РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ РФ
ИНСТИТУТ НАУЧНОЙ ИНФОРМАЦИИ
ПО ОБЩЕСТВЕННЫМ НАУКАМ
(ИНИОН РАН)

СОЦИАЛЬНЫЕ
И
ГУМАНИТАРНЫЕ НАУКИ

ОТЕЧЕСТВЕННАЯ И ЗАРУБЕЖНАЯ
ЛИТЕРАТУРА

ИНФОРМАЦИОННО-АНАЛИТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

СЕРИЯ 7

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

2021 – 1

Издается с 1974 года
Выходит 4 раза в год
индекс серии 2.7

МОСКВА 2021

DOI: 10.31249/lit/2021.01.00

Учредитель
Институт научной информации
по общественным наукам
Российской академии наук

Центр гуманитарных научно-информационных исследований

Отдел литературоведения

Редакционная коллегия серии «Литературоведение»:

Соколова Е.В. – канд. филол. наук, гл. редактор, *Жулькова К.А.* – канд. филол. наук, зам. гл. редактора, *Лозинская Е.В.* – ответственный секретарь, *Агеносов В.В.* – д-р филол. наук, *Голубков М.М.* – д-р филол. наук, *Красавченко Т.Н.* – д-р филол. наук, *Махов А.Е.* – д-р филол. наук, *Пахсарьян Н.Т.* – д-р филол. наук, *Ревякина А.А.* – канд. филол. наук, *Руднева Е.Г.* – д-р филол. наук, *Цурганова Е.А.* – канд. филол. наук

Журнал «Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7. Литературоведение = Social Sciences and Humanities. Domestic and Foreign Literature. Series 7: Literary Studies» включен в Российский индекс научного цитирования (РИНЦ).

ISSN 2219-8784

© «Социальные и гуманитарные науки.
Отечественная и зарубежная литература.
Серия 7. Литературоведение», научный журнал, 2021
© ФГБУН «Институт научной
информации по общественным наукам РАН», 2021

СОДЕРЖАНИЕ

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ КАК НАУКА. ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ. ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА

История литературоведения и литературной критики

Пахсарьян Н.Т. Критическая рефлексия о литературном творчестве в наследии Стендаля 11
Лозинская Е.В. После Вайнберга. Рецензия на кн.: The reception of Aristotle's *Poetics* in the Italian Renaissance and beyond. New directions in criticism / ed. by Brazeau B. [Рецепция «Поэтики» Аристотеля итальянским Возрождением и после него. Новые направления в критике / под ред. Бразо Б.]..... 23
Соколова Е.В. Рецензия на кн.: Гримм Я. Германская мифология : в 3 т. 33

Литературные связи и влияния, сравнительное литературоведение

Красавченко Т.Н. О восприятии И.С. Тургенева в Британии. (Обзор) 46

Поэтика и стилистика художественной литературы

Миллионщикова Т.М. Аспекты поэтики Блока и Пастернака в исследованиях А.К. Жолковского 59
Юрченко Т.Г. О поэме В. Ерофеева «Москва – Петушки». (Обзор) 71

Теория и практика перевода

Бибикова А.М. «Горные великаны» Л. Пиранделло в России: переводческая интерпретация и сценическая рецепция 79

Литература и философия

Жулькова К.А. Концепция Л.Н. Толстого о непротивлении злу насилием как «жизнеучение». (Обзор) 90
Петрова Т.Г. Н.А. Бердяев об итогах Международного конгресса писателей в защиту культуры (Париж, 1935) и свободе творчества 99

ИСТОРИЯ ВСЕМИРНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Литература Средних веков и Возрождения

Кузьмичев А.И. Рецензия на кн.: Sachon S. Shakespeare, objects and phenomenology: daggers of the mind. [Сэкон С.У. Шекспир, объекты и феноменология: кинжалы разума] 107

Литература XVII–XVIII вв.

Пахсарьян Н.Т. Сирано де Бержерак как предшественник научно-фантастической прозы 113
Кузьмичев А.И. Рецензия на кн.: Grady H. John Donne and baroque allegory: the aesthetics of fragmentation. [Грейди Х. Джон Донн и барочная аллегория: эстетика фрагментации] . 125

Литература XIX в.

Русская литература

Миллионщикова Т.М. «Сверхъестественное» и «фантастическое» в поэтике Ф.М. Достоевского: рецепция славистов США. (Обзор) 132

Литература XX–XXI вв.

Русская литература

Юрченко Т.Г. «Это не литературный факт, но акт самоубийства»: об одном стихотворении Осипа Мандельштама 142
Жулькова К.А. Военная лирика Ю.В. Друниной: автор и герой. (Обзор) 154
Жулькова К.А. Проблема гуманизма: роман Ч.Т. Айтматова «Когда падают горы: (Вечная невеста)». (Обзор) 161

Зарубежная литература

Красавченко Т.Н. Россия versus Англия: У. Сомерсет Моэм – автор «Эшендена», «Рождественских каникул» и «Записных книжек» 170

Литература, охватывающая разные периоды

Петрова Т.Г. Нижегородский текст и его создатели. (Обзор) 183

CONTENTS

LITERARY STUDIES AS A BRANCH OF HUMANITIES. THEORY OF LITERATURE. LITERARY CRITICISM

The history of literary studies and literary criticism

Pakhsarian N.T. Critical reflection on literary work in Stendhal's legacy. 11
Lozinskaya E.V. After Weinberg. Book review: the reception of Aristotle's Poetics in the Italian Renaissance and beyond. New directions in criticism 23
Sokolova E.V. Book review: Grimm J. Germanic mythology (In Russian translation) 33

Literary relationships and influences, comparative literature

Krasavchenko T.N. On the perception of I.S. Turgenev in Britain. (Review) 46

Poetics and stylistics

Millionshchikova T.M. The elements of Block's and Pasternak's poetics in the research by A.K. Zholkovsky. (Review) 59
Yurchenko T.G. On V. Erofeev's poem «Moscow – Petushki». (Review). 71

The theory and practice of translation

Bibikova A.M. «The Mountain Giants» by Luigi Pirandello in Russia: translators' readings and theatrical reception 79

Literature and philosophy

Zhulkova K.A. Leo Tolstoy's doctrine of non-resistance to evil by force as a «life-teaching». (Review) 90
Petrova T.G. N.A. Berdyaev on the results of the International congress of writers in defense of culture (Paris, 1935) and creative freedom 99

THE HISTORY OF WORLD LITERATURES

Medieval and Renaissance literatures

Kuzmichev A.I. Book review: Sachon S. Shakespeare, objects and phenomenology : daggers of the mind 107

17th- and 18th-century literatures

Pakhsarian N.T. Cyrano de Bergerac as a predecessor of science fiction prose 113
Kuzmichev A.I. Book review: Grady H. John Donne and baroque allegory: the aesthetics of fragmentation. 125

19th-century literatures

Russian literature

Millionshchikova T.M. «Supernatural» and «fantastic» in Dostoevsky's poetics: the reception by USA researchers in Slavic studies. (Review) 132

20th- and 21th-century literatures

Russian literature

Yurchenko T.G. «It's not a literary fact, but an act of suicide»: about a poem by Osip Mandelstam 142
Zhulkova K.A. Y.V. Drunina's lyric poems of wartime: the author and the character. (Review) 154

Zhulkova K.A. The issue of humane values: a novel by C.T. Aitmatov «When the Mountains Fall (The Eternal Bride)». (Review) 161

Foreign literatures

Krasavchenko T.N. Russia versus England: W.S. Maugham – the author of «Ashenden», «Christmas Holiday» and «Writer's Notebook» 170

Literatures of multiple periods

Petrova T.G. Nizhny Novgorod text and its creators. (Review) 183

ОТ РЕДАКЦИИ

Наш журнал, «Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7, Литературоведение», издается с 1973 г. (до 1996 г. он выходил шесть раз в год, позднее – ежеквартально) и более 40 лет специализировался на публикации рефератов и обзоров, давая в них представление об актуальных результатах и тенденциях в отечественном и зарубежном литературоведении.

В связи с изменившейся информационной ситуацией в мире, вызванной распространением и расширением охвата сети Интернет (благодаря чему многие научные издания, в том числе зарубежные, стали непосредственно доступны российскому читателю), журнал меняет свое жанровое наполнение. Начиная с 2020 г. в нашем журнале публикуются научные статьи, аналитические обзоры и рецензии по актуальным проблемам истории и теории литературы, современного литературного процесса в России и за рубежом. Публикация рефератов по-прежнему возможна в отдельных случаях – когда речь идет о наиболее значимых отечественных и зарубежных исследованиях.

Информационно-аналитическая направленность издания при этом сохраняется, даже усиливается (за счет акцента на аналитической составляющей) и закрепляется в подзаголовке: «Информационно-аналитический журнал». При этом сохраняется пока привычный для многих наших читателей логотип «РЖ».

Сохраняются и прежние – академические – принципы идеологически не ангажированного подхода к освещению проблем литературоведения и – шире – культуры. Признавая плодотворность научной полемики, редакция считает необходимой доказательную аргументацию с обязательными ссылками на источники. Перепечатки из других изданий не допускаются: все материалы публику-

ются в нашем журнале впервые, включая переводы статей с других языков.

Статьи, поступающие в редакцию, проходят проверку в системе «Антиплагиат» и рецензирование, осуществляемое членами редколлегии и приглашенными специалистами. Если статью необходимо доработать, замечания рецензента высылаются автору. При отказе в публикации материала автор информируется об этом решении. Сроки прохождения системы рецензирования с момента поступления материалов в редакцию колеблются от одного до четырех месяцев в зависимости от возможностей рецензентов.

Все напечатанные в журнале материалы автоматически публикуются также в КиберЛенинке – научной электронной библиотеке открытого доступа (Open Access).

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ КАК НАУКА. ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ. ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА

ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ И ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКИ

УДК: 82.1.3

ПАХСАРЬЯН Н.Т.[1] КРИТИЧЕСКАЯ РЕФЛЕКСИЯ О ЛИТЕРАТУРНОМ ТВОРЧЕСТВЕ В НАСЛЕДИИ СТЕНДАЛЯ.
DOI: 10.31249/lit/2021.01.01

Аннотация. В статье уточняется эстетическая позиция Стендаля, анализируется своеобразие трактовки писателем термина «романтизм», прослеживается эволюция его критических взглядов от ранних заметок 1800-х годов до манифеста «Расин и Шекспир», отразившего современные писателю споры о драматургии, а также до высказываний о задачах искусства в статье «Вальтер Скотт и Принцесса Клевская» и в романе «Красное и черное».

Ключевые слова: критическая рефлексия; романтицизм; литературный манифест; Расин; Шекспир; В. Скотт; обновление театра; жанр романа; объективность.

PAKHSARIAN N.T. Critical reflection on literary work in Stendhal's legacy.

[1] **Пахсарьян Наталья Тиграновна** – доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник отдела литературоведения Института научной информации по общественным наукам РАН, профессор кафедры зарубежной литературы филологического факультета МГУ.

Abstract. The article clarifes Stendhal's aesthetic position. It analyzes the singularity of his interpretation of the term «romanticism», traces the evolution of his critical views from the early notes of the 1800s to the Manifesto «Racine and Shakespeare», which reflected the disputes of his time about drama, as well as to the statements about the purpose of the art in his article «Walter Scott and the Princess of Cleves» and in the novel «Red and Black».

Keywords: critical reflection; Romanticism; literary Manifesto; Racine; Shakespeare; W. Scott; theater renewal; novel genre; objectiveness.

Для цитирования: Пахсарьян Н.Т. Критическая рефлексия о литературном творчестве в наследии Стендаля // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7 : Литературоведение. – 2021. – № 1. – С. 11–22. – DOI: 10.31249/lit/2021.01.01

Как известно, Стендаль начал свою литературную карьеру книгами о музыке, живописи, архитектуре: «Жизнеописание Гайдна, Моцарта и Метастазио» (1815), «История живописи в Италии» (1817), «Рим, Неаполь, Флоренция» (1817). В них он касался и общих эстетических вопросов, связанных с этими видами искусства [см. подробно: 11; 4]. Параллельно писатель замышлял довольно много драматических сочинений, оставшихся в планах, набросках. Потребность в публикации художественных произведений возникла у него позднее («Арманс», 1827), но ей предшествовала достаточно долгая критическая рефлексия о литературном творчестве. Быть может, в силу того что позиция писателя менялась со временем и он не создал стройной единой системы, ученые колеблются, определяя принадлежность Стендаля к литературным направлениям эпохи, причисляя его то к реалистам, то к романтикам. Думается, что для уточнения эстетической позиции Стендаля необходимо проследить эволюцию его критических взглядов от 1800-х до 1830-х годов.

Еще в 1801 г. Анри Бейль написал в своем «Литературном дневнике» программу «на всю жизнь»: «Мне кажется, нужно отстраниться от своего века и сделаться гражданином того времени, которое было самым благоприятным для творчества гения. Таким, безусловно, является век великих – стало быть, надо сделаться современником Корнеля» [15, vol. 1, p. 27]. Его эстетический вкус в

этот период вполне хрестоматиен, в письме от 22 августа 1802 г. он советовал своей сестре Полине: «Читай Лагарпа, вкус его не безукоризнен, но он даст тебе начальное представление» [16, vol. 1, p. 72–73]. В 1804 г. он говорил о необходимости изучать по Корнелю искусство диалога, считая это «первой заслугой [Корнеля] в театре» [7, т. 1, p. 52]. Классик французской драматургии XVII в. был для молодого литератора примером «думать, желать и говорить хорошо, т.е. решительно, с подъемом, без фиоритур, как человек» [1, p. 50]. Со временем, однако, взгляды Стендаля переменились, он стал не только обращать внимание на неклассицистических авторов (прежде всего – Шекспира), но и начал с 1812 г. вырабатывать собственную философско-эстетическую позицию, которую называл в своих письмах «бейлизмом». Когда в декабре 1813 г. он сочиняет «Трактат об искусстве писать комедии», то, хотя и мыслит себя еще «последователем Мольера» [12, p. 9], но уже принимает далеко не все в эстетических принципах классического прошлого, более того, провозглашает: «Прогоним же все ложные понятия, которые мы получили об уме, суждении, гении, воображении и т.д., и т.п. у авторов уровня Мармонтеля и ему подобных» [15, vol. 3, p. 2]. В тексте трактата фигурирует глава под названием «О романтическом комическом»: специалисты замечают, что эта глава написана через неделю после выхода из печати труда А.В. Шлегеля «Чтения о драматической литературе и искусстве» [3, p. 218; 8, p. 281], хотя сам Стендаль не упоминает имени немецкого романтика и достаточно нейтрально воспринимает его идеи. Романтическая теория йенцев, которые умудряются «темно говорить о самых простых вещах» [15, vol. 3, p. 178], «мистицизм» Ф. Шлегеля не вызывают у Стендаля энтузиазма, он, по словам Патрисии Ломбардо, «сохранил нетронутым вкус к философии XVIII в. – английской или французской» [5, p. 63]. Однако в 1818 г. в статье «Что такое романтизм? Спрашивает г-н Лондонио» (написанной по-итальянски и оставшейся в рукописи) Стендаль отмечал, что в отличие от Германии, Англии и Испании, ставших на сторону романтизма, во Франции идет спор «между Расином и Шекспиром, между Буало и лордом Байроном». И он не сомневается, что в этом споре победят «Шекспир, Шиллер и лорд Байрон» [цит. по: 11, с. 324]. Писатель высказывается здесь уже не за французских классиков XVII в. («Нам не нужна литература, создавав-

шаяся при дворе Августа или Людовика XIV» [цит. по: 11, с. 324], а за романтическую литературу, воплощением которой ему кажется Шекспир: «Если английский поэт победит, то Расин погибнет, а вместе с ним погибнут и все мелкие французские трагические поэты» [цит. по: 11, с. 324]. В то же время подобные высказывания не означали, что Стендаль бесповоротно стал на сторону романтизма. Так, в примечании к «Истории живописи в Италии» (1817), он писал: «Представляю, что будущее подведет такой итог спору романтиков и педантов: Романтики были почти так же смешны, как Лагарпы, их единственное преимущество в том, что их преследовали…» [цит. по: 7, vol. 1, p. 46]. Точнее было бы сказать: Стендаль стремится выработать собственное представление о романтической литературе, наполнить понятие «романтизм» особым смыслом, который бы не противоречил его идее романтического произведения как интересного для современников и притом написанного «правдивым стилем» [15, vol. 1, p. 432]. Потому-то он отнюдь не восхищается шатобриановским Рене – кумиром многих поколений XIX в., да и самим его создателем – Шатобрианом [15, vol. 3, p. 394], по-своему трактует важные для романтиков понятия «идеализм» и «чувствительность» [10, p. 150], а его понимание иронии расходится с трактовкой Ф. Шлегеля [5, p. 64]. Писатель не соглашается с присущей шлегелевскому романтизму темнотой стиля, для него немецкая философия заключается в том, чтобы «туманно говорить о самых простых вещах» [15, vol. 3, p. 290].

В период «битвы за романтизм», которую вели французские литераторы в театре в 1820-е годы, Стендаль выступил со своеобразным манифестом «романтизма» (точнее, «романтицизма» – romanticisme, как называл это движение сам писатель) – статьей «Расин и Шекспир» (1823; 1825). Место «на перекрестке европейских романтических споров», по выражению одного из исследователей, было определено знакомством писателя с трудами А.-В. Шлегеля, Ж. де Сталь, Э. Висконти [6, p. 39], при этом он все же ощущал себя не зависящим от какой-либо романтической школы, вырабатывая собственное понимание этого художественного направления.

В первой части статьи (1823) Стендаль, как позднее и Гюго, рассматривает понятие «драматическая поэзия» широко, для него примером драматического жанра является роман В. Скотта: «…это

романтическая трагедия со вставленными в нее длинными описаниями» [17, с. 219], к тому же прозаическая, а для нынешнего молодого поколения трагедии и «должны писаться прозой». Поэтому писатель ощущает, что его современники находятся «накануне революции в поэзии» [17, с. 218].

Подобная решительная эстетическая трансформация словесности социокультурно обусловлена состоянием общества после Французской революции: писатель убежден, что социальный взрыв, произведенный политическим переворотом, уничтожил саму возможность старого драматического жанра.

Главный вопрос для Стендаля заключается в том, почему продолжает существовать в театре архаическая форма драмы, и в каком театре нуждается публика сегодня. Он утверждает коренное различие между дореволюционными зрителями – однородным обществом, имеющим единую систему ценностей, и сегодняшней театральной аудиторией, разделенной на партии, группировки и т.п.: «Мы совсем не похожи на тех маркизов в расшитых камзолах и больших черных париках стоимостью в тысячу экю, которые около 1670 года обсуждали пьесы Расина и Мольера» [17, с. 217]. По мнению автора статьи, поскольку нынешний зритель в театре ищет драматический, а не эпический интерес, то «декламация прекрасных стихов, которые уже заранее выучил наизусть» не может вызвать симпатию публики, не имеющей единого представления о вкусе, о прекрасном и т.п.

При этом, хотя Стендаль не принимает политических форм прошлого, он тем не менее находит резон в определенных традиционных эстетических законах и нормах, поскольку для каждого времени есть свои романтики: «Софокл и Еврипид были в высшей степени романтичны» [17, с. 238]; «Я, не колеблясь, утверждаю, что Расин был романтиком» [17, с. 238]; «Шекспир был романтиком, потому что он показал англичанам 1590 г. сперва кровавые события гражданских войн, а затем… множество тонких картин сердечных волнений…» [17, с. 239]. Более того, по его мнению, надо ценить прекрасные образцы и сегодня: «Слава Расина незыблема», «он навсегда останется одним из величайших гениев, вызывающих удивление и восторг людей» [17, с. 227]. Однако «подражать Софоклу и Еврипиду в настоящее время и утверждать, что эти подражания не вызовут зевоты у француза XIX столетия, – это

классицизм» [17, с. 238]; «романтики никому не советуют непосредственно подражать драмам Шекспира» [17, с. 242], тем более что «Шекспир ежеминутно впадает в риторику» [17, с. 243].

Таким образом, Стендаль рассматривает романтическое творчество как пронизанное чувством истории, меняющегося вкуса, а классицизм – как творчество архаическое и подражательное. Отсюда – особые определения этих явлений у Стендаля, в которых защита романтизма / романтицизма заключается в отстаивании необходимости создавать литературу актуальную, отвечающую запросам современников: «Романтизм – это искусство давать народам такие литературные произведения, которые при современном состоянии их обычаев и верований могут доставить им наибольшее наслаждение. Классицизм, наоборот, предлагает им литературу, которая доставляла наибольшее наслаждение их прадедам» [17, с. 238]. Писатель убежден, что «французский ум особенно энергично отвергнет немецкую галиматью, которую теперь многие называют романтической» [17, с. 243], очевидным образом расходясь с идеями книги Ж. де Сталь «О Германии» (1813) и, скорее, сближаясь с Гёте в его неприятии «мистического романтизма» Ф. Шлегеля [8, p. 284]. Подобная позиция дала основание современному литературоведу утверждать: «“Расин и Шекспир” – трактат, мало соответствующий романтическим идеям той эпохи» [9, p. 71].

Ведя спор на «поле» драматического искусства, что в значительной мере обусловлено эстетической традицией (поэтиками, эстетическими эссе XVII–XVIII вв.) и особенностями социокультурной ситуации во Франции, где именно театр оказался самым прочным «бастионом» классицизма, Стендаль использует прием воображаемого диалога Романтика с Академиком (сторонником академического, «правильного» творчества), тщетно пытающегося защитить правила соображениями разума, причем «романтик» Стендаль в качестве возражения избирает не иррациональность или чувствительность, эмоциональность, которые становятся бóльшими ценностями, чем разум, а тем, что аргументация Академика мнимо рациональна, ей противоречит опыт: «*Академик*: …зритель не может себе представить, что прошел год, месяц или хотя бы неделя с тех пор, как он получил свой билет и вошел в театр. (…) *Романтик*: А кто вам сказал, что зритель не может себе

этого представить? *Академик:* Мне говорит это разум. *Романтик:* Прошу простить меня: разум не мог сообщить вам этого» [17, с. 222].

Сопоставление Расина и Шекспира, вошедшее в заголовок статьи Стендаля, в варианте 1823 г. строится не по контрасту, не как противопоставление классициста романтику, а как демонстрация двух равно достойных драматургов прошлого. И если в будущем «французская трагедия будет очень походить на трагедию Шекспира», то это «потому, что обстоятельства нашей жизни те же, что и в Англии 1590 года» [17, с. 242].

В 1825 г. Стендаль обращается к тому же сопоставлению во втором варианте «Расина и Шекспира» как к средству ответить на критику романтизма со стороны Французской академии (см. подзаголовок: «Ответ на антиромантический манифест, прочитанный г-ном Оже на торжественном заседании Французского института»). Подробно изложив основные места речи академика Л.-С. Оже, Стендаль возвращается к проблеме определения сущности романтизма. Он называет себя романтиком, «чтобы не подражать никому» [17, с. 252], но при этом не считает «вождем романтиков» Байрона и заявляет, что «Пиго-Лебрен – больший романтик, чем Шарль Нодье», насмехается над «фальшивой чувствительностью, претенциозным изяществом, вымученным пафосом того роя молодых поэтов, которые… воспевают “тайны души”» [17, с. 256]. Он вновь возвращается к приему воображаемого, на этот раз – эпистолярного диалога Классика и Романтика, снова развивает идею о том, что романтическая трагедия должна быть написана в прозе, а ее сюжетом должна стать национальная история. Но при этом Стендаль сильнее подчеркивает контраст между Расином и Шекспиром: «Романтизм в применении к тому духовному наслаждению, из-за которого происходит истинная битва между классиками и романтиками, между Расином и Шекспиром, – это трагедия в прозе, события которой длятся в течение многих месяцев и происходят в различных местах» [17, с. 270]; «Расин не мог бы обработать “Смерть Генриха III”. Тяжелая цепь, именуемая “единством места”, не позволила бы ему воспроизвести эту большую и героическую картину, полную огня средневековых страстей и в то же время столь близкую нам, таким бесчувственным» [17, с. 275].

С точки зрения Стендаля, современное драматическое творчество встречает цензурные препятствия, которые следует учитывать. При этом он убежден, что прямая политическая направленность пьес, да и литературных произведений в целом делает их эстетически несовершенными: «При малейшем политическом намеке мы теряем способность к тем утонченным наслаждениям, которые должен доставить нам поэт» [17, с. 277]. Примером неудачного сращивания политической злободневности с художественной задачей он считает сочинения английских писателей второй половины XVII – XVIII в., в частности Свифта. В. Скотт потому добивается успеха, считает Стендаль, что «остерегается вводить политику в свои романы» [17, с. 277]. Сатира, по мнению Стендаля, способна испортить и комедию: «Комедия Мольера слишком насыщена сатирой, чтобы часто вызывать у меня чувство веселого смеха» [17, с. 234], а потому писатель предпочитает комедии Шекспира, Реньяра и Мариво. Романтическая комедия определяется, как и трагедия, посредством ее связи с современностью: «Общество, в котором глупец… так сильно изменился, не терпит ни того же комического, ни того же патетического» [17, с.242].

Выделяя четыре типа «врагов национальной трагедии в прозе или романтизма» [17, с. 288], Стендаль, кроме «старых классических риторов», «членов Французской академии», «авторов трагедий в стихах» называет также членов «Общества благонамеренной литературы», т.е. общества, в состав которого входили романтики «Французской музы», в том числе Ф. Шатобриан и В. Гюго. Правда, писатель проявляет к ним снисходительность: «…хотя они особенно ненавидят простую, правильную прозу без претензий, подобную прозе Вольтера, они все же не могут, не противореча самим себе, противиться появлению трагедии, которая извлекает свои главные эффекты из буйных страстей и жестоких нравов средневековья» [17, с. 289]. Полагая, что «национальная трагедия – сокровище для Общества благонамеренной литературы» [17, с. 290], хотя его члены этого еще не осознали, поскольку «еще никто во Франции не писал согласно романтической системе» [17, с. 259], Стендаль надеется, что романтики изменят театр так, как кажется нужным ему.

Однако писателю не удалось увидеть желанного обновления театра (о чем он пишет в письме к Сальваньоли в 1832 г. [16, vol. 2, p. 112]. К 1830-м годам «вкус к чтению романов заменил в Англии и во Франции вкус к зрелищу», – заметит он в одном из писем к нему же [16, vol. 2, p. 484]. Сам писатель не только создает в те годы новеллы и романы, но и задумывается над тем, какой тип романа наиболее ему близок. В статье «Вальтер Скотт и *Принцесса Клевская*» (1830) он сопоставляет В. Скотта и М.М. де Лафайет как «два имени, обозначающие два противоположных типа романа» [13, с. 316]. Полагая, что «от всего, что ему предшествовало, XIX век будет отличаться точным и проникновенным изображением человеческого сердца» [13, с. 318], Стендаль не столь безусловно, как в «Расине и Шекспире», уверен в истинном «романтицизме» В. Скотта: «Персонажам шотландского романиста тем больше недостает отваги и уверенности, чем более возвышенные чувства им приходится выражать. Признаюсь, это больше всего огорчает меня в сэре Вальтере Скотте» [13, с. 318]. Не будучи сторонником дорогого романтикам «местного колорита» (описания «одежды героев, пейзажа, среди которого они находятся, черт их лица»), живописности, затуманивающей стиль, требующий «ясности», Стендаль считает также, что В. Скотту недоступно изображение индивидуальной психологии, ему «легче описать ошейник на теле какого-нибудь средневекового раба, чем движения человеческого сердца» [13, с. 317], между тем как мадам де Лафайет «описывает страсти и различные чувства, волнующие души» [13, с. 316].

В это же время писатель публикует роман «Красное и черное» (1831), где в процессе повествования также предается рефлексии о жанре. Собственно, еще в «Расине и Шекспире» можно увидеть интерес Стендаля к романному жанру: так, он осознает, что у романа есть преимущество перед театром уже в том, что у него только один «зритель» / читатель, тогда как разнородность театральной публики требует от драматурга понимания, что к ней нельзя обращаться в одном тоне. Кроме того, романист может позволить себе не идти на компромисс с «сытой, буржуазной публикой» – они просто не станут читать роман. Не случайно в качестве будущих читателей своего романа Стендаль видит «the happy few» – немногих счастливцев. В тексте «Красного и черного» содержится знаменитое сравнение романа с «зеркалом, которое проносят

вдоль дороги» и в котором «отражается то лазурь неба, то комья дорожной грязи» [18, с. 414]. Требуя от романиста объективности, Стендаль, в сущности, расходится с романтической теорией, однако до конца остается противником эпигонов классицизма. 17 февраля 1841 г. он записал в своем «Дневнике»: «Когда я состарюсь, то если у меня хватит терпения, я надиктую совершенно новую французскую поэтику: до сих пор она всегда касалась формы, а не сути. Иезуиты времен Буура, Поре и К° (которых я, впрочем, никогда не читал) были менее глупы… чем бóльшая часть Лагарпа и К°» [14, vol. 1, p. 414]. Однако никакой целостной поэтики Стендаль не создал вовсе не из-за недостатка терпения: по верному замечанию Мари де Ган, тому виной была, скорее, нелюбовь писателя к абстрактному теоретизированию [2, p. 58].

В истории литературы XIX столетия можно найти примеры расхождения между терминологическим обозначением писателем своего творчества и фактической поэтикой его произведений. Подобно и одновременно противоположно тому, как романтик Байрон отказывался причислять себя к романтикам, Стендаль, защищая «романтицизм» и причисляя себя к его сторонникам, принадлежал иному эстетическому направлению. Критическая рефлексия, как и художественная практика Стендаля не сводимы к разработке и воплощению, пусть даже своеобразному, поэтологических принципов романтизма. Называя себя сторонником «романтицизма», в первую очередь – «чтобы не подражать никому» [17, с. 252], автор «Ванины Ванини», «Красного и черного», «Пармской обители» и др., отказавшись от мистики и патетики, от цветистого «местного колорита» и стремясь к аналитизму, ясности и простоте, стал одним из первых и блестящих реалистов XIX столетия.

Список литературы

1. Бертье Ф. Стендаль. Смесь литературы, политики и религии.
   Berthier Ph. Stendhal. Littérature, politique et religion mêlées. – Paris : Classiques Garnier, 2011. – 240 p.
2. Ган М. де. Романтизм, или Мысль против теории.
   Gandt M. de. Le romantisme ou la pensée contre la théorie // Romantisme. – 2009. – N 144 (2009/2). – P. 55–68.

3. Дель Литто В. Интеллектуальная жизнь Стендаля : генезис и эволюция его идей.
Del Litto V. La vie intellectuelle de Stendhal : genèse et évolution de ses idées, (1802–1821). – Genève : Slatkine, 1997. – 730 p.
4. Круазе М. Стендаль во всех видах. Эссе о поэтике «Я».
Crouzet M. Stendhal en tout genre. Essai sur la poétique du Moi. – Paris : Champion, 2004. – 341 p.
5. Ломбардо П. Нежность и стыдливость у Стендаля.
Lombardo P. Tendresse et pudeur chez Stendhal // Philosophiques. – 2008. – Vol. 35, N 1. – P. 57–70.
6. Луазель Г. Стендаль на перекрестке романтических споров : генеалогия «Расина и Шекспира».
Loisel G. Stendhal au carrefour des débats romantiques : généalogie de Racine et Shakespeare // Année balzacienne. – Paris : Champion, 2014. – P. 39–52.
7. Мартино А. Сердце Стендаля.
Martineau H. Le coeur de Stendhal. – Paris : Albin Michel, 1952–1953. – T. 1. – 446 p.; T. 2. – 484 p.
8. Милднер С. Романтический миф о любви на вертеровский лад у Стендаля : «Минна фон Вангель», «Федер» и «О любви».
Mildner S. Le mythe romantique de l'amour à la Werter chez Stendhal : *Mina*, *Feder* et *De l'amour* // Stendal romantique? Stendal et les romantismes européens / dir. par Corredor M.-R. – Grenoble : NYA Editions, 2016. – P. 281–290.
9. Нерлих М. «Необходимо стать современником Корнеля»: размышление о связи Буало – Стендаль.
Nerlich M. «Il faut devenir contemporain de Corneille» : réflexion sur le rapport Boileau – Stendhal // Etudes littéraires. – 1990. – Vol. 22. N 3. – P. 57–74.
10. Пион А. Стендаль и романтический идеализм.
Pion A. Stendhal et l'idéalisme romantique // Recherches et Travaux. – 2011. – N 79. – P. 149–162.
11. Реизов Б.Г. Стендаль. Философия истории. Политика. Эстетика. – Л. : Наука, 1974. – 370 с.
12. Стендаль и комическое.
Stendhal et le comique / éd. Sangsue D. – Grenoble : ELLUG, 1993. – 310 p.
13. Стендаль. Вальтер Скотт и «Принцесса Клевская» // Стендаль Ф. Собрание сочинений : в 15 т. – Москва : Правда, 1959. – Т. 7. – С. 316–319.
14. Стендаль. Дневник.
Stendhal. Journal // Stendhal. Oeuvres intimes. – Paris : Gallimard, 1981–1982. – Vol. 1. – 1680 p. ; Vol. 2. – 1744 p.
15. Стендаль. Литературный дневник.
Stendhal. Journal littéraire. – Genève : Edito-service ; [Évreux] : diffusion le Cercle du bibliophile, 1970. – Vol. 1. – XXXIV, 602 p. ; Vol. 2. – 560 p. ; Vol. 3. – 432 p.
16. Стендаль. Собрание писем.
Stendhal. Correspondance générale : 6 vol. / Ed. by Williamson E. – Paris : Honoré Champion, 1997–1999.

17. Стендаль. Расин и Шекспир. Дополнения к «Расину и Шекспиру» // Стендаль. Собрание сочинений : в 12 т. – Москва : Правда, 1978. – Т. 7. – С. 215–362.
18. Стендаль. Красное и черное // Стендаль. Собрание сочинений : в 12 т. – Москва : Правда, 1978. – Т. 1. – С. 25–420.

УДК 82.0

ЛОЗИНСКАЯ Е.В.[1] ПОСЛЕ ВАЙНБЕРГА. РЕЦЕНЗИЯ НА КН.: THE RECEPTION OF ARISTOTLE'S *POETICS* IN THE ITALIAN RENAISSANCE AND BEYOND. NEW DIRECTIONS IN CRITICISM / Ed. by Brazeau B. – London : Bloomsbury academic, 2020. – 312 p. – (Bloomsbury studies in the Aristotelian tradition). [Рецепция «Поэтики» Аристотеля итальянским Возрождением и после него. Новые направления в критике / под ред. Бразо Б.].

DOI: 10.31249/lit/2021.01.02

Аннотация. В книге под редакцией Б. Бразо собраны статьи исследователей из разных стран, изучающих литературную критику и рецепцию «Поэтики» Аристотеля в Италии раннего Нового времени. Переосмысление авторами идей Б. Вайнберга, высказанных им в 1960-е годы в его «интеллектуальной истории» ренессансной поэтологии, позволило вписать ее в двухтысячелетнюю традицию переводов, комментариев и полемических трактатов. Исследователи применяют к итальянским ренессансным текстам новые методы из области истории книг, переводоведения, истории эмоций и рецепции античного наследия и включают их в диалог с литературной теорией XX в., тем самым намечая новые направления для исследований.

Ключевые слова: Аристотель; «Поэтика»; Бернард Вайнберг.

LOZINSKAYA E.V. After Weinberg. Book review: The reception of Aristotle's *Poetics* in the Italian Renaissance and beyond. New directions in criticism / Ed. by Brazeau B.

[1] **Лозинская Евгения Валентиновна** – старший научный сотрудник отдела литературоведения Института научной информации по общественным наукам РАН.

Abstract. The book written by an international team of scholars and edited by B. Brazeau explores literary criticism and reception of Aristotle's «Poetics» in early modern Italy. Revisiting the «intellectual history» of Renaissance poetic studies written by Bernard Weinberg in 1960-s, the contributors find its own place whithin the 2000-years long tradition of translations, commentaries and polemic treatises. The authors apply new methods from book history, translation studies, history of emotions and classical reception to early modern Italian texts, placing them in dialogue with 20th-century literary theory, and thus map out avenues for future study.

Keywords: Aristotle; *Poetics*; Bernard Weinberg.

Для цитирования: Лозинская Е.В. После Вайнберга. [Рецензия] // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7 : Литературоведение. – 2021. – № 1. – С. 23–32. – Рец. на кн.: The reception of Aristotle's *Poetics* in the Italian Renaissance and beyond. New directions in criticism / Ed. by Brazeau B. – London : Bloomsbury academic, 2020. – 312 p. – (Bloomsbury studies in the Aristotelian tradition). – DOI: 10.31249/lit/2021.01.02

Изучение рецепции «Поэтики» Аристотеля в эпоху раннего Нового времени немыслимо без опоры на капитальный труд одного из ярких представителей чикагского неоаристотелизма середины XX в. Бернарда Вайнберга. Его двухтомная «История литературной критики итальянского Возрождения»[1] являет собой непревзойденный по сию пору образец высокой научной эрудиции, широты охвата материала и тщательности его анализа. За прошедшие с момента выхода работы Вайнберга полвека так и не было создано равноценного труда по этой теме. Более того, «История» и сейчас в значительной степени определяет имплицитные и эксплицитные установки исследователей при описании пространства литературной теории Чинквеченто, а в практическом плане круг изучаемых источников почти не расширился, изучаются в основном одни и те же тексты. Видимо, настало время для выработки новых подходов в этой научной области и для осмысления места и значения труда Вайнберга в истории дисциплины. Именно

[1] Weinberg B. A history of literary criticism in the Italian Renaissance : in 2 vol. – Chicago ; London, 1961.

такова цель рецензируемого издания, подготовленного по материалам конференции, состоявшейся в Чикаго 9–10 марта 2017 г.

Как справедливо указывает редактор и составитель книги Б. Бразо, рецепцию «Поэтики» в период раннего Нового времени изучать непросто. Затруднения исследователей порождаются гетерогенностью текстов, синкретизмом теорий, в которых аристотелизм соседствует с неоплатонизмом, горацианством и цицеронианством, переплетением в рамках одного трактата риторических, литературно-критических, этических и политических идей. На осмысление Аристотеля оказали влияние Реформация и Контрреформация, а также возникновение новых литературных форм и жанров. Исследование рецепции «Поэтики» в эпоху Чинквеченто Б. Бразо сравнивает с путешествием по «интеллектуальной чащобе с множеством развилок, случайными прогалинами, неожиданными встречами и частыми тупиками» (с. 2). Фундаментальный труд Б. Вайнберга стал в свое время хорошим путеводителем по этим теоретическим «зарослям» и в первую очередь потому, что, в отличие от более ранних исследователей (например, Ч. Трабальца[1] и Дж.Э. Спингарна[2]), ограничивавшихся простым резюмированием трактатов, Вайнберг предложил внятную концепцию ренессансного восприятия «Поэтики» «сквозь горацианскую оптику», как движения от ассимиляции текста со старой и устойчивой традицией риторически ориентированной критики к более аутентичному его пониманию. Сходную позицию занял и другой крупный исследователь той эпохи Б. Хатуэй в работе «Век критики»[3], опубликованной через год после двухтомника Вайнберга.

Однако, как отмечает Б. Бразо, и Вайнберг, и Хатуэй проигнорировали другие интерпретативные и культурные парадигмы, существенным образом повлиявшие на рецепцию Аристотеля. В первую очередь это относится к Контрреформации и тому влиянию, которое религиозная культура оказывала на поэтологические трактаты. Б. Вайнберг, во многом под влиянием Б. Кроче, сводил

[1] Trabalza C. La critica letteraria dai primordi dell'umanesimo all'età nostra : in 2 vol. – Milano, 1913–1915.

[2] Spingarn J.E. A history of literary criticism in the Renaissance. – New York, 1899.

[3] Hathaway B. The age of criticism : The late Renaissance in Italy. – Ithaca ; New York, 1962.

это влияние к ограничениям, налагаемым решениями Тридентского собора на восприятие и создание поэзии. Между тем итальянская Контрреформация принесла богатые плоды как в области литературной теории, так и в разнообразной поэтической практике.

Другим важным моментом, упущенным в исследовании Вайнберга, стал тот факт, что в эпоху Чинквеченто и на латыни, и на народном языке существовала развитая и устойчивая традиция толкования аристотелевской мысли в области этики, политики и метафизики. Литературные критики той эпохи для интерпретации сложных мест «Поэтики» нередко обращались к другим работам аристотелевского канона и, что еще важнее, к авторитетным комментариям. Так, Торквато Тассо цитирует комментарий Аквината на «Политику» для объяснения применимости понятия катарсиса к эпической поэме; Язон Денорес совмещает обсуждение поэтологических идей Аристотеля с его теорией трех видов правления, отмечая, что при каждом из них следует культивировать тот или иной жанр. Таким образом, пресуппозиции в восприятии «Поэтики» не сводятся лишь к риторическим и неоплатоническим установкам.

Широта охвата материала и скрупулезное изучение источников сами по себе являются неоспоримыми достоинствами труда Б. Вайнберга. Вместе с тем они в известном смысле ограничили дальнейшее изучение итальянской теоретической поэтики раннего Нового времени (по крайней мере в англоязычных странах), создав впечатление, что все важное уже сказано и осталось лишь место для отдельных мелких наблюдений в рамках готовой теории. И нередко «следование проложенным тропинкам» становилось заменой внимательному изучению конкретных текстов во всем их индивидуальном своеобразии, а значительный объем материалов так и не вошел в научный оборот. На подбор материалов оказала влияние деятельность Б. Вайнберга и Х. Бэрона как собирателей раннепечатных изданий. Кроме того, и в целом книга Вайнберга стала продуктом своего времени – исследовательской среды, сложившейся в послевоенные годы в Чикагском университете, американского неоаристотелизма (Чикагской школы), возникшего как ответ на доминирование Новой критики в американском литературоведении.

Однако все эти соображения не заставляют авторов сборника отказаться от наследия Вайнберга в изучении литературной критики раннего Нового времени, скорее, наоборот, в каком-то смысле они продолжают вайнберговскую традицию. Вайнберг переосмыслил историю литературной критики в русле новых тенденций, развившихся в науке шестидесятых годов, и точно так же современные ученые переосмысляют и раскрывают суть его собственного подхода, опираясь на достижения современного литературоведения. Это проявляется и в том, что их книга задумывалась не как новая историография итальянской поэтологии, а как «пространство для диалога, который приведет к новым идеям о рецепции "Поэтики" Аристотеля в Италии XVI в, в Чикаго середины XX в. и, в конце концов, сегодня – нами самими как критиками» (с. 6). Вместе с тем «Рецепция "Поэтики" Аристотеля» не стала обычным сборником статей, объединенных лишь общим предметом, ее скорее следует назвать коллективной монографией. В ней последовательно и планомерно доказываются взаимосвязанные тезисы, раскрываются с разных сторон несколько тем: нюансированное прочтение интерпретативной практики эпохи Чинквеченто, выходящее за рамки подходов, заданных Вайнбергом, Бутчером и Спингарном; внимание к материальной культуре и книге как физическому объекту; значимость интерпретации «Поэтики» не только для истории литературной критики, но и для современной науки.

Коллективная монография разделена на три части: «Составить карту и заново провести границы», «Частные случаи: Критические диспуты и прочтения», «Новые теоретические горизонты».

Статьи, вошедшие в первую из них, сфокусированы на осмыслении вклада Б. Вайнберга в изучение рецепции Аристотеля, на его идеологических предпосылках и – шире – на таковых в современном изучении литературной критики раннего Нового времени. Первая глава (авторы – Э. Бальдассарре, П.Ф. Гел, Л. Марки) основана на исследовании книжного наследия Б. Вайнберга, собиравшего печатные издания раннего Нового времени. В приложении приводится список 684 книг, изданных до 1800 г., принадлежавших ученому, что стало первой тщательной описью его книжного собрания. Между тем реконструкция состава его библиотеки имеет не только историографическое значение. Она важна

для прояснения использованных Вайнбергом при написании «Истории» источников, которые отчасти определяли его интерпретации.

Миша Лазарус (Тринити-колледж, Оксфорд) поставил закономерный и важный вопрос: насколько аутентично прочтение Аристотеля самим Вайнбергом? Если следовать логике Вайнберга, получается, что 2000-летняя история интерпретации «Поэтики» представляет собой цепь сплошных ошибок. В первую очередь это проявляется в многовековой традиции ассимиляции аристотелевского подхода с риторическими и морализаторскими идеями. Вместе с тем, как показывает М. Лазарус, основания для нее имелись в самом тексте Аристотеля и в его «Органоне» – общем корпусе основных работ Стагирита. В частности, это касается критикуемой Вайнбергом практики извлекать из трагедий «максимы» – обобщенные моральные сентенции.

Владимир Брлйак ставит под вопрос традиционную периодизацию литературной теории, согласно которой именно критика XVI–XVII вв. заложила основы поэтики Нового времени с ее враждебностью по отношению к аллегории. Канонический взгляд на ренессансную теорию зародился еще в работах Спингарна и Сэнтсбери, но в значительной мере определил и подход Вайнберга. Как показывает исследователь, Вайнберг проигнорировал присутствие аллегорической поэтики во многих источниках, а в результате создал неверное представление о том, что аллегория в ту эпоху перестала восприниматься как первостепенная поэтологическая категория. И это отнюдь не частный вопрос о большей или меньшей распространенности одной из поэтических фигур. В. Брлйак связывает эту особенность «Истории» с принятием Вайнбергом общей идеи Буркхардта о том, что Возрождение стало исходным моментом «модерности» (modernity), разделяющим культуру Средних веков и Нового времени. Именно эта установка затрудняет написание новых историй ренессансной поэтики.

Вторая часть книги содержит главы, сфокусированные на рассмотрении конкретных моментов из истории теоретической поэтики эпохи Ренессанса. В них наглядно демонстрируется, что в «Истории» Вайнберга, несмотря на ее фундаментальность и беспрецедентную эрудицию автора, осталось много белых пятен, которые могут быть заполнены с помощью современных методов филологического анализа.

Дебора Блокер исследует деятельность членов флорентийской Академии дельи Альтерати, коллективно изучавших и аннотировавших один из манускриптов «Поэтики» (1573). Ее подход основан на принципах book-history – изучении книг в их материальности (и циркуляции манускриптов, когда речь идет о рукописной традиции) – и во многом сходен с принципами Новой (материальной) филологии и Новой медиевистики, ориентированной на учет физической формы бытования текстов и в то же время социальных, институциональных и политических контекстов. Ее исследование хорошо иллюстрировано фотографиями манускрипта и содержит подробный анализ почерков, которыми написаны маргиналии.

Симон Джилсон рассматривает вклад Вайнберга в изучение диспута о Данте на фоне более новых исследований предмета, показывающих, что речь тогда шла не только об оценке «Комедии», но и о важнейших философских и эстетических проблемах – в частности теории воображения и целях вымысла. Надо сказать, что, по крайней мере имплицитно, и сам Вайнберг признавал общетеоретическую важность дискуссии: об этом свидетельствует и количество уделенных ей страниц. В то же время у Вайнберга эти вопросы связываются по преимуществу с изложением теории Джакопо Маццони, а Джилсон сосредоточивается в первой части главы на вкладе самых ранних авторов, которым в «Истории» уделено меньше внимания, – Пьетро Бембо, Бернардино Томитано и Карло Ленцони. Он рассматривает их позиции в региональном и институциональном контексте, демонстрируя наличие интенсивного и продуктивного диалога между флорентийскими и падуанскими интеллектуалами. Во второй половине главы Джилсон переносит фокус внимания на второе «Рассуждение о Данте» Спероне Сперони, в особенности на его доказательные и экзегетические стратегии. Недооценку этого трактата он объясняет интересом Вайнберга и других авторов в первую очередь к процессу ассимиляции в литературную критику идей «Поэтики», что повлекло за собой игнорирование других литературно-критических парадигм. Сперони примечателен тем, что смог отстраниться от запутанных теоретических споров вокруг Данте и в результате дать оценку поэмы как таковой, ее языку, нарративным стратегиям и способам создания персонажей.

Сара ван дер Лаан исследует влияние читательских практик на теорию, используя методы современного направления – «истории чтения» – в сочетании с традиционным анализом поэтологических идей. Конкретным материалом для ее работы стало прочтение (в прямом смысле слова, не в значении «интерпретация») «Одиссеи» одним из членов сиенской академии – Орацио Ломбарделли. Он читал «Одиссею» в переводном издании 1549 г. и оставил на полях книги (ныне хранящейся в Британском музее) множество пометок. Их анализ позволяет полнее и точнее интерпретировать суждения Ломбарделли об «Освобожденном Иерусалиме» и, более того, – интеллектуальный климат, в котором протекало переосмысление Гомера самим Тассо. Серьезный методологический вклад С. Ван дер Лаан в изучение литературно-критической мысли Чинквеченто заключается в указании на возможность (и необходимость) использования маргиналий и читательских заметок для прояснения тех вопросов, которые не нашли отражения в теоретических трактатах или получили в них недостаточное освещение.

