

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 – 2

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

МОСКВА 2021

DOI: 10.31249/lit/2021.02.00

**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, *Ревакина А.А.* – канд. филол. наук, *Руднева Е.Г.* – д-р филол. наук, *Цурганова Е.А.* – канд. филол. наук

Информационно-аналитический 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**

#### **Теоретические основы и методологические принципы литературоведения**

Юрченко Т.Г. «Бахтинский вестник» – новый электронный научный журнал по бахтиноведению. (Обзор) ..... 9

#### **Направления и тенденции в современном литературоведении и литературной критике**

Лозинская Е.В. Сдвиг парадигмы. Рецензия на кн.: Phelan J. Somebody telling somebody else : A rhetorical poetics of narrative. [Фелан Дж. Кто-то рассказывает кому-то другому : риторическая поэтика повествования] ..... 25

#### **Поэтика и стилистика художественной литературы**

Юрченко Т.Г. Статьи И.А. Виноградова о Гоголе в журнале «Проблемы исторической поэтики». (Обзор) ..... 36  
Жулькова К.А. Интермедиаальный диалог литературы и живописи в творчестве В.В. Набокова. (Обзор) ..... 52

#### **Литература и общество**

Красавченко Т.Н. Сюжет о Крымской войне (1853–1856) в британской культуре ..... 62

---

## Литература и философия, литература и религия

- Петрова Т.Г. Тема любви в русской литературе. Рецензия на кн.: Есауловъ И.А. О любви. Радикальные интерпретации ..... 78
- Жулькова К.А. Религиозно-философские мотивы в лирике Ольги Седаковой. (Обзор) ..... 91

## ИСТОРИЯ ВСЕМИРНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

### Литература Средних веков и Возрождения

- Кузьмичев А.И. Рецензия на кн.: Leonard A. Error in Shakespeare : Shakespeare in error. [Леонард Э. Ошибки в Шекспире : Шекспир в ошибках] ..... 103

### Литература XVII–XVIII вв.

- Мазина Ю.Д. Новые исследования творчества А.-Ф. Прево. (Обзор) ..... 112
- Колосова Е.И. «Поэмы Оссиана» в сравнительно-историческом контексте. (Обзор) ..... 123

### Литература XIX в.

#### *Русская литература*

- Маньковский А.В. Рецензия на кн.: Предсимволизм – лики и отражения ..... 136
- Миллионщикова Т.М. Граница как символическая модель в произведениях русской литературы XIX в.: восприятие литературоведением США. (Обзор) ..... 148

#### *Зарубежная литература*

- Колосова Е.И. Категория сверхъестественного в готическом нарративе ..... 159

---

Пахсарьян Н.Т. Резоны действия: страсти и интересы во французском романе XIX века (Обзор материалов коллоквиума в Сорбонне 22–23 сентября 2019 г.) .....	170
--	-----

### **Литература XX–XXI вв.**

#### *Зарубежная литература*

Кузьмичев А.И. Рецензия на кн.: Kennedy S. T.S. Eliot and the dynamic imagination. [Кеннеди С. Т.С. Элиот и динамическое воображение] .....	179
Красавченко Т.Н. Малкольм Маггеридж и его роман «Зима в Москве» .....	188

---

## *CONTENTS*

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

#### **Theoretical foundations and methodological principles of literary studies**

- Yurchenko T.G. «Bakhtinsky vestnik»: a new academic e-journal  
for Bakhtin studies. (Review) ..... 9

#### **Trends and directions in the contemporary literary studies and literary criticism**

- Lozinskaya E.V. Paradigm shift. Book review: Phelan J. Some-  
body telling somebody else : a rhetorical poetics of narrative ..... 25

#### **Poetics and stylistics**

- Yurchenko T.G. I.A. Vinogradov's articles about Gogol in the  
journal «Problemy istoricheskoy poetiki». (Review) ..... 36  
Zhulkova K.A. Intermedial dialogue between literature and  
painting in the works by V.V. Nabokov. (Review) ..... 52

#### **Literature and society**

- Krasavchenko T.N. The story of the Crimean war (1853–1856) in  
the British culture ..... 62

---

## Literature and philosophy, literature and religion

- Petrova T.G. The theme of love in Russian literature. Book review:  
Esaulov I.A. On love. Radical interpretations ..... 78  
Zhulkova K.A. Religious and philosophical motifs in the lyric  
poems by Olga Sedakova. (Review) ..... 91

## THE HISTORY OF WORLD LITERATURES

### Medieval and Renaissance literatures

- Kuzmichev A.I. Book review: Leonard A. Error in Shakespeare :  
Shakespeare in error ..... 103

### 17th- and 18th-century literatures

- Mazina Iu.D. New studies of A.-F. Prévost's writings. (Review) ..... 112  
Kolossova E.I. The «Poems of Ossian» in a comparative historical  
context. (Review) ..... 123

### 19th-century literatures

#### *Russian literature*

- Mankovsky A.V. Book review: Pre-symbolism – faces and  
reflections ..... 136  
Millionshchikova T.M. Border as a symbolic model in the works of  
the 19th-century Russian literature: reception in USA literary  
studies. (Review) ..... 148

#### *Foreign literatures*

- Kolosova