Последняя часть книги призвана исследовать, каким образом современные теоретико-литературные представления могут «вступить в продуктивный диалог» с ренессансной поэтикой (с. 10). Джейн Тайлус применяет элементы современной теории перевода и стилистики к изучению риторики и поэтики Чинквеченто. Предметом анализа в ее статье становится поэтика Тассо в контексте эволюции и расцвета народных языков. Вопреки господствующей в то время тенденции, направленной к канонизации тосканского как общеитальянского литературного языка, Тассо вырабатывает свой собственный – «чужой», «страннический» (как он сам называет его) – идиолект. Он включает в свою поэтическую речь латинизмы, диалектизмы, неологизмы, при этом как бы испрашивая «гостеприимства» читателя и для своих персонажей-странников, и для этой «чужой» речи. Тайлус выдвигает тезис о «страннической» эстетике Тассо (который, кстати, и сам вел жизнь странника), в которой стиль и форма поэмы акцентируют собственную инаковость и тем самым создают особый тип удивительного (maraviglioso – одна из ключевых категорий ренессансной поэтики).

Брайан Бразо обращается к совершенно иным исследовательским методам, опираясь на так называемую «историю эмоций». Он рассматривает историю поэтик раннего Нового времени не как теоретический диспут, а как попытку зафиксировать реакции на новые жанры, тексты и речевые практики, в которых нашел отражение общий сдвиг в эмоциональных нормах, характерный для того времени. Это новый и весьма продуктивный взгляд на литературную теорию Чинквеченто, которая традиционно описывается как попытка выработать некоторые прескриптивные нормы для поэтической продукции нового типа. Особое внимание Бразо уделяет акценту Лодовико Кастельветро, Тассо и Язона Денореса на читательской (зрительской) психологии и реакциях аудитории на поэтическое произведение. Он связывает категорию удивительного у Тассо с ее использованием в теории Кастельветро в рамках концепции «косвенного удовольствия».

Заключительная глава книги, написанная Аешей Раманчадран, выводит обсуждение поэтик эпохи Чинквеченто на новый уровень рефлексии, подводит его итог и одновременно дает ему основание. Раманчадран ставит простой вопрос: «В чем сегодня для нас заключается интерес, помимо чисто исторического интереса антиквара, к проходившим в XV–XVI вв. дебатам о правильной интерпретации литературных текстов?» (с. 229). Отвечая на него, она проводит параллели между конкретными моментами в развитии современной литературной теории и в дискуссиях того времени, казалось бы, далекого от нас по фундаментальным эстетическим установкам. При этом ее аналогии затрагивают наиболее важные и общие проблемы литературоведения. Так, например, она трактует противостояние Нового историзма (с его акцентом на социально-политических и культурных контекстах) и Нового формализма (с его вниманием к целостности художественной формы и тезисом о независимости смысла от локальных контекстов) как проявление того разделения, которое имело основания в литературной критике раннего Нового времени. Но критики эпохи Чинквеченто являлись одновременно «историками», акцентируя временные различия, и формалистами, придавая особое философское значение форме поэмы (языку, стилю, жанру). И именно такова, на ее взгляд, и должна быть фундаментальная установка современного литературоведения, в которой вопросы истории и формы долж-

ны переплетаться. Исследовательница находит также содержательные аналогии между «жанровыми» дебатами Чинквеченто (в частности, обсуждением, кто является истинным эпическим поэтом – Тассо или Ариосто) и современными дискуссиями о «гибридных жанрах», затрагивающими, как и в раннее Новое время, не только и не столько вопросы формы, сколько проблемы этики жанра. Она обращает внимание на сходство сформулированной в программном номере журнала «New literary history»[1] Р. Фельски задачи современного гуманитария и того, как ее представляли себе гуманисты: открывать, изучать и передавать традицию. Поэтому, «возвращаясь к корпусу литературной критики ренессансной Италии для переосмысления ее значимости и для написания ее новой истории, мы тем самым становимся участниками движения “нового литературного гуманизма” – критического и конструктивного проекта, настойчиво утверждающего неизменную значимость *translatio studii* и привлекающего внимание к возможностям, которые оно открывает для диалога поверх временных и пространственных границ» (с. 246).

[1] Recomposing the humanities – with Bruno Latour // New literary history. – 2016. – Vol. 47, N 2–3. – P. 215–476.

УДК 821.112.2, 398.2 (3) (4)

СОКОЛОВА Е.В.[1] РЕЦЕНЗИЯ НА КН.: ГРИММ Я. ГЕРМАНСКАЯ МИФОЛОГИЯ : в 3 т. / пер., коммент. Д.С. Колчигина ; под ред. Ф.Б. Успенского. – Москва : Издательский Дом ЯСК, 2018. – Т. 1. – 928 с. ; Т. 2. – 976 с. ; Т. 3. – 776 с. – (Studia philologica). DOI: 10.31249/lit/2021.01.03

Аннотация. Рецензируется русское издание «Германской мифологии» – фундаментального труда выдающегося немецкого филолога и этнографа Якоба Гримма (1785–1863), где с энциклопедической полнотой представлены языческие верования германских племен и народов, показана их глубокая укорененность в языке. Книга, повлиявшая на несколько поколений ученых, была трижды (в разных вариантах) издана в Германии при жизни автора (1835, 1844, 1854), в наиболее полной редакции – вскоре после его смерти (1875–1878), а в 2018 г. впервые переведена на русский язык Д.С. Колчигиным и увидела свет в трехтомном академическом издании, снабженном обширным комментарием и справочным аппаратом.

Ключевые слова: мифология; германская мифология; скандинавская мифология; история германской филологии; фольклористика; братья Гримм; Якоб Гримм.

SOKOLOVA E.V. Book review: Grimm J. Germanic mythology : in 3 vol. (In Russian translation).

Abstract. The Russian translation of «Germanic Mythology», a fundamental work of Jacob Grimm (1785–1863), is reviewed. The out-

[1] **Соколова Елизавета Всеволодовна** – кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник отдела литературоведения Института научной информации по общественным наукам РАН.

standing German philologist and ethnographer had not only gathered pagan beliefs of Germanic tribes and presented them with encyclopedic completeness in his influential work, but also demonstrated how deeply they are concerned with the German language. The book had been published three times in the author's lifetime (1835, 1844, 1854), the most complete edition had come soon after his death (1875–1878). In 2018 it was translated into Russian for the first time (by D.S. Kolchigin) and published in a three-volume academic edition, supplied by the extensive commentary and reference apparatus.

Keywords: mythology; Germanic mythology; scandinavian mythology; history of German philology; folklore studies; the brothers Grimm; Jacob Grimm.

Для цитирования: Соколова Е.В. [Рецензия] // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7 : Литературоведение. – 2021. – № 1. – С. 33–45. – Рец. на кн.: Гримм Я. Германская мифология : в 3 т. / пер., коммент. Д.С. Колчигина ; под ред. Ф.Б. Успенского. – Москва : Издательский Дом ЯСК, 2018. – Т. 1. – 928 с. ; Т. 2. – 976 с. ; Т. 3. – 776 с. – (Studia philologica). – DOI: 10.31249/lit/2021.01.03

«Германская мифология» – повлиявший на несколько поколений европейских ученых (в первую очередь филологов и этнографов) фундаментальный труд старшего из знаменитых братьев Гримм, выдающегося немецкого языковеда и одного из сооснователей германской филологии как науки Якоба Гримма (1785–1863). Трехтомное академическое издание перевода «Германской мифологии» на русский язык увидело свет при поддержке Российского фонда фундаментальных исследований (РФФИ) в 2018 г. и стало первым полным изданием этой работы Якоба Гримма в России. До настоящего времени «единственной частью книги, доступной на русском языке в академическом переводе» (т. 3, с. 515), оставался лишь фрагментарный перевод предисловия, выполненный в 1987 г. А.А. Гугниным и включенный в сборник «Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX веков»[1].

[1] Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX веков : Трактаты, статьи, эссе / сост., общ. ред. Г.К. Косикова. – Москва : Изд.-во Московского университета, 1987. – 510 с.

Рецензируемый перевод осуществлен Д.С. Колчигиным по наиболее полному немецкому изданию (1875–1878) без сокращений и купюр, включая огромное количество примеров на разных языках. Поскольку многоязычный цитируемый материал составлял едва ли не треть текста оригинального издания и был оставлен без перевода на немецкий как самим Якобом Гриммом, так и позднейшими издателями его труда, русскому переводчику пришлось иметь дело также с текстами на многих древних и новых языках, помимо немецкого.

«Германская мифология» задумывалась Якобом Гриммом как своего рода «грамматика мифологии» (1, с. 20). С нее берет начало мифологическая школа в фольклористике, для которой характерен отличный от традиционного подход, признающий в мифе живую часть народного языка, ядро традиции. Вдохновленный размышлениями романтиков, прежде всего работами Фридриха Шлегеля, Я. Гримм видел в мифе проявление глубинного творческого начала, источник «свежего и животворящего духа» (т. 1, с. 14), а вовсе не «детскую» сказку, рожденную «еще не» развитым в достаточной мере человеческим сознанием (как понимало миф Просвещение). Весьма вероятно, что именно осуществленный и закрепленный в этом труде революционный переворот в восприятии мифа, давший толчок взрывному развитию антропологии и породивший «целую волну этнографических исследований во всех соседствующих странах» (т. 1, с. 25), открыл дорогу и совершенно новым интерпретациям индивидуального и коллективного бессознательного, создав в конечном счете условия для возникновения именно в немецкоязычном мире психоанализа и направлений, его развивающих (З. Фрейд, К.Г. Юнг).

Как пишет во вступительной статье С.А. Ромашко («Как мифология стала германской» (т. 1, 7–23)), все началось, когда в 1802 г. Якоб Гримм, а годом позже и его брат Вильгельм, по семейной традиции «вынуждены были» поступить на юридический факультет университета города Марбурга, поскольку ни германской филологии, ни филологического факультета тогда не существовало. Там они были замечены и поддержаны молодым талантливым правоведом Фридрихом Карлом фон Савиньи (1779–1861), который стал их академическим наставником и ввел в круг романтиков.

Романтики Ахим фон Арним (1781–1842) и Клеменс Брентано (1778–1842) как раз в то время были поглощены работой над собранием немецких народных песен «Волшебный рог мальчика» (Des Knaben Wunderhorn, 1806–1808), и братья Гримм приняли живое участие в этой работе, хотя «метод Арнима и Брентано с самого начала вызывал у них возражения» (т. 1, с. 8). Потоптавшись какое-то время «на историческом распутье фольклористики и литературного творчества» на основе фольклора (т. 1, с. 9), они решились сделать шаг в сторону гуманитарного знания, поначалу по примеру романтиков издавая собственный журнал исследований германского фольклора «Древненемецкие леса» (Altdeutsche Wälder herausgegeben durch die Brüder Grimm, 1813). Затем в двухтомнике «Немецкие легенды»[1] (1816–1818) они пошли дальше, все более четко обозначая жанровые границы и демонстрируя внимательное отношение к источникам устного предания.

В конце 1810-х годов оба брата занимают должности библиотекарей в знакомом им с детства Касселе. В библиотеках тогда нередко находили приют ученые, чьи области интересов выпадали из круга признанных университетских дисциплин. Именно в Касселе начался так называемый «грамматический» период в жизни и творчестве Якоба Гримма: с 1819 г. он приступил к изданию «Немецкой грамматики»[2], которая стала «первой сравнительно-исторической грамматикой германских языков, и первым образцом исторической грамматики вообще» (т. 1, с. 9). Эту работу также считают его «позитивным ответом» (т. 1, с. 18) братьям Шлегель, которые в ряде публикаций начала XIX в. подчеркивали важность грамматики для исследований истории и генеалогии языка. И сейчас этот труд представляется «одним из краеугольных камней германистики как самостоятельной научной дисциплины» (т. 1, с. 19). К тому же, заявленный как «грамматика историческая», он вписался в одну из главных тенденций развития тогдашней науки вообще: науки, с азартом приступившей к исследова-

[1] Deutsche Sagen. Herausgegeben von den Brüdern Grimm. – Berlin : In der Nicolaischen Verlagsbuchhandlung, 1816–1818. – 2 Bd.

[2] Grimm J. Deutsche Grammatik. – Göttingen : In der Dietrichschen Buchhandlung, 1819–1837. – 4 Bd.

нию не только человека, но и общества – в их становлении и развитии.

Работа над грамматикой заняла много лет: последняя часть увидела свет только в 1837 г., когда братья уже давно работали в Гёттингенском университете в королевстве Ганновер (ныне – Нижняя Саксония), незадолго до их драматического увольнения оттуда по политическим мотивам («Гёттингенская семерка» (т. 1, с. 11) университетских профессоров, включая братьев, выступила против отмены принятой в 1833 г. конституции ганноверским королем Карлом Августом).

Высланный за пределы королевства Якоб вернулся в Кассель, где продолжил научные занятия в качестве частного лица, и в 1835 г. увидело свет первое издание «Германской мифологии». Потом был переезд в Берлин, где братья провели последние годы жизни, работая преимущественно над «Немецким словарем»[1], представляющим собой первый в истории сравнительно-исторический словарь всех германских языков. Но и «Германская мифология» постепенно росла: в 1844 г. вышло второе, расширенное до двух томов, ее издание; в 1854 г. – третье, также в двух томах. Наиболее полное, четвертое, издание в трех томах выходило в Берлине в 1875–1878 гг. под редакцией Е.Х. Майера (E.H. Meyer) уже после смерти Якоба Гримма.

Как и другие романтики, Якоб Гримм отказывался понимать прогресс как поступательное линейное движение, считая ошибочным стремление оценивать прошлое человечества исходя из норм и ценностей более позднего времени. Он не был первым из немецких ученых, кто пытался руководствоваться подобными представлениями, но именно ему, как полагает С.А. Ромашко, удалось освободиться от многих присущих первопроходцам недостатков. Помимо Фридриха Шлегеля, который во вдохновенной «Речи о мифологии» (1800) отстаивал самоценность мифологии как особой формы проявления творческих сил человека, недоступной современному человеку в силу утраты «первоначальной целостности» (т. 1, с. 13), большое влияние на Якоба Гримма оказал ныне почти забытый филолог и литератор Иоганн Арнольд Канне (1773–1824),

[1] Deutsches Worterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm. – Leipzig : Verlag von S. Hirzel, 1854.

автор двухтомного труда «Первые свидетельства истории, или Всеобщая мифология»[1].

Помимо вопиющей иногда небрежности в рассуждениях, несомненно, связанной с «всеохватностью» его книги, у И.А. Канне были «позитивные моменты» (т. 1, с. 17), открывшие дорогу формированию нового методологического подхода к работе с мифологическими текстами. К таковым С.А. Ромашко относит признание самоценности мифа как отражения определенного ментального состояния человека; стремление реконструировать внутреннюю логику мифа; выявление тесной связи мифа и языка, поскольку в «языке вообще заключена идея первобытного мира», и потому «исследования языка и исследования мифологии никогда не разойдутся»[2] (цит. по: (т. 1, с. 17)). Главные недостатки его труда, в сущности, совпадают с выделенными Ф. Шлегелем слабыми местами собственных ранних публикаций братьев Гримм в «Древненемецких лесах»: смешение типологических и историко-генетических моментов в анализе древних источников, увлечение мифотворчеством и отсутствие четкой хронологии. Кроме того, Ф. Шлегель с большим скептицизмом воспринимал многие этимологические изыскания братьев Гримм, отказывая им в научности.

«Грамматический подход» к мифологии позволил преодолеть большую часть названных недостатков. Структура «Германской мифологии» энциклопедическая, материал в тематических главах подается с ориентацией на как можно более последовательное отражение филологических, исторических, фольклорных и поэтических аспектов дохристианских верований различных германских народов с привлечением огромного множества примеров. Все источники исторически и географически верифицированы. Как справедливо отмечает С.А. Ромашко, книга в целом не только утверждает ценность германской мифологии наряду с ценностью признанных ранее мифологических традиций, но и вносит существенный вклад в формирование национальной идеологии, вырастающей из национальной истории, истории национального языка и

[1] Kanne J.A. Erste Urkunden der Geschichte oder allgemeine Mythologie. Zwei Bände / Mit eine Vorrede von Jean Paul. – Baireuth : Bei Johann Andreas Lübecks Erben, 1808.

[2] Ibid. – S. 7.

национальной культуры в процессе выстраивания границ, с разных сторон очерчивающих национальное, отмечая, «где начинается, скажем, история немецкого языка, поскольку в ее истоках обнаруживается группа германских племен, говорящих на близкородственных языках-наречиях, ни одно из которых не может считаться собственно немецким» (т. 1, с. 22). При этом сам Якоб Гримм отчетливо ощущает «парадоксальную языковую зыбкость границ национального» (там же), осознает, что «определение какой-то линии, от которой начинает отсчитываться “собственно” немецкий язык, вряд ли может осуществляться по каким-то объективным признакам» (там же), и потому в собственной сознательной и целенаправленной работе по созданию национальной филологии вольно или невольно моделирует также европейскую, и не только европейскую, но филологию как таковую.

Собственно «Германская мифология» Якоба Гримма начинается с вводной первой главы, где кратко в исторической перспективе (с опорой на языковые следы) описано распространение христианства в Европе, постепенное вытеснение им языческих верований и связанных с ними сказаний, многие из которых были утрачены. Неполнота и недостаточная связность восстановленного материала мотивируют ученого, по его собственному признанию, «просто и честно собрать все, что осталось от язычества после того, как оно сначала было заброшено самими исповедовавшими его народами, а затем подверглось насмешкам и издевательствам со стороны христиан» (т. 1, с. 139).

Далее следуют 37 «понятийных» глав, и первая же из них называется «Бог». Оказывается, «во всех германских языках высшее существо единообразно звалось именем “Gott”» (т. 1, с. 149), этимология которого ясна не вполне, однако самое распространенное предположение о связи с прилагательным «gut» (хороший, благой) ученым отвергается, как и родство с названием народа готов, именовавшими себя «Gutans» (т. 1, с. 150). Приводя огромное количество примеров употребления слова «Gott» в древних языках и народной речи, Я. Гримм показывает, что многие из них могут быть связаны с языческими представлениями. В едином понятии он выявляет скрытую, а иногда и явную множественность (в частности, через распространенные грамматические формы). Иными словами, речь идет о богах, что и отражено в последующих главах:

«Почитание богов», «Святилища», «Жрецы» выявляют особенности культа у разных германских народов, а также многочисленные языковые следы вытеснения их христианством.

«Боги» вновь возвращают нас к вопросу о том, имеет ли смысл говорить о некоей «общности пантеона» у разных германских народов в древнейшие времена. Оказывается, да. Основываясь на языковом сходстве, «достаточном и решающем» (т. 1, с. 288), Я. Гримм приходит к выводу, что считать общегерманскими «уместно и почти необходимо» (т. 1, с. 289) скандинавских богов, культ которых сомнений уже не вызывает.

И потому следующие главы посвящены главным персонажам скандинавской мифологии, хорошо известным читателю (правда, часто под другими, хоть и созвучными, именами): «Вотан», он же Один, он же Гудан (высшее, верховное божество); «Донар», он же Тунар, он же Тор (бог грома и молний); «Цио», он же Тиус, он же, возможно, греческий Зевс (Zeus), или Зевс-отец=Юс-патер=Юпитер (интересно, что Я. Гримм выявляет и его ассоциации с Марсом, Аресом, богом войны); «Фро», он же Фрей (обобщенный «господин», у скандинавов по могуществу следующий после Одина и Тора), известный и как брат божественной Фрейи (их характеристики во многом схожи и даже взаимозаменяемы); «Пальтар», он же Бальдр, он же Бальдрс (возможно, готские балты производили свой род от него: (т. I, с. 463)).

Менее значительные боги представлены в главе «Другие боги»: Хеймдаль (светлейший из асов); Браги (связан с искусством, поэзией); Сатурн, он же Кродо (Хронос); ужасающий Эгир, он же Хлер (океан, море); Кари (ветер); Логи (огонь) и Локи (связанный с огнем великан, злодей-искуситель): расхождения и совмещения образов двух последних рассматриваются подробно.

Глава «Богини» начинается с замечания, что их (в отличие от богов, рассматривавшихся по отдельности), «как кажется, уместнее будет рассмотреть всех в целом, поскольку так лучше всего проявится та единая концепция, с которой связаны все представления о женских божествах» (т. 1, с. 499), которых мыслили странствующими и являющимися людям божественными матерями, давшими человечеству навыки домоводства и земледелия. Богини в основном были далеки от сражений, и их прекрасные и миролюбивые образы сохранялись в предании особенно долго. Среди

богинь названы олицетворяющие землю – Ёрд, Ринд, Нерте, Гауэ. Подчеркивается, что у разных народов одни и те же традиции связываются с разными богинями.

Далее собраны и проанализированы «Свойства богов» (т. 1, с. 585–606). У всех без исключения народов боги мыслятся очеловеченными. На близости богов человеческой природе основаны представления о воплощении, богоявлении, разнополости богов, о возможности сочетания их браком со смертными, об обожествлении (включении некоторых людей в круг высших существ). Важное отличие язычества от христианства Я. Гримм видит в том, что древние народы не считали правление своих богов безграничным и безусловным – пусть боги живут существенно дольше людей, но и им приходит время умирать. К тому же их всесилие ограничивается судьбой, стоящей надо всем; власть их, сколь бы долгой она ни была, также имеет временной предел, несмотря на то что по традиции их называли бессмертными и вечными. Их могущество зиждется прежде всего на том, что все дается им легко, без труда, в то время как удел смертных – тяжелая работа. И если люди растут и взрослеют медленно и постепенно, то боги обретают полную силу сразу после рождения (так, Вали, сын Одина и Ринд, рвется отомстить Хёду за смерть Бальдра сразу же после рождения).

Внешне боги выглядят как люди, только огромного роста. Боги веселы, ибо беззаботны: искра радости от них передается людям. Они ходят так же, как люди, только шагают гораздо шире и быстрее. У богов есть своя иерархия, есть язык. В «Старшей Эдде» целая песня посвящена сравнению языков – богов и людей, великанов, ванов, альвов и двергов. Я. Гримм отмечает, что слова «боги» и «асы» используются как синонимы, в то время как «боги» и «всесильные» различаются по смыслу. В принципе, германцам (как и грекам) свойственно относить к «языку богов» слова неясные, двойственные, необычные. «Помимо языка, богов с людьми объединяют традиции: они любят песни и игры, находят удовольствие в охоте, войне и пирах; богини предпочитают пахать, ткать и прясть; и у богов, и у богинь есть слуги и посланники» (т. 1, с. 602).

Между богами и людьми стоят «Герои» (т. 1, с. 617–670). Я. Гримм отмечает, что чем древнее эпос, тем больше в нем воплощенных богов, но и самые древние тексты не обходятся без

героев – «смертных, приобщившихся к высшему, людей, в которых горит божественная искра» (т. 1, с. 617). Героями считаются люди, которые, совершая бессмертные подвиги в борьбе со злом, добиваются божественной славы. Обычно это человек наполовину божественного происхождения, т.е. полубог. Человеческое происхождение отличает героев от других мифических существ – эльфов, ангелов, великанов, также заполняющих пропасть между богами и человеком. Я. Гримм сравнивает героя с христианским святым, через страдания и духовную борьбу заслужившим место на небесах (т. 1, с. 618).

В главе «Вещие жены» (т. 1, с. 681–737) Я. Гримм исследует различия в божественности мужчин и женщин, в отношениях тех и других с богами. Славный род мог основать только мужчина-герой, поэтому родовые саги построены на именах героев, а королевские дочери в них либо вовсе безымянны, либо упоминаются как супруги героев. По этой же причине обожествление сыновей рода встречается, а дочерей – нет; от союзов между смертными и бессмертными рождаются почти исключительно сыновья. Тем не менее, в отличие от героев, многие из которых рано и напрасно погибали, некоторые женщины пользовались значительным и долговременным влиянием: «между богами и людьми посредничала целая группа прекрасных и устрашающих полубогинь – куда более влиятельных и почитаемых, чем герои» (т. 1, с. 681). Более того, женская «полубожественность» считалась более возвышенной и одухотворенной, чем мужская (герои). В германской мифологии, как и в некоторых других, среди божеств второго ранга преобладают женские (в то время как первый ряд занят почти исключительно мужскими). Определенную сложность вызывает разграничение богинь и полубогинь: «полноценной богиней», по Гримму, является жена бога, но есть и незамужние богини (например, Хель). А вот если женщина, не являясь ни женой, ни дочерью бога, находится в тесной взаимосвязи с высшими божествами, ее следует считать полубогиней, полагает ученый. Впрочем, такое разграничение можно провести не всегда, и именно из-за того, что полубогини стоят выше полубогов.

Я. Гримм вообще подчеркивает, что для германцев характерно почтительное и благоговейное отношение к женщинам (в которых всегда чтили мудрость). Не случайно добродетели (как,

впрочем, и пороки) в немецком языке олицетворяются женщинами. Граница между богинями и полубогинями размыта еще из-за того, что низшие божества, культ которых по какой-то причине разросся у отдельных племен, могли подниматься до высших. В целом задачи и функции полубогинь определяются их ролью служительниц по отношению к богам и вестниц по отношению к людям. Отсюда и другое название – «вещие жены»: скандинавские дисы (известны Веледа, Ганна, Ауриния), богини судьбы норны (чьи имена Я. Гримм этимологически возводит к глаголу verda, «становиться», – Урд и Верданди, – а также к вспомогательному глаголу skula, участвующему в образовании будущего времени – Скульд).

Далее в первом томе рассматриваются другие хотя бы отчасти божественные существа, заполняющие промежуток между богом и человеком («Вихты и эльфы» (т. 1, с. 737–816), «Великаны» (т. 1, с. 848–886)), а завершает том глава «Сотворение» (т. 1, с. 899–921), посвященная нюансам космогонического мифа у германских народов и мифу о сотворении человека. Излагая сюжет, Я. Гримм опирается в основном на скандинавские представления, считая такой подход легитимным, «поскольку сохранилось множество свидетельств тому, что у других германцев аналогичные мифы тоже бытовали» (т. 1, с. 899).

Вот вкратце эти представления. До сотворения неба и земли была лишь великая бездна (gap) или даже «бездна бездн» (gap ginnûnga), в пустотах которой существовали два противоположных полюса – muspell (огонь) на юге и nifl (туман) на севере. Первый (Муспельхейм) породил свет и тепло, второй (Нифльхейм) – тьму и холод. Посредине располагался источник Хвергельмир (Hvergelmir), из которого вытекало 12 рек; когда они сильно удалились от истока, содержащаяся в них частица огня застыла, и реки обратились недвижным льдом. Однако, когда льда коснулся теплый ветер с юга, лед стал таять, капли воды ожили, и из них выросло первое существо – злой великан Имир (Эргельмир). Он уснул и вспотел во сне, и под его рукой выросли мужчина и женщина, а от ноги зародился шестиголовый сын, давший начало разным родам великанов.

Лед продолжал таять, божественная корова Аудумбла питала Имира четырьмя потоками молока, текущими из вымени; три

дня вылизывала она лед теплым своим языком, и извлекла на свет человека – большого, красивого, сильного – по имени Бури. Его сын Бёр, взяв в жены дочь великана Бёльторна Вестлу, породил троих сыновей – Одина, Вили и Ве. Они втроем убили Имира, из его крови сотворили море и воду, из его плоти – землю, из костей – горы, а из зубов и обломков костей – скалы и утесы. Из черепа создали небо, и закрепили на нем искры Муспельхейма, прежде свободно летавшие по звездному небу. Мозг Имира подбросили в воздух, и возникли тучи. В некоторых вариантах из волос были созданы деревья.

Покончив с этим, сыновья Бёра отправились на морской берег, где нашли два дерева, из которых создали двоих людей: Аска (Askr, ясень) и Эмблу (Embla, ива). Душой их наделил Один, умом и осязанием – Вили, а обликом, речью, зрением и слухом – Ве. Принципиальным отличием скандинавских представлений от других мифологий Я. Гримм называет то, что в них микрокосм является основой для сотворения макрокосма, в то время как в других системах, напротив, мир становится материалом для создания человека. Если у скандинавов (и германцев) вся природа предстает как разделенный на части первочеловек, то в противоположном (и более распространенном) варианте космологии человек собирается из элементов природы. Поэтому скандинавский вариант представляется ученому более древним (т. 1, с. 909). Глава содержит также развернутые сопоставления его с другими мифологическими системами, включая библейский миф.

Разобравшись в первом томе с божественным миром, сотворением человека и мира земного, автор «Германской мифологии» закономерно переходит к «земной перспективе». Во втором томе столь же системно излагаются мифологические представления о земных реалиях. Главы последовательно описывают свойства земного пространства и времени – «Стихии», «Деревья и животные», «Небо и звезды», «День и ночь», «Лето и зима», «Небо и земля», «Время и мир», с каждой главой при этом все яснее проявляется ключевое свойство этого мира – двойственность, соприсутствие противопоставленных полюсов (что видно даже на уровне названий глав).

Далее рассматривается жизнь человека в земном мире: «Души», «Смерть», «Судьба и благополучие», «Поэзия», «Призраки».

И эта жизнь, земная судьба, представляется зависящей напрямую от отношений, выстраиваемых человеком с божественным миром, высшими существами. Способы выстраивания таких отношений могут быть различны, но важное место среди них занимает колдовство. За главой под названием «Дьявол» следуют «Колдовство», «Суеверие», «Болезни» (как следствия ненадлежащих отношений) и «Травы и камни», «Заговоры и заклинания» (как согласованные с высшими силами способы лечения). Таким образом, земной мир с действующими в нем силами и законами, человек в зеркале трудностей и задач, с которыми сталкивается в своем земном бытии, с исчерпывающей полнотой освещены в основном корпусе текстов «Германской мифологии».

Третий том содержит приложения, включенные в четвертое немецкое издание. Среди них «Англосаксонские родословные», «Заклинания» и «Суеверия» (по источникам и народам; отдельно представлены шведские, датские, французские, эстонские и литовские суеверия).

Впечатляет справочный аппарат рецензируемого издания. Помимо того что каждая из 38 глав (внутри соответствующего тома) сопровождается обстоятельными авторскими примечаниями, издание замыкает обширный комментарий, составленный Д.С. Колчигиным (т. 3, с. 513–775), в котором подробно раскрываются многие не до конца проясненные моменты текста нередко в полемике с другими, иноязычными, издателями «Германской мифологии».

К тому же в русском издании впервые расшифровано множество ссылок немецкого филолога, который обращался к сотням источников, включая редкие и малоизвестные, причем по традиции XIX в. называл их чаще всего сокращенно. Полностью расшифрованный список использованных Я. Гриммом источников, упорядоченный по алфавиту (латиница), занимает в издании 270 страниц (т. 3, с. 243–512). Нет сомнений, что издание в целом потребовало от переводчика и научного редактора (Б.Ф. Успенский) кропотливой и серьезной исследовательской работы – помимо литературного перевода, за который Д.С. Колчигин заслуженно получил престижную международную «Переводческую премию Мерк» (в номинации «Научно-популярные издания») в 2020 г.

ЛИТЕРАТУРНЫЕ СВЯЗИ И ВЛИЯНИЯ, СРАВНИТЕЛЬНОЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

УДК: 821.161.1

КРАСАВЧЕНКО Т.Н.[1] О ВОСПРИЯТИИ И.С. ТУРГЕНЕВА В БРИТАНИИ. (Обзор). DOI: 10.31249/lit/2021.01.04

Аннотация. В центре статьи – литературная репутация И.С. Тургенева в Великобритании. Он обрел международную известность в 1860–1870-е годы, первым представил великий русский роман в Великобритании и был воспринят там как «сильный энергичный писатель», но позднее, когда на литературном горизонте появились Толстой и Достоевский, в которых увидели «мудрецов» и «пророков», он был низведен до статуса «эстета», «чистого художника». Кроме «Зала Славы» (Hall of Fame) для писателей «первого ряда», у викторианцев существовала «часовня» для меньших божеств – «чистых художников», где довольно парадоксально и отвели место «крупному, сильному охотнику» Тургеневу.

Ключевые слова: русская и английская литература; межкультурная коммуникация; имагология; английская и русская литература.

KRASAVCHENKO T.N. On the perception of I.S. Turgenev in Britain. (Review).

Abstract. The subject of the article is I.S. Turgenev's reputation in Great Britain. He gained international fame in 1860s–1870s, was the

[1] **Красавченко Татьяна Николаевна** – доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник отдела литературоведения Института научной информации по общественным наукам РАН.

first to present the great Russian novel in Britain, where for some time he was perceived as a «strong energetic writer», but later, as Tolstoy and Dostoevsky appeared on the literary scene as «sages» and «prophets», he was relegated to the status of esthete, «pure artist». Victorians had the «Hall of fame» for the «first row» writers and a chapel for lesser deities – «pure artists», where paradoxically they gave a place to a «large, strong hunter» Turgenev.

Keywords: Russian and English literature; intercultural communication; imagology.

Для цитирования: Красавченко Т.Н. О восприятии И.С. Тургенева в Британии. (Обзор) // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7 : Литературоведение. – 2021. – № 1. – С. 46–58. – DOI: 10.31249/lit/2021.01.04

Как известно, И.С. Тургенев обрел международную известность в 1860–1870-е годы и, по справедливому наблюдению английского поэта и критика Дональда Дейви, был первым русским романистом, который произвел впечатление на читателей в Британии и Америке [15, p. 1].

В 1855 г. некий Джеймс Майклджон неточно, непрофессионально перевел на английский с французского «Записки охотника», что вызвало недовольство автора, и в 1856 г. вышел усовершенствованный авторизованный перевод. С конца 1850-х годов переводы сочинений Тургенева регулярно печатали в английской периодике, в том числе в журнале Диккенса – «Домашнее чтение».

Тургенев неоднократно (с 1847 г.) бывал в Англии, а однажды – и в Шотландии. В 1858 г. по протекции поэта Ричарда Монктона Милнза его пригласили на банкет британского Литературного фонда, о котором он написал статью в первом российском многотиражном журнале «Библиотека для чтения», чем содействовал основанию такого же фонда в России [25]. В 1850-х годах Тургенев приезжал в Британию – встречался с А.И. Герценом, отдыхал на знаменитом курортном острове Уайт, он посещал Англию и даже жил там в 1871 г. в период Франко-прусской войны. Был знаком с Карлейлем, Дизраэли, Маколеем, Теккереем и др.

С 1850-х годов, т.е. со времен Крымской войны (1853–1856), до почти 1880 г. интерес к Тургеневу был в Британии не только литературным, его ценили как источник информации о русском

крестьянстве (считалось, что он способствовал его «раскрепощению»), а позднее – о русских нигилистах и террористах.

В 1874 г. английский русист, друг Тургенева Уильям Ролстон (Ralston W.), известный как переводчик на английский романа «Дворянское гнездо» («Liza», 1869), басен И.А. Крылова («Krilof and his fables», 1868) и русского фольклора, выступал с лекциями в Оксфорде и предложил известному эллинисту Бенджамену Джоэтту и другим руководителям Баллиол-колледжа присвоить Тургеневу звание почетного доктора Оксфордского университета. 18 июня 1879 г. в Оксфорде состоялась торжественная церемония – Тургенев стал доктором гражданского права (Doctor of Civil Law) и произвел на всех впечатление своим «одухотворенным, поэтическим обликом» [26].

К тому времени в Англии, кроме «Записок охотника», были переведены «Дворянское гнездо», «Новь»; в 1871 г. вышел роман «Накануне» в переводе Чарльза Тёрнера, историка литературы, переводчика, долгое время преподававшего английский в Петербургском университете. Он стал автором первого значительного эссе о Тургеневе в 1869 г. в журнале British Quarterly, а в 1890 г. в книге «Современные русские романисты» (она комментировалась в британской прессе) написал о наиболее значительных, с его точки зрения, русских писателях – Карамзине, Гоголе, Достоевском, Толстом – и о Тургеневе как о писателе пушкинской традиции и европейского масштаба, который воссоздал картину жизни «современной России» и представил национальный характер русских – с их любовью к Богу, терпением, жизнестойкостью [18, p. 36–71].

Но по-настоящему Тургенев стал доступен британцам, когда все его романы, повести, пьесы и некоторые стихи в 1894–1899 гг. перевела на английский Констанс Гарнет. Ее муж Эдвард Гарнет, редактор-рецензент (с 1901 г.) в издательстве «Дакворт», в начале 1900-х годов был лидером литературного кружка, собиравшегося по вторникам в центре Лондона в Вестминстер-сити – в ресторане «Монблан» (в нем бывали Хилэр Беллок, Форд Мэдокс Форд, Джон Голсуорси, Джозеф Конрад, Г.К. Честертон и др. [см. подробнее 21; 22]). В 1917 г., собрав свои предисловия к переводам Констанс, Э. Гарнет издал книгу «Тургенев» (1917), где доказывал уникальность Тургенева и хотел привлечь внимание английских литераторов к русской литературе. В частности, он обратил вни-

мание на повесть Тургенева «Степной король Лир», изящество ее композиции и особую магию воздействия на читателя, выявляющую искусственность большинства «претенциозно умных» художественных произведений [2, p. 177–181]. Т.С. Элиот назвал книгу Э. Гарнета первой серьезной книгой о Тургеневе, чье творчество представлено в ней как нечто цельное, особый мир, а его искусство – как «стройное здание» [27]. Книга, по мнению Т.С. Элиота, произвела впечатление на Арнольда Беннета, Джозефа Конрада, Форда Мэдокса Форда – они считали Тургенева лучшим из русских романистов.

Тургенев импонировал британцам, так как соответствовал близким им представлениям о «реализме», но не ограничивался быто- и нравописательством, как многие викторианцы, и в то же время избегал запретных для многих викторианских читателей сюжетов, которые они не одобряли у Флобера и, позднее, Золя.

В конце XIX – начале XX в. в Англии было модно не считать русскую литературу плодом «западной цивилизации». Тут сказалось влияние французского писателя и историка литературы, автора знаменитой книги «Русский роман» (1886) – Эжена-Мельхиора де Вогюэ, который видел черты «русского крестьянина» в Тургеневе и Достоевском. По мнению Д. Протопоповой, идеи де Вогюэ о творчестве Тургенева как воплощении подлинно русских черт – непосредственной доброты сердца, естественной простоты, отсутствия эгоизма – дали импульс британским русофилам Стивену Грэму и Джону Уильяму Макейлу: они шли по стопам де Вогюэ, утверждая, что Россия 1910-х годов двойственна – в ней сочетаются варварство и духовность [14, p. 28–41].

Когда на британской литературной авансцене появились Лев Толстой и Достоевский, Тургенев отошел на второй план. Но у него были свои приверженцы. Романист Арнольд Беннет, характеризуя в эссе «Тургенев и Достоевский» (1910) «непосредственный, неосознанный реализм русских», противопоставил «спокойную и изысканную мягкую красоту» Тургенева «ужасному пафосу» Достоевского [1, p. 209, 212–213]. Предпочтение Тургенева другим русским писателям и отказ серьезно относиться к Толстому и Достоевскому объединяет таких разных писателей, как Генри Джеймс и Джозеф Конрад. Для англо-ирландского писателя Джорджа Мура (1852–1933) Тургенев и Толстой олицетворяли два

пути в творчестве: Толстой, на взгляд Дж. Мура, пытался «соперничать с самой Природой», его произведения – сама «стихия», «сама жизнь»; Тургенев – это «мастер», умело, осознанно «воспроизводящий жизнь». Влияние Тургенева очевидно в творчестве Мура, в частности в его романе «Озеро» (1905), в сборнике рассказов «Невспаханное поле» (1903).

Тургенев был единственным русским романистом, которого высоко ценил влиятельный английский критик Джордж Сейнтсбери (1845–1933), отвергавший «реализм» и возлагавший надежды на английский приключенческий роман – Р.Л. Стивенсона и Райдера Хаггарда.

В конце 1880-х годов на литературную авансцену выходит новое поколение романистов (среди них Джон Голсуорси), проявляющее интерес к психологии человека, что было естественно во времена расцвета медицинской и социальной психологии; З. Фрейд, К.Г. Юнг, Джеймс Фрейзер («Золотая ветвь», 1890) акцентировали роль подсознательного, оно оказалось в фокусе литературы и искусства в Англии и стимулировало интерес Голсуорси (особенно в 1890-е) к русской литературной классике, сконцентрированной на «внутреннем познании», на анализе чувств и эмоций. Тургенев стал для Голсуорси центральной фигурой. Как заметил писатель Форд Мэдокс Форд: «Я сто раз спрашивал себя, если бы не было Тургенева, что стало бы с Голсуорси? <…> Каким бы он был?» [24, p. 124].

Первым критиком и литературным наставником Голсуорси был Эдвард Гарнет – во многом из-за их общего увлечения Тургеневым [8, p. 80]. Голсуорси, начинающий писатель, прочитав в английском переводе Тургенева, а по-французски Мопассана, позднее признался: «Это были первые писатели, которые вызвали у меня настоящее эстетическое волнение и понимание пропорции темы и экономии слов. Они дали мне импульс для создания второго романа “Вилла Рубейн”» [6, p. 154]. В нем Голсуорси – ученик Тургенева на каждой странице [16, p. 8]. В сюжете, персонажах, тоне повествования этого романа явно сходство с романом Тургенева «Накануне». Любовь героини к художнику-анархисту – Гарцу, не одобренная ее семьей, напоминает историю Елены и Инсарова. Гилберт Фелпс отметил, что Голсуорси в эпизодах воспоминаний использовал тургеневский прием «вспышки памя-

ти» – flash-back из «Вешних вод» (1871) и «Первой любви» (1860), прием, усиливающий чувство боли от необратимой утраты [23, p. 123]. Как Санин в «Вешних водах», Суизин в «Спасении Суизина Форсайта» (1900), покинувший когда-то свою возлюбленную, сознает в конце жизни, что потерял тогда самое главное. То же в рассказе «Яблоня» (1916) – герой, принадлежащий к высшему обществу, вспоминает, как студентом влюбился в простую девушку, ненадолго оставил ее, чтобы подготовиться к свадьбе, но встретил старую знакомую из «своего мира» и предал свою любовь.

Параллели многочисленны. Возможно, имя Ирэн Форсайт заимствовано у Ирины – героини повести Тургенева «Дым». Критики часто сравнивали сюжеты, темы и персонажей Голсуорси и Тургенева, отмечая сходство [3, p. 112–125; 9, p. 169; 27]. Влияние Тургенева ощутимо и в ранних, и в более зрелых произведениях Голсуорси, когда «в моде» были уже Достоевский и Толстой. Жена Голсуорси – Ада в письме в американское издательство «Скрибнерс» заметила, что ее муж признавал в своем творчестве влияние лишь Тургенева и Мопассана [4, p. 98].

Критик Ройел Геттманн не очень убедительно объяснял увлечение Голсуорси Тургеневым сходством их социального окружения: оба – образованные джентльмены, любители спорта, наследники состояний, оба не приемлют свой класс – Тургенев отказался от госслужбы, Голсуорси – от профессии юриста, оба сочувствуют угнетенным и будущее вызывает у них опасения [3, p. 178–179]. Но увлечение Голсуорси Тургеневым началось до того, как он унаследовал состояние отца и таким образом обрел финансовую свободу, сравнимую со свободой Тургенева. Кроме того, Геттманн и сам отмечает, что сочувствие к униженным не было явным в романах Голсуорси – он больше сочувствовал представителям среднего класса, например Ирэн Форсайт. А Фрэнк Суиннертон, английский писатель и критик, который одним из первых указал на то, что Голсуорси искал вдохновение у Тургенева, заметил: «Тургенев был в душе поэтом, а Голсуорси – джентльменом» [17, p. 194]. И тем не менее Голсуорси не раз говорил о своем глубоком духовном, почти иррациональном родстве с Тургеневым, заявлял, что не было более великого, чем он, «поэта в прозе» и откровенно признавался, что многому научился у него духовно и профессионально [5, p. 152–153].

В поисках своего пути среди конкурирующих течений 1890-х годов Голсуорси принял эстетику и поэтику Тургенева: отношение к литературному ремеслу как исследованию человеческой психологии и «духа», отказ от острого сюжета и ярко выраженной морали, имперсональное повествование, единство контекста повествования с эмоциональным состоянием персонажей.

В 1890-е годы внешние события – «экшен» – перестали быть в художественной прозе индикатором нравственности, фокус внимания переключился на взаимодействие желаний и морали [16, p. 87–88]. Генри Джеймс (большой поклонник Тургенева) в «Предисловии» (1908) к роману «Женский портрет» (1881) объяснил замысел своего романа осознанным решением заменить внешнее действие «волнующей» внутренней жизнью.

По мнению О. Соболевой и Э. Ренна, в романах Тургенева человек действия противопоставлен человеку, склонному к рефлексии и чуткому к социальной несправедливости, но совершенно неспособному действовать; симпатии автора – на стороне второго: в статье «Гамлет и Дон Кихот» (1860) – на стороне Гамлета, в «Накануне» – на стороне социально пассивного, робкого Шубина, хотя моральное превосходство (и преданность возлюбленной) – на стороне революционера Инсарова, невыразительного, неяркого, не вызывающего симпатий [16, p. 88–89]. Вот и у Голсуорси активная жизнь персонажа редко показана положительно. Подобно Базарову, Ферран в «Острове фарисеев» (1904) нарушает спокойствие других людей, и его присутствие в доме Деннант (по образцу визита Базарова в Марьино) имеет негативные последствия. Далекий от типично эдвардианской саги роман, во многом уже не роман, а ряд эпизодов или литературных набросков, выявляющих социальное лицемерие среднего класса, был посвящен Констанс Гарнет в знак благодарности за ее переводы Тургенева. Черты Базарова присущи лорду Милтоуну в романе Голсуорси «Патриций» (1911) и, хотя социальное окружение здесь иное, упрямство, гордость и сила личности персонажа аналогичны.

Для романов Тургенева и Голсуорси характерно ярко выраженное социальное начало и концентрация повествования на злободневных современных проблемах, что компенсирует отсутствие внимания автора к сюжету – «story». Однако ни Тургенев, ни Гол-

суорси не были социальными реформаторами. Социальное начало важно в их романах, но оно не главное в них.

Тургенева и Голсуорси объединяет отказ от прагматизма и острое ощущение зыбкости человеческого бытия, что свойственно модернистской эстетике, концентрирующейся на субъективности как необходимом условии художественной рефлексии. Голсуорси, как и Тургеневу, присуще понимание того, что человеческое счастье субъективно и не «прагматично», не определяется «четкой» моралью. У Тургенева счастлив Николай Петрович Кирсанов – в обществе любимой Фенечки и своего ребенка играющий на виолончели в своем хаотичном, плохо управляемом поместье. У Голсуорси обретают счастье «безнадежный» Джолион и непрактичная Ирэн.

Голсуорси одним из первых оценил эмоциональный и иррациональный отклик персонажей Тургенева на природу (и – шире – обстановку) как выражение состояния души человека. Английский писатель нередко передает такой тип переживания посредством музыки. Едва ли случайно, что в «Саге о Форсайтах» наиболее чуждые прагматизму персонажи – Ирэн, старый и молодой Джолианы Форсайты – тонко чувствуют музыку. Игра Ирэн на фортепиано – важнейший элемент в ее портрете.

Голсуорси заметил, что Тургенев «думал в понятиях атмосферы скорее, чем факта» [5, p. 150]. Очарованный художественной пластичностью Тургенева, склонного к интуитивному, суггестивному, Голсуорси пошел по его стопам, предпочитая «атмосферу» «факту», что наиболее явно в заключительной сцене «Последнего лета Форсайта» (1918): старый Джолион в саду Робин Хилла, пронизанном ощущением утрат, порождаемым размышлениями персонажа о несбывшихся надеждах и счастье, предчувствует и приемлет конец.

Подобно Тургеневу, Голсуорси стал мастером литературного импрессионизма; он описывал объект сквозь призму его эстетико-эмоционального восприятия. Это объясняет, почему его поклонники видели в нем не только реалиста, но также философа и даже поэта. Однако его, во многом модернистские [16, p. 96–97], искания не оценило молодое поколение британских литераторов, в частности Вирджиния Вулф, воспринимавшая его в одном ряду с А. Беннетом и Г. Уэллсом. Она не заметила у него многое из того,

что сама ценила у Тургенева: использование детали, способность создавать сцену на основе тонких, мельчайших наблюдений, имперсональное видение. Правда, произведения Тургенева оказались в поле ее зрения на позднем этапе ее жизни; почти десять лет отделяют ее эссе о Тургеневе (1933) от критики эдвардианских писателей в начале 1920-х годов, когда она была увлечена Толстым и Достоевским, в творчестве которого тема подсознательного, иррационального проявлялась значительно ярче, чем у Тургенева.

Увлечение Тургеневым дало Голсуорси глубинный эстетический импульс, позволило ему превратить социальные типы в живых людей. Однако В. Вулф была права: Голсуорси не был модернистом, изначально присущий ему социальный тип мировосприятия «притормозил» его превращение в модерниста.

Амбивалентно отношение к Тургеневу Сомерсета Моэма, который начал свое знакомство с ним, прочитав по-французски роман «Отцы и дети». Он показался Моэму похожим на французские романы того времени и не произвел особого впечатления, как позднее и другие произведения Тургенева. В прозе Моэма нет «следов» Тургенева, но особое внимание уделено ему в «Записных книжках». В них Моэм размышлял о том, что «трудно найти другого писателя, который приобрел бы бóльшую славу при наличии столь незначительных достоинств. Никто так не обязан своей известностью завышенной оценке, на которой держится русская литература. Его главные достоинства – благовоспитанная сентиментальность и легковесный оптимизм сытого ума… Он создает успокаивающую литературу. <…> Читать его – как плыть по реке, такое же тихое и спокойное путешествие, без приключений и волнений. Говорят, он затронул темы, которые в условиях русской политической жизни опасно было затрагивать (хотя писал он на приличном расстоянии от России, в Париже, и мог бы себе позволить сравняться в смелости с Герценом и Бакуниным); его русские читатели пришли в восторг, прочитав, что один из его героев уезжает в деревню – они увидели в этом завуалированный намек на революционное движение. Но политическая ситуация больше не может сделать плохую книгу хорошей. <…> Основное достоинство Тургенева – его любовь к природе, и его нельзя винить в том, что он описывает ее в духе своего времени, не столько передавая чувства, которые она у него вызывает, сколько описывая звуки,

запахи и пейзажи; описания эти исполнены изящества и прелести. <…> Его характеры достаточно стереотипны, и галерея персонажей невелика. В каждой книге одна и та же девушка, серьезная, полная достоинства и энергии, одна и та же недалекая и скучная мамаша, один и тот же разговорчивый и безвольный герой-неудачник. Второстепенные персонажи неопределенны и бесцветны. <…> Но что больше всего должно поразить читателя Тургенева, так это крайняя тривиальность его сюжетов. “Дворянское гнездо” – история неудачно женившегося человека, который влюбляется в девушку и, получив сообщение о смерти жены, делает девушке предложение. Но жена возвращается, и влюбленные расстаются. “Накануне” – история девушки, которая влюбляется в молодого болгарина. Он заболевает, они женятся, у него развивается туберкулез легких, и он умирает. В первом случае, если бы герой из элементарной предосторожности написал своему адвокату, чтобы убедиться в смерти жены, а во втором – если бы герой позаботился надеть пальто, отправляясь получать паспорт, роман можно было бы не писать» [12, с. 104–107]. Моэм проводит параллель между Тургеневым и викторианским романистом Энтони Троллопом (1815–1882), описывавшим быт и нравы провинциальной Англии, и во всем, кроме стиля, отдает предпочтение английскому писателю, считая, что тот лучше знал мир, обладал бóльшим чувством юмора, и персонажи его интереснее и разнообразнее. Тургенев, на взгляд Моэма, явно уступал двум «главным» русским писателям: не было у него «ни мучительных страстей Достоевского, ни широкого творческого диапазона и гуманизма Толстого; но у него есть другие достоинства – обаяние, изящество, лиризм. Он обладает легкостью и оригинальностью <…>, благоразумием и удивительным ощущением природы. Даже в переводе можно почувствовать, как замечательно он пишет. Он никогда не чрезмерен, не фальшив, не скучен. Он не проповедует и не пророчествует; ему достаточно быть простым и ясным. Вполне возможно, что будущее поколение придет к заключению, что он самый великий из этих трех писателей» [12, с. 107–108].

Порой Моэм делает «имагологические» выводы: «Героини И.С. Тургенева умны, энергичны и предприимчивы, в то время как герои – безвольные мечтатели, не способные к действию. Это ха-

рактерная черта русской литературы, и я полагаю, что она исходит из глубины русского характера» [11, с. 6].

Таким образом, многие британские писатели: сначала Г. Джеймс (он с 1876 г. жил в Англии и в 1916 г. принял британское подданство, а потому можно формально считать его британцем) и Дж. Конрад, а из следующего поколения – Арнольд Беннет и Джон Голсуорси – прошли через фазу увлечения Тургеневым. Форд Мэдокс Форд и Конрад считали Тургенева лучшим из русских романистов. Но молодое поколение модернистов: Д.Г. Лоуренс, Э. Паунд, Уиндем Льюис – не нашли в Тургеневе источник для подражания или «учебы» [7, p. 2].

В итоге замечу, что известный английский врач и писатель Хэвлок Эллис назвал Тургенева «тонким и чувствительным» – «Коро среди русских романистов» [28, p. 250], тем самым определив специфику его восприятия британцами. По словам Дональда Дейви, Тургенев первым представил великий русский роман в Англии и был поначалу воспринят там как «сильный энергичный писатель». Однако позднее, когда на литературном горизонте появились Толстой и Достоевский, в которых увидели «мудрецов» и «пророков», Тургенев был низведен до статуса «эстета», «чистого художника» (в поздневикторианские и эдвардианские времена, а по инерции и далее – эстетизм оценивали по-филистерски как явление более низкого ряда) [7, p. 278]. Кроме «Зала Славы» (Hall of Fame) для писателей «первого ряда» у викторианцев существовала «часовня» для меньших божеств – «чистых художников», где и отвели место «крупному, сильному охотнику» Тургеневу, что Д. Дейви справедливо называет «совершенно поразительным» [7, p. 277–278]. Конечно, в академических исследованиях таких ученых, как Дэвид Магаршак, Ричард Фриборн, Патрик Уоддингтон и др. Тургенев представлен более сбалансированно.

Список литературы

1. Беннет А. Книги и личности. Заметки об ушедшем времени.
   Bennett A. Books and persons : being comments on a past epoch, 1908–1911. – London : Chatto&Windus, 1917. – 337 p.
2. Гарнет Э. Тургенев.
   Garnett E. Turgenev. – London : W. Collins Sons, 1917. – 206 p.
3. Геттманн Р. Тургенев в Англии и Америке.

Gettmann R. Turgenev in England and America. – Urbana : Univ.of Illinois press, 1941. – 196 p.
4. Гиндин Д. Жизнь и творчество Джона Голсуорси : Крепость чужака.
Gindin J. John Galsworthy's life and art : an alien's fortress. – London ; Basingstoke : Macmillan, 1987. – 616 p.
5. Голсуорси Д. Силуэты шести писателей.
Galsworthy J. Six novelists in profile // Galsworthy J. Castles in Spain and other screeds. – London : Heinemann, 1927. – P. 145–171.
6. Голсуорси Д. Впечатления и размышления.
Galsworthy J. Glimpses and reflections. – Leipzig : Tauchnitz, 1938. – 236 p.
7. Дейви Д. Славистические экскурсы : эссе о русской и польской литературе.
Davie D. Slavic excursions : essays on Russian and Polish literature. – Manchester : Carcanet, 1990. – 312 p.
8. Дюпре К. Джон Голсуорси. Биография.
Dupré C. John Galsworthy. A biography. – London : Collins, 1976. – 315 p.
9. Кей П. Достоевский и английский модернизм, 1900–1930.
Kaye P. Dostoevsky and English modernism, 1900–1930. – Cambridge : Cambridge univ. press, 1999. – 248 p.
10. Магаршак Д. Тургенев. Жизнеописание.
Magarshack D. Turgenev. A life. – London : Faber & Faber, 1954. – 328 p.
11. Моэм У.С. Записные книжки 1917 года / пер. с англ. Е. Нарышкиной // Литературное обозрение. – 1999. – № 4. – С. 3–15.
12. Моэм С. Записные книжки / пер. Е. Нарышкиной. – Москва : Вагриус, 2001. – 189 с.
13. Письма от Джона Голсуорси, 1900–1932 / сост. Гарнет Э.
Letters from John Galsworthy, 1900–1932 / ed. by Garnett E. – New York : Scribner's, 1934. – 255 p.
14. Протопопова Д. Достоевский, Чехов и Ballets Russes : Образы язычества и духовности в британском отклике на русскую культуру, 1911–1929.
Protopopova D. Dostoevsky, Chekhov, and the Ballets Russes : images of savagery and spirituality in the British response to Russian culture, 1911–1929 // The new collection journal. – 2008. – Vol. 3. – P. 28–41.
15. Русская литература и современная английская проза : сборник статей / сост. Дейви Д.
Russian literature and modern English fiction : a collection of critical essays / Ed. by Davie D. – Chicago ; London : Univ. of Chicago press, 1965. – VI, 244 p.
16. Соболева О., Ренн Э. От ориентализма к культурной столице. Миф России в британской литературе 1920-х.
Soboleva O., Wrenn A. From orientalism to cultural capital. The myth of Russia in British literature of the 1920s. – Oxford ; Berlin : Peter Lang, 2017. – XIV, 338 p.
17. Суиннертон Ф. Георгианство.
Swinnerton F. The Georgian scene. – London : Farrar&Rinehart, 1934. – 522 p.
18. Тёрнер Ч.Э. Современные русские писатели.

Turner C.E. The modern novelists of Russia. – London : Trübner & Co, 1890. – 209 p.
19. Тёртон Г. Тургенев в контексте английской литературы, 1850–1900.
Turton G. Turgenev and the context of English literature, 1850–1900. – London ; New York : Routledge, 1992. – 229 p.
20. Уоддингтон П. Тургенев и Англия.
Waddington P. Turgenev and England. – London : Palgrave Macmillan, 1980. – 382 p.
21. Феклин М.Б. Литературная критика Эдварда Гарнетта и восприятие творчества Тургенева в Англии на рубеже XIX–XX веков // Проблемы истории, филологии, культуры. – Магнитогорск, 2003. – С. 471–478.
22. Феклин М.Б. The beautiful genius. Тургенев в Англии : первые полвека. – Москва : МПГУ; Oxford : Perspective publications, 2005. – 240 p.
23. Фелпс Г. Русский роман в английской литературе.
Phelps G. The Russian novel in English fiction. – London : Hutchinson univ. library, 1956. – 206 p.
24. Форд Ф.М. Портреты из жизни.
Ford F.M. Portraits from life. – London : Houghton Mifflin, 1937. – 227 p.
25. Фриборн Р. Тургенев: романист для романистов
Freeborn R. Turgenev : the novelist's novelist. – London ; New York : Oxford univ. press, 1960. – 201 p.
26. Чуковский К. Тургенев в Оксфорде // Литературная Россия. – 1968. – № 41. – 11.10. – URL: https://www.chukfamily.ru/kornei/prosa/articles/turgenev-v-oksforde
27. Элиот Т.С. Тургенев.
Eliot T.S. Turgenev // Egoist. – London, 1917. – Vol. 4, N 11. – P. 167.
28. Эллис Х. Новый дух.
Ellis H. The new spirit. – New York : Modern library, 1926. – 272 p.

ПОЭТИКА И СТИЛИСТИКА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

УДК: 82.09

МИЛЛИОНЩИКОВА Т.М.[1] АСПЕКТЫ ПОЭТИКИ БЛОКА И ПАСТЕРНАКА В ИССЛЕДОВАНИЯХ А.К. ЖОЛКОВСКОГО. (Обзор). DOI: 10.31249/lit/2021.01.05

Аннотация. В обзоре рассматриваются работы профессора Университета Южной Калифорнии (США) Александра Жолковского. Следуя структуралистскому методу, Жолковский анализирует стихотворения и поэмы Александра Блока и Бориса Пастернака, основанные на художественных приемах «поэтики выразительности» и «инфинитивной поэзии».

Ключевые слова: Б. Пастернак; А. Блок; американская славистика; инфинитивная поэзия; структурализм; постструктурализм.

MILLIONSHCHIKOVA T.M. The elements of Block's and Pasternak's poetics in the research by A.K. Zholkovsky. (Review).

Abstract. The review concentrates on the works by Aleksandr Zholkovsky, professor in the Literature department at University of Southern California (USA). Bearing on the structural method, Zholkovsky discusses the poems by Aleksandr Block and Boris Pasternak, based on the technique of «poetics of expressiveness» and «infinitive poetics».

[1] **Миллионщикова Татьяна Михайловна** – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник отдела литературоведения Института научной информации по общественным наукам РАН.

Keywords: A. Block; B. Pasternak; American Slavonic researches; «poetics of expressiveness»; «infinitive poetics»; structuralism; poststructuralism.

Для цитирования: Миллионщикова Т.М. Аспекты поэтики Блока и Пастернака в исследованиях А.К. Жолковского. (Обзор) // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7 : Литературоведение. – 2021. – № 1. – С. 59–70. – DOI: 10.31249/lit/2021.01.05

В обзоре рассматриваются статьи профессора славистики Университета Южной Калифорнии (США) А.К. Жолковского, в которых анализируются формальные аспекты поэзии А. Блока и Б. Пастернака.

Работы опубликованы в двух книгах, изданных «Новым литературным обозрением» и составленных Жолковским, – в сборнике статей «Поэтика за чайным столом и другие разборы» [8] и в антологии «Русская инфинитивная поэзия XVIII–XX веков» [11].

В статьях «“Чтоб фразе рук не оторвало…”: матросский танец Пастернака» [9] и «Я4242жмжм, или Формальные ключи к “Матросу в Москве”» [10] в центре внимания стихотворение, может быть, не лучшее у поэта, но, по мнению ученого, «во многих отношениях очень характерное».

Основанное на впечатлениях зимы 1917 / 18 или 1918 / 19 гг., оно датировано 1919 г., опубликовано в конце 1921 г. и затем включено в раздел «Эпические мотивы» книги Пастернака «Поверх барьеров» (1929). Стихотворение довольно длинное и в большинстве публикаций имеет двухчастную структуру.

Эпическая составляющая сводится к лицезрению на московской улице ветреным зимним вечером нескладно одетого пьяного матроса-красногвардейца. И именно поэтому «тем интереснее присмотреться, что, как, зачем и в каком порядке на протяжении девятнадцати строф извлекает из этого поэт, творящий в инвариантном духе своей поэтики “единства и великолепия мира”, но с трезвым учетом политической конъюнктуры, воспринимавшейся им как минимум неоднозначно» [9, с. 11].

«Матрос / рабочий, как мы помним, является и своего рода апофатичным поэтом, alter ego своего автора. И в этой своей ипостаси он теперь предстает одновременно и человеческой фигурой, и фигурой речи (фразой)». Рассматривая серию поэтических

трансформаций, Жолковский высказывает мысль о том, что политический контекст пастернаковского стихотворения следует рассматривать на фоне тематических и текстуальных перекличек с текстом, явившимся важнейшим общественным событием эпохи – поэмой А. Блока «Двенадцать» (1918).

Многочисленные соответствия стихотворения Пастернака с начальными и конечными главками поэмы Блока исследователь обнаруживает в перекличке образов «вечера», «тьмы», «одинокого человека», «бродяги», «свищущего ветра», «снега», «огней», «веселья», «свободы», «флага». «Сюжетное ядро поэмы параллелей в “Матросе” не имеет; нет там и явного соответствия финальному образу Христа, вызвавшему у современников бурю противоречивых реакций. Однако “метаморфическая композиция”, поэтизирующая, а то и обожествляющая матроса, в какой-то мере родственна блоковской» [9, с. 17].

Стихотворение Пастернака, опубликованное уже после смерти Блока (7 августа 1921), «претендует быть “московским вариантом” “Двенадцати”, но как бы молча, обходя ее стороной» [там же].

О самой знаменитой поэме Блока ни разу не заходит речь ни в двух автобиографических текстах Пастернака («Охранная грамота», «Люди и положения»), ни в черновой заметке «К характеристике Блока» (1946, опубликована 1972): Пастернак «внутренне воспринимал “Матроса в Москве” как свой собственный, “более подлинный вариант” поэмы Блока, как бы замещающей и вытесняющей ее» [там же].

В другой статье, «Я4242жмжм, или Формальные ключи к “Матросу в Москве”» [10], содержится анализ размера, строфики, жанра и речевого модуса этого стихотворения. «Матрос» написан урегулированным разностопным ямбом – четверостишиями перекрестной рифмовки AbAb, в которых четырехстопные женские строки чередуются с двустопными мужскими: Я4242жмжм. Структура (два к одному – стих и полустишие) и регулярность чередования подобных строк ассоциируются с темами «качание, шатание» и со стилевой установкой «на рефрены, песенное начало, мнемоническую простоту» [10, с. 33].

Анализируя стихотворение Пастернака «Гроза, моментальная навек», (1919, оп. 1922) [5], метафорически налагающее друг

на друга образы молнии и фотосъемки со вспышкой, Жолковский приходит к выводу: оно содержит иконизацию «растягивания времени» – т.е. его «продления, откладывания, оттягивания» [5, с. 59].

«Последовательная заримфованность строк первого четверостишия соответствующими строками второго – сдвоенные строфы, являющиеся одним из вариантов скользящей рифмовки, – обнаруживается лишь по мере постепенного ознакомления с ними и производит тем более сильный, чем более оттянутый эффект. Этот эффект постепенного разгадывания продолжает развиваться далее, когда в конце 3-го четверостишия намечается единство заключительных рифм (*гром – дом – плетнем…*), которое затем подтверждается (*днем*). За изначальным рифменным хаосом обнаруживается ажурная архитектоника 16-строчной, как бы балладной, суперстрофы» [5, с. 61].

В свете фотографического тропа «оттягивание» наполняется «и физическим смыслом особой, далеко не моментальной, стадии фотографического процесса – проявлением (с постепенным проступанием изображения), а затем и печатания снимков» [там же].

В статье «Изнанка “Вакханалии” (“Цветы ночные утром спят…”)» [6] речь идет о последнем, восьмом, отрывке из стихотворения / поэмы Пастернака «Вакханалия» (1957).

Фрагмент «Цветы ночные утром спят…» образует контрастную заставку ко всему предыдущему тексту, своего рода «вакханалию наоборот», а образ «изнанки», столь органичный для поэтики Пастернака, представлен и в «Вакханалии»: «мехом вверх, наизнанку / Свален ворох одеж».

Подчеркнуто иной является уже сама стиховая фактура отрывка. Если все предыдущие фрагменты написаны четверостишиями двухстопного анапеста с чередующейся рифмовкой *жмжм*, то «Цветы ночные утром спят…» – четырехстопными ямбами, образующими единый, строфически аморфный период, который открывается и завершается мужскими рифмами.

«В сюжетном плане отрывок четко противопоставлен предыдущим сценам своей полной безлюдностью и пространственной ограниченностью – сосредоточением на цветах / предметах одной лишь квартиры / дачи». Резко отличает отрывок от остальных фрагментов и «почти полная бесстрастная статичность». «Этот финальный покой и является доминантой отрывка,

производящей по контрасту с предшествующей вакханалией впечатление благоухающей чистоты и опрятности, комфортного и безмятежного спокойствия» [6, с. 94].

Лирика Пастернака начала 1930-х годов явила совершенно новую манеру, нацеленную на «неслыханную простоту», отмечает исследователь, подтверждая свою точку зрения результатами анализа стихотворения «Любить иных – тяжелый крест…» (1931), которое обращено к новой возлюбленной и будущей второй жене поэта, Зинаиде Николаевне Нейгауз(-Пастернак), и во многом носит отпечаток ее образа. Из воспоминаний Зинаиды Николаевны[1] явствует, что она сразу же заявила Пастернаку, что не очень понимает его ранние стихи, и он ответил, что «готов для [нее] писать проще» [4, с. 79].

Это произведение, написанное принципиально «просто», развивает мысль, что истину следует искать в бесхитростном освобождении от мучительной и ненужной сложности. Однако, обновляясь, поэтическая манера автора стихотворения остается «узнаваемо пастернаковской», и, может быть, главный секрет стихотворения «Любить иных – тяжелый крест…» – «совмещение двух противоположных техник» [там же].

«Простота» реализована здесь, прежде всего, на лексическом уровне. В стихотворении нет ни иностранных слов, ни варваризмов, ни выисканных терминологических раритетов, архаизмов и диалектизмов, нуждающихся в подстрочных авторских пояснениях. Предельно просты слова с возвышенной семантикой («крест», «секрет», «разгадка», «основы», «истины», «равносилен», «прозреть»); не выходит за пределы разговорной нормы и простецкая лексика («сор», «вытрясть»). На редкость прост, особенно по сравнению с ранними стихами, и синтаксис: все предложения – простые или сложносочиненные, но не сложноподчиненные.

В плане содержания «лейтмотивная тема простоты предстает в характерном повороте “легкости, не-тяжести, не-трудности”, под сурдинку звучащем в серии отрицательных мотивов» [4, с. 84].

К этим мотивам Жолковский относит «отказ от тяжелого креста; избыточность извилин; легковесное приравнивание секрета

[1] Пастернак З.Н. Воспоминания // Воспоминания о Борисе Пастернаке / сост. Е.В. Пастернак, М.И. Фейнберг. – Москва : Слово, 1993. – С. 175–231.

женской прелести разгадке жизни; эфемерность шороха снов и других весенних шелестов; бестелесность / бескорыстность воздуха; непроизвольность утреннего пробуждения; подразумеваемую беспроблемность перехода от физического пробуждения к экзистенциальному прозрению; чисто механическое выбрасывание сора и последующая превентивная защита от него; незначительные масштабы и без того экономящей усилия хитрости» [4, с. 84].

Стихотворение со своим знаменитым заглавием «Любить иных – тяжелый крест…» вошло в составленную Жолковским антологию русской инфинитивной поэзии. В ней опубликовано более 300 образцов инфинитивных стихотворений: от В.К. Тредиаковского до классиков XX в. В комментариях к ним даны аналогичные фрагменты из других произведений тех же авторов, а также иноязычные источники и параллели [11].

По определению исследователя, инфинитивная поэзия – это стихи, написанные в инфинитивном наклонении (например, «Грешить бесстыдно, непробудно…» Блока) и посвященные типовой лирической теме: размышлениям о виртуальном небытии. Развитие инфинитивной поэзии в русской литературе восходит к очень ранним источникам («Слово о полку Игореве», народные песни, силлабическая поэзия).

Мощный всплеск ее произошел в 1900-е годы. По мнению исследователя, он был связан с эстетизацией «иного» и с общемодернистской революцией в языковой практике, в частности со стиранием граней между изображаемыми объектами и между субъектом и объектом [11, с. 14].

Жолковский отмечает, что в согласии со своей центральной темой инфинитивная поэзия «проникает, пусть мысленно, в некий виртуальный мир и пытается охватить целое инобытие, чему и служит нанизывание многочисленных инфинитивов и / или зависящих от них слов. Но эта экспансия уравновешивается установкой на минимализм: инфинитивы остаются гомогенными, чаще всего сочинительно-однородными; <...> иногда вся инфинитивная серия укладывается в рамки единого периода; стихотворение повествует об одном дне одного персонажа или едином, упрощенном жизненном цикле» [11, с. 19].

В «Антологию» вошли стихотворения Блока: «Часто в мысли гармония спит…» (1926), «Как тяжело ходить среди людей…»

(1910–1914), «Грешить бесстыдно, непробудно…» (1913–1914; оп. 1914) и Пастернака: «Февраль. Достать чернил и плакать!..» (1919), «Быть полем для себя: сперва как озимь…» (1909–1913), «Раскованный голос» (1915), «Любить – идти, – не смолкнул гром…» (1918–1922), «Опять Шопен не ищет выгод…» (1931), «Быть знаменитым некрасиво…» (1956), «Вильям Шекспир. Сонет <66>» (1940).

У Блока, автора эмблематичного образца русского инфинитивного стиха («Грешить бесстыдно, непробудно, / Счет потерять ночам и дням, / И, с головой от хмеля трудной, / Пройти сторонкой в Божий храм», 1913–1914), абсолютных инфинитивных структур почти нет, но стихотворения, насыщенные инфинитивами, встречаются, отмечает исследователь [1, с. 241].

Стихотворение «Грешить бесстыдно, непробудно…», напечатанное в начале Первой мировой войны (21 сентября 1914 г. под заголовком «Россия»), стало воплощением безоговорочной любви к родине со всеми ее недостатками, чему, по мнению Жолковского, способствовало новаторское совмещение в неназванном субъекте инфинитивов и в голосе лирического «я» положительных, духовных, «своих» черт с «чужими», греховными, торгашескими. Длиннейшая инфинитивная структура, охватывающая все шесть строф, была бы абсолютной, если бы не заключительные две строки, обращенные от первого лица ко второму, т.е. России, и представляющие собой оригинальный «амбивалентный вариант классического морализаторского резюме». Сюжет строится как традиционное описание типового поведения хара́ктерного персонажа, с перемещениями и засыпанием. Примечателен мотив счета: «счет потерять», «три», «семь», «столетний», «обмерить», «грош», «отщелкивая счет», «переслюнить купоны», «дороже», – парадоксально совмещающий сакральные и профанные действия и опирающийся на перечислительную интонацию длинной однородной инфинитивной структуры [11, с. 349].

Одна из ранних инфинитивных структур – в стихотворении «Артистке» (1900, оп. 1918) с вероятным инфинитивным претекстом из переводов вольтеровских стансов «К г-же дю Шатле» Пушкина и Туманского; вероятность отсылки к Пушкину подкрепляется заключительной строкой – цитатой из стихотворения «Я помню чудное мгновенье…»: «Позволь и мне сгорать душою, /

Мгновенье жизнь торжествовать / И одинокою мечтою / В твоем бессмертьи ликовать. <…> Позволь же мне сгорать душою / И пламенеть огнем мечты, / Чтоб вечно мыслить пред собою / Твои небесные черты».

Аналогичное кольцевое применение инфинитивной структуры, точно повторенной в конце, представлено в стихотворении «Я вышел в ночь – узнать, понять…» (1902), с его топикой угадывания *иного* в ночном пейзаже. 16 строк в середине инфинированы [11, с. 349].

Интересны попытки инфинитивного подтекста в сонете «Никто не умирал. Никто не кончил жить…» (1903, оп. 1907) в связи с топикой переселения душ и противопоставлением двух форм бытия с помощью инфинитивных структур: «...Одна и та же нить / Связует *здесь* и *там; лишь два пути открылись*: / Один – безбурно ждать и юность отравить, / Другой скорбеть о том, что пламенно молились…».

У Пастернака, вступившего на поэтическую стезю вскоре после урожайного в отношении инфинитивных стихотворений 1911 г., тяготение к такого рода поэзии наметилось сразу же и не пропадало до конца.

Жолковский выделяет абсолютную инфинитивную серию в стихотворении «Весна была просто тобой…» (1917): «Не спорить, а спать. Не оспаривать, / А спать. Не распахивать наспех / Окна…»; зависимую инфинитивную серию в стихотворении «Я их мог позабыть? Про родню…» (1917 или 1921), эффектно растянутую перебивками и объединенную вопросительностью: «Я их мог позабыть? Про родню, / Про моря? Приласкаться к плацкарте? / И за оргию чувств – в западню?.. / Где-то слезть? Что-то снять? Поселиться?»; абсолютный зачин в «Определении души» (1918–1919): «Спелой грушею в бурю слететь / Об одном безраздельном листе…»; абсолютно-инфинитивную серию в «Нашей грозе» (1918–1922): «К малине липнут комары. / Однако ж хобот малярийный, / Как раз сюда вот, изувер, / Где роскошь лета розовей?! / Сквозь блузу заронить нарыв / И сняться красной балериной? / Всадить стрекало озорства, / Где кровь, как мокрая листва?!»; абсолютную инфинитивную серию в поэме «Лейтенант Шмидт» (Ч. I, 1926): «Я вам писать осмеливаюсь. Надо ли / <…> Вы вдумались ли только в то, какое здесь / Раздолье вере! – Оскорбиться

взглядом, / Пропасть в толпе, случиться ночью в поезде, / Одернуть зонт и очутиться рядом!»; знаменитое заглавие «Любить иных – тяжелый крест…»: «Легко проснуться и прозреть. / Словесный сор из сердца вытрясть / И жить, не засоряясь впредь, / Все это – небольшая хитрость» (1931); зависимую, но растянутую и после долгих номинативных перечислений очень сгущенную инфинитивную структуру в «Во всем мне хочется дойти…» (1956): «Во всем мне хочется дойти / До самой сути… / Все время схватывая нить судеб, событий, / Жить, думать, чувствовать, любить, / Свершать открытья»; абсолютную метапоэтическую инфинитивную серию, занимающую две финальные строфы стихотворения «После вьюги» (1957): «Ночью, сном не успевши забыться, / В просветленьи вскочивши с софы, / Целый мир уложить на странице, / Уместиться в границах строфы…» [11, с. 350].

Инфинитивная поэзия присутствует и в переводах Пастернака, прежде всего в монологе Гамлета (над переводами «Гамлета» он работал в 1930-е годы). Инфинитивная структура представлена здесь с перебивкой внутри и одновременным нарастанием «квазиабсолютности»: «Быть или не быть, вот в чем вопрос. / Достойно ль / Души терпеть удары и щелчки / Обидчицы судьбы иль лучше встретить / С оружьем море бед и положить / Конец волненьям? Умереть. Забыться. / И все. И знать, что этот сон – предел / Сердечных мук и тысячи лишений, / Присущих телу. Это ли не цель / Желанная? Скончаться. Сном забыться. / Уснуть. И видеть сны?». В оригинале, отмечает Жолковский, инфинитивная серия – сходная, но с бóльшим числом инфинитивов [11, с. 351].

Внушительная, постепенно абсолютизирующаяся инфинитивная серия присутствует в переводе «Фауста» Гёте, выполненном Пастернаком в 1948–1953 и 1955 гг.: «Вот неземное наслажденье! / Ночь промечтать средь гор, в траве. / Как божество, шесть дней творенья / Обняв в конечном торжестве! / Постигнуть все под небосводом, / Со всем сродниться и потом / С высот свалиться кувырком – / Куда, сказал бы мимоходом / (с презрительным жестом), / Но этого простейший стыд / Мне выговорить не велит». В оригинале, по наблюдению Жолковского, инфинитивов больше, и они охватывают весь пассаж [там же].

В статье «О темных местах (“Без названия”, “Вакханалия”)» [7] Жолковский отмечает, что стихотворение Пастернака «Без

названия» (1956), с подчеркнуто неинформативным заглавием, обращено к тогдашней тайной музе поэта, Ольге Ивинской, и в нем последовательно проводятся темы «тихости героини» и загадочности ее скрытого обаяния. «Традиционный образ *темного терема* естественно подсказывается желанием запереть свою красавицу от чужих глаз, а металитературный разговор о *стихотворении* – противоположным порывом публично воспеть любимую. Настойчивая аллитерация на *т, е, р* и *м / н* и перекличка ***тихоня*** – ***стихотворенья*** убедительно материализуют сцепление двух контрастных образов», – отмечает исследователь [7, с. 118].

Сходный кластер мотивов Пастернаком уже разрабатывался, хотя и в ином, «пейзажном», повороте в стихотворении «Иней» (1941). На первый взгляд никакой загадки здесь нет, тем неожиданнее разгадка, приходящая из раннего текста Пастернака «Вассерманова реакция» (1914) [7, с. 119].

Обращаясь к реалиям и интертекстам стихотворения «Вакханалия», Жолковский обращает внимание на то, что уже в первой строфе первого фрагмента фигурирует церковь Бориса и Глеба: «У Бориса и Глеба / Свет, и служба идет».

«В комментариях обычно отмечается значимое для поэта местоположение этой церкви (недалеко от гимназии, где он учился), но не говорится о том, что она была снесена в 1931 г. и, следовательно, ее включение в городской пейзаж 1950-х годов представляет собой поэтический ход, остававшийся до сих пор скрытым от читателя» [там же].

«Даже без намека на снос церкви уже само описание церковной службы, как и соседнее упоминание о тюрьме, в печатном советском обиходе не принятое, придает сюжету некоторую культурно-историческую перспективу, углубляющуюся по ходу развертывания сцен из времен Марии Стюарт» [7, с. 122].

Наиболее четко сокровенный смысл «Вакханалии» проступает, оставаясь не проговоренным впрямую, «в тех ее кульминационных, собственно вакхических, эпизодах, где на фоне *именинного кутежа* разворачивается самый горячий виток сюжета – страстный роман между *в третий раз разведенцем* и его *королевой*, напоминающей шотландскую» – Марию Стюарт [там же].

«Кто же эти двое *бесстыжих*?» – задается вопросом автор статьи и предлагает возможный ответ: «Вакханалия» написана в

жанре документальной зарисовки по следам театральной премьеры, в паре зрителей очень приблизительно, «сквозь густой грим» угадываются черты самого Пастернака и Ольги Ивинской. На автора указывают некоторые сигнатурные мотивы Пастернака («сестра», «обмен дарами», «жизнь»), а на Ивинскую, отбывавшую в 1949–1953 гг. заключение, – тюремные мотивы [7, с. 122].

Анализируя еще одно позднее стихотворение Пастернака «Во всем мне хочется дойти…» (1956), Жолковский использует свободный формат «медленного чтения, всматриваясь как в движение смыслов, так и в поэзию грамматики» [3, с. 125].

На протяжении всего текста разрабатывается диалектика одновременно абстрактной и конкретной *сути*, примиряя в конечном счете противоположные установки на голую *суть законов*, *начал* и *инициалов* и на *живое чудо* дрожащих *жилок*. «Метания между поисками абсолютов и беззаконьями страсти венчает диалектический синтез – эмблема воплощенной мощи, остановленной в ее потенциальном порыве. При этом очевидно, что стихотворение в целом вовсе не соответствует идее некой кристально ясной сути. Это не восемь строк о ее свойствах, не выжимка, а причудливый, не без извилин и нечаянностей, лирический сюжет (*путь*) длиной в десять строф. Более кратким и стройным стихотворение на тему о сложной системе уравнений, связывающих вневременную платоновскую суть с ее преходящими манифестациями, разнообразной человеческой ограниченностью и призванной преодолеть всю эту смуту творческой силой, быть и не могло», – заключает Жолковский [3, с. 140].

Список литературы

1. Александр Александрович Блок (1880–1921) // Русская инфинитивная поэзия XVIII–XX веков : антология / сост., вступ. ст. и примеч. А.К. Жолковского ; науч. ред. М.В. Акимова. – Москва : Новое литературное обозрение, 2020. – С. 241–245.
2. Борис Леонидович Пастернак (1890–1960) // Русская инфинитивная поэзия XVIII–XX веков : антология / сост., вступ. ст. и примеч. А.К. Жолковского; науч. ред. М.В. Акимова. – Москва : Новое литературное обозрение, 2020. – С. 348–358.
3. Жолковский А.К. «Во всем мне хочется дойти…» : Диалектика сути // Поэтика за чайным столом и другие разборы: сборник статей. – Москва : Новое литературное обозрение, 2014. – С. 125–144.

4. Жолковский А.К. Грамматика простоты («Любить иных – тяжелый крест…») // Поэтика за чайным столом и другие разборы : сборник статей. – Москва : Новое литературное обозрение, 2014. – С. 79–92.
5. Жолковский А.К. «Гроза, моментальная навек» : Цайт-лупа и другие эффекты // Поэтика за чайным столом и другие разборы : сборник статей. – Москва : Новое литературное обозрение, 2014. – С. 59–78.
6. Жолковский А.К. Изнанка «Вакханалии» («Цветы ночные утром спят…») // Поэтика за чайным столом и другие разборы : сборник статей. – Москва : Новое литературное обозрение, 2014. – С. 93–117.
7. Жолковский А.К. О темных местах («Без названия», «Вакханалия») // Поэтика за чайным столом и другие разборы : сборник статей. – Москва : Новое литературное обозрение, 2014. – С. 118–124.
8. Жолковский А.К. Поэтика за чайным столом и другие разборы : сборник статей. – Москва : Новое литературное обозрение, 2014. – 824 с.
9. Жолковский А.К. «Чтоб фразе рук не оторвало…» : матросский танец Пастернака // Поэтика за чайным столом и другие разборы : сборник статей. – Москва : Новое литературное обозрение, 2014. – С. 11–30.
10. Жолковский А.К. Я4242жмжм, или Формальные ключи к «Матросу в Москве» // Поэтика за чайным столом и другие разборы : сборник статей. – Москва : Новое литературное обозрение, 2014. – С. 31–58.
11. Русская инфинитивная поэзия XVIII–XX веков : антология / сост., вступ. ст. и примеч. А.К. Жолковского ; науч. ред. М.В. Акимова. – Москва : Новое литературное обозрение, 2020. – 560 с.

УДК: 821.161.0

ЮРЧЕНКО Т.Г.[1] О ПОЭМЕ В. ЕРОФЕЕВА «МОСКВА – ПЕТУШКИ». (Обзор). DOI: 10.31249/lit/2021.01.06

Аннотация. Рассматриваются некоторые аспекты поэтики прозаической поэмы Ерофеева, в частности: трансформация образа «маленького человека», ассоциация главного героя с Сыном Человеческим и проблема спасения, а также значение подтекста сказок «Тысячи и одной ночи».

Ключевые слова: Венедикт Ерофеев; «Москва – Петушки»; обрамленная повесть; подтекст; цитаты; порочный круг жизни; спасение.

YURCHENKO T.G. On V. Erofeev's poem «Moscow – Petushki». (Review).

Abstract. Some aspects of the poetics of Erofeev's poem in prose are concerned, in particular the transformation of the image of a «small man», the protagonist's association with the Son of man, the problem of salvation, the significance of the subtext of «The Arabian Nights».

Keywords: Venedikt Erofeev; «Moscow – Petushki»; frame narrative; subtext; citations; vicious circle of life; salvation.

Для цитирования: Юрченко Т.Г. О поэме В. Ерофеева «Москва – Петушки». (Обзор) // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7 : Литературоведение. – 2021. – № 1. – С. 71–78. – DOI: 10.31249/lit/2021.01.06

Поэма в прозе Венедикта Ерофеева «Москва – Петушки» (1969–1970; опубликована за рубежом в 1973 г., в России – в 1988 г.

[1] **Юрченко Татьяна Генриховна** – старший научный сотрудник отдела литературоведения ИНИОН РАН, ответственный секретарь «Литературоведческого журнала».

частично, в 1989 г. полностью) всегда провоцировала читателей видеть в ней не только рассказ о путешествии пьяницы, но размышления о жизни в Советском Союзе и – шире – о человеческой жизни вообще. Глубоко насыщенная цитатами и аллюзиями она продолжает привлекать внимание исследователей, раскрывающих в ней новые пласты и смыслы.

Несмотря на широкий культурный контекст произведения – имена русских и зарубежных писателей, философов, композиторов, литературных и библейских персонажей, названия произведений искусства, пословицы и поговорки, анекдоты и крылатые слова и др., герой поэмы, указывает Е.С. Воробьева [1], – «откровенно люмпенизированный человек. Его свобода от профессии, постоянного места жительства, быта, семьи – не только и не столько выпадение из социума, сколько стремление обрести экзистенциальную свободу в “неправильно устроенном мире”» [1, с. 341].

По признанию самого писателя, поэма написана «для семивосьми друзей». Эта установка на малый круг единомышленников, считает исследовательница, имеет давнюю традицию в отечественной литературе: ее истоки восходят к концу XVIII в. – к поэзии львовско-державинского круга с их идиллией русских дворянских усадеб, ограниченных узким кругом семьи и друзей; позднее она проявится в связи с темой маленького человека. Однако, если все литературные предшественники Венички вписаны в контекст большой жизни России как неизменная часть ее социального бытия, то Веничка оказывается за его чертой.

Вселенная Венички – между Москвой и Петушками, он – герой этого «маленького мира», в котором есть и свой «домашний Господь», разговаривающий и поддерживающий героя, и свой рай – Петушки, где обитает Веничкина Ева, есть Сатана-искуситель, «посрамленный» героем, есть свои ангелы, ласково поющие томящемуся в желании опохмелиться герою: «А ты походи, походи, легче будет. А через полчаса магазин откроется» [цит. по: 1, с. 342].

Пьянство Венички, отмечает исследовательница, – это своего рода инструмент, посредством которого он достигает, по собственному его определению, «интимности» – полной обособленности от внешнего мира.

Этот другой, внешний мир представлен в поэме образом Кремля, причем граница между двумя мирами непреодолима: в поисках Кремля Веничка всегда «натыкался» на Курский вокзал. И если «маленький человек» классической русской литературы никогда не настаивал на обособленности и самодостаточности своего бытия, то ерофеевский герой, «чтобы сохранить и обозначить ценность своего мира, – приходит к выводу Е. Воробьева, – должен быть маргиналом…. Маргинальное положение человека в социальном мире, сопряженное с ценностями, смыслами, обаянием "маленького человека", и составляет художественное открытие В. Ерофеева, историческое своеобразие его героя в ряду типологически близких ему персонажей» [1, с. 343].

Библейские образы, сюжеты, мотивы в поэме «Москва – Петушки» уже не раз становились предметом исследований. Обращаясь к этой проблематике, А. Мащенко [3] сосредотачивается на образе главного героя поэмы как несущего на себе «несомненный отблеск личности Спасителя» [3, с. 89]. Ерофеев, по мнению ученого, заставляет своего персонажа как бы «имитировать» Спасителя с самой первой главы и до финала поэмы.

Веничкин «крестный путь» начинается с принятия горькой кориандровой, в результате чего, пишет Ерофеев, душа героя «в высшей степени окрепла, а члены ослабели», отсылая к словам Христа в Гефисманском саду: «Дух бодр, плоть же немощна» (Матфей 26: 41).

Ассоциации с Иисусом вызывает и Веничкина бездомность, воскрешающая в памяти слова Христа: «Лисицы имеют норы, и птицы небесные – гнезда; а Сын Человеческий не имеет, где преклонить голову» (Матфей 8: 20; Лука 9: 58).

Сорокадневный пост в пустыне перекликается с пребыванием Венички в чужом подъезде, о котором он рассказывает так: «Все знают – все, кто в беспамятстве попадал в подъезд, а на рассвете выходил из него – все знают, какую тяжесть в сердце пронес я по этим сорока ступеням чужого подъезда и какую тяжесть вынес я на воздух» [цит. по: 3, с. 89].

В главе «Карачарово – Чухлинка» пьяный Веничка метался в четырех стенах, «страдал и молился», повторяя тем самым действия Христа в Гефсиманском саду, где, отойдя от учеников, Хри-

стос «молился и говорил: Отче Мой! Если возможно, да минует Меня чаша сия» (Матфей 26: 36).

Переживая «от мысли, за кого меня приняли – мавра или не мавра? Плохо обо мне подумали, хорошо ли?» [цит. по: 3, с. 90], герой Ерофеева напоминает Христа, вопрошавшего своих учеников: «За кого почитают Меня люди? Они отвечали: за Иоанна Крестителя, другие же – за Илию, и иные – за одного из пророков. Он говорит им: а вы за кого почитаете Меня? Петр сказал Ему в ответ: Ты – Христос» (Марк 8: 27–31).

Устраиваемый Веничкой в электричке «пир» для убогих и ущербных пассажиров (главы «Храпуново – Есино», «Есино – Фрязево», «Фрязево – 61-й километр»), отсылает, по мысли исследователя, к обращенным к гостям одного из фарисейских начальников словам Христа: «Но когда делаешь пир, зови нищих, увечных, хромых, слепых, И блажен будешь, что они не могут воздать тебе, ибо воздастся тебе в воскресение праведных» (Лука 14: 13–14).

Есть в поэме Ерофеева и дьявольское искушение: в главе «Усад – 105-й километр» к герою подступает Сатана: «Ты лучше вот чего: возьми – и на ходу из электрички выпрыгни. Вдруг да и не разобьешься…» [цит. по: 3, с. 91], что отсылает к эпизоду Священного Писания, где дьявол соблазняет Христа броситься с крыши храма.

Подобно Христу на Голгофе, в момент своей смерти в неизвестном подъезде герой вопрошает: «Для чего, Господь, ты меня оставил?». Четверо классиков марксизма-ленинизма, пригвождающих Веничку к полу, как к кресту, – отсылка к распятию.

Евангельский источник можно усмотреть, по мнению исследователя, и в рецептах знаменитых ерофеевских коктейлей – «Ханаанского бальзама», «Струй Иордана», «Слёз комсомолки»: подобно Христу в Кане Галилейской, Веничка творит чудо, делая спиртные напитки из того, что под рукой.

«Апеллируя в глухие шестидесятые – семидесятые годы прошлого века к Священному Писанию, Ерофеев, – пишет А. Мащенко, – отталкивается от официальной советской литературы и одновременно демонстрирует свою органическую связь с классической русской литературой XIX века. Именно Библия, по свидетельству самого Венедикта Ерофеева, помогла ему “выблевать” из собственной души “духовную пищу”, которой пичкал лю-

дей тоталитаризм и от которой его тошнило» [3, с. 93]. При этом фраза Венички «Отчего я легковеснее всех идиотов» [цит. по: 3, с. 93] явно и недвусмысленно отсылает к другому классическому «имитатору Христа» – князю Мышкину из романа Ф.М. Достоевского «Идиот».

Уже первые исследователи Ерофеева отмечали связь его поэмы с христианской аллегорической традицией литературы духовных странствий – «Божественная комедия» Данте, «Путь паломника» Дж. Беньяна и др. Однако, полагает Л. Вудсон [2], поэма Ерофеева дезориентирует, игнорируя непременный компонент духовных странствий – восхождение. Никакого однонаправленного перемещения – собственно пути – здесь нет, но есть характерное для постмодернизма хождение по кругу, возвращение, движение в противоположном направлении. Налицо и присущая постмодернизму игра с языком, затемняющая подлинный смысл. Выстраивая свое повествование в обход преобладающей линейной традиции, Ерофеев пишет историю своего духовного странствия, запутывая следы, намекая на надежду спасения, мерцающую за мрачной трагедией.

Повествование в поэме движется по порочному кругу и, вопреки обещанию путешествия из ада Москвы в райские Петушки, заканчивается там, где и начиналось, – в Москве. Повторяющиеся мотивы – отчаяния, пьянства, карточной игры и др., – усиливают чувство безысходности, символизируя порочный круг советской жизни и – шире – жизни вообще.

Вместе с тем в поэме можно усмотреть и подтексты, указывающие на спасительный выход. Один из них, считает исследовательница, – до сих пор малоизученный подтекст восточных сказок «Тысячи и одной ночи». Как известно, героиня обрамленного повествования книги Шехерезада (именно так, в духе русского XIX в., пишет это имя Ерофеев) должна была стать очередной жертвой царя Шахрияра, который, после измены жены разочаровавшись в женщинах, каждую ночь овладевал невинной девушкой, а наутро ее казнил. Решив покончить с этой порочной практикой, Шехеразада стала рассказывать царю увлекательные истории, обрывая их на рассвете на самом интересном месте. Заинтригованный Шахрияр каждое утро откладывал казнь и, наконец, женился на Шехерезаде. Характерно, что персонажи сказок Шехерезады часто

повторяют ее ситуацию: рассказывание истории является для них спасительным, причем герой одной истории становится рассказчиком следующей – в результате повествование становится бесконечным.

Подтекст сказок в поэме Ерофеева становится очевидным по мере приближения героя к 85-му километру, к станции Орехово-Зуево. Выясняется, что уже три года, т.е. практически 1000 дней, Веничка рассказывает собирающему с безбилетников по грамму алкоголя за километр старшему ревизору Семенычу (который и называет Веничку Шехерезадой) всемирную историю в эротических анекдотах – чтобы не отдавать алкоголь и при этом не быть побитым.

Подтекст «Тысячи и одной ночи» можно выявить и в других эпизодах поэмы. Так, в самой первой главе герой сообщает, что «тысячу раз» проходил по Москве в поисках Кремля и ни разу его видел, т.е. его нынешнее путешествие по Москве в сторону Курского вокзала – 1001-е. Всю первую часть повествования (до Орехово-Зуево) Веничка подчеркивает свой статус рассказчика, то и дело замечая: «…сейчас я вам расскажу…». Как и Шехерезада, прерывающая свой рассказ на самом захватывающем моменте, Веничка прерывает повествование в «наинтереснейшем месте» во время остановок поезда на станциях и продолжает с началом движения.

Герой плавно переходит от одного сюжета к другому, где, как и в арабских сказках, персонажи тоже рассказывают истории. Рассказывание историй как способ спасения от смерти или опасности связывает поэму Ерофеева не только с традицией «Тысячи и одной ночи», но и с некоторыми другими произведениями как Востока (Панчатантра), так и Европы («Декамерон» Дж. Боккаччо).

Веничку и Шехерезаду объединяет и то, что оба они – высокообразованные рассказчики. Шехерезада, до того, как стала женой Шахрияра, прославилась своими познаниями в философии и других науках, получила известность как поэт. Веничка, сплетая свое растянувшееся на три года повествование, также опирается на все богатство духовной культуры, обильно цитируя произведения русской и зарубежной литературы, высказывания философов, обнаруживая глубокие познания в истории.

«Тысячу и одну ночь» объединяет с поэмой Ерофеева сосредоточенность на цикличности и на стремлении разорвать порочный круг. Цикличность и невозможность вырваться из порочного круга определяет и жизнь Семеныча, который каждый раз вынужден выходить на станции Орехово-Зуево, так и не дослушав очередную историю, что перекликается с невозможностью для Венички достичь Петушков.

Если Шехерезада своими рассказами способствует преображению Шахрияра, с Семенычем – «редчайшим бабником и утопистом» – за три года не происходит никаких изменений: не осознавая свой деспотизм и страсть к насилию, Семеныч озабочен только эротикой в рассказах Венички.

Действие в поэме происходит тогда, когда Веничка рассказывает свою 1001 историю. Он понимает, что в Петушки едет в последний раз, «уже навечно». Кажется, что рай Петушков близок. Но если в случае с Шехерезадой за последней сказкой наступала счастливая развязка, то в случае с Веничкой, рассказывающим свою последнюю историю (глава «85-й километр – Орехово-Зуево»), всё не так. Не случайно слова «рассказывать», «рассказ», «рассказчик», встречающиеся в тексте до Орехо-Зуево 33 раза, теперь практически исчезают: Веничка достиг своего предела – «дальше идти было некуда». С этого момента начинается движение вспять – в Москву, к гибели героя. Закончив свое повествование, он подписывает себе приговор. В отличие от Шехерезады, он не в состоянии никого спасти и, прежде всего, себя.

Как заметил относительно сказок «Тысячи и одной ночи» Ц. Тодоров, все они соотносятся с обрамляющим сюжетом, поскольку многие персонажи рассказывают свои истории во имя спасения собственной жизни. Эти истории связаны с обрамлением заключенной в них моралью и без него утрачивают часть своего смысла.

«Москва – Петушки» отличается от «Тысячи и одной ночи» отсутствием обрамляющего повествования. Есть истории, рассказываемые Веничкой, но нет истории о том, как Веничка рассказывает свои истории. Причем в финале Веничка описывает свою смерть, что становится объяснимым лишь в том случае, если интерпретировать это как явный намек на подспудно присутствующее обрамление.

По мнению Л. Вудсун, в поэме есть и другие намеки. Например – упоминание повести И.С. Тургенева «Первая любовь», где есть обрамляющий сюжет, который открывается, но не завершается.

Обрамление подразумевается и религиозным подтекстом поэмы. Веничка – юродивый, о котором отсутствует агиографическое повествование, должное истолковывать слова и действия персонажа, иначе они могут быть неправильно поняты миром.

В поэме Ерофеева формальное отсутствие обрамляющего сюжета втягивает в структуру повествования читателя. Слушатели Венички – не Семеныч и не пассажиры (их роль аналогична роли персонажей в историях Шехерезады): роль Шахрияра при Шехерезаде выпадает на долю читателя. Это ему, читателю, Веничка рассказывает свои бесконечные истории в попытке пробудить его, показав путь освобождения. Терпит ли герой неудачу или ему удается преодолеть энтропию советской жизни, пробить брешь в порочном круге существования, становится очевидным лишь на уровне индивидуального восприятия конкретного читателя уже за пределами поэмы.

Список литературы

1. Воробьева Е.С. Герой Венедикта Ерофеева и его мир (на материале поэмы «Москва – Петушки» // Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки. – 2015. – № 1. – С. 341–344.
2. Вудсон Л. Подтекст «Арабских ночей» в поэме Венедикта Ерофеева «Москва – Петушки».
   Woodson L. The *Arabian Nights* subtext in Venedikt Erofeev's Moskva – Petushki // Russian literature. – 2020. – Vol. 111/112. – P. 119–142.
3. Мащенко А.П. Имитация Христа в поэме Венедикта Ерофеева «Москва – Петушки» // Вопросы русской литературы. – 2012. – № 22 (79). – С. 87–95.

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА ПЕРЕВОДА

УДК: 821.131.1 + 792.09

БИБИКОВА А.М.[1] «ГОРНЫЕ ВЕЛИКАНЫ» Л. ПИРАНДЕЛЛО В РОССИИ: ПЕРЕВОДЧЕСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ И СЦЕНИЧЕСКАЯ РЕЦЕПЦИЯ. DOI: 10.31249/lit/2021.01.07

Аннотация. В статье освещается история создания и постановки последней неоконченной пьесы Луиджи Пиранделло «Горные великаны» (1936) в Италии. В центре исследования – сценическое воплощение и интерпретация пьесы Пиранделло на российской сцене, а именно в постановке 2014 г. «Гиганты горы» Е. Каменьковича и П. Агуреевой в московском театре «Мастерская Петра Фоменко». Сотрудники «Мастерской» подготовили свой перевод пьесы с итальянского на русский. Чтобы выявить особенности этого перевода текста и изменения, внесенные авторами при постановке пьесы Пиранделло для русскоязычного зрителя, а также чтобы понять, как постановщики преодолевают проблему отсутствующего финала, был проведен сравнительный анализ текста пьесы Пиранделло на итальянском и видеозаписи спектакля Мастерской Петра Фоменко.

Ключевые слова: драматургия; итальянская драматургия; «Горные великаны» Луиджи Пиранделло; постановка.

BIBIKOVA A.M. «The Mountain Giants» by Luigi Pirandello in Russia: translators' readings and theatrical reception.

---

[1] © Бибикова А.М., 2021.

Бибикова Александра Михайловна – кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры романского языкознания филологического факультета МГУ.

Abstract. The article briefly discusses the history of the creation and staging of the last unfinished play by Luigi Pirandello «Mountain Giants» (1936) in Italy. The main focus is on staging and interpretation of Pirandello's play in Russia, namely on the E. Kamenkovich and P. Agureeva 2014 production at the Moscow Theater «Workshop of Pyotr Fomenko», for which a new translation of the play into Russian was prepared. The comparative analysis of the text of Pirandello's play in Italian and the video record of the performance at the «Peter Fomenko's Workshop» was carried out, which aim is to identify peculiarities of this Russian translation and changes made by the producers while staging the Pirandello's play for the Russian-speaking audience, as well as to understand how the directors overcome the problem of the missing ending.

Keywords: drama; Italian drama; «The mountain giants» by Luigi Pirandello; production.

Для цитирования: Бибикова А.М. «Горные великаны» Л. Пиранделло в России : переводческая интерпретация и сценическая рецепция // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7 : Литературоведение. – 2021. – № 1. – С. 79–89. – DOI: 10.31249/lit/2021.01.07

Пьеса, которой Луиджи Пиранделло посвятил последние восемь лет своей жизни – «Горные великаны», – осталась тем не менее не законченной. «Произведение сложно по нескольким причинам: от крайней многослойности смыслов, которые выражаются в аллегориях, в разнообразии затрагиваемых тем, – настолько, что кажется, будто пьеса представляет собой итог всего творчества Пиранделло, – до ее автобиографического компонента как в темах, так и в персонажах, до, наконец, сети интертекстуальных связей с другими пьесами Пиранделло», – указывает П. Паренти [5, p. 97].

За время работы над пьесой драматург завершил несколько произведений, так или иначе связанных с «Горными великанами»: среди них «Сказка о подмененном сыне» (La favola del figlio cambiato, 1934) [4], мелодраматическая опера в пяти актах на музыку Малипьеро. После премьеры в Риме фашистское правительство подвергло «Сказку…» цензуре.

Первый акт «Горных великанов» был напечатан в 1931 г., второй – в 1934. Третий акт был написан Луиджи Пиранделло, но не был опубликован. Последний, четвертый, дошел до нас в виде

краткого пересказа, так называемого синопсиса, благодаря сыну драматурга, Стефано Пиранделло, записавшему то, что ему надиктовал умирающий отец.

Место действия – таинственная вилла под названием Scalogna («Отчаяние»), затерянная в лесах у подножия горы. Она дает пристанище всем отверженным. В ее пространстве реализуются мечты, идеи и фантазии тех, кто туда попадает. Там живет маг Котроне и его странные друзья.

И вот на виллу приезжает театральная труппа графини Ильзе, много лет колесившая по свету, играя «Сказку о подмененном сыне» – драму, созданную влюбленным в графиню поэтом, покончившим жизнь самоубийством. Представления труппы нередко не находили отклика в сердцах зрителей, и некоторые актеры покинули графиню, а те, кто остались с ней, едва сводили концы с концами. Декорации и реквизит, необходимые для спектаклей, давно были сломаны или пропали. Казалось, только на вилле они смогут сыграть и прожить свою «Сказку…», найти благодарную аудиторию. Это и предлагает им маг Котроне.

Однако несмотря на все чудеса, включая появление идеальных актеров-заместителей вместо тех, кто покинул труппу, вилла не может удержать Ильзе. Она уверена, что «Сказку…» нужно играть среди людей, пусть даже они не поймут ее. Котроне предлагает актерам отправиться к великанам, живущим в окрестных горах, и представить им пьесу на празднике по случаю бракосочетания двух великанов-монархов. При этом маг дает понять, что за пределами виллы колдовство не работает, и актерам придется рассчитывать только на себя и поэтическую силу «Сказки…». Ильзе с оставшимися актерами отправляются к великанам. Маг все-таки представляет великанам актеров, но те, ссылаясь на усталость от предсвадебных хлопот, предлагают актерам сыграть спектакль перед челядью, сами же оставляют его без внимания. Представление не нравится грубой публике, ожидавшей чего-то смешного и низкопробного, и толпа зрителей убивает Ильзе и некоторых других актеров, раздирая их на части. Иными словами, уничтожает поэзию, высокое искусство.

Несмотря на отсутствие авторского финала, пьеса «Горные великаны» имеет сценическую историю – в первую очередь на итальянских подмостках. В Италии пьеса ставится и имеет успех

до сих пор. Классическими считаются три постановки: Джорджо Стрелера в Пикколо Театро ди Милано (1947, 1966, 1994), постановка Марио Миссиролли в Туринском театре (1979), а из последних выделяется моноспектакль Роберто Латини (театр Фортебраччо) 2018 г.

И хотя другие пьесы Пиранделло давно идут на театральной сцене в России (например, «Шесть персонажей в поисках автора», «Генрих IV», «Это так, если вам так кажется»), «Горные великаны» до недавнего времени не переводились и не ставились на русской сцене. Только в 2014 г. Мастерская Петра Фоменко выпустила спектакль «Гиганты горы», подготовив для постановки собственный перевод последней пьесы Л. Пиранделло. Режиссуру взяли на себя Евгений Каменькович, который возглавил театр после смерти Петра Фоменко, и актриса театра Полина Агуреева, игравшая в постановке роль Ильзе.

Перевод, выполненный Еленой Касаткиной (с 2007 г. сотрудницей Мастерской, до того преподававшей итальянский язык в Литинституте и в РГГУ, сотрудничавшей с журналом «Новый мир» и фестивалем нового итальянского кино NICE), был выверен итальянкой Моникой Санторо, также актрисой Мастерской. В спектакле она исполнила роль старушки Ла Сгричи, обитательницы виллы.

По какой причине деятелей московского театра привлекла именно эта неоконченная пьеса итальянского автора? Е. Каменькович в одном из интервью назвал Пиранделло «мощным драматургом», одним из тех, которые «интересуют всегда…» [2]. Полина Агуреева в интервью порталу «Культура» хоть и не стала причислять Пиранделло к своим любимым драматургам, выразила интерес к теме «взаимоотношения жизни и творчества, реальности и иллюзии», отметив к тому же, что эта «символистская» пьеса «не поддается простому психологическому разбору», поскольку в ней «почти нет живых людей», и персонажи ее – «скорее знаки, символы, пазлы, необходимые для выражения идеи автора» [7].

Чтобы выявить особенности перевода текста на русский язык и изменения, внесенные при постановке пьесы для русского зрителя, а также понять, как постановщики преодолевают проблему отсутствующего финала, был проведен сравнительный анализ

текста пьесы на итальянском языке и видеозаписи спектакля Мастерской Петра Фоменко.

Выяснилось, что при воплощении пьесы на сцене русские постановщики не всегда следуют авторским ремаркам. Это относится, в частности, к описаниям места действия и облика персонажей.

Действие пьесы разворачивается на вилле Scalogna, название которой переведено как «вилла Отчаяние». Ремарка Пиранделло с описанием местности и самого строения подробна и реалистична – вплоть до описания цвета стен здания и мостика неподалеку. На сцене же зритель видит минималистические декорации, здания как такового нет вовсе. При этом такая трактовка вполне отвечает последней авторской ремарке, касающейся сценического пространства: «Tempo e luogo indeterminati: al limite fra la favola e la realtà» [3, p. 6] – «Время и место не определены: на границе между сказкой и реальностью». Вопрос о названии виллы и ее сущности поднимается в интервью Полины Агуреевой порталу «Культура», где она подчеркивает, что туда приходят люди, которые потеряли надежду, находящиеся на грани между жизнью и смертью, и именно в момент отчаяния в человеке открывается такое, о чем он сам не подозревал [7].

В московском спектакле, когда труппа Ильзе входит в здание виллы, зритель видит, что актеров практически насильно затаскивают внутрь ее странные обитатели. Входная ее дверь в спектакле представляет собой огромную круглую конструкцию, поднимающуюся вверх, при этом открывая проход, по форме напоминающий лежащий полумесяц. То есть визуально актеры труппы Ильзе, сопровождаемые обитателями виллы, входят в неземное, магическое, потустороннее пространство.

В постановке на виллу прибывают шесть персонажей, в то время как у Пиранделло их восемь: не хватает il Sacerdote (Священника) и il Lumachi (Лумаки). В итоге на сцене пересекаются шесть обитателей виллы (не считая мага Котроне, который стоит особняком) и шесть приехавших актеров. Здесь можно увидеть отсылку к пьесе Пиранделло «Шесть персонажей в поисках автора», только в данном случае перед нами шестеро актеров в поисках зрителя.

Внешний вид обитателей виллы в постановке также отличается от описанного в ремарках Пиранделло: у «фоменок» все одеты в белое. При этом отсылки к национальной принадлежности героев в постановке стираются. На Маре нет шотландки, у Котроне – вовсе не «восточный» вид в феске и голубоватом кафтане-халате, а скорее вид эксцентричный северный, при этом болезненный (он время от времени чешет горло) и нервный. В трактовке образа Котроне снимается также присутствующая в оригинальном тексте пьесы оппозиция мусульманин – христианин:

«COTRONE: Ma io l'ho in odio, questa gente, signor Conte! Vivo qua per questo. E in prova, vedono? *mostra il fez che dall'arrivo degli ospiti tiene in mano e se lo caccia in testa* ero cristiano, **mi son fatto turco**!

LA SGRICIA Non tocchiamo, o oh! non tocchiamo la religione!

COTRONE Ma no, cara, niente da veder con **Maometto**! **Turco**, per il fallimento della poesia della cristianità» [3, p. 35–36].

«*Котроне*: Я ненавижу этих людей. Поэтому я живу здесь. А в доказательство – видите? – я был христианином, **меня вынудили стать язычником**!

Ла Сгрича: Не будем касаться религии! Оставим в покое религию!

Котроне: Нет-нет, это не имеет никакого отношения **к идолам**, Ла Сгрича! Я стал **язычником**, потому что вся поэзия христианства… она… обанкротилась» (пер. Е. Касаткиной).

В переводе, принятом к постановке, «turco» (турок) последовательно заменяется на «язычник», а вместо мусульманского пророка Магомета упоминаются абстрактные идолы.

Некоторая деориентализация заметна и в костюме актера Кромо во втором акте – он одет не как восточный паша (в соответствии с ремаркой Пиранделло), а как грустный клоун Пьеро, чем подчеркивается его трагическая безответная любовь к Ильзе.

Акцент на национальной принадлежности в московской постановке сделан лишь в образе Ла Сгричи, которую играет итальянка Моника Санторо: здесь все наоборот, «итальянскость» подчеркивается, актриса даже произносит несколько реплик на итальянском (тогда как у Пиранделло ничего подобного нет). Однако указанная «компенсация» также не полная: момент, связанный с религией, убирается и здесь. Ла Сгрича ожидает прихода

Сто Первого Ангела со свитой, и в оригинальном тексте пьесы он действительно проходит за задником, у «фоменок» же Ла Сгрича появляется на сцене в шляпке с прикрепленными к ней бумажными фигурами ангелов, которые расположены прямо у нее перед глазами: иными словами, чудо появления Ангела хотя и происходит, но только для нее.

Изменения в трактовке образа касаются и актера труппы по имени Батталья. В пьесе он описывается так: «benché uomo, ha la faccia cavallina d'una vecchia zitella viziosa, tutta lezii da scimmia patita. Fa parti da uomo e da donna, in parrucca s'intende, e anche da suggeritore. Ma pur tra i segni del vizio, ha due occhi supplichevoli e miti» [3, p. 14] – «хоть он и мужчина, у него лошадиное лицо порочной старухи, которая жеманится, как больная обезьяна. Играет и мужчин, и женщин (конечно, в парике), также исполняет обязанности суфлера. Хотя он и отмечен следами порока, глаза его добры и будто просят о милости». В спектакле «фоменок» у Баттальи нет женских черт, наоборот, это плотный бородатый мужчина. Все реплики, намекающие на женственность актера, из текста, звучащего со сцены, убраны. Только в одной сцене, где актеры (Кромо, Батталья, Диаманте и Спицци) действуют, выйдя из тел во время сна, он появляется в балетной пачке и говорит о себе в женском роде, что смотрится скорее абсурдно.

Среди чудес, происходящих на вилле, следует отметить появление Магдалины, дурочки из кафе из «Сказки о подмененном сыне». Она появляется в третьей картине: «Appare sul ponte Maria Maddalena, illuminata di rosso da una lampadina che tiene in mano. È giovine, fulva di capelli, di carne dorata. Veste di rosso, alla paesana: e appare come una fiamma» [3, p. 50] – «На мостике появляется Мария Магдалина, освещаемая красным светом фонаря, который она держит в руке. Она молода, волосы ярко-рыжие, а кожа золотистая. Одета в красное платье селянки, и ее появление подобно пламени». В постановке «фоменок» в момент появления Магдалины на сцену выходит женщина – двойник Ильзе с маской на лице. Такая трактовка перекликается с замечаниями некоторых исследователей, в частности Р. Тессари: «Giovane cenciosa e ebete sempre ingravidata che interpreta l'aspetto carnale e animalesco di una maternità reiterata e inconsapevole di contro al rifiuto di Ilse dell'amore fisico che avrebbe potuto renderla madre» [6, p. 111–112] – «Эта мо-

лодая сумасшедшая нищенка, все время от кого-то беременная, представляет собой плотский и животный аспект материнства – для нее самой неосознаваемого; при этом она противопоставлена Ильзе, отказавшейся от физической любви – связи с поэтом – которая могла бы сделать ее матерью».

В постановке вообще акцентируется мотив противопоставления телесности / бестелесности: так, живые актеры из труппы Ильзе уподобляются куклам [1]. Причем «это наблюдается как во “внутренней” (“Сказке…”), так и в основной (“Горные великаны”) пьесах, образующих единое целое в спектакле “Гиганты горы” московского театра» [1, с. 119].

По тексту Пиранделло все чудеса виллы необъяснимы и связаны с местом, где происходят. Так раскрывается идея драматурга об относительности реальности и фантазии, между которыми нет четких границ, как между искусством и жизнью. В постановке Е. Каменьковича все чудеса, напротив, суть результаты действий Котроне или обитателей виллы – их мастерства, их искусства (иллюзий), их игры. Они отбросили собственную личность и реализовались в игре, сделавшись таким образом идеальными «медиумами». Но Графу, Ильзе и ее труппе все это кажется скорее странным и внушает страх: эти актеры не отдаются целиком своим ролям, они едва осмеливаются вступить в игру в пространстве виллы.

Главный вопрос, однако, в том, как российские режиссеры ставят ненаписанный финал пьесы. Во-первых, они в своем финале используют текст «Сказки о подмененном сыне», более объемно цитируя его, чем это предполагал сам Пиранделло. После своеобразной «репетиции» – представления отрывка произведения, написанного поэтом, – Ильзе вроде бы соглашается с Котроне, что такая сказка может жить только на вилле. Но тут прибегают остальные обитатели магического места и кричат, что идут великаны. Ильзе при этих словах отходит подальше от Котроне и, влекомая к таинственным великанам, удаляется со словами: «Мне страшно, но сказка должна жить среди людей». Когда Ильзе и ее актеры окончательно покидают мага, он хватается за голову, предчувствуя катастрофу, и кричит им вслед: «Останьтесь! Мы будем репетировать!»

В интерпретации Мастерской Петра Фоменко великаны – это публика, пришедшая на спектакль. Именно в зал смотрит

Котроне, рассказывая о них Ильзе. В тексте Пиранделло у великанов, которые празднуют свадьбу, есть имена, в московской постановке имена не упоминаются вовсе: великаном может оказаться любой. Такая интерпретация подкрепляется признанием П. Агуреевой в интервью: «Да, это люди, которые не берут на себя труд задаться главными вопросами в жизни. Обыватели» [7].

Текст, написанный Л. Пиранделло, на этом заканчивается. Остаются только ремарки-наброски, записанные его сыном. Но для режиссеров отсутствие финала пьесы – не только вызов, но и новые возможности. Классическим считается решение Дж. Стрелера при постановке пьесы «Горные великаны». Оба режиссера московской постановки высказываются по поводу его интерпретации финала, при этом П. Агуреева отмечает, что спектакль знаменитого режиссера ей не понравился и не повлиял на нее [7], а Е. Каменькович вспоминает, что «основоположники Мастерской», будучи на гастролях в Италии, видели третью редакцию спектакля Стрелера и «запомнили его гениальный финал, который описан во всех театральных учебниках» [2]. Описывая работу над постановкой, он отмечает, что в процессе «тщательной подготовки» режиссеры «многие спектакли пересмотрели по Интернету – румынские, итальянские, а поскольку внутри пьесы “Гиганты горы” есть еще “Сказка о подмененном сыне”, которую труппа графини все время играет, мы историю постановки и этой сказки тщательно выучили» [там же]. Однако главное достижение он видит в том, что «на каком-то интуитивном уровне мы поняли, про что эта пьеса. Пиранделло ведь успел написать только три картины, начал умирать и в последнюю свою ночь продиктовал сыну синопсис финала. И все театры мира, которые за нее берутся, каждый по-своему дописывают последнее мгновение. Мы тоже долго мучились. Вначале написали целую пьесу по четвертой картине, потом поняли – какое мы имеем право выдумывать свои слова, – взяли и поставили синопсис» [2].

Однако при анализе видеозаписи спектакля выясняется, что это утверждение не вполне соответствует действительности. Реплики сильно модифицированы, видимо, для того, чтобы придать тексту, произносимому разными актерами, связность, а некоторые фрагменты синопсиса и вовсе опущены. Визуально сцена выглядит так: текст произносится обитателями виллы, стоящими лицом

к залу, которые как будто видят все происходящее с труппой Ильзе. Маг Котроне при этом стоит к публике спиной. А на заднике сцены зрителю видны тени Ильзе и актеров ее труппы, совершающих те действия, которые озвучиваются обитателями виллы.

Существенными можно назвать следующие изменения: Ильзе выступает не перед слугами великанов, как у Пиранделло, а перед самими великанами, и это они в бешенстве убивают актрису. Ее тело падает на сцену, прорывая задник, туда бегут актеры ее труппы, и остальные финальные реплики распределяются между ними. Слова о том, что в этой смерти некого винить, по тексту Пиранделло говорит Котроне, а у «фоменок» – Кромо. При этом реплики взяты не из синопсиса окончания пьесы, а из других ее частей. Иными словами, московские режиссеры производят определенную деконструкцию и рекомпозицию текста пьесы, собирая его как мозаику в свою картину финала. Спектакль заканчивается жестом и словом мага Котроне, который призывает наступление ночи.

В интервью с Е. Каменьковичем журналистка И. Корнеева подводит итог: «Если говорить коротко, то мысль в ней [в пьесе. – *А. Б.*] заключена следующая: спасутся только художники. (…) Но внешний сюжет “Гигантов горы” исключительно трагический: если ты отстаиваешь принципы высокого искусства, то толпой ты будешь растерзан. Людям оно не нужно, понять его в состоянии только призраки…» [2]. На что Е. Каменькович отвечает, что начинал делать спектакль именно с таким посылом, а вот Полина Агуреева присоединилась к работе «с четкой мыслью, что это надо ставить про то, что искусством надо заниматься только до полной гибели всерьез» [2]. Сама П. Агуреева в интервью «Культуре» называет «несколько ущербными» как позицию Ильзе с ее убежденностью, что искусство следует непременно нести в мир, так и позицию мага Котроне, который творит, запершись в башне из слоновой кости. Сама она предлагает искать истину где-то посередине [7].

В заключение хотелось бы отметить, что спектакль «Гиганты горы» шел в театре Мастерская Петра Фоменко три года (до 2018), но и потом, благодаря переводу, продолжил жизнь на российской сцене: в 2018 г. пьесу поставил режиссер Роман Дорофеев

в Государственном театре республики Саха, в Якутии, и его спектакль был хорошо принят критикой.

Список литературы

1. Бибикова А. Искусственные и живые актеры в пьесе Л. Пиранделло «Горные великаны» : воплощение в художественном тексте и на сцене // Studia Litterarum. – 2019. – Т. 4, № 3. – С. 108–123.
2. Корнеева И. Гиганты как люди // Российская газета. – Москва, 2014. – URL: http://fomenko.theatre.ru/kamen/19274
3. Пиранделло Л. Новая колония. Лазарь. Горные великаны.
   Pirandello L. La nuova colonia ; Lazzaro ; I giganti della montagna. – Milano : Garzanti, 1995. – 267 p.
4. Пиранделло Л. Сказка о подмененном сыне.
   Pirandello L. La favola del figlio cambiato // PirandelloWeb [risorsa elettronica]. – URL: https://www.pirandelloweb.com/il-teatro-di-pirandello/la-favola-del-figlio-cambiato/#01
5. Паренти П. «На краю жизни» : мифы «Горных великанов» и «Сказки о подмененном сыне».
   Parenti P. «Agli orli della vita» : i miti dei «Giganti della montagna» e della «Favola del figlio cambiato» // «L'emozione feconda». Pirandello e la creazione artistica / a cura di Nardi F. – Roma : Nuova Cultura, 2008. – P. 97–126.
6. Тессари Р. «Сказка о подмененном сыне». Мистерия естественного рождения и духовное зачатие : между гипотетической драмой и написанной «поэмой».
   Tessari R. La favola del figlio cambiato. Mysteria della nascita secondo natura e del concepimento spirituale : tra dramma ipotetico e «poema» scritto // Pirandello: teatro e musica / a cura di Lauretta E. – Palermo : Palombo, 1995. – P. 101–114
7. Чужкова А. Полина Агуреева : «Встречаю роботов повсеместно» // Культура. – Москва, 2014. – URL: https://portal-kultura.ru/articles/theater/43659-/

ЛИТЕРАТУРА И ФИЛОСОФИЯ

УДК: 130.2

ЖУЛЬКОВА К.А.[1] КОНЦЕПЦИЯ Л.Н. ТОЛСТОГО О НЕПРОТИВЛЕНИИ ЗЛУ НАСИЛИЕМ КАК «ЖИЗНЕУЧЕНИЕ». (Обзор).
DOI: 10.31249/lit/2021.01.08

Аннотация. Отражение философских идей и их трансформация в публицистическом, художественном творчестве и в жизни Л.Н. Толстого прослеживается на примере концепции о непротивлении злу насилием. Духовное преображение человека, осмысленное в работах «Исповедь», «Краткое изложение Евангелия», «В чем моя вера?», «О жизни», «Закон насилия и закон любви», воплощенное в романах «Война и мир», «Анна Каренина», «Воскресение», – не только философская идея, но и жизненная программа, «жизнеучение» Л.Н. Толстого.

Ключевые слова: Л.Н. Толстой; непротивление злу насилием; религиозно-философское учение; толстовство; христианство; анархизм.

ZHULKOVA K.A. Leo Tolstoy’s doctrine of non-resistance to evil by force as a «life-teaching». (Review).

Abstract. The reflection and transformation of philosophical ideas in the fiction and essays by Leo Tolstoy and in his life is demontrated in the discussion of the doctrine of non-resistance to evil by force. The spiritual growth of a person is not only a philosophical idea, but also a life plan and «life-teaching» of Leo Tolstoy presented in

[1] **Жулькова Карина Алеговна** – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник отдела литературоведения Института научной информации по общественным наукам РАН.

the works *A Confession, The Gospel in Brief, My Religion, On Life, The Law of Love and the Law of Violence and in the novels War and Peace, Anna Karenina and Resurrection.*

Keywords: L.N. Tolstoy; non-resistance to evil by force; religious and philosophical doctrine; Tolstoyan movement; Christianity; anarchism.

Для цитирования: Жулькова К.А. Концепция Л.Н. Толстого о непротивлении злу насилием как «жизнеучение». (Обзор) // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7 : Литературоведение. – 2021. – № 1. – С. 90–98. – DOI: 10.31249/lit/2021.01.08

«Идеи Л.Н. Толстого о непротивлении злу насилием являются глубоко продуманной и прочувствованной жизненной позицией, воплотившейся не только в произведениях писателя», – замечают В.П. Римский, С.В. Резник, К.Е. Мюльгаупт, акцентируя мысль о том, что «ненасилие Толстого больше, чем философская система, религиозная концепция, этическая программа или какая-либо иная локальная доктрина. Скорее это жизнеучение…» [6, с. 92].

В статье «Концепция Л.Н. Толстого о непротивлении злу насилием и ее духовная направленность» [5] В.В. Кузьменко (Днепропетровск) утверждает, что проблему непротивления писатель подспудно решает еще в романах «Война и мир» (1867) и «Анна Каренина» (1877).

Напоминая о кризисе, которым завершился классический период, принесший человечеству такие шедевры, как роман-эпопея «Война и мир», «Анна Каренина», О.С. Есман и Г.Н. Калинина (Белгород) [3] уточняют, что Толстой активно разрабатывает философские позиции, в частности идею непротивления, с конца 1870-х годов. Авторы статьи обращаются к повести «Смерть Ивана Ильича» (1882–1886), рассматривая концепцию о непротивлении в рамках категорий «пограничное состояние», «смысл жизни», «высшая ценность».

Герой повести, Иван Ильич, в критическом (пограничном) состоянии через страдания, моральные и физические, осознает тщетность основных материальных ценностей, борется с пониманием фальшивости, «неправильности» прожитой жизни. Вводя в повесть двух праведных персонажей – «простого мужика» Гера-

сима и сына главного героя, писатель дает ответ на вопрос о смысле сущего, заключающийся в доброте, искренности, смиренности. Толстой поднимает основные вопросы бытия человека со свойственным экзистенциалистам ощущением мира вообще через внутренний мир человека. О.С. Есман и Г.Н. Калинина отмечают, что экзистенциальные смыслы писатель подробнее раскрывает в философской концепции о непротивлении злу насилием. Для него насилие – замкнутый круг, средоточие зла, порождающего самое себя и противостоящее качественно основной ценности общества, обеспечивающей смысл всего сущего, а заповеди Христа являются идеалом поведения человека, руководством к каждодневному поведению.

И.И. Евлампиев и И.Ю. Матвеева (Санкт-Петербург) [2] полагают, что Толстой подводит итоги произошедшего с ним мировоззренческого переворота в книге «В чем моя вера?» (1884). Пытаясь понять, в чем суть подлинного учения Христа, он в качестве главного элемента признает Нагорную проповедь. Исследователи уточняют: «Смысл христианства Толстой видит только в одном: в принятии и беспрекословном исполнении всеми людьми заповедей Нагорной проповеди, в связи с этим отвергает церковное представление о том, что человек может быть совершенным только в посмертной жизни» [2, с. 167].

Такая трактовка вызвала критику большинства современных писателю мыслителей, утверждавших, что в учении Толстого христианский идеал сводится «на землю», а материя и дух слишком радикально противопоставляются в человеческом существе («злой» материи противостоит «добрый» дух). Отрицание бессмертия личности и упование на совершенство земного человечества было понято как отрицание сущности религии в пользу идеи гуманистического прогресса.

Наиболее веское возражение против той формы непротивления, которую демонстрирует Толстой, дал В.В. Розанов в статье 1896 г.[1] Признавая значение указанной заповеди Христа, Розанов отрицает ее абсолютность, указывает на то, что еще до того, как Христос дал заповедь непротивления злу, он выгнал торгующих из

[1] Розанов В.В. Еще о гр. Л.Н. Толстом и его учении о непротивлении злу // Л.Н. Толстой : pro et contra. – Санкт-Петербург : РХГА, 2018. – С. 264–273.

храма, т.е. применил к ним силу. Философ видит смысл истории изгнания торгующих из храма в необходимости отделить святое от земного.

По мнению И.И. Евлампиева и И.Ю. Матвеевой, Розанов правильно уловил, возможно, главный недостаток построений Толстого. Однако писатель и сам почувствовал слабость своей позиции и к тому времени, когда Розанов опубликовал свою статью, уже изменил ее. На первый план он выдвинул представление о двух разных уровнях существования человека – жизни земной и жизни божественной, признавая заповедь непротивления значимой в полной мере только для людей, перенесших центр своего существования на высший уровень.

Исследователи замечают, что впервые различие двух уровней ясно формулируется в трактате «О жизни» (1888), где Толстой решительно утверждает, что, открывая для себя божественную жизнь, человек прежде всего осознает иллюзорность своей независимости от других людей: высшая жизнь оказывается жизнью в единстве, буквально в «слитности» с другими людьми. Он констатирует, что принцип непротивления имеет не чисто моральную сущность, а религиозную и что правильное отношение к нему предполагает мистическую перспективу соединения с Богом и всем бесконечным бытием.

И.И. Евлампиев и И.Ю. Матвеева полагают, что наиболее неожиданно выглядит присутствие размышлений, близких к этому принципу, в творчестве Ф.М. Достоевского: «В романе “Бесы” герой-идеолог, выражающий многие заветные идеи писателя, Кириллов, представлен подлинно религиозной личностью, ищущей высший смысл существования; важнейшей чертой его религиозности является наличие мистических состояний (“пяти секунд” вечной гармонии)[1], в которых он соединяется со всем бытием… В косноязычных, но одновременно и пророческих словах Кириллова можно угадать уже известную нам мысль о разделении двух уровней жизни и двух форм сознания человека – земного, “животного” отношения к людям и миру и религиозного, божественного» [2, с. 176, 177].

[1] Достоевский Ф.М. Бесы // Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. : в 30 т. – Ленинград : Наука, 1974. – Т. 10. – С. 450.

Особенно показательным свидетельством внутренней логичности того обоснования принципа непротивления, к которому Толстой пришел в конце жизни, является косвенное согласие с ним самых яростных его критиков. Например, Л.П. Карсавин, который прежде очень резко высказывался об учении Толстого, в работе «Церковь, личность и государство» (1927) оценивает это учение более объемно и сложно, и, рассматривая бесконечно выставляемую против Толстого ситуацию, в которой разбойник нападает на младенца и хочет его убить, утверждает, что человек праведный и святой, вероятно, сможет остановить его «с помощью одного какого-нибудь жеста, слова или взгляда, одним не рассчитанным, непосредственным изъявлением своего существа»[1]. А Н.А. Бердяев в работе «Русская идея» (1946) неожиданно начинает защищать Толстого от обвинений в рационализме и признает, что учение Толстого в полном смысле религиозно, а значит – мистично, и именно в мистической перспективе жизни в Боге принцип непротивления оказывается безусловным законом.

В.П. Римский, С.В. Резник и К.Е. Мюльгаупт (Белгород) [6] полагают, что основные толстовские идеи в области критики любых форм насилия сформировались в процессе создания романа «Воскресение» (1899), начало работы над которым, по мнению исследователей, можно датировать 1887 г., когда писатель услышал от А.Ф. Кони рассказ о несчастной девушке. К этому времени уже были написаны такие философско-публицистические работы, как «Исповедь» (1879), «Краткое изложение Евангелия» (1880), «В чем моя вера?» (1884), «О жизни» (1887). Окончательная же редакция романа по времени совпадает с трактатом «Царство Божие внутри нас, или Христианство не как мистическое учение, а как новое жизнепонимание», опубликованным в 1906 г.

Авторы статьи прослеживают процесс взаимопроникновения художественного и публицистического у Толстого. Прямые публицистические мысли писателя вторгаются в художественно-образную, живую ткань человеческих судеб романа «Воскресение» (роман начинается с описания тюрьмы и судебного заседания). Итоговое произведение «Закон насилия и закон любви» (1908) в

[1] Карсавин Л.П. Церковь, личность и государство // Карсавин Л.П. Соч. – Москва : Раритет, 1993. – С. 440.

свою очередь включает образное, в лицах, описание суда, перекликающееся с судебным заседанием в романе (глава XII первой части).

Прямая критика государственного и правового насилия содержится в осмыслении Нехлюдовым права и законов. Он осознает, что «всякого рода насилия, жестокости, зверства не только не запрещаются, но разрешаются правительством, когда это для него выгодно, а потому тем более позволено тем, которые находятся в неволе, нужде и бедствиях»[1]. Тяжелый опыт познания Нехлюдовым мерзости государственного и индивидуального насилия в тюрьмах и ссылке, несправедливости в судах и семьях, знатных и бедных, заканчивается для него в последней главе романа внезапным, но очевидным открытием в Евангелии истин любви, покаяния, прощения и непротивления, совершенно просто, обычными словами проповеданных Христом: «Ответ, которого он не мог найти, был тот самый, который дал Христос Петру: он состоял в том, чтобы прощать всегда, всех, бесконечное число раз прощать, потому что нет таких людей, которые бы сами не были виновны и потому могли бы наказывать или исправлять… Нехлюдов понял теперь, что общество и порядок вообще существуют не потому, что есть эти узаконенные преступники, судящие и наказывающие других людей, а потому, что, несмотря на такое развращение, люди все-таки жалеют и любят друг друга»[2].

Оказавшись присяжным по делу обвиняемой в убийстве проститутки Катюши Масловой, в которой узнал соблазненную им некогда и брошенную горничную своих тетушек, Нехлюдов осознает личную вину и вину своего класса в падении миллионов таких Катюш. Потрясенный этим осознанием, он порывает со своей средой и отправляется вслед за Масловой на каторгу. «Скачкообразное превращение Нехлюдова из барина, легкомысленного прожигателя жизни, в искреннего христианина (христианина не в церковном, а этическом смысле этого слова) началось на эмоционально-духовном уровне в форме глубокого раскаяния, пробудившейся совести

[1] Толстой Л.Н. Воскресение // Толстой Л.Н. Собр. соч. : в 22 т. – Москва : Художественная литература, 1983. – Т. 13. – С. 424.

[2] Там же. – С. 456, 457.

и сопровождалось напряженной умственной работой», – отмечают исследователи [6, с. 79].

В.П. Римский, С.В. Резник и К.Е. Мюльгаупт замечают, что когда говорят о христианском «преображении», то часто эту духовную практику соотносят с античной метанойей (переменой), но Л.Н. Толстой нашел более точное название для христианского преображения, отличающее его от дохристианской «практики себя», для него духовное обновление личности – воскресение.

А.А. Безруков (Армавир) [1], упоминая хрестоматийный факт, просьбу умирающего Тургенева: «Лев Николаевич, вернитесь, вернитесь в художественное творчество», – связывает состоявшееся возвращение Толстого со становлением религиозного учения, т.е. толстовства. Именно поэтому в 1880–1890-е годы центральная тема вернувшегося в литературу Толстого – нравственный переворот, духовное прозрение героя. Герой сконцентрирован на себе, на своей жизни, и приходит к выводу, что эта жизнь была эгоистическая, пустая, несущая в себе безразличие к окружающим (повесть «Смерть Ивана Ильича» (1886), рассказ «Хозяин и работник» (1895)).

В рассказе «После бала» 1903 г. Толстой приводит своего героя Ивана Васильевича к неожиданному перевороту, выводя заветную формулу неучастия во зле, где зло – это государственные институты, военная служба, любая служба вообще.

«Толстой верил в принцип неучастия в государственных институтах, во власти, в его зло-деяниях. И связывал он это не с желанием разрушить таким способом государство, но со стремлением спасти самого человека, его подлинное духовное “Я” от удушающей липкой лжи культуры, многочисленных “ширм”, условностей, законов и символов, которыми цивилизация заслонила человека от самого себя, невольно превращая его в “автомат” мыслей и действий. Этот тезис стал практическим воплощением толстовского теоретического учения о непротивлении злу насилием. Многие и здесь увидели явный анархический призыв к развалу власти путем пассивного саботажа», – заявляет С.М. Климова (Москва) [4, с. 76]. Между тем речь идет о духовном преображении, призванном изменить мир.

По мнению С.М. Климовой, взгляды Толстого с очевидностью демонстрируют соединение двух противоположных тезисов.

Во-первых, источник зла в жизни людей лежит в области легитимных суждений и права, т.е. цивилизации, представленной в насильственных формах государства, культуры, обслуживающей идеологию, церкви, формальном деспотизме законов. Во-вторых, искоренение зла связано с этической и религиозной мыслью и метанойей чувств и жизни самого субъекта. Речь идет исключительно о духовном преображении человека, его работе над самим собой, самопознании и устранении внешнего зла в процессе внутреннего его уничтожения.

Исследовательница подчеркивает, что для Толстого все формы насилия – государственное, революционное или личное – тождественны, если действия направлены на принуждение другого. Важно и то, что, понимая причину зла, человек не имеет права на «клишированность» поступка, каждый раз он должен заново решать, как поступать в каждом конкретном случае. Этот акт, по Толстому, всегда должен быть согласован с совестью.

Подобно Сократу, он всегда оставался верен себе и голосу Бога «в себе», полагая, что решение не может быть дано заранее. С.М. Климова считает, что нагляднее всего эту мысль Толстой демонстрирует в своих художественных текстах: «Его работы наполнены примерами проявления христианской жизни (разумного сознания) в самых тяжелых условиях существования – на войне (“Хаджи Мурат”), в плену (“Война и мир”), в тюрьмах и на каторге (“Воскресенье”, “За что?”), в пространствах внешней несвободы (“Божеское и человеческое”)» [4, с. 76].

От художественных текстов и публицистических трактатов о неучастии во «зле» Толстой переходит к письмам «во власть». Например, в письме 1902 г. к Николаю II он обращается к самодержцу со словами о недопустимости самодержавия. Напоминает царю о том, что тот всем людям – брат во Христе, что он не просто символ власти, но и реальный со-работник Бога. Потому Толстой и настаивает на добровольном отказе от власти путем сознательной демократизации и реформирования России, уничтожения «права земельной собственности», уравнения людей в свободах. Он ищет слова-предупреждения грядущего кровопролития и насилия, рекомендаций к спасению страны и отдельного человека – Николая II.

Письмо-акция, написанное за три года до первой революции, было воспринято властью как чудачество писателя.

«Способность жить христианскими идеалами не формально, но практически становится заветной мечтой Толстого и одновременно приобретает черты революционного нигилизма в глазах власти и общества. Толстой при этом стоит на позициях философского идеализма, веря в возможность разумного сознания каждого, направленного на ненасильственное преображение всех» [4, с. 71]. Толстой далек от разрушения власти каким-либо иным способом, кроме внутренней работы человека с самим собой за спасение своей души.

Список литературы

1. Безруков А.А. Проявление толстовства в художественном творчестве писателя // Педагогические идеи Л.Н. Толстого сегодня : сборник материалов Международного научно-практического семинара, посвященного 190-летию со дня рождения Л.Н. Толстого / под общ. ред. Т.М. Балыхиной. – Москва : Российский университет дружбы народов (РУДН), 2018. – С. 127–129.
2. Евлампиев И.И., Матвеева И.Ю. Принцип «непротивления злу насилием» Л.Н. Толстого в контексте русской религиозной философии конца XIX – начала XX в. // Вестник Российского университета дружбы народов. – 2020. – № 2, т. 24. – С. 165–180.
3. Есман О.С., Калинина Г.Н. Раскрытие экзистенциальных смыслов на примере концепции Л.Н. Толстого о непротивлении злу насилием // Наука. Искусство. Культура. – 2019. – № 1 (21). – С. 151–154.
4. Климова С.М. «Рискнуть миром для бога», или Об анархических идеях Л.Н. Толстого // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2019. – № 2 (88). – С. 71–84.
5. Кузьменко В.В. Концепция Л.Н. Толстого о непротивлении злу насилием и ее духовная направленность // Грани. – 2020. – № 5, т. 23. – С. 96–104.
6. Римский В.П., Резник С.В., Мюльгаупт К.Е. Учение Л.Н. Толстого о насилии и ненасилии в зеркале русских революций // Наука. Искусство. Культура. – 2019. – № 3 (15). – С. 75–93.

УДК: 17.021.2

ПЕТРОВА Т.Г.[1] Н.А. БЕРДЯЕВ ОБ ИТОГАХ МЕЖДУНАРОДНОГО КОНГРЕССА ПИСАТЕЛЕЙ В ЗАЩИТУ КУЛЬТУРЫ (ПАРИЖ, 1935) И СВОБОДЕ ТВОРЧЕСТВА.

DOI: 10.31249/lit/2021.01.09

Аннотация. Бердяев так же, как русская литературная эмиграция, ждал от Международного конгресса писателей принципиального разговора о свободе, гуманизме, правах личности. Однако Конгресс не оправдал надежд интеллектуальной элиты русского зарубежья. По мысли Бердяева, наступила эпоха «глубокого кризиса свободы», тогда как именно «духовное понимание свободы», предполагающее в человеке элемент, независимый от государства и общества, «может спасти свободу».

Ключевые слова: Конгресс писателей; защита культуры; Н.А. Бердяев; свобода творчества; русская эмиграция; Г.В. Адамович; А.Л. Бем; угроза фашизма; коммунизм; французские писатели; А. Жид; А. Мальро; профетическая свобода.

PETROVA T.G. N.A. Berdyaev on the results of the International congress of writers in defense of culture (Paris, 1935) and creative freedom.

Abstract. Just like the Russian literary emigration generally, Berdyaev expected at the International Congress of Writers a fundamental discussion on freedom, humanism and rights of individuals. However, the Congress did not meet the hopes of the intellectual elite of the Russian diaspora. According to Berdyaev, an era of the «deep crisis of freedom» has begun, while it is precisely the «spiritual understanding

[1] **Петрова Татьяна Георгиевна** – старший научный сотрудник отдела литературоведения Института научной информации по общественным наукам РАН.

of freedom», which presupposes in a person an element independent of state and society, that «can save freedom».

Keywords: Congress of writers; defense of culture; Nikolai Berdyaev; creative freedom; Russian emigration; G.V. Adamovich; Alfred Bem; the threat of fascism; communism; French writers; A. Gide; A. Malraux; «prophetic freedom».

Для цитирования: Петрова Т.Г. Н.А. Бердяев об итогах Международного конгресса писателей в защиту культуры (Париж, 1935) и свободе творчества // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7 : Литературоведение. – 2021. – № 1. – С. 99–106. – DOI: 10.31249/lit/2021.01.09

Международный конгресс писателей, проходивший в Париже в июне 1935 г. и собравший свыше 200 делегатов из 35 стран, привлек пристальное внимание русской литературной эмиграции, следившей за выступлениями всех его участников с первых дней открытия форума [7; 8]. Конечно, на конгрессе, который был инициирован и финансирован Москвой, русские писатели, оказавшиеся в изгнании, не могли получить трибуну. Они ждали от писателей других стран, собравшихся для защиты культуры в тревожное время нарастания фашистской угрозы, принципиального разговора о свободе, гуманизме, правах личности…

Однако конгресс в целом, по мнению Г.В. Адамовича, высказавшего свою позицию в послесловии к конгрессу в парижской газете «Последние новости», не стал «огромным явлением», хотя и был интересен «как симптом, как показатель напряженнейшего идейного и политического разлада, объявшего Европу» [1]. Оценка Г. Адамовича сводилась к следующему: «По существу, конгресс даже исказил, умышленно упростил положение вещей, представив (или пытаясь представить, – в лице его инициаторов) дело так, будто сейчас в мире всего две силы, смертельно друг другу враждебные, фашизм и коммунизм, и кто против одного, тот, следовательно, с другой» [1]. Тогда как силы эти «не так враждебны, им есть на чем столковаться», – и подлинная «демаркационная линия» проходит вовсе не там, где намечало ее большинство ораторов. Положение человека в мире, по мысли Г. Адамовича, трагичнее, чем было представлено на конгрессе, – «трагичнее и сложнее». «Какой след оставило христианство», как мучительна и трудна

«перестройка», «длящаяся уже несколько сот лет, на иных, еще неясных основаниях», на конгрессе, посвященном кризису культуры, об этом не было сказано ни слова [1].

Размышления Г. Адамовича о прошедшем конгрессе в защиту культуры, не оправдавшем надежд интеллектуальной элиты русского зарубежья и, в условиях надвигавшейся фашистской угрозы, не сумевшем поднять многие важнейшие проблемы, среди которых «писатель и власть», перекликаются с высказываниями других свидетелей этих событий [7]. Так, А.Л. Бем назвал прошедший конгресс и его результаты «похищением Европы», ибо европейская интеллигенция, «напуганная фашизмом, готова броситься в объятия коммунизма» [2]. Но если она, действительно, захочет «бороться “против всякой опасности, угрожающей цивилизации”, то рано или поздно произойдет отрезвление и отход от советской России»; «если же “похищение Европы” удалось советским стратегам окончательно, то большинство европейских человеколюбцев испытают на себе все прелести пролетарского гуманизма. Мы им этого не желаем», – предупреждал А. Бем [2].

Н.А. Бердяев, размышляя о прошедшем Конгрессе, писал, что он «наводит на печальные мысли о социальном значении лжи», которую философ понимает как «ложь, признанную социально полезной в борьбе» [3, с. 56]. Под знаком этого деления на два мира стоял и конгресс писателей, которые, «чтобы бороться за свободу слова и культурного творчества против насилий фашизма, особенно фашизма немецкого, объединились с коммунистами»; в действительности, пишет Н. Бердяев, «и тот и другой есть явление господства масс, выдвигающих своих вождей, есть коллективизация сознания и совести, отрицание ценности человеческой личности и свободы духа, абсолютизация государства, которое делается тоталитарным, примат государственного, экономического и технического строительства над творчеством культуры, допущение каких угодно средств для реализации своих целей» [3, с. 56–57].

Поэтому на конгрессе, как писали и Н. Бердяев, и Г. Адамович, и А. Бем, «происходило непрерывное недоразумение по вопросу о свободе»: «Западно-европейское понимание свободы, связанное с традициями гуманизма, и советско-коммунистическое понимание совершенно разные вещи»; ложью стало «убеждение многих французских писателей в существовании в Советской Рос-

сии свободы творчества» [3, с. 57]. Русская эмиграция была разочарована тем, что «писатели всех стран, соединившиеся для защиты свободы творчества против насилия над словом и мыслью, не протестовали против отрицания свободы в Советской России», страны «принудительного, сверху организованного единства мысли, творчества, слова, страны совершенного тоталитарного государства, претендующего владеть человеческими душами» [3, с. 57–58].

Размышляя о социалистическом понимании свободы, Н. Бердяев писал о том, что это – «свобода под диктатурой определенного миросозерцания, из которого нельзя вынуть ни одного камня», она «не дает ни малейшей свободы тем, которые уклоняются от единоспасающей веры, от единственной истинной доктрины, она лишает своих противников всех человеческих прав»; при этом свобода при социализме «должна служить коммунистическому государству и ортодоксальной коммунистической вере» [3, с. 59]. Такое понимание свободы, по мнению Н. Бердяева, религиозного и политического философа, обосновавшего свою концепцию философии свободы [4, 5], присуще и национал-социализму, и оно при этом «есть извращение истины, возвещенной Евангелием», и «это симптом конца новой истории» [3, с. 59]. Наступила эпоха «глубокого кризиса свободы», которая, по мысли философа, «изолгалась, не исполнила своих обещаний» и «агонизирует в современном мире», тогда как исключительно «духовное понимание свободы, предполагающее в человеке элемент независимый от государства и общества, может спасти свободу» [3, с. 59, 60].

В книге «Смысл творчества (Опыт оправдания человека)» [4] Н. Бердяев писал о том, что «творчество неотрывно от свободы», оно из нее рождается, а «тайна творчества есть тайна свободы» [4, с. 138]. При этом «свобода – положительная творческая мощь, а не отрицательный произвол», являющийся грехом, подчеркивал философ. «Свобода, осознанная исключительно формально, без цели и содержания, есть ничто, пустота, небытие»; греховность «свободы для свободы» и в том, что она свобода «от», а не свобода «для» [4, с. 141]. «Отпадение от Бога» лишает свободу содержания и цели, но истинная творческая свобода продолжает дело «Божьего творения», а не бунтует «против Бога в отрицательном произволе», и потому есть «две свободы» – божественная

и диавольская [4, с. 142]. Человек должен реализовать себя с помощью творчества, именно в нем проявляется подобие человека Творцу. Однако человек, по Н. Бердяеву, остается подлинно человеком, лишь когда он сыновен Богу, а не обоготворяется сам.

Европейские писатели в условиях кризиса «буржуазной цивилизации» и культуры, пытавшиеся защитить и свободу, и культуру, согласно мысли Н. Бердяева, обращались «к вновь образующемуся в России миру, обнаруживающему огромную витальную силу, необычайно динамическому»; они думали, что «в этом далеком и непонятном, но влекущем их мире Востока раскроется новая свобода, не старая опостылевшая свобода, которая лишь мешает творческому изменению жизни, а свобода способная изменить лицо мира» [3, с. 60]. Отсюда становятся понятны иллюзии Андре Жида и Андре Мальро. «Безграничная свобода слова и мысли французских писателей перестала быть ценностью, она перестала даже ими ощущаться», тогда как ощущается лишь «одиночество, ненужность, истощенность и пресыщенность», и потому утонченные французские писатели «хотят омолодиться через прививки юной коммунистической России» [3, там же]. А. Мальро, который, по мнению Н. Бердяева, произнес самую талантливую речь на съезде, был склонен понимать свободу «как согласие с окружающей социальной средой», что равносильно пониманию под свободой «выхода из одиночества», преодоления «сознания своей нужности для масс» и способности «слияния с ними». Однако такое понимание свободы хотя и «объяснимо психологически», но означает «непонимание того, что значит свобода» [3, с. 60, 61].

И здесь Н. Бердяев вводит важнейшее, в его представлении, понятие «профетическая свобода», которая «связана с профетической миссией слова и мысли». Подлинные деятели культуры, отмечает философ, «должны чураться государства, как чумы», ибо государство может либо преследовать, утеснять писателей и мыслителей, делать их мучениками, либо покровительствовать им, подкупать их, превращая в своих слуг и этим деморализовывать. Идея социальнаго служения литературы и искусства, в которой Н. Бердяев видел «большую истину, утерянную европейской элитой», совершенно не означает исполнение «социального заказа государственной власти», а является вольным, профетическим служением [3, с. 61]. Профетизм, согласно Н. Бердяеву, противо-

положен всякому конформизму и приспособлению к среде; профетический тип существует не только в религиозной жизни, но и в искусстве, философии, социальном реформаторстве, он вечен, хотя его и «отрицают все современные тоталитарные государства и общества, требующие принудительного единства». Творец профетического типа в сущности «никогда не может быть вполне лоялен в отношении к какому-либо обществу и государству, он не принадлежит ничему конечному, он принадлежит лишь Богу, лишь истине и правде, которым его научает внутренний голос»; «пророк принадлежит Царству Божьему, а не царству кесаря, хотя бы оно признавалось священным» [3, с. 62].

«Жуткое одиночество культурной элиты Европы, – продолжает Н. Бердяев, – совсем не было профетическим одиночеством», оно, напротив, было связано с «потерей идеи служения, идеи призвания» и означало, что «голос свыше перестали слышать», ведь существенный признак профетизма в том, что он «глубоко социален» и вместе с тем «противоположен всякому конформизму», находится «в конфликте и героической борьбе, он есть обличение того народа, которому призван служить» [3, с. 63].

Н. Бердяев считает необходимым принять социальные результаты революции и исходить из них, но ему «трудно принять ее духовные и интеллектуальные результаты». В советских писателях он не видит ничего революционного.

Вопреки мнению Андре Жида, утверждает Н. Бердяев, «коммунистическое царство» теоретически и практически отрицает реальность и ценность всего частного, индивидуального, личного, для него ценно и реально лишь «общее»: «Все, что не общее, принудительно подавляется. Вы не можете мыслить, судить, творить в конфликте и противлении с “общим”» [3, с. 58]. Его поражает наивность и иллюзия А. Жида, который играл центральную роль на конгрессе. Присоединение к коммунизму гуманиста и индивидуалиста А. Жида, «самого асоциальнаго из писателей Франции, есть очень значительный факт в драме, переживаемой европейской культурной элитой», – заявил Н. Бердяев [там же].

Писатель в своей речи на конгрессе «продолжает называть себя индивидуалистом», «понимает коммунизм, как организацию социальной возможности расцвета индивидуума»; он, как типичный француз, «хочет соединить Маркса с Монтенем», что как раз

и «затрудняет понимание русского коммунизма, который есть синтез Маркса не с Монтенем, а с Иоанном Грозным», – пишет Н. Бердяев. А. Жид, конечно, не приемлет тоталитарный коммунизм, целостное коммунистическое миросозерцание, «он берет в коммунизме то, что ему нравится», хочет «сохранить за собой свободу творчества, свободу суждений в вопросах, не касающихся социальнаго устроения, где он готов подчиниться коммунизму». В понятие свободы для него «входит право печатать свои произведения или, например, распространять Евангелие, которое он продолжает любить» [3, с. 58].

Андре Жид, по словам философа, «хочет спастись, соединив свой индивидуализм и свою утонченную культуру прошлого с коммунизмом», желает «избежать участи интеллектуального слоя в русской революции», но этот тоталитарный коммунизм, «требующий себе абсолютной покорности», с индивидуализмом А. Жида не соединим, предупреждал Н. Бердяев [3, с. 64] и говорил также, что это раньше или позже выяснится… И действительно представления А. Жида во многом изменились во время поездки в СССР летом 1936 г. Его книга «Возвращение из СССР» (1936) стала концом романа писателя с коммунизмом.

В 1935 г. в своей речи на конгрессе А. Жид противопоставил искусственности и лжи естественность и правдивость, отмечает Н. Бердяев: «Он видит в русском коммунистическом мире эту естественность и искренность, которые его радуют. Он утомлен ложью и искусственностью своего собственного мира». Однако следует вспомнить, что вся великая русская литература «была проникнута искренностью, простотой и естественностью», и это исконное ее качество не имело отношения к коммунизму. Лишь в начале XX в. «в утонченной культурной элите, связанной с символистским течением, было чувство оторванности и изолированности, разрыв с социальным целым»; в XIX в. у русских писателей «было сознание долга и служения, профетического служения» [3, с. 65]. И это – русское, а не коммунистическое, подчеркивает Н. Бердяев. Русская дворянская и разночинная интеллигенция никогда не была буржуазной, и отвращение к «буржуазному духу есть специфически русский мотив», а все русское мышление и творчество XIX в. «было проникнуто стремлением к целостности», что «противопоставляло ее западной расчлененности и рациона-

лизму». Этим духом были проникнуты не только народники-социалисты, но и славянофилы, Л. Толстой, Ф. Достоевский, русская философия. «Русская тема иная, чем тема западная. Это нужно понимать и это плохо понимают писатели Запада, которые своеобразие России склонны приписывать исключительно коммунизму», – заключает Н. Бердяев.

Список литературы

1. Адамович Г. Послесловие к «конгрессу» // Последние новости. – Париж, 1935. – 26 сент. ; 3 окт.
2. Бем А.Л. Похищение Европы // Меч. – Варшава, 1935. – 8 сент.
3. Бердяев Н. О профетической миссии слова и мысли (к пониманию свободы) // Новый град. – Париж, 1935. – № 10. – С. 56–65.
4. Бердяев Н.А. Смысл творчества (Опыт оправдания человека). – Москва : Изд-во Г.А. Лемана и С.И. Сахарова, 1916. – 358 с.
5. Бердяев Н.А. Философия свободы. – Москва : Путь, 1911. – 280 с.
6. Международный конгресс писателей в защиту культуры. Париж, июнь 1935 : доклады и выступления. – Москва : Гос. изд -во худ. лит., 1936. – 494 с.
7. Петрова Т.Г. Конгресс писателей в защиту культуры (Париж, 1935) в оценке советской и эмигрантской критики // Русское зарубежье : История и современность : сб. ст. / гл. ред. Мухачёв Ю.В.; ред.-сост. Петрова Т.Г. – Москва : ИНИОН РАН, 2011. – Вып. 1. – С. 213–220.
8. Петрова Т.Г. Парижский Конгресс писателей в защиту культуры (1935) глазами русских парижан // Литературное зарубежье как культурный феномен : сб. науч. тр. / отв. ред. Петрова Т.Г. – Москва : ИНИОН РАН, 2019. – Вып. 2. – С. 117–125.

ИСТОРИЯ ВСЕМИРНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

ЛИТЕРАТУРА СРЕДНИХ ВЕКОВ И ВОЗРОЖДЕНИЯ

УДК: 811.111
КУЗЬМИЧЕВ А.И.[1] РЕЦЕНЗИЯ НА КН.: SACHON S. SHAKESPEARE, OBJECTS AND PHENOMENOLOGY : DAGGERS OF THE MIND. – New York : Palgrave Macmillan, 2020. – 243 p. [Сэкон С. У. Шекспир, объекты и феноменология: Кинжалы разума].
DOI: 10.31249/lit/2021.01.10

Аннотация. Главный предмет книги С. Сэкон – перцепция объектов (как воображаемых персонажами, так и видимых аудитории) в пяти шекспировских пьесах: «Тите Андронике», «Генрих V», «Гамлете, «Макбете» и «Короле Лире». Подход С. Сэкон представляет собой синтез феноменологии, историзма, метода пристального чтения и когнитивных исследований с практическими результатами современных актерских методик. Цель исследовательницы – изучить как осознанный, так и бессознательный отклик аудитории на язык и образность шекспировских текстов.

Ключевые слова: Уильям Шекспир и феноменология; язык У. Шекспира; оформление сцен в шекспировских пьесах; роль и перцепция объектов в шекспировских пьесах.

KUZMICHEV A.I. Book review: Sachon S. Shakespeare, objects and phenomenology : daggers of the mind.

Abstract. The main subject of the book written by S. Sachon is the perception of objects both visible to the audience and imaginative in five Shakespearian plays: Titus Andronicus, Henry V, Hamlet, Macbeth

[1] **Кузьмичев Арсений Игоревич** – младший научный сотрудник отдела литературоведения Института научной информации по общественным наукам РАН.

and King Lear. Her approach is a synthesis of phenomenology, historicism, close reading, theatrical studies and modern cognitive studies. Her aim is to analyze both audience's conscious and subconscious response to the language and images of Shakespearian plays.

Keywords: W. Shakespeare and phenomenology; W. Shakespeare and decorum in his plays; role and perception of objects in W. Shakespeare's plays.

Для цитирования: Кузьмичев А.И. [Рецензия] // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7 : Литературоведение. – 2021. – № 1. – С. 107–112. – Рец. на кн.: Sachon S. Shakespeare, objects and phenomenology : daggers of the mind. – New York : Palgrave Macmillan, 2020. – 243 p. – DOI: 10.31249/lit/2021.01.10

Книга Сьюзан Сэкон (Лондонский университет, колледж Ройал Холлоувэй) посвящена перцепции объектов (как воображаемых персонажами, так и видимых аудитории) в пяти шекспировских пьесах: «Тите Андронике» (~ 1588–1593), «Генрихе V» (~ 1599), «Гамлете» (~ 1599–1601), «Макбете» (1606) и «Короле Лире» (~ 1606). Подход С. Сэкон представляет собой синтез феноменологии, историзма, метода пристального чтения и когнитивных исследований с практическими результатами современных актерских методик, а главная цель исследовательницы – изучить как осознанный, так и бессознательный отклик аудитории на язык и образность шекспировских текстов. «Может ли такое событие [появление на сцене видимого зрителями объекта, например, черепа] быть исключительно визуальным? Как мы реагируем на то, что мы чувствуем, и как наши память и опыт формируют эту реакцию? С самого нашего рождения мы познаем мир при помощи чувств, впитывая в себя постоянный поток опыта… Каждый индивидуальный опыт пробуждает в нас тактильные воспоминания, используемые воображением с целью мгновенно предсказать будущий опыт при помощи того, что мы уже видели, слышали и чувствовали в прошлом» (с. 1). Исследовательница представляет упоминаемые в шекспировских пьесах объекты в качестве переходного, промежуточного звена между человеческим опытом и языком, при этом, чтобы произвести необходимый эффект (пробудить в аудитории ее собственный опыт взаимодействия с ними), они совсем не обязательно должны быть настоящими или зримыми. В этом и

состоит смысл второй части названия книги С. Сэкон: упоминаемые Макбетом «кинжалы разума» лишь видятся ему, тем не менее аудитория тоже понимает, о чем идет речь[1].

Книга состоит из предисловия, четырех глав и заключения. Каждый раздел снабжен отдельным списком литературы, присутствует также подробный предметный указатель.

В предисловии с подзаголовком «У. Шекспир и феноменология» С. Сэкон применяет феноменологический подход к известной сцене с черепом Йорика из «Гамлета», чтобы показать, каким именно образом происходит акт перцепции и как У. Шекспир использует свое искусство, чтобы создать у нас в сознании нужный ему образ. Опирается она как на сформулированные Э. Гуссерлем основные принципы феноменологии, так и на труды его продолжателей: теорию воплощенного восприятия французского философа Мориса Мерло-Понти (1908–1961) и работу «Экспериментальная феноменология» (1977) американского философа науки Дона Эида (р. 1934). «Но что происходит, когда рассматривающий объект актер начинает вертеть его в руках: держать на весу, чувствовать его тяжесть, проводить пальцами по кости?» – задается вопросом исследовательница (с. 12). Она полагает, что У. Шекспир намеренно ставит своих персонажей в такие ситуации – создает зрительную оппозицию «актер с реальным или воображаемым объектом на сцене vs аудитория» – с целью пробудить у зритлей непосредственность их личного опыта.

Свободный формат предисловия также позволяет исследовательнице обсудить сильные и слабые стороны феноменологического подхода применительно к шекспировским текстам и возможные преимущества его использования в междисциплинарных исследованиях.

В первой главе «У. Шекспир и когнитивные игры»[2] С. Сэкон, опираясь на работы американского философа и когнитивиста Шона Галлагера (р. 1948), посвященные возрождению и переосмыс-

[1] Цитата из «Макбета» (акт II, сцена 1, стр. 38; сам монолог – с. 33–64).

[2] Необходимо отметить игру слов в названии, по-английски «игры» и «пьеса[ы]» – одно и то же слово, «play», т.е. название можно перевести как «…когнитивные игры», так и как «…когнитивные пьесы» (намек на то, что тексты Шекспира могут служить научно выбранным материалом для верификации феноменологических методик).

лению феноменологии в контексте современности[1], фокусируется на том, как У. Шекспир при помощи языка и актеров в качестве инструментов передачи опыта возбуждает в аудитории предвкушение каких-то конкретных действий, а с ним и желание повторить только что увиденное на сцене.

Вторая глава «“Макбет”: объекты и иллюзия» продолжает заявленный исследовательницей в первой главе подход. Например, анализируя известную сцену из «Макбета», когда главному герою в темноте видится кинжал (акт II, сцена 1), С. Сэкон указывает, что 1) в тогдашних условиях театры не могли затемнить помещение техническими методами и вынуждены были полагаться на язык пьесы, окутывающий аудиторию незримой мглой (У. Шекспир, по ее мнению, мастерски справляется со своей задачей), 2) противопоставляя реальное оружие (которое достает Макбет в ответ на видение) иллюзорному (к которому он тянется, но заполучить по понятным причинам не может) драматург пробуждает наши тактильные ощущения, как бы заставляя повторять действия Макбета (тянуться к обоим объектам). У. Шекспир также прибегает и к более сложным конструкциям: анализируя сцены с призраком Банко и кровавыми руками Макбета, исследовательница отмечает, что используемые драматургом ритм, метр и язык препятствуют созданию законченного образа, тем самым пробуждая в нас чувство иллюзорности происходящего.

В третьей главе «“Король Лир”: иллюзия и перспектива» С. Сэкон обращается к известному метафорическому подъему на утес Глостера (акт IV, сцена 6), чтобы проанализировать, как наши представления о глубине, высоте и дистанции формируют пространственные представления об объектах. Шекспировское описание сцены помогает нам сориентироваться, оценить размеры упоминаемых объектов и тел. Но оно также предвосхищает движение человеческого тела (Глостера), обещает одарить нас ярким опытом такового, ведь, согласно теории исследовательницы, мы должны как бы двигаться вместе с ним, поскольку перцепция размера, пер-

[1] Это проблемы овеществления, экологии, вопрос взаимоотношения феноменологии с нейрологическими, нейролингвистическими и театроведческими исследованиями (среди прочего, С. Сэкон пользуется наработками теории о зеркальных нейронах – мозговой реакции, возникающей, когда подопытный видит, как другой субъект делает что-либо с предметом).

спективы и движения интуитивно и когнитивно связана с аффективной, эмоциональной и эмпатической сторонами личности.

В четвертой главе «“Тит Андроник”» и “Генрих V”: тела, объекты и текст» С. Сэкон на примере «Тита Андроника» и «Генриха V» исследует способы, которыми пользуется У. Шекспир, формируя наше восприятие войны и связанных с ней объектов, а также то, каким образом драматург овеществляет человеческое тело. В этом она опирается на собственный метод феноменологического пристального чтения, вдохновленный М. Мерло-Понти, теории концептуальных метафор, концептуальной интеграции, ментальных пространств (Дж. Лакофф, М. Джонсон, М. Тёрнер, Ж. Фоконье), а также на нейрологические и исторические исследования.

В особенности исследовательницу интересуют две вещи: во-первых, «протеидность», изменчивость шекспировской образности – то, как одни метафоры и образы перетекают в другие в сознании аудитории; во-вторых, внимание У. Шекспира к звуковой составляющей представления[1]: как языковое многоголосье формирует эпическую, военную атмосферу и даже заставляет аудиторию испытать приступ клаустрофобии из-за того, что воображаемое пространство театра доверху наполняется объектами (орудия войны, тела павших и т.п.) и некоторые из них даже обретают собственный голос (речь отсеченных членов Уильяма).

В своем исследовании С. Сэкон руководствуется также историческими исследованиями, например, подробно разбирает разницу между современной аудиторией и таковой в раннее Новое время в том, что касается представлений о теле, разуме и мире в целом. В елизаветинскую эпоху бытовала идея, что добродетели и грехи человека содержатся в его внутренностях, и потому для зрителей ритуальная казнь римлянами безмолвного и гордого Аларба в «Тите Андронике» (как и для королевы Таморы, спровоцированной этой казнью на месть римлянам) была в первую очередь не жестоким убийством, а уничтожением, стиранием личности и ее

[1] По выражению исследовательницы, «В шекспировской образности… значение [слов] и звук работают так тесно, как инструменты в оркестре, используя силы воображения и памяти, создающие рой чувственных ощущений, пробуждаемых языком и стимулируемых ритмом и музыкальностью выбранных [Шекспиром] слов» (с. 70).

греха гордыни (он был выбран в качестве жертвы именно из-за нее). В тексте пьесы Аларб не произносит ни слова, и потому как актеры, так и режиссеры-постановщики не могут адекватно передать замысел драматурга, опираясь лишь на потерявший свой живой контекст текст пьесы; они должны в своей работе обращаться к историческим и литературоведческим исследованиям.

В заключение исследовательница соединяет воедино сюжеты, затронутые в книге. Она заново соотносит результаты, полученные с помощью феноменологии, с породившиму их текстом и разыгрывающим его артистом. С. Сэкон убеждена, что все многообразие опыта жизни присутствует в шекспировских произведениях, и что роль объектов и тел в текстах У. Шекспира в том, чтобы пробудить в нас этот опыт: звуки, осязательные ощущения, выражения лиц и формы тел и т.д. Она полагает, что предлагаемый ею мультимодальный подход, опирающийся как на историзм и метод воплощенного восприятия в литературоведении, так и на практическое театроведение, полезен не только для понимания подхода У. Шекспира к аудитории, но и при постановках его пьес.

ЛИТЕРАТУРА XVII–XVIII вв.

УДК: 811.111

ПАХСАРЬЯН Н.Т.[1] СИРАНО ДЕ БЕРЖЕРАК КАК ПРЕДШЕСТВЕННИК НАУЧНО-ФАНТАСТИЧЕСКОЙ ПРОЗЫ.

DOI: 10.31249/lit/2021.01.11

Аннотация. В статье анализируется жанровая природа романа Сирано «Другой мир», дискуссии о которой ведутся как в отечественном, так и в зарубежном литературоведении. Исследуется своеобразие научно-фантастического в литературе XVII в. и его отличие от чудесного, выявляются особенности утопизма и специфика научного прогнозирования в произведении, рассматриваются сходство и различия двух частей «Другого мира», сочетание универсализма, проблемности содержания романа с нарративной иронией и бурлеском.

Ключевые слова: чудесное; фантастическое; жанр; роман; наука; Сирано де Бержерак.

PAKHSARIAN N.T. Cyrano de Bergerac as a predecessor of science fiction prose.

Abstract. The article considers the genre of Cyrano's novel «Another world», widely discussed in both domestic and foreign literary studies. It explores the elements of science fiction in contrast to those of the miraculous, as they appear in the 17th-century literature, and identifies the features of utopianism and the peculiarities of scientific forecasting in the work. Both parts of «Another world» are

[1] **Пахсарьян Наталья Тиграновна** – доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник отдела литературоведения Института научной информации по общественным наукам РАН, профессор кафедры зарубежной литературы филологического факультета МГУ.

examined in their similarities and differences from one another, as well as combination of universalism and topical issues of the novel with narrative irony and burlesque.

Keywords: wonderful; fantastic; genre; novel; science; Cyrano de Bergerac.

Для цитирования: Пахсарьян Н.Т. Сирано де Бержерак как предшественник научно-фантастической прозы // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7 : Литературоведение. – 2021. – № 1. – С. 113–124. – DOI: 10.31249/lit/2021.01.11

Имя французского писателя XVII в. Сирано де Бержерака (1619–1655), как известно, сегодня популярнее его произведений, и этой популярностью оно обязано знаменитой пьесе Э. Ростана. Менее известно, что герой романа Умберто Эко «Остров Накануне» Сен-Савен говорит изречениями из сочинений Сирано де Бержерака. Историки литературы довольно хорошо знают, что писателя считают если не создателем, то близким предшественником научно-фантастической литературы. В самом деле, если обратиться к справочникам, словарям, энциклопедиям, то среди имен создателей научной фантастики (притом что в зрелом виде она возникла лишь в XIX в.) непременно мелькает имя Сирано. Романтики, открывшие читателям многих забытых сочинителей XVII столетия, – Ш. Нодье, Т. Готье, – хотя и ценили в первую очередь драматургию де Бержерака, отдавали должное также его романистике и заложенным в ней техническим идеям, в частности – полету на воздушном шаре, говорили о широте и глубине научных знаний писателя [см.: 7; 15]. Вслед за романтиками многие современные биографы и исследователи творчества Сирано подчеркивают, насколько он был образован, эрудирован как в области физики, астрономии, так и в метафизике своего времени.

Однако если не ограничиваться беглым обзором справочной литературы и биографическими очерками, можно обнаружить, что жанровая природа романистики Сирано де Бержерака представляет дискуссионную проблему и далеко не все современные ученые видят в нем создателя жанра научно-фантастического романа и ранний аналог Жюля Верна [25, p. 27]. Конечно, многое и в биографии писателя, и в истории создания и текстологии романной прозы Сирано уточнено: так, время написания ее относят к 1640-м

годам, а не к 1654 г., когда де Бержерак был уже серьезно болен и ничего не писал; современные издания «Государств и империй Луны» и «Государств и империй Солнца» выходят под общим заголовком – «Другой мир», который предполагал сам автор, поскольку иные названия этим сочинениям давал при публикации друг Сирано Анри Лебре (первый роман был опубликован в 1657 г., а второй – в 1662 г., когда автора уже не было в живых, он умер в 1655 г.), обнаруженные рукописи позволили публиковать авторский текст без купюр и изменений, снабдив солидным научным аппаратом, но произошло это только в конце 1970-х годов в составе Полного собрания сочинений [см. 26]. В то же время в монографиях и статьях литературоведов можно найти широкий спектр определений жанровой природы «Другого мира»: Ж. Серруа полагает, что эта дилогия [23, p. 421] (или две части одного произведения, как утверждает Мадлен Альковер [1, p. 131]) относится к жанру комического романа (подобно современнику Сирано, Шарлю Сорелю, в своей «Французской библиотеке» (1667) поместившему «Государства и империи Луны» в раздел «комических, сатирических или бурлескных романов» [23, p. 424]); И. Шрамек, отрицая важность и серьезность научно-технических выдумок де Бержерака, склонен считать «Другой мир» утопией [31, p. 24]; Л. Сенерини объявляет его «научной утопией» [22]; Ж. Прево, отказываясь именовать «Историю государств и империй Луны и Солнца» «научно-фантастическим романом», предлагает определение «эпистемологический роман» [18, p. 151]; Г. Арман видит в произведении не утопию в точном смысле слова, а «философскую аллегорию» [2, p. 16]; Ж. Роу – приключенческий и социально-критический роман [19]; М. Эрнель – сказку (fable) [32] и т.п. Отечественный автор диссертации 2004 г. о жанровой поэтике романов Сирано де Бержерака, В.С. Симаков говорит даже о «псевдонаучности» «Другого мира», полагая, что это – сатирическая утопия и интеллектуально-игровой роман [см. подробно: 24]. О бурлескности изображаемого путешествия на Луну и Солнце упоминают многие литературоведы, то и дело сопоставляя поэтику дилогии Сирано с жанром «комического романа» – линии Ш. Сореля, П. Скаррона и др., тем более что она выходила и с заголовком «Комическая история государств и империй Луны и Солнца». В связи с этим Клодина Неделек обращает внимание на то, что со-

держащееся в первых изданиях название «комическая история» дано не автором, а Анри Лебре, а у романов Сирано выявляется больше сходства с «Человеком на Луне» Годвина, «Сном» Кеплера и «Лунным миром» Уилкинса – отнюдь не «комическими» сочинениями (хотя веселость текста Годвина несомненна) [14, p. 20–21].

Дело, конечно, не только и не столько в поисках подходящего жанрового ряда, в который следует поместить сочинения Сирано. В связи с анализом его дилогии чрезвычайно важно как прояснить общие особенности поэтики научно-фантастической литературы, так и глубже выявить сходство и различие «чудесного» (merveilleux) и собственно фантастического (fantastique) в эпоху первой научной революции и непосредственно в текстах де Бержерака. Это позволит точнее понять и своеобразие творческих открытий писателя.

Поэтика научно-фантастической литературы далеко не часто становилась предметом углубленного изучения. Думается, зачастую критики излишне акцентируют связанность такой литературы с идеями научно-технического прогресса, с функцией прогнозирования технического и технологического совершенствования. Но как верно заметил известный английский писатель, автор многих научно-фантастических сочинений, Брайан Олдисс, «Научная фантастика пишется не для ученых, так же как истории о привидениях пишутся не для привидений» [см.: 20]. Пожалуй, наиболее ценным для анализа текста Сирано де Бержерака является замечание бельгийского ученого Ж. Оттуа во введении к монографии «Философия и научная фантастика» [16, p. 9]: научно-фантастическая литература поднимает не только научно-технические проблемы, но и идеологические, философские, нравственные.

В известных работах о категории «фантастического» – Ц. Тодорова, Ж. Милле и Д. Лаббе, Р. Лахманн [29; 11; 9] – вопрос о научной фантастике либо не поднимается вовсе, либо лишь вскользь упоминается, и мы даже не встретим упоминания имени Сирано. Это, в общем, вполне логично, поскольку «фантастическое», в отличие от «чудесного», как и сам термин «фантастическое», возникают в литературе лишь в самом конце XVIII в. Научную фантастику (если исключить классиков жанра – Жюля Верна и Г. Уэллса) описывают не столько историки и теоретики литера-

туры, сколько литературные критики с опорой преимущественно на материал XX в. С. Минн в рецензии на книгу Ирэны Лангле «Научная фантастика. Чтение и поэтика литературного жанра» [см.: 8] утверждает даже, что это – первое исследование научной фантастики не под углом содержащихся в ней идей, а в аспекте словесного искусства, стилевых особенностей, художественного функционирования текста [12]. Тем не менее следует упомянуть написанную по-французски книгу югославского филолога Дарко Сювина «К поэтике научной фантастики» (1977). Сювин именует научную фантастику «литературой когнитивного дистанцирования» [28, p. 33–34], определяя утопию как поджанр научно-фантастической литературы – социополитическую фантастику. Для него «Утопия» Томаса Мора и «Машина времени» Герберта Уэллса – две структурные модели одного жанра – научно-фантастического романа. Прослеживая основные этапы эволюции научно-фантастической литературы, представленной творчеством Т. Мора, Сирано, Свифта, Жюля Верна, Уэллса, Чапека и множеством современных авторов, Сювин, однако, ограничивается лишь беглым описанием «Другого мира», не раскрывая особенностей поэтики именно этого произведения.

Клодина Неделек в статье «Сирано де Бержерак: между наукой и вымыслом» обращается как раз к поэтологической проблеме и ставит при этом три вопроса: 1) в какой мере роман Сирано принадлежит к научной фантастике; 2) в каком смысле он энциклопедичен (имеется в виду не только широта и универсальность изложенных в нем научных теорий, но и степень критического подхода к ним), т.е. не догматичен, а проблематичен; 3) каково своеобразие и роль романического в романном сюжете [14, p. 21].

И. Шрамек, настаивая на том, что у Сирано можно найти только некоторые элементы фантастического в составе «чудесного», все же попытался дифференцировать виды этого чудесного: утопическое чудесное, научно-техническое чудесное и фантастическое в форме современного чудесного [31, p. 21]: оно отличается отсутствием элементов сверхъестественного. В то же время ученый считает, что собственно фантастическое присутствует в «Другом мире» лишь в одном эпизоде и далее не получает развития [31,

p. 24], поскольку писателя мало интересует научно-фантастическая проблематика.

Некоторые ученые, подчеркивая различие между первым и вторым романами Сирано де Бержерака, также считают, что автор все дальше уходит от этой проблематики: так, М. Альковер полагает, что в отличие от «Государств и империй Луны», в «Государствах и империях Солнца» «научная проблема становится объектом чисто литературно-поэтической репрезентации» [1, p. 54].

В то же время основанием для того, чтобы рассматривать «Государства и империи Луны» и «Государства и империй Солнца» как единый текст своеобразного научно-фантастического романа, состоящего из двух частей, вторая из которых – путешествие на Солнце – не окончена, является не только нарративно-структурная однородность этих частей, но и связывающая их фигура повествователя. В первой части он называет себя «я», во второй у него появляется имя – Диркона, представляющее анаграмму имени Сирано (Cyrano d[e]). Путешествие, предпринятое «я» / Дирконой, рождается из потребности героя проверить на опыте гипотезу о существовании других миров. Хотя история полетов на Луну и Солнце никак не может быть автобиографической, тем не менее Родика Габриэла Чира права, утверждая: «Чтобы понять Диркону, героя романа, нужно знать его автора, Сирано» [30, p. 12]. Это вовсе не означает, что Диркона – герой-рупор авторских идей или альтер эго автора. Особенностью романного нарратива у Сирано де Бержерака является отсутствие одного авторитетного дискурса, полифония голосов, позволяющая, по мнению М. Ботто, применить к произведению бахтинский термин «меннипея» [5, p. 179]. Бурлеск, ирония, дистанцированный взгляд на собственный рассказ, безусловно, рождают двойственное впечатление, не позволяют нарратору и имплицитному автору слиться в единый образ. В то же время именно в романной прозе проявляется желание писателя привести свои научные взгляды в некую систему – и одновременно обозначить свое отторжение от догматического, посеять сомнение в устоявшихся верованиях, идеях, представлениях. И вопреки утверждению Эрика Вилкена о том, что Сирано де Бержерак сам не верит в то, что он утверждает [6, p. 15], следует сказать, что при всем скептицизме и релятивизме писателя, он тем не менее не случайно использует малейший

предлог для изложения в игровой форме новых теорий, для их проверки в художественном эксперименте, для того, чтобы продемонстрировать результат прочтения многочисленных научных трудов. Конечно, Сирано не стремится сохранить незыблемость научных авторитетов – причем не только Аристотеля, но и Гассенди и Декарта, однако он в данном случае так или иначе подчинен идее Декарта о плодотворной и необходимой роли сомнения в научном познании.

Обращаясь к теме воображаемого путешествия на другие планеты, Сирано явно учитывал разнообразные идущие еще от Античности тексты о подобного рода космических путешествиях, однако для него, как кажется, было чрезвычайно важно рассмотреть эту проблему с точки зрения современных астрономических гипотез и открытий. Не случайно среди его персонажей оказываются не только демон Сократа, но и герой книги Фрэнсиса Годвина «Человек на Луне» (1638, перевод на фр. 1648) Доминго Гонсалес. Английский автор перенес своего героя на Луну с помощью птиц и описал дружескую встречу его с жителями Луны. Сирано же описывает отнюдь не дружелюбный прием землянина, его принимают за обезьяну, сажают в клетку. На Солнце повествователь встречает и еще одного персонажа, носящего имя реального лица – Кампанеллу, автора известной утопии «Город Солнца», а затем – и современного ему философа Декарта. К обоим писатель испытывает симпатию, хотя и расходится с ними во взглядах по некоторым вопросам. Хотя порой пространство «Другого мира» рассматривается как утопиоцентрическое [см. заголовок: 4], сочинение Сирано достаточно отчетливо отличается от утопий и Кампанеллы, и Томаса Мора: перед читателем предстают не идеальные общественные системы, не социальные модели, которые могут быть предложены для общественных реформ, а иные общества, чьи обычаи иногда словно вывернутые наизнанку земные нравы. Например, если на Земле почитают старость, то на Луне – молодость и т.п. Что же касается Республики философов, то, как точно подметил Ж. Арман, она состоит из умерших персонажей, и путешествие Дирконы к ним можно рассматривать как спуск в ад [3, p. 49].

Кроме того, пороки земной жизни (нетерпимость и фанатизм, от которых страдал Диркона в Тулузе) оказываются присущи

также и жителям другого мира. Различие в навыках, привычках, устоях – обыденных (как выглядят, как едят и пьют, как проводят досуг) и общенаучных, философских – призвано пробудить в читателе представление о разнообразии миров во Вселенной, расширяет знание о ней – при всей фантазийности отдельных описаний. Как заметил Ж. Прево, Диркона путешествует по новому космосу, т.е. построенному с учетом открытий Коперника, Галилея и Кеплера, как бы собственными глазами убеждаясь в их верности [18, p. 149]. Но при этом писатель дает свободу собственной фантазии, вовлекает читателя в игру воображения, непрестанно пульсирующего между серьезностью и иронией, разумностью и абсурдом.

«Самым экстравагантным из всех сочинителей философской художественной литературы» называет Сирано де Бержерака во введении к антологии Scientific Romances Брайан Стейблфорд, впрочем, начиная эту антологию не с писателя XVII в., а с сочинений Эдгара По [27, p. IV]. Возможно, Сирано де Бержерак оказывается в определенной мере провозвестником как научной фантастики, так и различных форм современных фэнтези.

В предисловии к изданию романа Сирано 1959 г. Анри Вебер писал: «Сирано конструирует в своем воображении механизмы, которые базируются на соответствующих физических принципах, т.е. он и вправду создает жанр, который разовьет Жюль Верн и который мы называем научной фантастикой» [25, p. 27]. Однако И. Шрамек замечает: «Большая часть выдумок Сирано не связана с научно-техническим прогрессом. Они скорее доводят до крайности возможность использования природных ресурсов» [31, p. 25]. В то же время не следует полагать, будто научная фантастика непременно предполагает описание новых механизмов, технических изобретений и т.п. Нельзя не заметить, что важную роль в романе Сирано де Бержерака играет осмысление не только разнообразных физических гипотез, но и философских построений, а связь философии с научной фантастикой сегодня понимается как очевидная и необходимая [16, p. 7–11]. Тем более прочна эта связь в XVII столетии, когда понятие «наука» охватывало весьма широкий спектр знаний и, как верно указывает Р.Г. Чира, «научные и философские идеи не могли быть рассмотрены по отдельности» [30, p. 19].

В целом эрудированный либертен (как его обычно называют) Сирано де Бержерак не ограничивается только попыткой проектирования новых механизмов, исходя из физических и математических расчетов, или осмыслением различных философских теорий. Его научно-художественный эксперимент касается многих областей: этнологии, физиологии, медицины, лингвистики, антропологии, социологии, философии. Он применяет воображение для проверки астрономических гипотез, откликается на современные ему дискуссии об алхимии, создавая в эпизоде битвы с саламандрой пародию на алхимическую дуэль [13, p. 310–311], развивает и одновременно критически анализирует атомистические теории, обдумывает возможности и границы рационального познания, размышляет об интеллекте и плотских желаниях людей, проводит любопытные лингвистические эксперименты [14, p. 23–24]. Писатель стремится к некоему универсальному описанию «другого мира» – лунного и солнечного, одновременно романизируя свое путешествие, делая его увлекательным. Безусловно, он связан еще и с поэтикой барокко, создавая причудливо-экстравагантные портреты обитателей иных планет и описания их образа жизни, и, как заметил один из критиков, роман Сирано представляет собой бездонный кладезь для поэтов-сюрреалистов [5, p. 17]. Мари Миге-Оланье указывает, что Сирано часто прибегает к переделке старых мифов, цитированию предшествующих текстов, преображению известных образов, поэтому нарративная ткань его сочинения состоит из цитат, отсылок к другим авторам, аллюзий на предшественников [10, p. 63–64]. И одновременно «Другой мир» – одно из самых оригинальных сочинений в эпоху, когда оригинальность отнюдь не ценилась, не рассматривалась как необходимое и положительное качество. Тем очевиднее потребность сегодня обратиться к более пристальному анализу романа Сирано де Бержерака и в полной мере оценить его универсализм, энциклопедичность и художественную новизну.

Список литературы

1. Альковер М. Сирано, перечитанный и уточненный.
   Alcover M. Cyrano relu et corrigé. – Genève : Droz, 1990. – 198 p.
2. Арман Ж. Идеи философской республики. Невозможная солярная утопия Сирано.

Armand G. Idées d'une république philosophique. L'impossible utopie solaire de Cyrano. – P. 1–18. – URL: https://inspe.univ-reunion.fr/fileadmin/Fichiers/ESPE/bibliotheque/expression/25/Armand.pdf

3. Арман Ж. Подражание и изобретение у Сирано : поэтика переписывания.
   Armand G. Imitation et invention chez Cyrano : une poétique de la réécriture // Travaux et Documents. – Saint-Denis : Université de La Réunion, 2006. – P. 47–56.
4. Балас И. Утопиоцентризм. Конфигурации пространства у Сирано де Бержерака.
   Balas I. L'utopocentrisme. Configurations de l'espace chez Cyrano de Bergerac // Conferinta *Timp si Spaciu*. Facultatea de Teologie ortodoxa, 28–29 martie 2005. – [S.l.], 2005. – URL: http://www.limbistraine.com/ro/cercetare/Ilinca-Balas/L-utopocentrisme-Configurations-de-l-espace-chez-Cyrano-de-Bergerac.html
5. Ботто М. Вымышленный мир Сирано де Бержерака.
   Botto M. Le monde fictionnel de Cyrano de Bergerac // Filologia Francese. – 2015. – N 5. – P. 163–186.
6. Вилькен Э. Сирано де Бержерак, зеркало (деформирующее) знаний и демографические идеи XVII века.
   Vilquin E. Cyrano de Bergerac, miroir (déformant) des connaissances et des idées démographiques du XVII siècle // Population. – 1998. – N 1/2. – P. 13–28.
7. Готье Т. Сирано де Бержерак // Ростан Э. Сирано де Бержерак. – Санкт-Петербург : Наука, 2001. – С. 285–300.
8. Лангле И. Поэтика научной фантастики. Чтение и поэтика литературного жанра.
   Langlet I. Poétique de la science-fiction. Lecture et poétique d'un genre littéraire. – Paris : Armand Colin, 2006. – 304 p.
9. Лахманн Р. Дискурсы фантастического. – Москва : Новое литературное обозрение, 2009. – 380 с.
10. Миге-Оланье М. Метаморфозы мифа.
    Miguet-Ollanier M. Métamorphoses du mythe. – Franche-Conté : Presses nouvelles, 1997. – 203 p.
11. Милле Ж., Лаббе Д. Фантастическое.
    Millet G., Labbé D. Le Fantastique. – Tours : Belin, 2005. – 395 p.
12. Минн С. Поэтика научной фантастики.
    Minne S. Poétique de la science-fiction // Acta Fabula. – 2007. – Vol. 8, N 11. – URL: https://www.fabula.org/revue/document2279.php
13. Мотю А. «Эзотерическая дуэль»? Пиридромахия «Империй Солнца».
    Mothu A. Un «duel ésotérique»? La pyrhydromachie des «Empires du Soleil» // Le doute philosophique : philosophie classique et littérature clandestine. – Paris : Presses univ. de Paris-Sorbonne, 2002. – P. 303–317.
14. Неделек К. Сирано де Бержерак между наукой и вымыслом.
    Nedelec Cl. Cyrano de Bergerac, entre science et fiction // Les belles Lettres. – 2005. – Vol. 57, N 1. – P. 20–27.
15. Нодье Ш. Сирано де Бержерак // Ростан Э. Сирано де Бержерак. – Санкт-Петербург : Наука, 2001. – С. 277–285.

16. Оттуа Ж. Введение // Философия и научная фантастика.
Hottois G. Introduction // Philosophie et la science-fiction. – Paris : Vrin, 2000. – 156 p.
17. Пармантье Б. Воображение и вымысел. Государства и империи Сирано де Бержерака.
Parmentier B. Imagination et fiction dans Les états et empires de Cyrano de Bergerac // Littératures classiques. – 2002. – N 45. – P. 217–240.
18. Прево Ж. Сирано де Бержерак, или Человек, устремленный к звездам.
Prévot J. Cyrano de Bergerac, ou l'homme qui avait la tête dans les étoiles // Littératures classiques. – 1991. – N 15. – P. 145–161.
19. Роу Ж. Бурлеск и превращения нестройного письма.
Rohou J. Le burlesque et les avatars de l'écriture discordante, (1635–1655) // Burlesque et forme parodique dans la littérature et les arts. Actes du colloque de l'Université du Maine. – Seatle ; Tübingen, 1987. – P. 17–33.
20. Сводная энциклопедия афоризмов [электронный ресурс]. – URL: https://rus-aphorism-dict.slovaronline.com/
21. Сеген М.С. Разум и выдумка в «Государствах и империях Луны и Солнца» : от научного к литературному дискурсу.
Seguin M.S. Raison et invention dans *Les Etats et Empires de La Lune et du Soleil* : du discours scientifique au discours littéraire // Littératures classiques. – 2004. – N 53. – P. 159–171.
22. Сенерини Л. Научная утопия Сирано.
Cenerini L. L'Utopia scientifique di Cyrano // Scritti in onore di Giovanni Macchia. – Milano : A. Mondadori, 1983. – P. 283–293.
23. Серруа Ж. Роман и реальность: комические истории XVII века.
Serroy J. Roman et réalité : les histoires comiques aux XVII siècle. – Paris : Minard, 1981. – 777 p.
24. Симаков В.С. Псевдонаучность как характеристика художественного мира в прозе Сирано де Бержерака // Филологическая наука в XXI веке : взгляд молодых : материалы первой межвузовской конф. молодых ученых. – Москва : МПГУ ; Ярославль : Ремдер, 2002. – С. 146–147.
25. Сирано де Бержерак. Другой мир. Государства и империи Луны. Государства и империи Солнца.
Cyrano de Bergerac. L'Autre monde. Les Etats et Empires de la Lune. Les Etats et Empires du Soleil. – Paris : Editions sociales, 1959. – 253 p.
26. Сирано де Бержерак. Полное собрание сочинений.
Cyrano de Bergerac. Oeuvres complètes. Texte établi et présenté par Jacques Prévot. – Paris : Belin, 1977. – 536 p.
27. Стейблфорд Б.М. Введение // Научные романы.
Stableford B.M. Introduction // Scientific romance. – New York : Dover Publ. 2017. – P. III–XVI.
28. Сювин Д. В защиту поэтики научной фантастики.
Suvin D. Pour une poétique de la science-fiction. – Montréal : Presse univ. de Québec, 1977. – 228 p.

29. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. – Москва : Дом интеллектуальной книги, 1997. – 136 с.
30. Чира Р.Г. Сирано де Бержерак – от бурлеска к научной фантастике.
Chira R.G. Cyrano de Bergerac – du burlesque à la science fiction. – Alba Iulia : Editura Ulise, 2002. – 280 p.
31. Шрамек И. Другой мир Сирано де Бержерака : чудесное и бурлеск.
Sramek J. L'Autre Monde de Cyrano de Bergerac : merveilleux et burlesque // Etudes romanes de Brno. – 1982. – Vol. 13, N 1[L4]. – P. 21–29.
32. Эрнель М. Творческое воображение Сирано.
Ernel M. L'imagination créatrice de Cyrano // Acta fabula. – 2016. – Vol. 17, N 2. – URL: https://www.fabula.org/revue/document9685.php

УДК: 821.111

КУЗЬМИЧЕВ А.И.[1] РЕЦЕНЗИЯ НА КН.: GRADY H. JOHN DONNE AND BAROQUE ALLEGORY: THE AESTHETICS OF FRAGMENTATION. – Cambridge : Cambridge univ. press, 2017. – 236 p. [Грейди Х. Джон Донн и барочная аллегория: эстетика фрагментации]. DOI: 10.31249/lit/2021.01.12

Аннотация. Рецензия на книгу об исследовании барочной эстетики Дж. Донна. Анализу автора подвергаются, в первую очередь, поэмы «Первая годовщина: Анатомия мира» и «Вторая годовщина: Странствия души», и в несколько меньшей степени другие элегии и сонеты, при этом почти не уделяется внимания духовной поэзии и проповедям Дж. Донна. Метод Х. Грейди – «пристальное чтение», концептуально он основывается на работах немецкого философа и культуролога Вальтера Беньямина, особенно на теоретических воззрениях последнего, сформулированных в книге «Происхождение немецкой барочной драмы» (1928).

Ключевые слова: эстетика барокко; Джон Донн; В. Беньямин; пристальное чтение.

KUZMICHEV A.I. Book review: Grady H. John Donne and baroque allegory: the aesthetics of fragmentation.

Abstract. This is a review of the book on the barocco aesthetics of John Donne. The author analyses primarily the «Anniversaries», and other elegies and sonnets to a lesser extent. Spiritual legacy of John Donne sees almost no analysis. H. Grady's main method is close reading. and in his examination of John Donne's writings he has been

[1] **Кузьмичев Арсений Игоревич** – младший научный сотрудник отдела литературоведения Института научной информации по общественным наукам РАН.

inspired by W. Benjamin's «Ursprung des deutschen Trauerspiels» (1928).

Keywords: barocco aesthetics; John Donne; W. Benjamin; close reading.

Для цитирования: Кузьмичев А.И. Рецензия // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7 : Литературоведение. – 2021. – № 1. – С. 125–131. – Рец. на кн.: Grady H. John Donne and baroque allegory: the aesthetics of fragmentation. – Cambridge : Cambridge univ. press, 2017. – 236 p. – DOI: 10.31249/lit/2021.01.12

Книга Хью Грейди (Аркадский университет, Пенсильвания) посвящена изучению барочной эстетики Джона Донна (1572–1631). Автор подвергает анализу, в первую очередь, поэмы «Первая годовщина: Анатомия мира» (1611) и «Вторая годовщина: О странствии души» (1612), написанные по просьбе покровителя поэта – Роберта Друри, на годовщины смерти 15-летней дочери последнего, Элизабет Друри; в несколько меньшей степени другие элегии и сонеты, и почти не уделяет внимания духовной поэзии и проповедям Дж. Донна. Метод Х. Грейди – «пристальное чтение», концептуально он основывается на работах немецкого философа и культуролога Вальтера Беньямина (1892–1940), особенно на его соображениях относительно «Trauerspiel»[1], впервые высказанных в книге «Происхождение немецкой барочной драмы» (1928).

В первой главе «В. Беньямин и Дж. Донн: прошлое и настоящее» Х. Грейди рассматривает своих избранных научных предшественников в изучении творчества Дж. Донна, давших ему импульс для исследования. Тремя основными источниками вдохновения для исследователя являются модернистская (Т.С. Элиот, А.А. Ричардс[2], К. Брукс[3], М. Прац[4], Э. Мацео[5],

[1] Немецкий вариант «мещанской драмы», популярный в XVII–XVIII вв.

[2] Richards I.A. Practical criticism : a study of literary judgment. – New York : Harcourt, 1935. – 380 p.

[3] Brooks C. The well wrought urn : studies in the structure of poetry. – New York : Harbrace, 1947. – 324 p.

[4] Praz M. Secentismo e marinismo in Inghilterra : John Donne – Richard Crashaw. – Florence : La Voce, 1925. – 294 p.

[5] Mazzeo J.A. Renaissance and seventeenth-century studies. – New York : Columbia univ. press, 1964. – 222 p.

Л. Марц[1] и др.) и постмодернистская (Т. Дохерти[2]) критика, а также «новый историзм» (А. Маротти[3], Дж. Голдберг[4]). На взгляд Х. Грейди, путь литературоведческой критики Дж. Донна напоминает творческое становление самого поэта: от модернистского единства к постмодернистской фрагментации. Х. Грейди также вписывает В. Беньямина в контекст донновской критики, что представляет некоторую сложность, поскольку последний о Дж. Донне ничего не писал (из английских деятелей литературы, близких поэту по времени, он уделил некоторое внимание только У. Шекспиру).

В. Беньямин рассматривает «Trauerspiel» в качестве иллюстрации к «кризису современности», выражающемуся в том, что пробуждающаяся научная мысль разрушает понятийную целостность мира, фрагментирует, десакрализует его. В рамках европейской литературной эстетики это проявляется в общем меланхолическом тоне произведения, аллегорическом расчленении универсума и превращении его в «пустое означающее», по выражению Х. Грейди (с. 123). Вслед за философом исследователь повторяет, что в мире барочной аллегории «каждый человек, каждый объект, каждое отношение может означать абсолютно что угодно [другое]» (с. 137).

Но Х. Грейди обращает внимание на то, что в неоконченном проекте «Пассажи» (1927–1940), посвященном культурному контексту Парижа, В. Беньямин, размышляя об эстетике Ш. Бодлера (1821–1867), выявляет тот же самый кризис, используя аргументы, аналогичные тем, что он использовал в «Происхождении немецкой барочной драмы». И потому, полагает Х. Грейди, данные соображения применимы и при изучении других текстов европейской литературы Нового времени, включая произведения Дж. Донна.

---

[1] Martz L.L. John Donne in meditation : The Anniversaries // English literary history. – Baltimore : Johns Hopkins univ. press, 1947. – Vol. 14, N 4. – P. 247–273.

[2] Docherty T. John Donne, undone. – London : Methuen, 1986. – 253 p.

[3] Marotti A.F. John Donne, coterie poet. – Madison ; London : Univ. of Wisconsin press, 1986. – 387 p.

[4] Goldberg J. James I and the politics of literature : Jonson, Shakespeare, Donne, and their contemporaries. – Baltimore : Johns Hopkins univ. press, 1983. – 292 p.

Во второй и третьей главах – «“Годовщины” как барочная аллегория: скорбь, идеализация и сопротивление единству» и «Песни и сонеты Дж. Донна: жизнь в распадающемся мире» Х. Грейди анализирует поэтическое наследие Дж. Донна.

Исследователь выделяет шесть аспектов аллегорической поэтики барокко: 1) природа представляется меланхолической и находящейся в состоянии распада, а также враждебной человеческим желаниям; 2) добродетель – результат человеческих поступков (а не отмеченности свыше), выведена из теологического контекста; 3) мир человека становится пустым, бессмысленным, и в нем преобладает жажда наживы; 4) крайне меланхоличный лирический герой в рамках стихотворения аллегоризирует различные образы, отчуждая их от источника их возникновения, воскрешает и реорганизует их, тем самым создавая свою собственную «утопию» (по выражению Х. Грейди); 5) лирический герой также создает собственную, секулярную, религию, в основе которой – он сам и его близкие; 6) лирический герой заигрывает с ересью и святотатством (с точки зрения христианства), но никогда не переступает черты, в чем ему помогает остроумие.

В поэтическом мире элегий Дж. Донна, полном неизвестности, чудес и противоречий, действительно можно усмотреть ряд параллелей с «Trauerspiel» первой половины XVII в., в особенности с ее общим меланхолическим духом и с тем, как авторы драм используют аллегорию. «Годовщины», с их скорбью и распадающимся универсумом, отлично вписываются в теорию В. Беньямина. Однако возникает резонный вопрос: отчего это происходит? Оттого ли, что европейская эстетика раннего Нового времени была сходна в разных странах, или оттого, что сам жанр элегии предполагает подобную поэтику (особенно это касается «Анатомии мира»), и, таким образом, исследователь подгоняет анализируемый материал под выбранную теорию? Х. Грейди не отвечает прямо на этот вопрос, но в заключение он обращает внимание, что поэтическая практика Дж. Донна не может быть полностью описана теорией В. Беньямина (с. 207).

«[Дж. Донн] сталкивается с тем же самым кризисом, что описывает В. Беньямин, но подходит он к нему по-своему», – пишет Х. Грейди (с. 97). В третьей главе исследователь вначале анализирует некоторые другие стихотворения из посмертного издания

«Песен и сонетов» (1633), написанные в сходной с «Годовщинами» поэтике, в особенности «Вечерню в день святой Люции, самый короткий день в году» (1633). Далее он доказывает выдвинутую гипотезу о том, что либертинские произведения Дж. Донна, а также его любовная лирика могут быть успешно прочитаны в рамках теории В. Беньямина. По мнению исследователя, цель литературного либертинажа поэта – представить мимолетное сексуальное наслаждение компенсацией за опустошенный универсум (с. 103), в то время как стихотворения о взаимной любви заменяют надежду на религиозное спасение, представленную в более ранних «Годовщинах», на обещание идеального, утопического мира, пусть и только для самих любовников. В этих стихотворениях мир трансформируется в «пустое означающее», которое любовники могут переустроить по своему вкусу, установив в возрожденном мире новые метафорические связи между предметами. В этом проявляется донновская диалектика скорби и спасения, которую Х. Грейди находит глубоко беньяминовской.

Такая интерпретация требует от Х. Грейди отказа от беспрекословного следования теории В. Беньямина, поскольку последний в своих работах ограничивается лишь констатацией семантического распада; про воссоздание мира на новых началах и с новыми аллегорическими связями у него ничего нет. Еще одна проблема такой интерпретации Х. Грейди – в том, что в поэзии Дж. Донна не только на каждый акт скорби приходится миг триумфа и празднества (т.е. каждый акт распада сопровождается реорганизацией), но и взгляд поэта в такие моменты обращен не только в будущее, к обновленному миру, но и в прошлое, к забытому золотому веку, прославляемому в его элегиях, в особенности в конце второй «Годовщины» и в любовной лирике.

Следование теориям В. Беньямина не приводит к кардинально новому прочтению поэтического наследия Дж. Донна; подобные интерпретации его текстов встречаются в том числе и в тех исследованиях, которые Х. Грейди упоминает в первой главе.

Кроме того, используемая Дж. Донном образность почти никогда не является настолько произвольной, как это вытекает из предлагаемой Х. Грейди интерпретации. Исследователь осознает неустойчивость своей позиции и посвящает этой проблеме четвертую и пятую главы книги, «Аллегорические объекты и метафизи-

ческое кончетто[1]: размышления об использованных Дж. Донном фигурах речи с В. Беньямином» и «Метафизика соответствия[2] в распадающемся мире: барочная поэтика в XVII в.». В них Х. Грейди анализирует поэтику Дж. Донна, опираясь на известную теорию языка В. Беньямина и трактаты XVII в. об остроумии Бальтасара Грасиана («Остроумие, или Искусство изощренного ума», 1642) и Эмануэле Тезауро «Подзорная труба Аристотеля», 1654). Подробно анализируется концепт «кончетто» и стоящие за ним теории. Исследователь обнаруживает сходство между мнениями В. Беньямина и Б. Грасиана о фигурах речи. Любопытно, что оба выбранных Х. Грейди автора трактатов были иезуитами и сторонниками Контрреформации как в теологическом, так и в эстетическом смысле, в то время как Дж. Донн, как известно, перешел из католичества в англиканство и писал памфлеты на иезуитов. Казалось бы, их эстетика должна сильно различаться, однако исследователь обращает внимание на сходство использования поэтом фигур речи и советов Б. Грасиана и Э. Тезауро, ярых поборников свободы художника творить смыслы из ничего.

К сожалению, религиозному наследию Дж. Донна (как стихотворениям, так и проповедям) Х. Грейди не уделяет почти никакого внимания; по признанию исследователя, «по причинам удобства и объема, а также в связи с моими собственными пристрастиями» (с. 195): он ограничивается пятью страницами в конце книги, где анализирует два сонета, XIV («Бог триединый, сердце мне разбей…» (перевод Д. Щедровицкого)) и VII («С углов Земли, хотя она кругла…» (перевод Д. Щедровицкого)). Подтвердив стилистическое сходство религиозной поэзии Дж. Донна со «светской», Х. Грейди снова обращается к своей теории о диалектической природе меланхолии и утопии и показывает, как она может проявлять себя в духовной лирике. Однако исследователь, по понятным причинам, отказывается делать далеко идущие выводы на основе

[1] «Кончетто» – главный литературный прием барочной поэзии, использовавшийся в том числе и английской «метафизической школой», к которой принадлежал и Дж. Донн: метафорическое сопоставление далеких друг от друга предметов, призванное обнаружить неожиданное частичное сходство между ними.

[2] В оригинале использована игра слов: слово «correspondence» означает не только «соответствие», но и «переписка», «корреспонденция», что намекает на то, что в главе речь пойдет в том числе и о деятелях «республики писем» в XVII в.

двух стихотворений, и в результате проблематика связей создаваемой Дж. Донном секулярной утопии и христианского рая / Эдема оставлена автором книги практически без внимания.

ЛИТЕРАТУРА XIX в.

Русская литература

УДК: 821.161.1

МИЛЛИОНЩИКОВА Т.М.[1] «СВЕРХЪЕСТЕСТВЕННОЕ» И «ФАНТАСТИЧЕСКОЕ» В ПОЭТИКЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО: РЕЦЕПЦИЯ СЛАВИСТОВ США. (Обзор).

DOI: 10.31249/lit/2021.01.13

Аннотация. В обзоре рассматриваются работы славистов США, выявляющие мотивы ирреального, с помощью которых Ф.М. Достоевский создавал фантастическую и сверхъестественную атмосферу своих произведений. Внимание сосредоточено на исследованиях Р.Б. Андерсона, Р.Л. Джексона, Д. Лоу, Н. Перлиной, Ст. Рэкмена и Е. Сливкина, анализирующих роль и функции «сверхъестественного» в романах Достоевского «Записки из Мертвого дома», «Преступление и наказание», «Идиот», «Бесы» и «Братья Карамазовы».

Ключевые слова: Ф.М. Достоевский; Э.А. По; М.А. Булгаков; американская славистика; фантастическое; сверхъестественное; поэтика; композиция; предметная детализация; символика.

MILLIONSHCHIKOVA T.M. «Supernatural» and «fantastic» in Dostoevsky's poetics: the reception by USA researchers in Slavic studies. (Review).

Abstract. The review analyzes Slavic literary studies of the USA discussing the motives of unreality used by F.M. Dostoevsky to create

[1] **Миллионщикова Татьяна Михайловна** – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник отдела литературоведения Института научной информации по общественным наукам РАН.

atmosphere of fantastic and supernatural in his prose. It focuses on the works by R.B. Anderson, R.L. Jackson, D. Lowe, N. Perlina, St. Rachman, and E. Slivkin, exploring the role and functions of supernatural in the Dostoevsky's novels «Notes from the House of the Dead», «Crime and punishment», «Idiot», «Devils», and «The Brothers Karamazov».

Keywords: F.M. Dostoevsky; E.A. Poe; M.A. Bulgakov; American Slavonic researches; fantastic; supernatural; poetics; structure; things; symbolism.

Для цитирования: Миллионщикова Т.М. «Сверхъестественное» и «фантастическое» в поэтике Ф.М. Достоевского : рецепция славистов США. (Обзор) // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7 : Литературоведение. – 2021. – № 1. – С. 132–141. – DOI: 10.31249/lit/2021.01.13

В обзоре рассматриваются работы американских славистов Р.Б. Андерсона, Р.Л. Джексона, Д. Лоу, Н. Перлиной, С. Рэкмена, Е. Сливкина, исследующих роль и функции ирреальных мотивов – фантастического и сверхъестественного в художественной структуре произведений Ф.М. Достоевского.

Н.М. Перлина (Университет Индианы, Блумингтон) анализирует мотив сверхъестественного в «тематической композиции» романа Достоевского «Записки из Мертвого дома» [5], особое внимание уделяя главе «Представление».

Утерянный и воображаемый образ «места в жизни» (термин Г. Башляра) то выступает в материализованном и жестоком в своей безличности выражении (две доски, отведенные арестанту на нарах), то помогает воскресить из глубин памяти «уголочки полузабытого прошлого». Где-то когда-то даже каторжники были счастливы в моменты общего радостного возбуждения [5, с. 171].

В «Записках» открывается невидимое пространство – уголок из художественной натуры, и этот мотив вступает в сцепление с инстинктивным чувством справедливости – с желанием артистов-каторжников найти среди публики таких ценителей, которые могли бы с пониманием и по достоинству оценить их таланты. Этот эмоциональный порыв пусть на мгновение, но разрушает преграды между людьми, выстроенные традициями, законом, сознанием классовых разделений и сословной вражды. Эстетическое пространство театрального представления в остроге объединяет всех

присутствующих. Воспроизведенное с документальной точностью пространство одной острожной казармы волшебным образом расширяется и дает место для действенного проявления множества субъективных чувств, объединяя присутствующих в одну охваченную радостью общность [5, с. 166].

Превращение тюремного барака в театр, в пространство воображаемого мира предпринято Горянчиковым бессознательно и непреднамеренно. Присутствуя на театральном представлении в остроге, он выступает очевидцем преображения тривиальной реальности в нечто фантастическое, иное. Он дважды упоминает барак, отличающийся от других тем, что нары в нем расположены не поперек, а вдоль периметра всего помещения, из которого можно было пройти в смежную казарму. Превращение барака в сверхъестественное пространство театральной сцены происходит мгновенно [5, с. 167].

По мнению Перлиной, показать такое фантастическое зарождение одного образа-представления внутри другого помогают цепочки двойных названий тех функций, которые исполняют обычные детали казарменного интерьера. «Половина барака с нарами» вдоль стен отводилась как театральные ярусы зрителям; «вместо разгородки» между казармами – «занавесь»; «вторая половина барака» и часть его смежного помещения стали «сценой» и «частью зала». Горянчиков видит и показывает, как у него на глазах зрители, собравшиеся на представление, начинают понимать происходящее поверх возрастных и языковых барьеров.

В мотивной структуре и тематической композиции существенную роль, по мнению исследовательницы, играет финальный абзац главы, когда, вернувшись в свой барак, на свое обычное место на нарах, Горянчиков продолжает думать об увиденном и пережитом. Многогранно и подвижно напластованные один на другой мотивы своеобразно преломляются в сознании героя: бедные люди после того, как они смогли «пожить по-людски», нравственно изменились. В этот миг, еще не вполне вернувшись из фантастического мира «Представления» в «Мертвый дом», Горянчиков впервые называет своих соузников товарищами [5, там же], заключает исследовательница.

В символическом аспекте рассматривает «Записки из Мертвого дома» профессор славистики Роберт Луис Джексон. В моно-

графии «Достоевский: Бред и ноктюрны» [3] он отмечает, что в этом романе документальное начало (описание реальной острожной жизни и среды) сливается с агиографией (фантастический рассказ об историческом мученичестве народа) и духовной автобиографией (открытый автором смысл истории его личности). В итоге писателем создан ряд «гигантских фресок» человеческого опыта и человеческого тождества.

Джексон приводит высказывание А.И. Герцена, который в начале 1860-х годов писал о том, что николаевская эпоха оставила страшную книгу, своего рода carmen horrendum, которая всегда будет красоваться над выходом из мрачного царствования Николая, как надпись Данте над входом в ад. «Мертвый дом» Достоевского – страшное фантастическое повествование, автор которого, вероятно, и сам не подозревал, что, рисуя своей закованной рукой образы сотоварищей-каторжников, он создал из описания нравов одной сибирской тюрьмы фрески в духе Буонаротти. Сравнение Герценом произведения Достоевского с фресками Микеланджело указывает и на важное аллегорическое измерение «Записок из Мертвого дома»: на Дантову драму рождения, смерти, падения и спасения, которая составляет символическую структуру произведения русского писателя [3, с. 171].

Анализ специфики рассказчика в «Записках из Мертвого дома» позволяет, по мнению Джексона, взглянуть на все произведение в целом. Данте предстает и как поэт, написавший «Божественную комедию», и как паломник и путешественник, который совершает свой путь через ад, чистилище и рай. Даже если временами обе эти фигуры словно бы сливаются, различие между ними остается реальным. Достоевский-писатель совершил то же путешествие через острожный ад, какое совершает его рассказчик.

Острожный мир, в котором сталкиваются Достоевский и рассказчик, выглядит одинаково, несмотря на разницу в описаниях и акцентах. И все же два их путешествия различны. Первое, настоящее путешествие Достоевского было насильственным, мучительным опытом, оставившим глубокие психологические раны и горькие чувства. Второе, литературное путешествие в «Записках из Мертвого дома», как и путешествие Данте-пилигрима, было путешествием за видением и знанием. Достоевский, совершивший второе путешествие в образе Горянчикова, был человеком, в конце

концов увидевшим себя и предмет своих размышлений в новом свете. «Записки из Мертвого дома» становятся фантастическим видением, а не автобиографией, а создание этого произведения – процессом самоопределения [3, с. 174].

Пространные ужасающие госпитальные сцены, открывающие вторую часть «Записок из Мертвого дома», ведут на глубочайший уровень ада Достоевского, к «Акулькиному мужу», рассказу об обезображивании, которое заканчивается символическим пролитием крови. В монографии американского слависта глава «Нижний круг и внешняя тьма: "Акулькин муж". Рассказ» открывается эпиграфом из «Ада» Данте. Но уже в начале апреля – Пост, Причастие, символическое Воскресение – все сливаются в новом стремлении к свободе, вызванном наступающей весной. Атмосфера сдержанных надежд – «secondo regio», о котором говорит Данте, пронизывает последние пять глав «Записок из Мертвого дома [3, с. 176].

Профессор Института иностранных языков Министерства обороны США Евгений Сливкин [7] высказывает мысль о том, что после возвращения из Сибири Достоевский, человек уже иных убеждений, переосмыслил и фантастические образы, питавшие его воображение в юности. Следствием этого переосмысления является феномен разрушения «рыцарских миров», замеченный американским литературоведом в романе «Идиот».

Американский исследователь полагает, что фантастические образы Средневековья, постоянно возникающие в творчестве Достоевского, имеют биографическую подоплеку, связанную с Петербургом. Юные годы будущего писателя (с 1838 по 1843 г.) прошли в стенах Михайловского замка, где располагалось Главное Инженерное училище, студентом которого был Достоевский. Во дворцах, построенных Павлом I, парадные помещения оформлялись как вместилища рыцарского Овального стола. В Михайловском замке такими помещениями являются Овальная гостиная и Мальтийский тронный зал [7, с. 82].

Отмечая несомненную биографическую и социально-историческую обусловленность мировоззрения и творчества Достоевского, профессор Университета Кентукки Роджер Б. Андерсон сфокусировал внимание на «мифологической основе» романов Достоевского. Предмет его анализа в статье «О визуальной компози-

ции “Преступления и наказания”» [1] – фантастические петербургские реалии в романной структуре «Преступления и наказания».

Накопление символически значимых предметов усиливается в романе от сцены к сцене. При этом связь между пространственными формами петербургской реальности и субъективностью Раскольникова не зависит ни от авторской интерпретации, ни от реального времени. Как правило, именно «невысказанное и не признаваемое самим героем» ощущение повторяемости тех или других пространственных форм и предметов высвечивает контуры сверхъестественного в мотивах и решениях Раскольникова на протяжении всего романа.

Р.Б. Андерсон исходит из убеждения, что главным персонажам «Преступления и наказания» присуще ощущение «разорванного процесса» течения времени. В пределах таких «сжатых моментов» отдельные предметы, цвет, обстановка жилья, архитектурные детали Петербурга могут совершенно неожиданно сыграть первостепенную роль.

Избирательное выделение отдельных видимых деталей (лохмотья в руках Раскольникова), радикальным образом меняющих облик реальности, призвано помочь читателю в наиболее важные моменты взглянуть на мир глазами главного действующего лица романа. Р. Андерсон концентрирует внимание на символике желтого цвета, преобладающего в сцене убийства: «золотые вещи», которые Раскольников уносит с собой, повторяются в виде отражений в «желтоватой» воде в «желтоватом» стакане; в «золотой» цепи на жилете; в перстнях и кольцах Ильи Петровича; в брошке, приколотой на груди Луизы Ивановны [1, с. 91].

Исследователь обращает внимание на то, что комнату, в которой герой романа скрывается от Коха и других, белят; только что отремонтированы и пахнут краской комнаты, через которые Раскольников вступает в участок. Капли краски, попавшие на его обувь, – деталь, «перечеркивающая» несовпадение событий во времени и совмещающая их в психологическое единство. Такое «приравнивание» несходных предметов, по мнению Андерсона, имеет целью показать погружение героя (и соответственно читателя) в дуалистические переживания. Раскольникова не покидает чувство возможного разоблачения и возмездия, что придает важную идеологическую значимость визуальной образности.

Перекличка пространственных конфигураций делает возможным особый вид прочтения, который требует от читателей способности самим ориентироваться в пространстве, окружающем героя, и ощутить загадочность мотивов убийства и поведения героя после совершенного преступления. Повторяющиеся элементы архитектурного пространства, его размеры, краски, их свежесть переплетаются с желанием Раскольникова «поскорее покончить с этим». То моральное давление, которое он испытывает, в значительной мере – следствие воздействия окружающей его пространственной обстановки. Неожиданное повторение пространственных форм и внешних впечатлений «перескакивает через время и расстояние» [1, с. 92].

В определенные сценические моменты широкая гамма мыслей и эмоций, конфликтующих в Раскольникове, сосредоточена вокруг или внутри символических визуальных деталей. Когда «пожилая купчиха» подает ему милостыню «ради Христа», он поражается двугривенным, которые держит в руке, впиваясь глазами в эти деньги так пристально, что время для него останавливается, а конфликтующие подсознательные устремления моментально сплавляются в нечто общее с этими монетами.

В монографии «Достоевский: мифология двойственности» Р.Б. Андерсон [2] в хронологической последовательности наряду с «Преступлением и наказанием» анализирует романы Достоевского, в различной степени насыщенные символикой и своеобразно трансформировавшие фантастические элементы: «Двойник», «Идиот», «Бесы», «Братья Карамазовы».

В художественном мире Достоевского единичный факт, лежащий на поверхности, и глубинная «истина жизни» совершенно различны по своей природе, убежден Андерсон. Например, в «Двойнике», «Записках из подполья» и в «Преступлении и наказании» пространственные и временные координаты оказываются нарушенными и не подчиняются принципам реалистического изображения действительности в «обычном смысле». Пространство в этих романах предстает в деформированном виде: сжатым или растянутым, что усиливает фантасмагоричную, фантастическую и символическую окраску повествования [2, p. 32].

Такие объективные понятия и факты, как обычный порядок течения времени, фактическая топография, реальные расстояния

подчинены законам мифопоэтического искусства. Американский ученый сравнивает город, изображенный в этих романах Достоевского, с «силовым полем», на котором действует порядок одновременности экстраординарных событий, вызванных случайными стечениями обстоятельств, зависящих лишь от того, в какой момент главный герой романа займет свое место на этом «поле».

Во многом именно обращение Достоевского к сверхъестественному и фантастическому обусловило то обстоятельство, что уже в течение длительного времени американская славистика обсуждает, чем именно произведения Достоевского отличаются от господствовавших в эпоху русского писателя традиций реализма [2, p. 175].

Одна из особенностей поэтики русского писателя – колебание между реальным и фантастическим, верой и безверием – своим существованием обязана, среди прочего, его знакомству с Эдгаром А. По, утверждает американский славист Стивен Рэкмен (Мичиган). В его статье «Слушая социопатов По: преступление, наказание, голос» [6] особое внимание уделено вводному комментарию Достоевского к публикации трех рассказов Эдгара А. По в журнале «Время» (1861). Для Достоевского странный (queer) «голос По» звучит «как голос психоза, в котором реальность, сколь бы галлюцинаторной или невероятной она ни была, сохраняет всю силу наглядной убедительности» [6, с. 129]. Достоевский использует этот новый, неизвестный русской литературе прием для описания «социопатии» собственных героев.

К числу таких персонажей Достоевского в первую очередь относится Иван Карамазов. В статье «Булгаков и Достоевский: рассказ двух Иванов» американский славист Дэвид Лоу [4] рассматривает приемы фантастического при создании героев романов «Братья Карамазовы» Достоевского и «Мастер и Маргарита» М.А. Булгакова

По мнению исследователя, обоим писателям присуще схожее представление о действительности и человеческой способности ее постижения. Для Достоевского ничего нет более фантастического, чем действительность, – и с этой точкой зрения безусловно согласился бы и Булгаков. Оба писателя – «динамичные романисты», «сжимающие» поток событий в очень короткий

временной отрезок. Отсюда возникает впечатление неустойчивой, фантастической действительности.

Художественное выражение этой сверхъестественной действительности включает в себя не только размещение событий в отрезке времени, слишком коротком для повествования: события сами по себе являются чрезвычайными, акцентирующими свою «неистовую природу». Основа «повествовательной стратегии» в обоих романах – «сумасшествие и насилие», убежден исследователь [4, p. 253].

Высшей метафорой фантастической природы действительности и у того, и у другого писателя является введение сверхъестественного в мир, который, как принято считать, управляется естественными законами. Однако именно в этом пункте Лоу обнаруживает «существенное различие» между Достоевским и Булгаковым. У автора «Братьев Карамазовых» сверхъестественное всегда связано со снами, галлюцинациями и обмороками.

Оно зачастую играет роль индикатора состояния умственного или духовного здоровья персонажа. Сверхъестественное видение Алеши наступает во сне (глава «Кана Галилейская») и свидетельствует о его духовном восстановлении. В то же время черт Ивана – галлюцинация, указывающая на нарушение его умственного здоровья. У Булгакова, напротив, сверхъестественное вторгается в будничную жизнь: реальность Воланда и его действий не ставится под сомнение – она не является результатом снов или галлюцинаций. Для Булгакова сверхъестественное – выражение динамичной и непредсказуемой природы действительности [4, p. 254].

Несмотря на разные роли, которые играет категория сверхъестественного в обоих романах, Достоевский и Булгаков объединяют сверхъестественное с основной проблемой пределов человеческого разума. Творчество Достоевского в целом и «Братья Карамазовы» в особенности представляют собой «атаку на человеческий разум» и на его способность служить инструментом познания действительности [4, p. 256].

Нарушение умственного равновесия Ивана и визиты к нему черта оказываются, по мнению Лоу, результатом «излишнего доверия к разуму». Черт говорит Ивану, что мир невозможно понять евклидовым умом. По Достоевскому, это не означает, что мир ир-

рационален: так может показаться только «рациональному сознанию». В противоположность Ивану Алеша, благодаря своей глубокой вере во Христа, основывает свое знание мира «на невидимой правде» и находит в окружающей действительности «порядок, цель и красоту».

Булгаковское выражение сверхъестественного в «Мастере и Маргарите» также является частью наступления на рационализм, хотя писатель преследовал совершенно иную цель: его мир «не только кажется иррациональным», но он «и в самом деле иррационален».

Список литературы

1. Андерсон Р.Б. О визуальной композиции «Преступления и наказания» // Достоевский : материалы и исследования. – Санкт-Петербург : Наука, 1994. – Т. 11. – С. 89–95.
2. Андерсон Р.Б. Достоевский : мифология двойственности.
3. Anderson R.B. Dostoevsky : myths of duality. – Gainesville : Univ. of Florida press, 1986. – 186 p.
4. Джексон Р.Л. Искусство Достоевского : бред и ноктюрны. – Москва : Радикс, 1998. – 285 с.
5. Лоу Д. Булгаков и Достоевский : рассказ двух Иванов.
6. Lowe D. Bulgakov and Doetoevsky : the tale of two Ivans // Russian literary triquaterly. – 1977. – N 15. – P. 253–262.
7. Перлина Н. Тематическая композиция романа «Записки из Мертвого дома» // Памяти В.А. Туниманова / Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом) РАН. – Санкт-Петербург : Наука, 2008. – С. 166–176.
8. Рэкмен С. Слушая социопатов По : преступление, наказание, голос // По, Бодлер, Достоевский : блеск и нищета национального гения. – Москва : Новое литературное обозрение, 2017. – С. 117–131.
9. Сливкин Е. «Танец смерти» Ганса Гольбейна в романе «Идиот» // Достоевский и мировая культура : альманах. – Москва : ИМЛИ РАН, 2003. – Вып. 17. – С. 80–109.

ЛИТЕРАТУРА XX–XXI вв.

Русская литература

УДК 821.161.1

ЮРЧЕНКО Т.Г.[1] «ЭТО НЕ ЛИТЕРАТУРНЫЙ ФАКТ, НО АКТ САМОУБИЙСТВА»: ОБ ОДНОМ СТИХОТВОРЕНИИ ОСИПА МАНДЕЛЬШТАМА. DOI: 10.31249/lit/2021.01.14

Аннотация. Статья посвящена предыстории появления стихотворения Мандельштама «Мы живем, под собою не чуя страны», его художественным особенностям и последовавшим за его написанием трагическим последствиям.

Ключевые слова: О. Мандельштам; эпиграма; инвектива; Сталин; антисталинские стихи.

YURCHENKO T.G. «It's not a literary fact, but an act of suicide»: about a poem by Osip Mandelstam.

Abstract. The article deals with the backstory of Mandelstam's poem «Our lives no longer feel ground under them» («My zivem pod soboyu ne tchuya strany»), its poetical features and the tragic consequences for the poet that followed the creation of this poem.

Keywords: O. Mandelstam; epigram; invective; Stalin; antistalinist lyrics.

Для цитирования: Юрченко Т.Г. «Это не литературный факт, но акт самоубийства» : об одном стихотворении Осипа Мандельштама // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная ли-

[1] **Юрченко Татьяна Генриховна** – старший научный сотрудник отдела литературоведения ИНИОН РАН, ответственный секретарь «Литературоведческого журнала».

тература. Сер. 7 : Литературоведение. – 2021. – № 1. – С. 142–153. – DOI: 10.31249/lit/2021.01.14

Мандельштама арестовали в Москве по доносу неизвестного в ночь с 16 на 17 мая 1934 г. в присутствии его жены и приехавшей из Ленинграда навестить их А. Ахматовой. «И две королевы глядели в молчании / Как пальцы копались в бумажном мочале, / Как жирно листали за книжкою книжку, / А сам-то король – все бочком, да вприпрыжку, / Чтоб взглядом не выдать – не та ли страница, / Чтоб рядом не видеть безглазые лица…» – так описал ночь обыска и ареста А. Галич («Возвращение на Итаку», 1969).

Причиной ареста стало стихотворение «Мы живем, под собою не чуя страны», созданное в ноябре 1933 г. Когда Мандельштам прочел свое новое произведение Пастернаку, тот сказал: «То, что Вы мне прочли, не имеет никакого отношения к литературе, поэзии. Это не литературный факт, но акт самоубийства, которого я не одобряю и в котором не хочу принимать участия. Вы мне ничего не читали, я ничего не слышал и прошу Вас не читать их никому другому» [цит по: 14, с. 32].

Явившее собой, по выражению Е. Тоддеса, выход «непосредственно в биографию, даже в политическое действие» [18, с. 199], исполненное неприкрытой ненависти к Сталину, стихотворение стало «одним из оснований нашего антисталинизма», впервые вводящим «тему уголовной братвы и главного пахана» (Ю.Л. Фрейдин [15]). При этом оно вовсе не антисоветское. Известные слова Мандельштама о нем: «Это комсомольцы будут петь на улицах! <…> В Большом театре… на съездах… со всех ярусов…» [3, с. 51] – показывают, что поэт «мыслил антисталинскую инвективу в некоторых, как ни странно это может показаться человеку другой эпохи, советских рамках – вероятно, в духе будущего очищения “нового мира” от скверны тирании и жестокости» [18, с. 214]. Б.С. Кузин, друг и собеседник Мандельштама, называя общественную позицию Мандельштама «правоверным чириканьем», в частности, писал: «…для него был силен соблазн уверовать в нашу официальную идеологию, принять все ужасы, каким она служила ширмой, и встать в ряды активных борцов за великие идеи и за прекрасное социалистическое будущее. Впрочем, фанатической убежденности в своей правоте при этих заскоках у него не было» [6, с. 166].

Вместе с тем и широко распространенное убеждение в последовательном антисталинизме Мандельштама, как считает И. Сурат [17], – не более чем публицистический миф. Бесспорно антисталинским является лишь одно это стихотворение, за которое поэт заплатил жизнью. Несмотря на свою раздвоенность и последующие стихи в просталинском духе, «именно Мандельштам, сомневающийся и непоследовательный, стал голосом времени, сказал за всех правду о Сталине, сказал с такою силой, что эти стихи перестали быть только стихами и прямо вышли в историю. Без них не только судьба Мандельштама была бы другой – без них история 30-х была бы другой».

Конкретный повод к написанию стихотворения трудно определим; скорее, как полагают многие исследователи, оно было вызвано целым комплексом впечатлений и личных переживаний поэта, формировавшихся с конца 1920-х годов и отразившихся в стихотворениях «Я вернулся в мой город, знакомый до слез…», «Колют ресницы. В груди прикипела слеза», «За гремучую доблесть грядущих веков…» и некоторых других произведениях начала 1930-х годов.

Немаловажную роль в появлении стихотворения сыграла поездка Мандельштама в Крым весной 1933 г. – с женой и только что освобожденным, в том числе стараниями поэта, Б. Кузиным (занимавшим вполне радикальную по отношению к власти позицию). Крестьяне, бежавшие в Крым от массового голода, вызванного на Украине и в Кубани коллективизацией, запечатлены в стихотворении «Холодная весна. Бесхлебный робкий Крым…»; потрясение от увиденного отразится позднее в одном из вариантов инвективы в строках: «Только слышно кремлевского горца – / Душегубца и мужикоборца…».

Поводом к написанию стихотворения, по предположению О. Ронена [16], могла стать трагическая история с М.Н. Рютиным – общественным деятелем и знакомым поэта, помогавшим ему в житейских и издательских делах. В 1928 г., будучи кандидатом в члены ЦК, Рютин поддержал Бухарина, возразившего против чрезвычайных мер в отношении крестьян. В 1930 г. Рютин был арестован по обвинению в контрреволюционной агитации, но выпущен в 1931 г. В 1932 г. на Рютина завели дело в связи с «Союзом марксистов-ленинцев» и разосланным им членам ЦК документом «Ко

всем членам партии», где Сталин был назван «разрушителем партии», «могильщиком революции», а также говорилось о «намордниках, надетом на всю страну», «бесправии, произволе и насилии». В 1937 г. Рютина расстреляли. Промежуток между героическим выступлением Рютина и XVII партийным съездом (1934) – период, когда победа Сталина над его противниками еще не была предрешена, в том числе и на самом съезде, где соотношение сил колебалось не в пользу Сталина. Съезд потому и получил название «съезд расстрелянных победителей», а год этой негласной, но яростной борьбы, по мнению исследователя, и преломился в произведении Мандельштама.

Как считает Л. Видгоф [2], поэта к написанию стихотворения могли подтолкнуть и некоторые другие факты. Так, в протоколе допроса Мандельштама от 25 мая 1934 г. с его слов записано, что в 1927 г. он испытал симпатии к троцкизму, хотя уже в 1928 г. его доверие к советской власти было восстановлено. В 1927 г. на партийном пленуме Зиновьев и Троцкий были исключены из ЦК ВКП(б); тексты их выступлений на пленуме опубликовала «Правда». Троцкий, в частности, напоминал слова Ленина о Сталине: «Сей повар будет готовить только острые блюда», и говорил о том, что «рабочий-партиец боится в собственной ячейке говорить, что думает, боится голосовать по совести». Пленум привлек внимание всей страны, поэтому, считает исследователь, маловероятно, что Мандельштам не читал этот номер «Правды»[1].

В «профессиональной уязвленности поэта», потерявшего своего читателя – отмененного революцией петербуржца десятых годов, усматривает причину появления антисталинского стихотворения А. Кушнер [7]. Мандельштамом, пишет он, не интересовались критики; опубликованное в 1933 г. в журнале «Звезда» его «Путешествие в Армению» было разгромлено в «Литературной газете» и «Правде». Поэт был объявлен «тенью» из прошлого в статье С. Розенталя «Тени старого Петербурга» («Правда», 30 августа 1933 г.). Дело усугублялось конфликтами, возникавшими у Мандельштама в писательской среде.

[1] Подробнее об этом см.: Юрченко Т.Г. О стихотворении Мандельштама «Мы живем, под собою не чуя страны…». (Сводный реферат) // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7. Литературоведение [Реферативный журнал]. – 2020. – № 4. – С. 78–84.

Таким конфликтом стало, например, «дело о “Тиле Уленшпигеле”», когда Мандельштам, обработавший для нового издания романа Ш. де Костера ранее существовавшие переводы А.Г. Горнфельда и В.Н. Карякина, был указан на титульном листе книги 1928 г. по недосмотру издательства как переводчик и обвинен Горнфельдом в плагиате. Дело продолжалось до февраля 1930 г., и, несмотря на признание поэтом своей (и издательства) оплошности и готовности возместить гонорар, он был назван морально ответственным за случившееся. В знак протеста поэт вышел из Федерации объединения советских писателей. Этот конфликт отражен в «Четвертой прозе» (1929–1930), где Мандельштам обличает писателей, «которые пишут заведомо разрешенные вещи» и «запроданы рябому черту на три поколения вперед» («рябой черт» – очевидный намек на Сталина). Показательны и слова Мандельштама о писателях-современниках, переданные неизвестным информатором из ближнего окружения поэта: «имя литератора стало позорным, писатель стал чиновником, регистратором лжи» [цит. по: 14, с. 30].

В октябре 1933 г. Мандельштам получил двухкомнатную квартиру в Москве в писательском доме и, как считает А. Кушнер, ощутил глубокое чувство стыда: свою отверженность он променял на квартиру, уподобившись писателям, которые получили официальное признание и которых он презирал. Реплика высокоценимого Мандельштамом Б. Пастернака, посетившего его на новой квартире: «Ну, вот, теперь и квартира есть – можно писать стихи», по воспоминаниям жены поэта, привела его в ярость [10, с. 176]. Ответом на эту реплику стало стихотворение Мандельштама «Квартира тиха, как бумага…». Интонационно оно перекликается с «Балладой» В. Ходасевича «Сижу, освещаемый сверху, / Я в комнате круглой моей…». Но, полагает А. Кушнер, был и другой прототип – стихотворение Пастернака из книги «Второе рождение» (1931): «Мне хочется домой, в огромность / Квартиры, наводящей грусть…»: «Пастернаку хочется домой, в квартиру – Мандельштам рвется из нее вон». Пастернак в конце своего стихотворения высказывает желание написать о Москве, у Мандельштама, напротив, в последней строфе – «…вместо ключа Ипокрены / Давнишнего страха струя…». Чтобы вернуть самоуважение, Мандельштаму нужно было сказать в стихах то, о чем все думают, но не смеют

произнести. Вслед за «Квартирой…» в ноябре 1933 г. появляются стихи о «кремлевском горце». Но и здесь – отсылка к Пастернаку, который, цитируя строки Пушкина в стихотворении «Столетье с лишним – не вчера…» (1932), писал: «Но лишь сейчас сказать пора, / Величьем дней сравненье разня: / Начало славных дней Петра / Мрачили мятежи и казни». Именно этим надеждам противопоставлено мандельштамовское: «Что ни казнь у него – то малина».

Л. Видгоф [2] обратил внимание на ускользнувший от исследователей факт: в том же номере «Правды» (30 августа 1933 г.), где опубликована статья Розенталя, объявлявшая поэта «тенью из прошлого», была напечатана заметка: «Казнь германского коммуниста» – о том, что близ Гамбурга казнены (отсечение голов топором) четыре коммуниста, в том числе А. Лютгенс, который вел себя исключительно мужественно, и последними словами которого были: «Я умираю за пролетарскую революцию! Да здравствует советская Германия! Рот фронт!». Именно отсюда в «Стансах» 1935 г., считает ученый, «немецких братьев шеи», но тонкие шеи «вождей» есть уже в антисталинских стихах. Не только известие о чудовищной казни, но и героическая жертвенность Лютгенса произвели глубокое впечатление на не чуждого идее самопожертвования Мандельштама, который считал, что смерть художника следует рассматривать как высший акт его творчества (в 1915 г. в докладе «Скрябин и христианство»).

Стихотворение, по мнению Л. Видгофа, занимает совершенно особое место не только в творчестве поэта, но и во всей русской литературе. Оно «по лапидарной образной мощи, по неприкрытой ярости, по целенаправленной демонстративной оскорбительности», несопоставимо даже со стихотворением П. Васильева «Ныне, о муза, воспой Джугашвили, сукина сына…» (1931 или 1932), причем слово «жопа» в одном из вариантов текста Мандельштама («…И широкая жопа грузина») может быть цитатой из Васильева.

На допросе от 25 мая 1934 г. Мандельштам охарактеризовал свое стихотворение так: «В моем пасквиле я пошел по пути, ставшему традиционным в старой русской литературе, использовав способы упрощенного показа исторической ситуации, сведя ее к противопоставлению “страна и властелин”. Несомненно, что этим снижен уровень исторического понимания <…> но именно поэтому достигнута та плакатная выразительность пасквиля, которая

делает его широко применимым орудием контрреволюционной борьбы» [цит. по: 14, с. 49].

Скрещение традиции ямбов Архилоха и «карикатурного лубка или детской дразнилки, причем на фоне цитатных ритмов гражданственного Надсона», увидел в эпиграмме Мандельштама М.Л. Гаспаров, отмечавший, что она «построена на искусной последовательности комбинаций: сперва идейная (*не чуя страны*), потом образная (*как черви… как гири*…), потом лексическая (великолепный несуществующий глагол *бабачит* на фоне реминисценций из сна Татьяны), потом ритмическая (*кому в пах, кому в лоб…*)» [12, с. 659].

Лексико-фразеологическая установка на просторечие и бранную экспрессию, присущая стихотворению 1933 г., указывает Е. Тоддес, обнаруживает его связь с «Четвертой прозой» и лирикой 1930–1931 гг., а его семантическая основа прямо производна от разрабатывавшейся поэтом в 1920-е годы биологической топики: «лексика и семантика биологического хлынула в брешь между культурой и природой, образовавшуюся в языке Мандельштама в эпоху социокультурного катаклизма» [18, с. 202]. В стихотворение вошла в усеченном и эпиграмматически упрощенном виде также тема, поднятая Мандельштамом еще в статьях 1918–1922 гг.: «слово после революции, вербальные мутации, происходящие вслед за социальным катаклизмом, понимание и непонимание речи, в том числе речи поэта, в “новом мире”» [18, с. 207].

Как полагают А. Жолковский и Л. Панова [4], это стихотворение – прежде всего, о власти слова. «Как свойственно поэзии вообще, а тем более логоцентрической мандельштамовской, “Мы живем…” это – типичное “слово о словах”: *речах, разговорцах, указах*, антропофонах и зоофонах. И – о столкновении словесных стратегий “лирического мы” и “сатирического он (и)”, плодом которого становится само поэтическое высказывание Мандельштама». Стихотворение доводит до предела традицию эпиграммы, инвективы, поэтической хулы. Мандельштам отвечает поэтической магией – и собственной жизнью – на зловещую власть сталинского слова и душегубство вождя.

Словесная деятельность «мы» предстает купированной, загнанной в подполье, в то время как слова Сталина весомы и выходят за пределы словаря («бабачит»). И если как персонаж стихо-

творения поэт вынужден молчать, то как автор Мандельштам дает себе полную свободу и, презрев всякую политкорректность, критикует не режим, но саму личность Сталина и его окружение, объявляя их «чем-то вообще бездуховным, сугубо телесным, зооморфным».

А. Жолковский и Л. Панова называют произведение Мандельштама образцом «высшего текстуального, метатекстуального и интертекстуального пилотажа». Среди его подтекстов – сатирическая баллада «Поток-богатырь» А.К. Толстого, с которой инвективу Мандельштама сближают размер и просторечный стиль (впервые указано О. Роненом [16]), а также былины «Илья Муромец и Идолище в Киеве», «Алеша и Тугарин в Киеве» (источник «драконоподобного» образа Сталина), зооморфная образность и мотив предводительства шайкой из сна Татьяны в «Евгении Онегине» А.С. Пушкина и др. К интертектуальности в широком смысле относится и работа с фразеологизмами, пословицами, поговорками (например, поговорка: «Бежать, не чувствуя под собою ног»).

С первых строк, отмечают исследователи, задается излюбленная поэтом тема хрупкой связи жизни со словом. Далее мотив телесности через портрет Сталина и превращение слов в «пудовые гири» будет нарастать, сочетаясь с сегментацией тела, причем если сначала это – органы хозяина (*пальцы, глазища, усища*), то теперь – его жертв, где односложные *бровь, лоб, пах, глаз* звучат как ритмичная серия ударов.

Стихотворение, однако, не сводится к хуле, но «представляет собой символический акт освобождения от сталинского ига». Этот бунт ярко демонстрирует неубедительная, с точки зрения многих интерпретаторов Мандельштама, ничего не добавляющая к лирическому сюжету и не завершающая его финальная строка, с ее шутовским пренебрежением и к собственно поэтической дисциплине («…И широкая грудь осетина»).

По поводу ставшего известным Мандельштаму телефонного разговора о нем Сталина с Б.Л. Пастернаком и вопроса вождя, «мастер» ли товарищ Пастернака по цеху, Мандельштам заметил: «Почему Сталин так боится “мастерства”? Это у него вроде суеверия. Думает, что мы можем нашаманить» [10, с. 175]. Мандельштам, полагают А. Жолковский и Л. Панова, угадал в вопросе Сталина магическое понимание творчества и, соответственно,

суеверный страх перед ним. В своей эпиграмме поэт и правда меняет свою привычную роль «смысловика» на «порицавшееся им ранее у символистов амплуа поэта-мага… Мандельштам не только вовсю расписывает прагматическую мощь Сталина, но и, парируя, обращает ее против него, призывая читателя *припомнить* Сталину его грехи». Именно предполагая магическое, морально уничтожающее воздействие, поэт допускает немыслимую вольность, именуя Сталина «горцем», т.е. нецивилизованным носителем племенной этики, и сравнивая его с тараканом.

Мандельштам очень гордился своим сочинением. В протоколе допроса, передавая мнение первых слушателей, поэт ссылается, в частности, на Б. Кузина, отметившего, что «эта вещь является наиболее полнокровной» из всего, что читал ему Мандельштам за последний год [см.: 14, с. 46], а также на реакцию А. Ахматовой, сопроводив ее автокомментарием: «Со свойственнной ей лаконичностью и поэтической зоркостью Анна Ахматова указала на “монументально-лубочный и вырубленный характер” этой вещи. Эта характеристика правильна, потому что этот гнусный, контрреволюционный, клеветнический пасквиль, – в котором сконцентрированы огромной силы социальный яд, политическая ненависть и даже презрение к изображаемому, при одновременном признании его огромной силы, – обладает качествами агитационного плаката большой действенной силы» [14, с. 47].

Мандельштам читал свое произведение «направо и налево», хотя и сознавал при этом опасность: «Если дойдет, меня могут… РАССТРЕЛЯТЬ!» [3, с. 51]. Невероятная свобода, проявившаяся в поведении поэта после написания антисталинской инвективы, как полагает А. Кушнер, свидетельствует о том, что он решил свести счеты с жизнью. В феврале 1934 г. Мандельштам говорил Ахматовой, что готов к смерти [1, с. 211].

Ордер на арест подписал Я.С. Агранов, второе лицо в ОГПУ, дело вел следователь Н.Х. Шиваров. Поэт на допросах сразу признал свое авторство, назвал имена людей, которым читал текст и собственноручно его записал. Первоначально дело велось как раскрытие контрреволюционной организации с выходом на групповой процесс. Однако затем в ходе следствия наметился резкий поворот: «мы решили не поднимать дела» – передает слова следователя Шиварова жена поэта [11, с. 158]. Мандельштам по-

лучает типовой за «контрреволюционные» сочинения приговор (слишком мягкий, учитывая содеянное): три года ссылки в г. Чердынь на Урале, куда 3 июня 1934 г. и прибывает вместе с женой. В первую же ночь он прыгает из окна второго этажа палаты земской больницы, где их разместили. Благодаря телеграммам Н.Я. Мандельштам, об этом становится известно в Москве. К Н. Бухарину в защиту Мандельштама обращается Б. Пастернак; Бухарин, в свою очередь, пишет Сталину – и тот делает резолюцию на его письме: «Кто дал им право арестовать Мандельштама? Безобразие…». Уже в середине июня 1934 г. Мандельштаму разрешают выбрать другой город для отбывания ссылки (кроме 12 крупных городов), он выбирает Воронеж и отправляется туда, заехав по дороге на несколько дней в Москву.

Существует мнение, что Сталин ознакомился со стихотворением и даже что оно ему понравилось – по соображениям эстетическим (Ф. Искандер [5, с. 51–52]) или даже политическим: текст льстил самолюбию вождя – его боятся! (О. Лекманов [8, с. 265]). Последнюю версию разделяет и П. Нерлер [14, с. 38]. Л. Максименков выдвинул предположение, что в преддверии Первого съезда советских писателей Сталин не стал трогать Мандельштама как входившего в номенклатурный список (притом что ни А.А. Ахматовой, ни М.А. Булгакова, ни М.А. Кузмина в этом списке не было) [9, с. 250].

Есть и иная точка зрения, убедительно представленная Г. Моревым [13], доказывающим, что текст инвективы Сталину не был известен, а приписываемая ему резолюция «изолировать, но сохранить», которую следователь Н. Шиваров передал Мандельштаму и его жене при тюремном свидании 28 мая 1934 г., на самом деле принадлежит Я.С. Агранову, или – на крайний случай – Г.Г. Ягоде, поскольку Сталин на тот момент об аресте поэта в известность поставлен не был, письмо же Бухарина датируется предположительно 6–7 июня.

Бухарин, обращаясь к Сталину, писал, что не знает, в чем Мандельштам «наблудил», и что Агранов, к которому за разъяснениями обращался Бухарин, «ничего конкретного не сказал». Сталина, считает Г. Морев, возмутил не факт ареста Мандельштама, а то, что ОГПУ самоуправствует в сфере литературы, принадлежавшей всецело его контролю, да еще перед писательским съездом.

Знаменитая реплика Сталина в разговоре с Пастернаком – «Но ведь он мастер? Мастер?» – имеет, по мнению исследователя, вполне конкретный смысл: «в сознании Сталина понятие “мастера художественного слова” прочно (по аналогии с военспецами и прочими представителями старого режима) было ассоциировано с представлением о “старом специалисте”, чья чуждость советской власти искупалась его высоким профессионализмом». Именно «нетерпимое» отношение к писателям старой формации и нежелание учиться у них Сталин ставил в вину разогнанному в преддверии писательского съезда РАППу.

Агранов, полагает Г. Морев, ознакомившись с материалами дела и понимая, что в него оказываются вовлечены не только друзья и родственники поэта, но и такие известные литераторы, как А. Ахматова и В. Нарбут (которым поэт читал свое произведение), не захотел инициировать политический «писательский» процесс на фоне подготовки первого съезда писателей, что могло быть воспринято властями как саботаж. Переквалифицировать дело можно было лишь при условии, что текст инвективы до Сталина не дойдет.

В первых числах июня Агранов подготовил Спецобращение к Сталину, где Мандельштаму инкриминируется контреволюционный пасквиль на «вождей революции», а также сообщается, что рукопись поэтом уничтожена (в протоколах допроса Мандельштама таких сведений нет), а сам он отправлен в ссылку на три года. Записка Агранова, по предположению Г. Морева, до адресата не дошла: ее опередило письмо Бухарина.

В мае 1937 г. в самый разгар репрессий против писателей Мандельштам вернулся из Воронежа в Москву. Через год он будет вновь арестован, этапирован и погибнет в пересыльном лагере под Владивостоком.

Список литературы

1. Ахматова А.А. Сочинения : в 2 т. – Москва : Правда, 1990. – Т. 2. – 464 с.
2. Видгоф Л. Осип Мандельштам: от «симпатий к троцкизму» до «ненависти к фашизму» : (О стихотворении «Мы живем, под собою не чуя страны…» // Colta. – 2020. – 19.05. – URL: https://m.colta.ru/articles/literature/24395-leonid-vidgof-o-stihotvorenii-my-zhivem-pod-soboyu-ne-chuya-strany (дата обращения 20.06.2020).

3. Герштейн Э.Г. Мемуары. – Санкт-Петербург : Инапресс, 1998. – 537 с.
4. Жолковский А., Панова Л. Он мастер, мастер, больше, чем мастер : Еще раз о стихотворении Мандельштама «Мы живем, под собою не чуя страны…» // Colta. – 2020. – 1.06. – URL: https://m.colta.ru/articles/literature/24565-aleksandr-zholkovskiy-lada-panova-my-zhivem-pod-soboyu-ne-chuya-strany (дата обращения 21.07.2020).
5. Искандер Ф. Поэты и цари. – Москва : Правда, 1991. – 65 с.
6. Кузин Б.С. Воспоминания. Произведения. Переписка ; Мандельштам Н.Я. 192 письма к Б.С. Кузину. – Санкт-Петербург : Инапресс, 1999. – 790 с.
7. Кушнер А. «Это не литературный факт, а самоубийство» // Новый мир. – 2005. – № 7. – URL: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2005/7/eto-ne-literaturnyj-fakt-a-samoubijstvo.html (дата обращения 24.09.2020).
8. Лекманов О.А. Осип Мандельштам. Жизнь поэта. – Москва : Молодая гвардия, 2009. – 357 с.
9. Максименков Л. Очерки номенклатурной истории советской литературы, (1932–1946). Сталин, Бухарин, Жданов, Щербаков и другие // Вопросы литературы. – 2003. – № 4. – С. 241–297.
10. Мандельштам Н. Воспоминания. – Москва : Согласие, 1999. – 231 с.
11. Мандельштам Н. Собрание сочинений : в 2 т. – Екатеринбург : Гонзо, 2014. – Т. 1. – 864 с.
12. Мандельштам О. Стихотворения. Проза / сост., вступит. ст. и комм. М.Л. Гаспарова. – Москва : Аст ; Харьков : Фолио, 2001. – 736 с.
13. Морев Г. Еще раз о Сталине и Мандельштаме : Вокруг спецсообщении зампреда ОГПУ Агранова // Colta. – 2019. – 13.12. – URL: https://m.colta.ru/articles/literature/22722-gleb-morev-esche-raz-o-staline-i-mandelshtame (дата обращения 21.07.2020).
14. Нерлер П.М. Слово и «Дело» Осипа Мандельштама : книга доносов, допросов и обвинительных заключений. – Москва : Петровский парк, 2010. – 224 с.
15. Осип Мандельштам «Мы живем, под собою не чуя страны…» (Семинар «Сильные тексты» [19 мая 2020] : Р. Лейбов, О. Лекманов, Ю. Фрейдин, Г. Морев, А. Цветков, В. Мирзоев) [видеозапись]. – URL: https://youtu.be/P_ZmdHgSLP4 (дата обращения 21.07.2020).
16. Ронен О. Слава // Звезда. – 2006. – № 7. – URL: https://magazines.gorky.media/zvezda/2006/7/slava.html (дата обращения 21.07.2020).
17. Сурат И. «Я говорю за всех…» : К истории антисталинской инвективы Осипа Мандельштама // Знамя. – 2017. – № 11. – URL: http://znamlit.ru/publication.php?id=6761 (дата обращения 20.06.2020).
18. Тоддес Е.А. Антисталинское стихотворение Мандельштама (к 60-летию текста) // Тыняновский сборник. Пятые Тыняновские чтения. – Рига : Зинатне ; Москва : Импринт, 1994. – С. 198–222.

УДК: 821.161.1

ЖУЛЬКОВА К.А.[1] ВОЕННАЯ ЛИРИКА Ю.В. ДРУНИНОЙ: АВТОР И ГЕРОЙ. (Обзор). DOI: 10.31249/lit/2021.01.15

Аннотация. В обзоре рассматривается особый психологический комплекс автобиографической лирической героини Ю.В. Друниной: «фронтовая ностальгия», нарушение традиционных гендерных установок (мужчина – воин, женщина – его верная подруга), «безумный страх за Россию» в начале 1990-х годов.

Ключевые слова: Юлия Друнина; военная лирика; автор; герой; гендерные особенности.

ZHULKOVA K.A. Y.V. Drunina's lyric poems of wartime: the author and the character. (Review).

Abstract. The review discusses the peculiar psychological make-up of the autobiographical «lyrical ego» in Y.V. Drunina poetry, which includes nostalgic feelings for the life in the combat zone, the infraction of the traditional gender attitudes (man as a warrior, woman as his devoted helpmate) and the «awful fear for Russia» in the early 1990s.

Keywords: Y.V. Drunina; wartime lyric poetry; author; character; gender attitudes.

Для цитирования: Жулькова К.А. Военная лирика Ю.В. Друниной : автор и герой. (Обзор) // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7 : Литературоведение. – 2021. – № 1. – С. 154–160. – DOI: 10.31249/lit/2021.01.15

Со дня начала Великой Отечественной войны прошло 80 лет и 30 – со дня смерти Юлии Друниной (1924–1991).

[1] **Жулькова Карина Алеговна** – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник отдела литературоведения Института научной информации по общественным наукам РАН.

Тема женщины на войне в творчестве Друниной – одна из ключевых. Она основана на собственных впечатлениях автора. Вопреки воле родителей 17-летней девочкой Друнина ушла на фронт. Ушла в самое трудное время и в самый неблагоустроенный род войск – в пехоту. Была батальонным санинструктором. После тяжелого ранения – осколок едва не повредил сонную артерию, – снова прорвалась на фронт добровольцем. Демобилизовалась лишь после контузии 21 ноября 1944 г. Была награждена орденом Красной Звезды и медалью «За отвагу».

Канд. филол. наук О.А. Скрипова, рассматривая поэтический мир Друниной, делает акцент на особом психологическом комплексе, характерном для ее лирической героини – «фронтовой ностальгии, которая обусловливает активизацию элегической тенденции в творчестве поэта, коллизию, связанную с переживанием утраты дорогих людей и экзистенциальных ценностей» [4, с. 218].

Опыт войны, легший в основу творчества Друниной, быстро вытеснил юношескую романтику: «Мы пришли на фронт прямо из детства. Из стихов моих сразу как ветром выдуло и цыганок, и ковбоев, и пампасы с лампасами, и прекрасных дам»[1].

На протяжении всей жизни Друнина в своем творчестве возвращалась к фронтовой юности, «в продымленные дали». Психологически она осталась в том времени.

Как отмечено Н.Л. Лейдерманом, «война наделила оставленных жить непосредственных ее участников колоссальным эмоционально-психологическим, историческим и экзистенциальным опытом… Вынесенный из окопов и фронтовых дорог чрезвычайный опыт нуждался в артикуляции. Требовало выражения то жертвенно-победное мировосприятие, в котором в первый и единственный за весь XX в. раз совпали интересы государства и личности»[2].

Друнина пишет о «странной, непонятной для других болезни» – «фронтовой ностальгии», которая «всю жизнь будет преследовать ветерана, особенно если он из поколения, для которого сло-

[1] Друнина Ю. Избранное : в 2 т. – Москва : Художественная литература, 1989. – Т. 2. – С. 400.

[2] Русская литература XX в. : 1930-е – середина 1950-х годов. – Москва : Изд. центр «Академия», 2014. – Т. 2. – С. 585.

во “война” – равнозначно слову “юность”…»[1] В стихотворении 1976 г. «Мы вернулись. Зато другие…» она называет это чувство «окопной ностальгией». О.А. Скрипова подчеркивает, что лирическая героиня, с одной стороны, ощущает «окопную ностальгию» как болезнь, но с другой – испытывает «странную отраду» даже от прикосновения к «шраму стародавней раны» [4, с. 220].

Друнина не романтизирует войну, показывает ее беспощадную силу: «Похоронки, Раны, Пепелища... / Память, Душу мне Войной не рви», – однако оговаривается: «Только времени / Не знаю чище / И острее / К Родине любви»[2]. Так, ощущение боли и отчаяния, обращение лирической героини к собственной персонифицированной памяти с просьбой о покое – вызывают экстремальную и экзистенциальную ситуацию, дающую острое ощущение Родины.

«Женская поэзия передает особенности восприятия войны, о которых умалчивают мужчины» [3, с. 200], – отмечает канд. ист. наук Г.П. Сидорова, исследуя особенности проявлений гендерной темы в женской военной лирике 1940-х годов. В творчестве авторов-мужчин отражаются традиционные гендерные установки относительно мужественности и женственности: в условиях войны место мужчины – в бою, а женщины – в тылу; мужчина воюет, женщина ждет его дома; женщина облегчает страдания раненого воина; воин помнит о любимой и возвращается к ней после окончания войны; жены воинов – верные. Несмотря на то что еще в былинах упоминались «поляницы» («девицы удалые») – женщины-богатыри, которые бьются с мужчинами-богатырями, – образ женщины-воительницы не стал народным идеалом. На протяжении многих веков у русских выработался идеализированный образ «доброй» жены, вместе с православием он проник в народную среду и с течением времени превратился в «народно-религиозный» идеал.

В военной лирике конца 1930-х и начала 1940-х годов, созданной авторами-мужчинами, ярко проявляются традиционные

[1] Друнина Ю. Избранное : в 2 т. – Москва : Художественная литература, 1989. – Т. 2. – С. 316.

[2] Друнина Ю. Стихи о любви, о войне, о Родине [электронный ресурс]. – URL: http://www.drunina.ru/war.html (дата обращения 25.09.2020).

гендерные установки, когда виды деятельности строго разделяются по признаку пола на мужские и женские: «Пусть он вспомнит девушку простую. Пусть услышит, как она поет. / Пусть он землю бережет родную, / А любовь Катюша сбережет» (М. Исаковский «Катюша», 1938); «Ты провожала / И обещала / Синий платочек сберечь» (Я. Галицкий «Синий платочек», 1940 г.), воплощались они и в образах популярных песен 1942–1945 гг. (А. Сурков «В землянке», И. Уткин «Ты пишешь письмо мне», «В лесу прифронтовом» на стихи М. Исаковского; «Давно мы дома не были» на стихи А. Фатьянова) и др.

Юлия Друнина в образах своих произведений представляет жизненную позицию тех женщин, которые отправились на фронт, ее поэзия передает особенности восприятия войны, о которых умалчивают мужчины, например, что на войне – страшно. «Я только раз видала рукопашный, / Раз – наяву. / И сотни раз – во сне... / Кто говорит, что на войне не страшно, / Тот ничего не знает о войне» (1943). В «Балладе о десанте» автору удалось передать не только героизм и страх юных фронтовичек, но и мужское чувство вины за то, что не смогли оградить девушек от необходимости воевать: «Не смог побелевший пилот почему-то / Сознанье вины превозмочь... / А три парашюта, а три парашюта / Совсем не раскрылись в ту ночь...»[1]. Друнина заметила, как женщина-фронтовичка утрачивает (по крайней мере, в одежде) символ женственности – внешнюю красоту, предпочитая простоту: «Я принесла домой с фронтов России / Веселое презрение к тряпью – / Как норковую шубку, я носила / Шинельку обгоревшую свою»[2]. Если в системе ценностей традиционной культуры женщина должна быть верной мужу и детям, то «в системе ценностей модернизированной культуры у женщины-фронтовички формируется мужское качество – верность воинской товарищеской дружбе»: «Мною дров наломано немало, / Но одной вины не признаю: / Никогда друзей не предавала – / Научилась верности в бою» [3, с. 204].

Г.П. Сидорова приходит к заключению, что в военной лирике, созданной авторами-женщинами, получили отражение идеалы

[1] Друнина Ю. Стихи о любви, о войне, о Родине [электронный ресурс]. – URL: http://www.drunina.ru/war.html (дата обращения 25.09.2020).

[2] Там же.

советского модернизированного общества и советская идеология: «Архетипической основой таких образов являются не только Простота, Верность, Забота, Мудрость, но также Героизм и даже Бунт (против традиционных гендерных ролей)» [3, с. 204].

Уникальным для русской поэзии является «образ женщины во время Великой Отечественной войны», подчеркивают канд. филол. наук Л.Н. Мирошниченко и Д.Е. Аришина [2]. Он представлен через призму понятий «мужество», «сила», соотносим также с понятиями «утрата», «печаль». Лирическая героиня Друниной, безусловно, и есть сама поэтесса, отмечают исследователи. Война превратила «юную, мягкую девушку в настоящего, отчасти грубого солдата»: «Я была по-фронтовому резкой, / Как солдат, шагала напролом, / Там, где надо б тоненькой стамеской, / Действовала грубым топором…»[1]

Своеобразие военной тематики в лирике Друниной связано не только с описанием военных действий, но и с их восприятием и оценкой. По мнению канд. филол. наук. Е.Л. Марандиной [1], это своеобразие раскрывается как с точки зрения свидетеля происходящего, так и с позиции послевоенной жизни.

Исследовательница замечает, что автор практически не дает прямой оценки войне, «скорее всего, Друнина предоставляет право читателю самому оценить ужасы войны» [1, с. 114]. Интересен также тот факт, что поэтесса не пишет о врагах. Сознательно избегает упоминания о них. Ее задача – сохранить память о погибших героях, рассказать молодому поколению о подвиге советских солдат. При этом стихотворения Друниной о войне отличаются предельной реалистичностью: читатель четко представляет себе, как именно воевали русские солдаты, что они ели, какие звуки слышали, какой запах вдыхали, как шли на выручку друг другу, как реагировали на смерть товарищей, что заставляло их идти в атаку и возвращаться из госпиталя на передовую.

Об этом же в статье «Юлия Друнина: поэт, фронтовик, человек» пишет д-р ист. наук. Р.Р. Хисамутдинова [5], по мнению которой, военную повседневность и психологию женщины на войне невозможно представить без фронтовой поэзии Друниной. Из

[1] Друнина Ю. Стихи о любви, о войне, о Родине [электронный ресурс]. – URL: http://www.drunina.ru/war.html (дата обращения 25.09.2020).

строк поэтессы можно с фотографической точностью узнать, какая мера напряжения, страдания и ужаса выпала в юности на их долю. Исследовательница подчеркивает, что в стихах Друниной нет никакого пафоса, театрального героизма. Но «каким мужеством и человеческой смелостью надо было обладать молодой девушке, чтобы первой в 1944 г. поднять тему о штрафниках и написать свой “Штрафной батальон”» [5, с. 233]. О «штрафных батальонах» наша литература заговорила лишь в 1960-е годы[1].

Р.Р. Хисамутдинова утверждает, что творчество Друниной можно без преувеличения назвать поэзией человеческого достоинства: «Это тот редкий случай, когда поэт пишет, как живет, и живет, как пишет. В ее стихах нет зазора между автором и лирическим героем, между лирическим признанием и реальной жизнью» [5, с. 228].

Друнина болезненно переживала события, которые происходили в стране в 1990-е годы, и распад СССР. В стихотворении «Заслуженный отдых» она пишет о ветеранах Великой Отечественной войны, вынужденных просить милостыню в подземных переходах: «Ветераны в подземных / Дрожат переходах. / Рядом старый костыль / И стыдливая кепка. / Им страна подарила / “Заслуженный отдых”, / А себя пригвоздила / К бесчестию крепко»[2]. Последние ее стихи, написанные незадолго до самоубийства, начинались словами: «Безумно страшно за Россию…»[3].

Друнина была настоящим, а не «надувным» кумиром нескольких читательских поколений: «Как поэт, как женщина, как человек Юлия Друнина была любима и обожаема в самых разнообразных читательских аудиториях Советского Союза. Радует то, что интерес к ее стихам возрождается у молодежи и в современной России» [5, с. 235].

---

[1] Хисамутдинова Р.Р. Великая Отечественная война Советского Союза, (1941–1945 годы) : военно-исторические очерки. – Оренбург : Изд-во ОГПУ, 2014. – С. 347.

[2] Друнина Ю. Стихи о любви, о войне, о Родине [электронный ресурс]. – URL: http://www.drunina.ru/war.html (дата обращения 25.09.2020).

[3] Друнина Ю.В. Есть время любить : стихотворения. – Москва : Эксмо, 2008. – С. 311.

Список литературы

1. Марандина Е.Л. Лингвистическая репрезентация темы войны в творчестве Юлии Друниной // VI Рождественские чтения : межвузовский сборник научно-методических статей / под ред. Г.В. Сильченко. – Тюмень : Издательство ИПИ им. П.П. Ершова (филиала) ТюмГУ, 2019. – С. 110–114.
2. Мирошниченко Л.Н., Аришина Д.Е. Образ женщины в русской и греческой поэзии 20 в. // Греция и Кипр : язык, общество, культура : Материалы V Международной научно-практической конференции. – Краснодар : Кубанский государственный университет, 2019. – С. 91–102.
3. Сидорова Г.П. «Ожиданием своим ты спасла меня» : гендерные особенности взаимоподдержки в русской военной лирике, (1930–2000 гг.) // Ярославский педагогический вестник. – 2018. – № 2. – С. 200–205.
4. Скрипова О.А. «Окопная ностальгия» в поэзии Юлии Друниной // Великий подвиг народа по защите Отечества : вехи истории: сборник научных статей. / под общей редакцией С.А. Минюровой, Ю.И. Биктуганова, М.В. Богинского. – Екатеринбург : Уральский государственный педагогический университет, 2020. – С. 217–224.
5. Хисамутдинова Р.Р. Юлия Друнина : поэт, фронтовик, человек // Взгляд через столетие : революционная трансформация 1917 г. (общество, политическая коммуникация, философия, культура) : сборник статей Всероссийской научно-практической конференции к 100-летию Великой Октябрьской социалистической революции / под редакцией О.В. Милаевой, О.В. Черновой. – Прага : Vedecko vydavatelske centrum Sociosfera-CZ s.r.o., 2017. – С. 227–235.

УДК 821.161.1

ЖУЛЬКОВА К.А.[1] ПРОБЛЕМА ГУМАНИЗМА: РОМАН Ч.Т. АЙТМАТОВА «КОГДА ПАДАЮТ ГОРЫ: (ВЕЧНАЯ НЕВЕСТА)». (Обзор). DOI: 10.31249/lit/2021.01.16

Аннотация. Безапелляционное неприятие пороков современности – писательское кредо Ч.Т. Айтматова, которое ярко проявилось в романе «Когда падают горы: (Вечная невеста)». Взгляд классика киргизской литературы устремлен на человека, оказавшегося в новых исторических условиях. На антитезах: «добро» и «зло», «высокое» и «низкое», горы и город как природное и социальное – в последнем романе Айтматова утверждаются идеи гуманизма.

Ключевые слова: Ч.Т. Айтматов; роман «Когда падают горы: (Вечная невеста)»; гуманизм; добро и зло; проблематика романа.

ZHULKOVA K.A. The issue of humane values: a novel by C.T. Aitmatov «When the Mountains Fall (The Eternal Bride)». (Review).

Abstract. The definite rejection of the contemporary vices, which is the writerly credo of C.T. Aitmatov, is clearly evident in his novel *When the Mountains Fall (The Eternal Bride)*. The view of the Kyrgyz writer is focused on an individual that has found himself in a new historical condition. The humanistic ideas are affirmed in the last novel of C.T. Aitmatov through a series of antitheses – good and evil, high and low, mountains and city, natural and social.

[1] **Жулькова Карина Алеговна** – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник отдела литературоведения Института научной информации по общественным наукам РАН.

Keywords: C.T. Aitmatov; the novel *When the Mountains Fall (The Eternal Bride)*; humanistic ideas; good and evil; the issue of the novel.

Для цитирования: Жулькова К.А. Проблема гуманизма: Роман Ч.Т. Айтматова «Когда падают горы: (Вечная невеста)». (Обзор) // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7 : Литературоведение. – 2021. – № 1. – С. 161–169. – DOI: 10.31249/lit/2021.01.16

«Человек должен понять, какие именно культурные коды ему помогут в мире современного постмодернизма, с помощью каких он может выйти из состояния манкуртистского забытья и в то же время не утонуть в пучине доисторических вымыслов, еще более осложняющих и без того непростую жизнь, – убеждает д-ра филос. наук Ж.К. Урманбетова. – Это и есть некая проверка на прочность, на способность выживать в новых исторических условиях». Именно в этом, по мнению исследовательницы, заключается главный посыл романа Чингиза Айтматова (1928–2008) «Когда падают горы: (Вечная невеста)» (2006): «Как жить человеку в новой реальности, когда “падают горы”, символизирующие высоту, мудрость, благородство? Спасение – в сохранении ценностей... И вновь художник восходит к философским мыслям о предназначении человека в этом мире» [5, с. 138].

Определяет ключевую идею последнего изданного при жизни автора произведения, анализируя его художественную структуру, и канд. филол. наук М.С. Савина [3]. Исследовательница полагает, что сюжетно-событийная канва романа, воспринятого читателями как «гражданское завещание» классика киргизской литературы, близка к репортажу.

М.С. Савина отмечает, что злободневность, стирающая грань между художественным текстом и публицистикой, открывающей болевые точки современности, прослеживалась и в более ранних текстах Айтматова: «Каждая новая повесть, новый роман Ч. Айтматова были подобны откровению, шли вразрез с устоявшимися стереотипами: “Джамиля” – любовь сильнее патриархальных обычаев; “Прощай, Гульсары!” – человеческое, личное, сокровенное важнее коллективного; “И дольше века длится день…” – никакое государство не вправе убивать личность; “Плаха” – люди

должны отказаться от насилия и жестокости, в них – надежда цивилизации. В художественно-публицистическом романе “Тавро Кассандры” – целый ряд откровений, истинность которых “запечатана” смертью космического монаха Филофея, человечество на грани катастрофы, необходимо остановить войны, жестокость, торговлю людьми, загрязнение экосистемы, массовый обман народов во имя интересов циничной власти» [3, с. 63].

Писательское кредо Айтматова – безапелляционное неприятие пороков современности. Основная задача – вступить в диалог с читателем, привлечь его на свою сторону, «отсюда и “учительство”, “проповедническая” интонация, и морализаторство, наглядность» [3, с. 63].

По мнению исследовательницы, в контексте всего корпуса художественных произведений Айтматова роман «Когда падают горы: (Вечная невеста)» в обостренном гиперболизированном виде содержит все константы его творчества.

Например, анималистические образы, без которых невозможно представить мир Айтматова, в романе перерастают в прием художественного параллелизма. Когнитивно-психологическое совпадение трех образов выстраивается в идейную последовательность: автор – герой – животное (Жаабарс) – герой – человек (Арсен Саманчин).

Несмотря на то что впервые за свою творческую практику классик киргизской литературы использует в художественном тексте сниженную лексику: «…знай свою мусорку. Журналисты теперь что свиньи в стойле: как накормишь, так и хрюкают… Если ты через пять минут не провалишь отсюда, пеняй, гад, на себя»[1] – финал романа он выстраивает по законам высокого жанра трагедии. Таким образом, финал выполняет самую важную миссию искусства – катарсис, самоочищение через сопереживание и раскаяние.

Основная идея романа заключается в необходимости устремления к добру: «Должно быть, раскаяние приходит не сразу, труден его путь через вечное преодоление зла в себе, нелегко

[1] Айтматов Ч. Когда падают горы : (Вечная невеста) – Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2006. – С. 39.

услышать несовершенному человеку вселенский призыв всех времен к добру»[1].

По мнению канд. филол. наук Н.Ж. Чонмуруновой [6], «Добро» в романе «Когда падают горы» реализуется в виде следующих субконцептов: «Зверь-ангел», «Любовь», «Музыка», «Современный батыр».

В основе субконцепта «Зверь-ангел» лежит образ одного из главных персонажей – горного леопарда по кличке Жаабарс. Жаабарс – это типичный для айтматовской картины мира герой – «зверь с человеческим сердцем», который живет по незыблемым законам природы, в гармонии с окружающим миром. Жаабарс описан сказочно и, как упоминалось выше, является главным героем наряду с человеком Арсеном Саманчиным. Оба героя – и человек, и зверь переживают сильные искренние чувства, оба испытывают предательство любимых, оба не могут смириться с новыми чуждыми для них правилами жизни, и оба, разочаровавшись, хотят отдалиться от неприемлемых для них реалий и ищут уединения.

Н.Ж. Чонмурунова выделяет когнитивные признаки, формирующие субконцепт «Зверь-ангел»: 1. Добро – царь высокогорья; 2. Добро – зверь-ангел; 3. Добро – это украшение гор; 4. Добро – это сила природы; 5. Добро – это благородство [6, с. 109].

Исследовательница полагает, что Айтматов специально обрекает своих главных героев на смерть, этим он хочет сказать, что добро не может смириться со злом.

Ключевым в языковой картине мира, представленной в этом романе, является субконцепт «Любовь». Он формируется на основе нескольких сюжетных линий: легенда о Вечной невесте, история любви Арсена к Айдане, встреча с девушкой Элес. «Айтматов относится к любви, как к наивысшему смыслу жизни. Любовь – как высшее благо и наслаждение. Любовь бескорыстна» [6, с. 109], – констатирует Н.Ж. Чонмурунова, подчеркивая, что главная концептуальная линия Айтматова сосредоточена в авторском умозаключении: «Добро – любовь, как высший смысл жизни». Когнитивные признаки, формирующие субконцепт «Любовь»: 1. Добро – это

[1] Айтматов Ч. Когда падают горы : (Вечная невеста) – Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2006. – С. 239.

счастье; 2. Добро – это эйфория; 3. Добро – это бессмертие; 4. Добро – это энергия созидания [6, с. 110].

«Айтматов в романе проповедует активное добро через судьбу главного героя» [4, с. 43], – утверждает и канд. филол. наук Н. Сардарбек кызы.

Важным для понимания философской сути романа, по мнению исследователя, является вопрос судьбы. В отличие от прежних произведений Айтматова в романе «Когда падают горы (Вечная невеста)» наблюдается мотив примирения человека с судьбой. Рок и судьба помогают в создании целостности, гармоничности изображаемого: «Человек сам творит свою судьбу – вот исходная позиция автора, которая наполняет смыслом человеческое существование, его действие, содержание и цель. Однако способность человека совершать, мыслить, бороться и т.д. является следствием того же предопределения, той же судьбы, которая уготована была божественным промыслом» [4, с. 45].

Пользуясь сегодняшним миром как предметом изображения и познания, Айтматов рисует реалистическую картину современности, выполненную на уровне философского анализа.

В образах романтика-идеалиста Арсена, не умеющего и не желающего «пристроиться» к современной жизни, и Айданы Самаровой – женщины, предавшей любовь, желающей сделать карьеру звезды шоу-бизнеса, а не исполнять арии Вечной невесты – воплощены беспокоящие автора жизненные обстоятельства. Для Айтматова сознание бесцельности жизни – самое страшное в судьбе человека. Писатель создает образы цельные, действующие, растущие: «Раскрывая образ Арсена Саманчина как цельного характера на протяжении повествования, автор показывает, как идет процесс его духовного развития. Цель Арсена Саманчина в начале романа была – добыть оружие и убить своего обидчика, Эрташа Курчала. Однако к финалу романа он подходит как человек, который не хочет допустить никакого убийства, ему становится враждебна мысль об убийстве всего живого вообще, и поэтому, спасая снежных барсов, он срывает охоту арабским принцам, тем самым, оставив своих земляков без ожидаемого дохода от этого “бизнес-проекта”» [4, с. 47].

«Интересно сопоставить героев повести “Белый пароход”, написанной в 1970 г., и последнего романа писателя “Когда пада-

ют горы", – полагает докт. филол. наук. Б.С.Г. Мусаева. – Казалось бы, что общего между семилетним мальчишкой, затерянным в далеком заповеднике, и умудренным опытом журналистом Арсеном Саманчиным?» [2, с. 106]. Отвечая на этот вопрос, исследовательница утверждает, что общее обусловлено уже самим трагическим пафосом, которым проникнуты оба произведения, а сходство двух героев – в активном неприятии Зла: «Если у Мальчика оно еще выражено неосознанно, и он ушел из жизни, не думая о смерти и веря, что уплывает из мира Зла в мир Добра, связанного в его представлении с Белым пароходом, то Арсен твердо знал, что его ждет неминуемая гибель, причем от руки близких людей, односельчан, которые не смогли бы простить ему то, что он оставил их без прибыли, нанес урон их благосостоянию» [2, с. 106]. Таким образом, смерть и Мальчика, и Арсена Саманчина – это вызов человеческой сущности, свидетельство их морального превосходства. По мнению Б.С.Г. Мусаевой, можно сказать, что во взрослом Арсене продолжились и развились качества, заложенные в Мальчике, проросли зерна совести, делающие человека Человеком.

Канд. филол. наук Ж.А. Арстанбекова и Ч.А. Джолбулакова [1], исследуя пространственную организацию романа «Когда падают горы (Вечная невеста)», отмечают, что топосы выполняют в нем важную художественную функцию. Основными являются топос гор и топос города. Для Айтматова – это возможность характеризовать своего литературного персонажа через соответствующий ему тип художественного пространства.

Если пространство обитания Жаабарса – горы, то пространство Арсена – город. Художественный образ мегаполиса чрезвычайно важен для понимания внутреннего состояния Арсена. Город ему чужд, будь то ресторан «Евразия», откуда его выгнали, или его собственная квартира с окном, «выходящим во двор повально спящих пятиэтажек, он в полном одиночестве томился, грустил он, учинял себе самосуд, пытаясь убедить себя не прибегать к убийству и неизбежному самоубийству. Вот и маялся…»[1]. По мнению авторов статьи, Айтматов показывает город дегуманизированным, отчужденным, таким, для которого характерна самоизоляция,

[1] Айтматов Ч.Т. Когда падают горы (Вечная невеста). – Бишкек : Турар, 2012. – С. 68.

мрачное уныние, одиночество. Горы же – это целый мир, настоящий дом для Жаабарса и для Арсена Саманчина. Это место, где переплетаются их судьбы, и где они вместе встречают смерть. Топос гор имеет символическое значение в раскрытии писателем одной из главных философских идей романа – идеи катастрофы современного мира, когда человек готов продать свою землю. Для Айтматова горные вершины – символ вечности, незыблемости и святости народа. С этим образом связано и название романа, взятое из песни шамана.

В романе также присутствует топос дороги, являя собой один из ключевых моментов раскрытия авторского замысла. Дорога становится метафорой жизненного пути и любви героя.

В конце романа показан топос пещеры как место смерти Арсена и Жаабарса. Этот топос многофункционален: пещера – природное создание, изначально служившее людям и временным прибежищем от непогоды, и местом постоянного жительства, местом захоронения умерших и отправления религиозных обрядов, а также местом сокрытия земных тайн.

Ж.А. Арстанбекова и Ч.А. Джолбулакова замечают, что Айтматов в своем творчестве выражал концепцию художественной ноосферы. Начиная свой путь с «Повестей гор и степей» – национальной картины мира в период кардинальных изменений общественного сознания, писатель через те же топосы гор и дороги показывал, тогда еще с романтическим пафосом, пути развития киргизского народа. Эволюция художественного и мировоззренческого характера способствовала расширению жанрово-тематического и творческого диапазона писателя. «Пегий пес, бегущий краем мира» – повествование о мальчике, впервые выехавшем на охоту, превращается, благодаря жанровой форме, пространственным координатам в притчу о преемственности поколений и силе человеческого духа, способного одушевлять саму природу. Мировое пространство и космические дали – контуры романа «Тавро Кассандры». Таким образом, Айтматов от произведения к произведению стремится к расширению хронотопа, осмысляемого сквозь призму философско-художественного синтеза. Однако «в последнем романе-завещании Айтматов возвращается к изначальным точкам отсчета – миру природному и социальному, к родным горным вершинам, в котором пространство жизни осмысляется

как извечный зов “вечной невесты” – “мученический клик вселенской любви”» [1, с. 126].

Оценивая критические отзывы на роман «Когда падают горы: (Вечная невеста)», Б.С.Г. Мусаева [2] выражает категорическое несогласие с теми, кто упрекал Айтматова в снижении художественности, в чрезмерной назидательности и публицистичности, в слишком пространных рассуждениях. По мнению исследовательницы, этот роман – крик души писателя, не смирившегося с отрицательными сторонами новой жизни, с падением нравов, в котором Айтматов нисколько «не снизил планку», художественное мастерство писателя позволило ему провести необыкновенно сильные, впечатляющие параллели. Приводя слова М. Горького: «Любовь к людям есть крылья, на которых человек поднимается выше всего»[1], – Б.С.Г. Мусаева отмечает, что этой любовью дышит каждое произведение писателя, который уже при жизни заслужил право называться классиком.

Список литературы

1. Арстанбекова Ж.А., Джолбулакова Ч.А. Пространственная организация романов Ч. Айтматова «Тавро Кассандры» и «Когда падают горы: (Вечная невеста)» // Актуальные вопросы образования и науки. – 2019. – № 2 (68). – С. 120–126.
2. Мусаева Б.С.Г. «Как человеку человеком быть?» : проблема гуманизма в творчестве Чингиза Айтматова // Чингиз Айтматов. Личность. Эпоха : материалы международной научно-практической конференции. Москва, 10–11 декабря 2018 г. / ред. кол. : К.М. Алиева, Ж.С. Хулхачиева, А.А. Овсянникова. – Москва : ФГБОУ ВО МГЛУ, 2020. – С. 101–108.
3. Савина М.С. Антитеза «высокого» и «низкого» в романе Ч. Айтматова «Когда падают горы : (Вечная невеста)» // Вестник Кыргызско-Российского Славянского университета. – 2019. – Т. 19, № 10. – С. 62–66.
4. Сардарбек кызы Н. Художественный мир и реальность в романе Ч. Айтматова «Когда падают горы : (Вечная невеста)» // Научные исследования в Кыргызской Республике. – 2019. – № 3. – С. 43–48.
5. Урманбетова Ж.К. Вызовы техногенной цивилизациии духовное наследие Айтматова // Чингиз Айтматов. Личность. Эпоха : материалы международной научно-практической конференции. Москва, 10–11 декабря 2018 г. / ред. кол. :

[1] Айтматов Ч.Т. Соч. : в 4 т. – Москва : Центр книги Рудомино, 2014. – С. 56.

К.М. Алиева, Ж.С. Хулхачиева, А.А. Овсянникова. – Москва : ФГБОУ ВО МГЛУ, 2020. – С. 133–141.

6. Чонмурунова Н.Ж. Субконцепт «Добро» в романе Ч. Айтматова «Когда падают горы» // Язык и культура XXI в. : сборник научных статей XXXII Международной научной конференции, посвященной 60-летию доктора педагогических наук, профессора Нурлан Алымкуловны Ахметовой. – Санкт-Петербург : СПбГЭУ, 2019. – С. 106–110. – («Концептуальный и лингвальный миры»).

Зарубежная литература

УДК 821.111 ≈ 82–94

КРАСАВЧЕНКО Т.Н.[1] РОССИЯ VERSUS АНГЛИЯ: У. СОМЕРСЕТ МОЭМ – АВТОР «ЭШЕНДЕНА», «РОЖДЕСТВЕНСКИХ КАНИКУЛ» И «ЗАПИСНЫХ КНИЖЕК».

DOI: 10.31249/lit/2021.01.17

Аннотация. Произведения Уильяма Сомерсета Моэма (1874–1965) рассмотрены в статье как «кладезь» западных представлений о России, средоточие британских стереотипов о русских именно потому, что он был не «элитарным», а «второстепенным» писателем – блестящим, остроумным рассказчиком и «копировальщиком жизни». И в сборнике рассказов «Эшенден, или Британский агент» (1928) и в романе «Рождественские каникулы» (1939), и в «Записных книжках», очевидно восприятие молодым и зрелым Моэмом русского мира сквозь призму романов Достоевского, полемика с русским писателем и в то же время некоторая одержимость им. Когда Моэм состарился – русский мир явно утратил интерес для него.

Ключевые слова: имагология; английская и русская литература; Достоевский.

KRASAVCHENKO T.N. Russia versus England: W.S. Maugham – the author of «Ashenden», «Christmas Holiday» and «Writer's Notebook».

Abstract. The article demonstrates that the works by William Somerset Maugham (1874–1965) are «a real storehouse» of Western ideas about Russia, the focus of British stereotypes of Russians,

[1] **Красавченко Татьяна Николаевна** – доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник отдела литературоведения Института научной информации по общественным наукам РАН.

because he was not an «elite», but a «minor» writer – a brilliant witty storyteller and a «copier of life». It is evident that young and mature Maugham perceived the Russian world in a book of stories «Ashenden, or the British agent» (1928), in a novel «Christmas Holiday» (1939), in «A Writer's Notebook» through the prism of Dostoevsky's novels, he argued with the Russian writer and in a way was even obsessed with him. But when Maugham became old he lost his attraction to the Russian world.

Keywords: imagology; English and Russian literature; Dostoevsky.

Для цитирования: Красавченко Т.Н. Россия versus Англия: У. Сомерсет Моэм – автор «Эшендена», «Рождественских каникул» и «Записных книжек» // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7 : Литературоведение. – 2021. – № 1. – С. 170–182. – DOI: 10.31249/lit/2021.01.17

Английский писатель Уильям Сомерсет Моэм (1874–1965) невольно предложил своего рода «ключ» к имагологическим исследованиям, когда заметил, что чаще всего представления об иностранцах складываются у нас на основе чтения книг, и «тут второстепенные писатели помогут больше, чем знаменитости. Великие писатели творят, писатели более скромного таланта копируют жизнь» [4, с. 83].

Моэм и был таким «второстепенным писателем», хорошим «копировальщиком жизни», не принадлежавшим к кругу «элитарных писателей», но, несомненно, блестящим, остроумным рассказчиком (отсюда его огромный успех у читателей разных стран). Кроме того, он родился в Париже, где его отец работал юристом в британском посольстве, до десяти лет мальчик говорил только по-французски, а на английский перешел лишь после смерти отца в 1884 г. и последовавшим за этим переездом к родственникам в Англию, в 1926 г. он приобрел на Французской Ривьере в Кап-Ферра виллу, ставшую его домом, и умер в Ницце. Таким образом, у него с детства была возможность сравнивать Францию и Англию. Для его творчества в целом характерен остраненно-иронический взгляд на людей разных национальностей «со стороны» и «сопоставление-сравнение» их.

Интерес к России, как он заметил в 1917 г. в «Записных книжках», пробудила у него прежде всего русская литература: «Толстой и Тургенев, но главным образом Достоевский, предлагали вниманию читателя чувства, совершенно отличные от тех, которые мы привыкли находить у писателей других стран. Рядом с ними самые великие романы Западной Европы казались надуманными. Жизнь, описываемая английскими и французскими романистами, была давно знакомой, и я, как и другие мои современники, устал от нее. Они описывали общество, в котором царит порядок. Его мысли казались слишком обыденными. <…> Это была литература, подходящая для среднего класса, сытого, имеющего хорошую одежду и жилье. <…> Экстравагантные девяностые годы пробудили интеллигенцию от апатии, наполнили ее беспокойством и неудовлетворенностью, ничего не дав взамен. <…> познакомившись с Достоевским (я прочел “Преступление и наказание” в немецком переводе), я был захвачен и потрясен. Там я нашел то, что по-настоящему имело для меня значение, и, один за другим, с жадностью прочитал великие романы величайшего русского писателя» [4, с. 70–71, 76].

Литературная «призма» стала для Моэма, как и для многих британских писателей, основной и оставалась таковой, даже когда он приехал в Россию и его впечатления стали непосредственными.

Еще в 1917 г. в «Записных книжках» он сформулировал весьма стереотипное, сохраняющееся у него и в дальнейшем, представление о русских: «Они странно примитивны в своем стремлении полностью подчинить себя чувству. У англичан есть твердая основа характера, которая смягчает эмоции и преобразует их; у русских чувство полностью захватывает личность и порабощает ее» [4, с. 112]. Явно под сильным впечатлением от романов Достоевского, он пишет о «мятущейся русской душе с ее необузданным воображением и буйными страстями» [4, с. 118].

В 1922 г. Моэм привел в «Записных книжках» историю, многое проясняющую в его «программном» отношении к России. Его приятельница – американка миссис А., чей муж до войны служил дипломатом в Петербурге, рассказала ему о расстроившем ее «странном происшествии»: в Париже она случайно встретила русскую приятельницу, у которой в России часто бывала на приемах, была поражена ее нищенским платьем и «дала ей десять тысяч

франков, чтобы та купила себе новую одежду и попыталась устроиться на работу продавщицей или чем-нибудь в этом роде. Неделю спустя миссис А. снова столкнулась с ней. Приятельница была в том же старом платье, древней шляпке и стоптанных башмаках. Миссис А. спросила, почему та не купила себе новую одежду. Русская, покраснев от смущения, ответила, что все ее друзья бедны и ходят в обносках и мысль о том, что она будет единственной среди них в новом платье, была невыносима для нее. Поэтому она пригласила всех на роскошный обед в дорогой ресторан, после которого они заходили в один кабачок за другим, пока не потратили все до последнего пенни. Домой они вернулись в шесть утра, без гроша, уставшие, но счастливые. Когда миссис А. <…> рассказала мужу эту историю, тот сделал ей выговор за то, что она бросает деньги на ветер. “Этим людям уже ничем не поможешь, – сказал он, – они безнадежны”. “Конечно, он прав, – добавила она <…>, – и я сама ужасно рассердилась, но все же, что бы ни говорили, втайне я ею восхищаюсь, – приятельница взглянула на меня и вздохнула, – во всем этом такая сила духа, какой у меня никогда не было и не будет» [4, с. 133–134].

В этой истории, которая явно произвела на Моэма впечатление, алогичность и иррационализм русских, их пренебрежение выгодой, внутренняя свобода от власти денег и обстоятельств, восприятие жизни как «мига счастья» – все то, что Моэм находил в русской литературе, противостояло здравому смыслу и прагматизму западных людей (миссис А. и ее мужа). Различие двух миров – русского и западного, выявляющееся при их взаимодействии, крайне занимало писателя. Об этом шла речь в сборнике рассказов «Эшенден, или Британский агент» (1928) и в романе «Рождественские каникулы» (1939).

Когда началась Первая мировая война, Моэма призвали в армию, он служил в санитарном батальоне во Франции, потом перешел в британскую разведку. А в 1917 г. получил секретное задание – отправиться в Петроград и воспрепятствовать нарушению русскими договора с союзниками, т.е. выходу из войны и заключению сепаратного мира с Германией [3, с. 6]. Моэм находился в Петрограде со 2 августа до 18 октября 1917 г. и свои «приключения» там описал в сборнике рассказов с автобиографическим геро-

ем – «Эшенден, или Британский агент», в 1934 г. предваренном предисловием «От автора» – с личными воспоминаниями.

О 1910-х годах Моэм отзывался как о времени «открытия России» в Британии: «Все читали русских романистов, русские танцоры очаровали цивилизованное общество, а русские композиторы вызывали волнение у людей, которые хотели чего-то иного, чем Вагнер. Русское искусство распространялось по Европе с эффективностью эпидемии гриппа» [9, p. 279]. Герой Моэма, как и сам автор, читал Достоевского, Чехова, посещал «Русские сезоны» Дягилева. Страна Достоевского влекла его, и он был уверен, что выполнит свою благородную историческую миссию: вернет Россию в союзническое русло. Полный энтузиазма, автор / персонаж прибыл в Россию – во Владивосток из США на пароходе. И тут начали обнаруживаться расхождения между его «литературными» представлениями о России и реальностью. Город оказался «царством» хаоса, разрушения и грязи. Через три дня десятидневной поездки на поезде в Петроград писатель стал таким же неопрятным, как и все пассажиры. Он чувствовал себя одиноким и потерянным в необъятных просторах России. На полустанке он встретил молодого слепого, со шрамом на лице, солдата, который пел песню, дикую и печальную. И Моэм «ощутил ужас войны, промозглые ночи в окопах, бредущих солдат после боя, от которого веет ужасом, страданием и смертью» и понял, что «возместить страдания этому беспомощному существу» [3, с. 9] можно лишь прекратив войну.

В «Эшендене», изображая русскую революцию, Моэм, как отмечает российская исследовательница Л.Ф. Хабибуллина (Казань), противопоставил представителей западного мира (Эшенден, Харрингтон) русской интеллигенции (Анастасия Александровна), разрушительному, непознаваемому российскому хаосу [7].

История американца Харрингтона (по рождению – англичанина), ставшего жертвой своей педантичности, трагикомична. Он погиб на петроградской улице, стремясь забрать свое белье из прачечной, т.е. не пожелав признать опасность хаоса революции и отступить от своих правил, что для него равноценно унижению своего достоинства.

Моэму, англичанину, поклоннику Оскара Уйальда, денди, революция была чужда этически и эстетически, но его отношение

к России амбивалентно, что, в частности, очевидно в совмещающем иронию и восхищение описании любви его героя к русской женщине – Анастасии Александровне Леонидовой, дочери революционера, прототипом которой послужила Александра Петровна Лебедева, дочь анархиста П.А. Кропоткина. В 1917 г. она приезжала из Лондона в Петроград и где-то в конце лета – начале осени встречалась с Моэмом. Эшенден очарован Анастасией, ее глаза напоминают ему об Алеше Карамазове, Наташе Ростовой, Анне Карениной… Слишком, на его взгляд, эмоциональная, она кажется ему похожей на «русский роман» в духе Достоевского – с немыслимыми страданиями героев, с «захватывающими и раздирающими душу» страницами [3, с. 289].

В революции, что не удивительно для англичанина, Моэм увидел хаос, разрушение, торжество преступности, противоположные порядку. И без иллюзий описал созванное для избрания коалиционного правительства Демократическое собрание в сентябре 1917 г. в Петрограде. Его участники, представляющие разные слои общества со всех концов России, показались ему «неразвитыми и отсталыми людьми: у них невежественные грубые лица, пустой взгляд, в котором читаются ограниченность, упрямство и неотесанность» [4, с. 125], – он видит в них в основном крестьян – с их характерной «крестьянской медлительностью» [там же]. Поражение Февральской революции Моэм объяснил прежде всего несостоятельностью ее лидеров, он не раз встречался с Керенским и с иронией замечал, что тот снедаем тщеславием, безволен, слишком эмоционален, и вместо действия, которого требовала сложнейшая ситуация, произносил нескончаемые речи [4, с. 127–128]. Керенский ставил его в тупик тем, что постоянно апеллировал «к сердцу, а не к разуму» и одерживал победу [4, с. 129], ибо эмоциональность, по словам Моэма, – «мощное средство в России, где верят искреннему выражению чувств. Но мою английскую сдержанность это привело в замешательство. Я испытывал неловкость, когда его [Керенского. – *Т. К.*] голос начинал дрожать от волнения. Было немного странно слышать, когда столь благородные чувства выражаются так открыто. Но в этом заключается одно из различий между англичанами и русскими» [4, с. 131].

Получив от Керенского секретное поручение к британскому премьеру Ллойд-Джорджу, Моэм 18 октября 1917 г. уехал в Лон-

дон, а через неделю в России произошел большевистский переворот, и миссия Моэма утратила смысл. К концу своего пребывания в Петрограде он / его герой был доведен до отчаяния и прямо признался, что «сыт по горло» Тургеневым, Достоевским, Чеховым и рад вернуться туда, где на людей можно положиться, они не меняют своих планов ежеминутно или ежечасно. Но тем не менее он был благодарен судьбе за то, что стал «свидетелем Истории». Однако его описания Петрограда тех дней тривиальны: Невский проспект – «грязная, унылая и запущенная улица» [4, с. 110], у магазинов унылые очереди женщин, детей, стариков, хотя, замечает он, ему встречалось немало «персонажей великих русских романов» [4, с. 112]. Моэм производит впечатление поверхностного наблюдателя, не чувствующего драматизма ситуации и масштабного значения «исторического момента».

Русский и британский миры противопоставлены и в романе «Рождественские каникулы», уникальном тем, что в нем идет речь о жизни русских эмигрантов в Париже во времена, когда европейских писателей в основном интересовала Советская Россия, где шел «великий социальный эксперимент». В центре романа, имеющего довольно четкую «драматургическую» структуру (недаром Моэм был известный драматургом), – три «смыслообразующих» персонажа.

Британский мир представлен Чарли Мейсоном, прекраснодушным, чистым, добрым 23-летним выпускником престижного Кембриджского университета, и его счастливой семьей, живущей на ренту от своей «империи недвижимости»; это хорошие, честные люди, хотя Моэм в характерной для него манере вносит элемент иронии в изображение их жизни. Писатель сознает, что в основе благополучия, доброты и некоторого самодовольства его британских персонажей – давнее процветание их страны. Чарли воспитан в английском духе: в вере в Бога, но не мыслях о нем. Для него думать о Боге – это если и не дурной тон, то крайность, так же, как и (столь излюбленные персонажами Достоевского) разговоры о конечных вопросах бытия. Сам Моэм, будучи агностиком, в 1917 г., когда ему было 43 года, писал о своем «реалистическом складе ума» и инстинктивном неверии: «Меня раздражают писатели, которые пытаются примирить метафизическую концепцию Абсолюта с христианским Богом. Но даже если у меня и были сомнения,

война решительно с ними покончила» [4, с. 86–87]. И в 1944 г. к концу еще более страшной войны, 70-летний писатель заметил: «Не знаю, есть Бог или нет. Ни одно доказательство его существования меня не удовлетворило» [4, с. 185].

Русский мир представлен встреченной Чарли в Париже, куда он впервые приехал на Рождество без родителей, молодой женщиной из семьи русских эмигрантов – Лидией. Моэм видит в ней типаж живущей чувствами русской героини «по Достоевскому» и доводит его до предела, почти до абсурда. Муж Лидии, француз Робер Берже, получил 15 лет каторги за убийство человека. Лидия сознает его человеческую ничтожность, тем не менее с русским максимализмом идет на крайнее унижение – становится проституткой в публичном доме для богатых, но не из-за денег (она могла заработать больше в другом месте), а чтобы своим страданием искупить и облегчить страдания «однажды и навсегда» любимого ею мужа. Она сознает: в этом нет логики, но в глубине сердца уверена, что своим страданием искупит грех Робера, а ее поругание, непрестанная боль очистят его душу, даже если они больше не увидятся. Неистовство чувств Лидии, ее русский максимализм пугают Чарли. Ему это кажется нецивилизованным, архаичным, он как будто заглянул в сотрясаемую корчами тьму. Лидия видится ему существом иной породы, она живет в аду, радуется страданию, унижению и принимает их, не утрачивая достоинства. Христианское понимание страдания как очищающей искупительной жертвы роднит Лидию с Сонечкой Мармеладовой. Образ Лидии – своеобразный симбиоз Сонечки и Настасьи Филипповны. Так, найдя в тайнике свекрови около десяти тысяч франков, ради которых, в сущности, ее муж и совершил убийство, Лидия уничтожает их и как улику, и как «грязные» деньги, понимая, что ее француженка-свекровь не решится на это.

Лидии близко представление о Боге Ивана Карамазова: она не может верить в Бога, допускающего страдания стольких людей и убийство большевиками ее отца, ни в чем не повинного университетского профессора экономики. Бог, по ее мнению, умер, когда создал Вселенную.

Писатель явно симпатизирует Лидии: она очень искренна. Непосредственность ее восприятия искусства противопоставлена банальностям о живописи, которыми «кормили» Чарли его роди-

тели. В Лувре в неброском натюрморте Шардена она увидела художественное воплощение страдания, эстетический символ своего самопожертвования и заплакала у всех на виду, шокировав Чарли этим, на его взгляд, «преглупым положением» – тут очевидна перекличка с эпизодом в «Эшендене», когда Анастасия шокировала Харрингтона, перевязав рану старушки своими панталонами.

Моэм представляет Чарли как несомненно благородного, великодушного, образованного, культурного англичанина, но ему не хватает непосредственности, знания жизни, глубины и даже тонкости, которые есть у Лидии, подмечающей, что Чарли, хорошо играющему на фортепиано, особенно подходит Шуман, чья музыка исполнена здоровья, здравомыслия, свежего воздуха, солнца, а вот переложение для фортепиано русских народных песен он играет так, словно это музыка о празднике в Лондоне, а не старая песня о бескрайних полях золотой пшеницы, о березовых рощах, о крестьянской жалобе на скудную, тяжкую жизнь, т.е. о России. Сама Лидия, в отличие от Чарли, играет плохо, но проникновенно, и ей удается передать таящиеся в музыке смятение чувств и печаль. Очевидно, что для Чарли искусство – это еще одно удовольствие среди множества, а для Лидии оно – спасение, т.е. красота, которая, по Достоевскому, спасет мир.

Несмотря на сочувствие Лидии, здравый смысл не позволяет Чарли принять ее веру в то, что «страдание искупает зло» [2, с. 202]. Изображенное «по Достоевскому», т.е. в русском духе, самопожертвование Лидии представлено в романе как нечто, лишенное здравого смысла и ненужное – именно так его воспринимает (вслед за писателем) Чарли.

Тема страдания занимала Моэма с середины 1890-х годов, когда он начал работать врачом в Ламбете, одном из самых бедных районов Лондона. В 1896 и в 1901 гг. он заметил, что страдания не облагораживают человека [4, с. 21]. А в 1917 г. записал: «У меня не вызывает ничего, кроме ужаса, культ страдания, который с недавних пор так вошел в моду. Отношение к нему Достоевского мне претит. В свое время я видел достаточно страданий и немало вынес сам… Не помню случая, чтобы страдания сделали человека лучше. Мнение, что они очищают и облагораживают, – выдумка…. Я сам перенес бедность, неразделенную любовь, разочарования, потерю иллюзий, отсутствие перспектив, непризнание

и притеснения и знаю, что все это делало меня завистливым и жестоким, раздражительным, эгоистичным и несправедливым. Благополучие, успех, счастье сделали меня лучше… Страдания же подавляют личность… <…> Говорят, что результатом страданий является смирение… Но смирение – это капитуляция перед враждебными прихотями случая. <…> Это добродетель побежденных. <…> смирение <…> иногда терпит то, что не нужно и не должно терпеть <…>. …нельзя допускать, что холод и голод, болезни и бедность – это благо. И если нет сил продолжать безнадежную борьбу, то пусть хоть в сердце сохранится искра свободы, дающая право сказать, что страдание – это зло» [4, с. 89–92]. В этом контексте вызывает недоумение суждение российской исследовательницы Л.П. Щенниковой о том, что и для Достоевского, и для Моэма сущность жизни таится в страдании [8, с. 97 и др.]. Моэму и его герою – Чарли, представляющим протестантский британский мир с его этикой здравого смысла и действия, русская этика страдания чужда.

Образ Саймона Фенимора, друга Чарли, делает актуальным роман, написанный в 1938 г. и опубликованный в 1939 г., когда мир был уже на грани Второй мировой войны и писатель чувствовал, что политика затрагивает всех.

Саймон – парижский корреспондент британской газеты, куда он устроился по протекции отца Чарли. Рано лишившись родителей, он чувствует себя одиночкой во враждебном мире, и комплекс неполноценности рождает у него потребность самоутверждения. Непривлекательный, циничный, хотя и не лишенный способностей, он культивирует в себе силу воли, жестокость, аскетизм; по сути, он – разновидность «человека из подполья», т.е. еще один персонаж Моэма «по Достоевскому». Людей он называет овцами, рабами, которым нужны лидеры или хозяева, демократия для него пустая выдумка; все, на его взгляд, решает сила. Моэм сделал Саймона приверженцем социалистических идей, а во время недолгой учебы в Кембридже тот вступил в компартию, хотя в Париже в разговоре с Чарли он назвал коммунизм вздором, мечтой идеалистов, а то, что происходит в Советской России, – обманом дураканарода, режимом железной власти, основанным на полном послушании и отсутствии политической свободы, что в известной мере компенсируется свободой в частной жизни и «уверенностью» в

завтрашнем дне. Русская революция убедила Саймона в том, что власть захватить нетрудно, главное – удержать ее, и тут возможен только один путь – террор. В России его возглавил Дзержинский. В британской / европейской революции, на которую рассчитывает Саймон, он отводит себе роль, аналогичную роли Дзержинского, стремясь к самоутверждению, которое дает власть. В.А. Скороденко назвал Саймона «среднеевропейским гибридом Петра Верховенского с Дзержинским» [6, с. 17]. Моэм отнюдь не идеализировал Дзержинского, как считают российские литературоведы М.И. Никола и Е.А. Петрушова [5]. Лидия четко расставила акценты, объяснив Чарли, что Дзержинский, которым одержим Саймон, – глава большевистской тайной полиции (ЧК), безжалостный, равнодушный к радостям жизни аскет, был карателем, ответственным за массовые аресты, пытки и расстрел сотен тысяч людей. Устами русских эмигрантов Моэм характеризует Дзержинского как «зловещую, страшную личность». Очевидно, что у писателя, в отличие от многих британцев в то время, не было иллюзий по поводу «социализма» в СССР – возможно, это одна из причин, по которым он ввел в роман такого персонажа, как Саймон.

Каков же итог взаимодействия британского и русского миров? В Париже произошла своего рода инициация Чарли, он повзрослел, испытав при этом амбивалентные чувства. Впервые он увидел свою жизнь «со стороны» как спектакль, о котором через неделю ничего не помнишь. Ему открылось, что люди бесконечно таинственны, а прежде он знал лишь внешнюю сторону жизни и не подозревал о том, что под прекрасной зеркальной поверхностью мира скрывались «ядовитые змеи и чудовища», мир мошенников и преступников. Он узнал, что его лучший друг – фанатик, полуфашист. И сравнивая свое Рождество, проведенное в убогом парижском отеле в обществе русской проститутки, с традиционным веселым праздником в кругу семьи, он испытал облегчение от того, что где-то существует нормальная, достойная жизнь. Кошмар «жизни по Достоевскому» Моэм противопоставил упорядоченной английской жизни в романе Джейн Остен «Мэнсфилд-парк», который читает Чарли; царящие в нем здравый смысл, мягкая ирония и язвительный юмор восхищают Чарли (как и Моэма). После прощания с Лидией на перроне в Париже Чарли был непривычно и глубоко взволнован, но, ступив на английскую землю, как и герой

«Эшендена», выдохнул с облегчением: «Фух!». Однако позднее, уже дома, он понял, что пережитый им в Париже «кошмар» – на самом деле действительность, в сравнении с которой все самообман, и его прошлый мир рухнул.

Таким образом, Моэм, сопоставляя в романе два мира, выявляет преимущества и недостатки каждого из них. В русском мире, как показано и в эпизоде о русской эмигрантке в «Записных книжках», больше внутренней свободы, силы духа, меньше условностей, чем в британском мире: англичан Моэм называет «рабами условностей» [4, с. 92]. Находящаяся на «дне» Лидия нравственно выше наивного, «не битого жизнью» Чарли; она открывает ему, что жизнь многообразна и не укладывается в привычные для его семьи «лекала». Россия, как и русская литература, привлекает Моэма как нечто качественно *иное*. Отношение писателя к ним напоминает слова Чарли, сказавшего Лидии, что ему с ней не весело, но интересно. В поведении Лидии, как и в песне русской эмигрантки Маришки, Чарли (и автор) ощущает что-то непостижимое, недоступное ему. В России, как показывает Моэм, больше чувств, эмоций, страсти, но ее «итог» – Дзержинский, террор, трудовые лагеря и смерть. Чарли, как и Моэм, понимает, что жить в «русском мире», полном страдания, невозможно. Англия превосходит Россию как мир стабильности, удобства жизни для человека.

И в «Эшендене», и в «Записных книжках», и в «Рождественских каникулах» очевидно восприятие Моэмом русского мира сквозь призму романов Достоевского, полемика с русским писателем и в то же время некоторая одержимость им. Но в 1954 г. в сборнике «Десять романов и их создатели» 80-летний Моэм вновь обратился к Достоевскому, к «Братьям Карамазовым», и назвал его роман «нереалистическим произведением», отказав писателю в целостности восприятия жизни [1, с. 273]. В сущности, Моэм отрекся от Достоевского – русский мир для английского писателя явно утратил интерес. При этом его произведения и суждения остаются «кладезем» западных представлений о России, средоточием британских стереотипов о русских.

Список литературы

1. Английские писатели о литературе. – Москва : Прогресс, 1981. – 285 с.

2. Бердяев Н. Русская идея. Основные проблемы русской мысли XIX века и начала XX века // О России и русской философской культуре. Философы русского послеоктябрьского зарубежья. – Москва : Наука, 1990. – С. 43–271.
3. Моэм С. Эшенден, или Британский агент / пер. с англ. А. Ливерганта, И. Бернштейн и др. – Москва : АСТ, 2009. – 315 с.
4. Моэм С. Записные книжки / пер. Е. Нарышкиной. – Москва : Вагриус, 2001. – 189 с.
5. Никола М.И., Петрушова Е.А. Образ Дзержинского в романе Сомерсета Моэма «Рождественские каникулы» // Филология и культура=Philology and Culture. – Казань, 2015. – № 3 (41). – С. 242–247.
6. Скороденко В.А. Практическая эстетика Уильяма Сомерсета Моэма, или Секреты творчества // Сомерсет Моэм У. Искусство слова. О себе и других. Литературные очерки и портреты. – Москва : Худ. лит., 1989. – С. 3–22.
7. Хабибуллина Л.Ф. Образ русской революции в произведениях английских писателей (С. Моэм и Э. Бёрджесс) // Филология и культура=Philology and Culture. – Казань, 2016. – № 2 (44). – С. 297–302.
8. Щенникова Л.П. Ф. Достоевский и С. Моэм : константы диалога // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. – 2015. – № 4 (25). – С. 96–103.
9. Maugham S.W. Ashenden, or The British agent. – Garden City, N.Y. : Doubleday, Doran & Co, 1928. – 304 p.

ЛИТЕРАТУРА, ОХВАТЫВАЮЩАЯ РАЗНЫЕ ПЕРИОДЫ

УДК: 482

ПЕТРОВА Т.Г.[1] НИЖЕГОРОДСКИЙ ТЕКСТ И ЕГО СОЗДАТЕЛИ. (Обзор). DOI: 10.31249/lit/2021.01.18

Аннотация. Определение культурного и литературного кода Нижегородской земли является важной филологической проблемой, и нижегородский текст стал объектом литературоведческой рефлексии. Поиски духовного смысла, анализ эстетических систем в феномене нижегородского текста, его создатели рассматриваются в данном обзоре научных статей.

Ключевые слова: нижегородский текст; А.С. Пушкин; Болдинская осень; национальное самосознание; М.П. Погодин; религиозность; С.Л. Франк; П. Флоренский; М. Горький; И.С. Шмелёв; Е.Н. Чириков.

PETROVA T.G. Nizhny Novgorod text and its creators. (Review).

Abstract. Defining the cultural and literary code of the Nizhny Novgorod land is an important philological task, and the Nizhny Novgorod text has become an object of literary reflection. The search for spiritual meaning, the analysis of aesthetic systems in the phenomenon of the Nizhny Novgorod text, its creators are discussed in this review of scientific articles.

Keywords: Nizhny Novgorod text; A. Pushkin; Boldinskaya autumn; national identity; M. Pogodin; religiosity; S. Frank; P. Florensky; M. Gorky; I. Shmelev; E. Chirikov.

[1] **Петрова Татьяна Георгиевна** – старший научный сотрудник отдела литературоведения Института научной информации по общественным наукам РАН.

Для цитирования: Петрова Т.Г. Нижегородский текст и его создатели. (Обзор) // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7 : Литературоведение. – 2021. – № 1. – С. 183–194. – DOI: 10.31249/lit/2021.01.18

Определение культурного и литературного кода Нижегородской земли является важной филологической проблемой, и нижегородский текст становится объектом литературоведческой рефлексии. Поиски духовного смысла, анализ эстетических систем в феномене нижегородского текста, а также его создатели рассматриваются в данном обзоре научных статей.

В.Ю. Троицкий [13] обращается к творчеству Пушкина последнего десятилетия его жизни, отмечая особую полноту мировосприятия поэта и масштаб его пророчеств. В работе доказывается, что поздние произведения Пушкина не просто передают взгляды и настроения поэта, но показывают его отношение ко времени, истории, государству. Для творчества Пушкина характерно воплощение в художественных образах лучших национальных особенностей, ощущение связи человека с Богом. Автор подчеркивает, что Пушкин был убежденным монархистом, видившим монархию с исторической и политической точек зрения наилучшей формой правления для России. В статье рассматривается ряд важнейших образов и понятий художественного творчества позднего Пушкина, открывающих широту его взгляда, проницательность его геополитических воззрений. В.Ю. Троицкий приходит к убеждению, что они могут быть поняты только с учетом православного мировоззрения автора. В работе отмечается органичная связь пушкинской мысли со святоотеческой традицией и выявляется важнейший смысловой акцент пушкинских поздних стихотворений. «Всё пушкинское творчество утверждает течение жизни по Божественному замыслу. Поэт осмысливает саму жизнь как служение Богу, его замыслу и его творению – человеку и человечеству» [13, с. 16].

Новый взгляд на итоги пушкинской Болдинской осени 1833 г. предлагает О.В. Богданова [2], которая, в отличие от предшественников, признает основным достижением «второй» Болдинской осени поэму «Медный всадник». Именно поэма, а не неоконченный вариант стихотворения «Осень», по мнению исследовательницы, следует рассматривать как посвящение ли-

цейскому братству в 1833 г. Анализ текста приводит О.В. Богданову к выводу о том, что «прямым» адресатом поэмы «Медный всадник» был лицейский друг Пушкина Вильгельм Кюхельбекер, а «основные события поэмы проецированы поэтом не только на наводнение ноября 1824 г., но и аллюзийно на мятеж декабря 1825 г.» [2, с. 121]. Проблема «маленького человека» применительно к поэме признается в статье нерелевантной.

Поэт прославлял Петра и Россию в лице и деяниях великого «державца полумира». Образ Евгения в поэме – «это образ-*маска,* образ-*криптоним*, в котором слились две сущности: бедный (случайный по сути) сумасшедший и высокий (тревожащий автора) безумец» [2, с. 124]. Так называемый «маленький герой», «маленький человек» Евгений – в нарушение сложившейся в литературоведении традиции – «как оказывается, никакого отношения к бунту против Петра и самодержавия не имеет. Это его “призрак”, его двойник, реальный прототип-прообраз вступает в идейный конфликт с самодержавием» [там же]. Природа «бунта-возмущения» Евгения (каждого из Евгениев), как показывает О.В. Богданова, оказывается глубоко различной. Поэма «Медный всадник» – это памятник *славы* и *трагедии*.

К природе и характеру комического в творчестве Пушкина, его смеховому слову обращается С.А. Дубровская [6]. Опора на теорию комического М.М. Бахтина при исследовании «Повестей Белкина» позволяет автору статьи выявить особую карнавально-смеховую выразительность всех уровней текста: от образов и мотивов до сюжетов.

Благодаря повествовательной модели: автор-издатель, собиратель – нарратор, рассказчики историй в повестях – замысел автора осуществлен не в его прямом слове, а с помощью чужих слов, определенным образом созданных и размещенных как чужие. «Важнейшей составляющей этого процесса стала карнавализация условно чужого слова, при которой серьезно сказанное слово (рассказчики) и серьезно пересказанное слово (Белкин) обретают черты смехового или превращенного в смеховое» [6, с. 127]. Заголовочный комплекс также «работает» на карнавальное восприятие историй. Традиционные темы («жизни и смерти», «любви и долга») получают в повестях карнавально-смеховую окраску; при этом «смерть в повествовании фактически лишена трагического

оттенка» [6, с. 128], а тема «любви и долга» развивается как «заключение невозможных ранее браков»: Мария Гавриловна и Бурмин («Метель»), Дуня и Минский («Станционный смотритель»), Лиза и Алексей («Барышня-крестьянка»). Во всех историях (исключение составляет «Станционный смотритель») тема брака озвучена смеховым словом. Другая важная карнавальная тема – тема переодевания (смена одежд – обновление) развивается в повести «Барышня-крестьянка».

«Включение литературного смехового слова, моделирование смеховых ситуаций, переигрывание известных сюжетов, намеки на комический потенциал “серьезных” жизненных историй рождают карнавализированный мир, позволяющий “прочитать” его в контексте европейской смеховой традиции» [6, с. 130].

Размышляя о нижегородском тексте у Пушкина, В.Ю. Белоногова [1] рассматривает и систематизирует исторические, биографические, ассоциативные и творческие «пересечения» А.С. Пушкина с Нижним Новгородом и Нижегородским краем.

Н.М. Ильченко [9] рассматривает повесть М.П. Погодина (1800–1875) «Васильев вечер» (1831), имеющую значение историко-культурного источника, и показывает, что в произведении, действие которого происходит накануне Нового года, значимы пространственные обозначения. Эта повесть – святочная история, завязка которой происходит в пространстве Муромского уезда, граничащего с Нижегородской губернией. Писатель начинает повесть с подробного описания густых сосновых муромских лесов. В таинственную ночь Васильева вечера гадающая героиня повести оказалась во власти злых духов. Занятая магическим гадательным обрядом, Настенька неожиданно увидела в зеркалах не суженого, а пробравшегося в дом разбойника, и стала невольной убийцей. «Фантастичность» сюжета повести связана с чудесным спасением героини, оказавшейся в «дремучем лесу», «густой чаще», месте обитания разбойников, к которым для отмщения она попадает. Повествователь описывает «путешествие» по муромским лесам сбежавшей от разбойников Настеньки, где сам лес помогает героине. «Природа представлена живой: она испытывает Настеньку», пейзаж «проникнут национальным духом, его описание восходит к фольклорной традиции» [9, с. 120]. «Присутствие духа спасает че-

ловека в минуту величайших опасений, и, пока человек дышит, до тех пор он может надеяться» [цит. по: 9, с. 119].

К создателям нижегородского текста принадлежит и С.Л. Франк (1877–1950). Т.Г. Петрова [11] анализирует восприятие мыслителем религиозного самосознания Пушкина. Философ был одним из первых, кто обратился к религиозным началам творчества поэта, в миросозерцании которого были гармонично взаимосвязаны исторические, политические, эстетические и религиозные взгляды. С.Л. Франк доказывает, что в богатом и глубоком содержании духовного мира Пушкина религиозное сознание играет первостепенную роль. Религиозный философ в своих работах выявляет и прослеживает три основные тенденции, определяющие духовный склад Пушкина: «склонность к трагическому жизнеощущению», «религиозное восприятие красоты и художественного творчества» и «стремление к тайной, скрытой от людей духовной умудренности» [11, с. 152]. По словам С.Л. Франка, «языческий, мятежный, чувственный и героический Пушкин (как его определяет К. Леонтьев) вместе с тем обнаруживается нам как один из глубочайших гениев русского христианского духа» [цит. по: 11, с. 157].

К сакральным топосам Нижегородской земли обращается И.А. Есаулов [7], который на основе выделения пасхального канона описывает существенные особенности русской ментальности. Материалом является опера Н.А. Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китиже и деве Февронии», где «парафрастически трансформируется православная духовная традиция и фольклорная стихия», а соотношение земного и небесного по-разному осмысливается по ходу развертывания произведения, однако в его финале исследователь усматривает «реализацию пасхального соборного начала» [7, с. 64].

В конце оперы княжич Всеволод приглашает Февронию в церковь, и в этот момент Феврония вспоминает о сошедшем с ума Гришке Кутерьме и хочет послать ему письмо; она диктует его и описывает Китеж, который не пал, но скрылся, сообщает, что они не умерли, а продолжают жить в дивном граде. «Это письмо и символизирует возможность пасхального спасения для грешного мира», в том числе и для нераскаянных грешников [7, с. 69]. Однако, начиная с первых постановок оперы, полагает исследователь,

указание самого композитора на то, что письмо является кульминационным моментом всего ее образа, обычно игнорировалось, тем самым смысл призведения редуцировался и «соборное спасение, идея которая глубинно присуща русской православной традиции, посредством этой редукции для зрителей затемнялось» [7, с. 69].

Характеризуя продуктивность концептуальных взглядов о. Павла Флоренского на мысль, язык, «нераздельность музыки и сознания», доказывая методологическую значимость наследия мыслителя, Л.К. Оляндэр [10] указывает на важность «музыкального настроения» художника для понимания самой природы поэзии. «С учетом не утратившего своей актуальности опыта П. Флоренского», Л.К. Оляндэр доказывает «необходимость при анализе не только поэзии, но и прозы акцентировать специфику взаимодействия музыкального и речевого пластов текста в системе художественного целого для раскрытия в нем глубинных смысловых пластов, выявления диалектики столкновений внешних и внутренних впечатлений» [10, с. 173].

Поставив цель – осмыслить проблему визуализации урбанистического пространства в прозе М. Горького и на полотнах художников-живописцев XIX – начала XX в., В.Т. Захарова и А.А. Иванова [8] приходят к выводу, что эта визуализация была связана с авторской концепцией бытия. При этом «обнаруживаются черты несомненного типологического сходства философско-эстетических установок: основной мотив, сопрягающий различные произведения, связан, прежде всего, с постижением красоты города и мира, “вписанности” людского бытия в великую космическую панораму бытия, одухотворенной связи земного и небесного» [8, с. 353].

Образ внешнего мира у М. Горького – важная сфера авторского присутствия в тексте. Это относится и к образу города. Так, в повестях М. Горького «Трое» (1900) и «Детство» (1914) слияние в одном тексте «изнанки» и парадной части города (Нижний Новгород) «указывает на целостное восприятие мира Горьким»; образность пространства писатель «часто использует для психологизации, для изображения напряженной внутренней жизни его героев» [8, с. 354]. Художники, отмечают исследовательницы, по большей части пишут город таким, каким его видят, в первую оче-

редь, приезжие люди: им открывается вид на город с воды, вид ярмарки, города, всегда наполненного жизнью, красками, звуками. Такой парадный пейзаж наблюдают оба героя М. Горького – маленький Илья, приехавший с дядей из Керженца, и маленький Алеша Пешков, приплывший на пароходе из Астрахани.

Текстовые совпадения словесного образа Нижнего Новгорода в повести «Детство» сопоставимы с литографией К.П. Чаликова «Вид Нижнего Новгорода с северо-западной стороны. Первая часть» (1850-е годы), а сцена въезда в город в повести «Трое» соотносится с картинами К.Ф. Юона «Пристань на Волге. Нижний Новгород» (1912) и «Волжские пристани» (1911). Речь идет о типологическом сходстве видения города художником слова и живописцем.

В обоих повестях читатель знакомится с той средой, в которой будут жить и расти мальчики. Образ дома Кашириных в «Детстве» находит свое живописное подтверждение в иллюстрации Т.П. Радимовой «Дом Каширина» (1950). Автолитография В.А. Успенского «Сормовский завод» (1931–1934) также отчасти может восприниматься в качестве иллюстрации к повести «Детство», пишут В.Т. Захарова и А.А. Иванова. «Урбанистический пейзаж часто контрастирует с описанием естественного, природного мира, которое, как легкое дуновение свежего ветерка, появляется в повестях Горького» [8, с. 360]. В произведениях писателя визуализированы и образы других городов Нижегородского края: Арзамаса, Мурома, Балахны.

Структура конфликта в рассказе М. Горького «Нищенка» (1893) – в центре внимания Е.М. Дзюбы и Янь Сыцзинь [4]. Они рассматривают категорию *конфликт,* который в данном случае «осмысливается как художественное воплощение “правды” персонажа, “ситуации выбора”» [4, с. 312]. Структура конфликта в раннем рассказе Горького оформляется в русле классической традиции русской литературы: «ситуация выбора реализуется на 3-х уровнях развития конфликта – социальном, нравственном, философском» [4, с. 314]. Исследовательницы выявили наиболее значимые пространственные оппозиции текста, позволяющие проследить динамику центрального персонажа, звуковые и пейзажные образы, структурирующие специфическую «подсветку» смыслового поля конфликта с позиции героя и автора.

В рассказе «Нищенка» «М. Горький не только ставит героя перед необходимостью сделать выбор, отвечая на социальные, нравственные и философские вопросы, но и создает особый настрой, подсвечивая конфликтную ситуацию пейзажными, интерьерными зарисовками и звуковыми образами» [4, с. 317]. Так, например, *социальный уровень* конфликта соотнесен с городским пейзажем. Комфортное городское пространство, дома, стоящие на центральных улицах города, не разделяют сомнений героя, не позволяют Павлу Андреевичу усомниться в том, что с комфортом расставаться нельзя. Дома на улице, где живет Павел Андреевич, как бы осуждают его за то, что он решил взять на себя ответственность за судьбу нищенки. Звуковые образы, которые сопровождают эпизоды их встречи, также влияют на выбор Павла Андреевича.

«Суггестивный эффект звуков голоса и речи нищенки (“щебечет”, звенит ее “дискант”) двойственен. Звук ее голоса раздражает и одновременно пробуждает Павла Андреевича от прежнего уютного житья. Наступление разлада во внутреннем мире героя отмечает и звук часов. Если песни самовара свидетельствуют о безмятежности и гармонии, то звук часов заставляет задуматься, действуя, как и голос девочки, на героя как раздражитель» [4, с. 318]. Таким образом, конфликт в рассказе «Нищенка» проявлен в пейзажных и звуковых образах. Образ реки соотносит бытовое и бытийное; «являясь отправной точкой для развития конфликта, он организует первичное восприятие оппозиций *верх-низ, внутреннее-внешнее*, формирующих восприятие центробежности развития конфликта и внутренней сущности главного героя» [4, с. 319].

Историю домашнего журнала «Соррентийская правда», который выпускался в Сорренто в семье М. Горького, рассматривает О.В. Быстрова [3]. Всего было выпущено 4 номера, в его третьем номере были опубликованы «Анекдоты из быта русской провинциальной жизни», охватывающие воспоминания о людях Нижнего Новгорода. Заявленная в них тема позволяет сравнить тексты с художественными зарисовками из книги Горького «Заметки из дневника. Воспоминания» (1924). С одной стороны, сам журнал «Соррентийская правда», в который вошли тексты Горького, спрятавшегося под псевдонимом «Осипа Тиховоева», являются свидетельством культурной жизни «русского Сорренто» и интересны как факты биографии и творческой рецепции. С другой стороны,

как отмечает О.В. Быстрова, они дополняют горьковские тексты, вошедшие в книгу «Заметки из дневника. Воспоминания», «и дают возможности интерпретации как содержательной стороны, так и авторской позиции» [3, с. 306].

Анализируя дискурс Европа – Россия в рассказе И.С. Шмелёва «Родное» (1927), Л.А. Спиридонова [12] отмечает, что для писателя эта тема означала качественно новый период творчества: переход от антибольшевистских произведений и трагической эпопеи «Солнце мертвых» к светлым воспоминаниям о России. Герой рассказа профессор Кочин возвращается в Россию из Франции после 12 лет жизни в Европе.

Одна из центральных тем эмигрантского творчества Шмелёва – судьба России и ее будущее. В связи с этим, пишет исследовательница, понятно его обращение к дискурсу «Европа – Россия», чтобы на широком поле социально-политического и философского исследования выяснить истоки различия западноевропейского и российского менталитетов.

«В основе повествования (“рассказа в рассказе”) лежат не реальные события, а дискурс “Европа – Россия”. Сопоставление и противопоставление своего, родного, и чуждого, европейского, происходит в процессе внутреннего монолога героя, дискурсивного знания и интуитивного чувства» [12, с. 208]. Сюжет рассказа внезапно обрывается на самом интересном месте: читатель так и не узнает, доехал ли Кочин до родного дома, успел ли проститься с умирающим отцом. «То, что нельзя определить словами, подсознательно ведет героя к мысли о величии России. Он понимает это, когда за окном вагона возникает Волга» [12, с. 210]. Возвращение героя на родину и его внезапное решение остаться в России *навсегда* происходит на площади небольшого уездного городка в день Пасхи, у Кочина появляется желание «стать своим в этом безудержном разгуляе». В отличие от Европы, герой принимает Россию полностью, со всеми ее изъянами и колдобинами. Рассказ кончается многозначительной сценой: герой нанимает лошадей, чтобы доехать 40 верст до дома отца, но оказывается, что проехать невозможно: сильно разлилась река Ворюга и снесла переправу, отрезав деревни и усадьбы от мира, однако герой надеется на родной «авось». «Смысл рассказа можно определить как попытку показать, что русский человек никогда не станет настоящим евро-

пейцем, ибо он сам не может осознать, почему его так безудержно тянет на родину»; писатель «фактически создает смесь социально-политического и интеллектуально-духовного дискурсов», а «смысловое поле рассказа выстроено по типу соединения разных пластов художественного сознания, повторяющего развитие мыслей героя» [12, с. 211]. Внутренний диалог героя с самим собой и подспудно с автором, тонкий анализ духовного состояния Кочина, по мысли Л.А. Спиридоновой, создают особый настрой повествования, связанный с идеологической ориентацией самого писателя. «Повествователь-нарратор совпадает с автором не в конкретных жизненных деталях, а в свойствах души и складе характера», и потому «“Родное” – это не описание истории, бывшей с самим Шмелёвым, ибо его герой не автобиографичен, а *автопсихологичен*» [12, с. 212]. Использование психологии души как способа раскрытия дискурса «Европа – Россия» стало первым шагом на пути писателя к таким значительным произведениям, как «Богомолье» и «Лето Господне», заключает Л.А. Спиридонова.

Обращаясь к рассказу Е. Чирикова «Инвалиды» в контексте идейных поисков поколения рубежа XIX–XX вв., Й. Догнал (Чехия) [5] рассматривает тему «потери положительной жизненной энергии и дееспособности»; писатель, по мнению автора статьи, выстраивает два типа бывших сторонников прогрессивных народнических идей, «один из которых заканчивает свою жизнь в полном отчаянии от неудач и в общественной, и в личной сфере, а второй становится эгоистичным обывателем, неспособным помочь даже своему бывшему другу» [5, с. 367]. Сохраняя в большой мере приемы критического реализма, Чириков тематически принадлежит к писателям поколения рубежа XIX–XX вв., критически смотрящим на чисто умозрительные идеи народников, он «показывает их несостоятельность и провал, причем сосредотачивается на индивидуальных жизненных судьбах персонажей», – резюмирует Й. Догнал [5, с. 367].

Е.Е. Чириков (1936–2019) – внук писателя Е.Н. Чирикова (1864–1932) – с начала 1990-х годов занимался восстановлением творческого наследия своего деда, в 2000 г. в Минске впервые на постсоветском пространстве опубликовал известный в эмиграции роман «Зверь из бездны: Поэма страшных лет» (Прага, 1926), готовил и публиковал документы о жизни и творчестве писателя.

Книга Е.Е. Чирикова «Остановленное время» [14] – воспоминания о семье, детстве и юности.

Имя писателя Е.Н. Чирикова было забыто на родине. Его детство прошло на берегах Волги, ставшей, по словам писателя, одним из его первых воспитателей. В романе «Зверь из бездны» Е.Н. Чириков описывает судьбы родных братьев, оказавшихся в ходе братоубийственной войны во вражеских лагерях. Писатель не пощадил ни красных, ни белых, показав, как в безумное время Гражданской войны в человеке пробуждался инстинкт зверя. Роман вызвал полемику в эмиграции. В семейной хронике «Отчий дом» (1929) писатель размышлял о причинах катастрофы России 1917 г.

Нижегородский текст, его создатели – тема, которая продолжает привлекать все новых исследователей.

Список литературы

1. Белоногова В.Ю. Еще о нижегородском тексте у Пушкина // Нижегородский текст русской словесности как художественное постижение национальной ментальности / отв. ред. В.Т. Захарова. – Н. Новгород : Мининский ун-т, 2019. – С. 132–139.
2. Богданова О.В. А.С. Пушкин : итоги Болдинской осени 1833 года // Нижегородский текст русской словесности как художественное постижение национальной ментальности. – Н. Новгород : Мининский ун-т, 2019. – С. 121–126.
3. Быстрова О.В. Горьковские «Заметки из дневника» и «Анекдоты из быта русской провинциальной жизни» как проекция нижегородского текста // Нижегородский текст русской словесности как художественное постижение национальной ментальности. – Н. Новгород : Мининский ун-т, 2019. – С. 301–307.
4. Дзюба Е.М., Янь Сыцзинь. Художественный конфликт и уровни его воплощения в рассказе М. Горького «Нищенка» // Нижегородский текст русской словесности как художественное постижение национальной ментальности. – Н. Новгород : Мининский ун-т, 2019. – С. 312–320.
5. Догнал Й. Рассказ Е. Чирикова «Инвалиды» в контексте идейных поисков поколения рубежа XIX–XX веков // Нижегородский текст русской словесности как художественное постижение национальной ментальности. – Н. Новгород : Мининский ун-т, 2019. – С. 367–372.
6. Дубровская С.А. Смеховое слово в «болдинских текстах» А.С. Пушкина // Нижегородский текст русской словесности как художественное постижение национальной ментальности. – Н. Новгород : Мининский ун-т, 2019. – С. 126–132.

7. Есаулов И.А. Пасхальность Китежа // Нижегородский текст русской словесности как художественное постижение национальной ментальности. – Н. Новгород : Мининский ун-т, 2019. – С. 64–70.
8. Захарова В.Т., Иванова А.А. Визуализация урбанистического пространства в прозе Горького и живописи XIX – начала XX в. // Нижегородский текст русской словесности как художественное постижение национальной ментальности. – Н. Новгород : Мининский ун-т, 2019. – С. 353–367.
9. Ильченко Н.М. Муромские леса как основной фон действия повести М.П. Погодина «Васильев вечер» // Нижегородский текст русской словесности как художественное постижение национальной ментальности. – Н. Новгород : Мининский ун-т, 2019. – С. 117–120.
10. Оляндэр Л.К. Взгляды Павла Флоренского на мысль, язык и поэзию: их концептуальность и продуктивность // Нижегородский текст русской словесности как художественное постижение национальной ментальности. – Н. Новгород : Мининский ун-т, 2019. – С. 173–180.
11. Петрова Т.Г. Семён Франк о религиозном самосознании А.С. Пушкина // Нижегородский текст русской словесности как художественное постижение национальной ментальности. – Н. Новгород : Мининский ун-т, 2019. – С. 152–158.
12. Спиридонова Л.А. Дискурс Европа – Россия в рассказе Шмелёва «Родное» // Нижегородский текст русской словесности как художественное постижение национальной ментальности. – Н. Новгород : Мининский ун-т, 2019. – С. 208–213.
13. Троицкий В.Ю. Поэзия Пушкина последнего десятилетия жизни как выражение национального самосознания // Два века русской классики. – 2020. – Т. 2, № 1. – С. 16–61.
14. Чириков Е.Е. Остановленное время. – Киев : Каяла, 2016. – 159 с.

Социальные и гуманитарные науки
Отечественная и зарубежная литература
Информационно-аналитический журнал

Серия 7

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ
2021 № 1

Художник обложки и художественный редактор М.Б. Шнайдерман

Техническое редактирование
и компьютерная верстка В.Б. Сумерова
Корректоры М.П. Крыжановская, А.А. Чукаева

Гигиеническое заключение
№ 77.99.6.953.П.5008.8.99 от 23.08.1999г.

Подписано к печати 02.03.2021

Формат 60×84/16 Бум. офсетная № 1
Печать офсетная Цена свободная
Усл. печ. 12,25 Уч.-изд. л. 9,6
Тираж 300 экз. (1–100 экз. – 1-й завод) Заказ №

Институт научной информации
по общественным наукам Российской академии наук (ИНИОН РАН),
Нахимовский проспект, д. 51/21,
Москва, 117418
http://inion.ru, https://instagram.com/books_inion

Отдел маркетинга и распространения
информационных изданий
Тел. : (925) 517-36-91, (499) 134-03-96
e-mail: shop@inion.ru

Отпечатано по гранкам ИНИОН РАН
ООО «Амирит»
410004, Саратовская обл., г. Саратов
ул. Чернышевского, д. 88, литера У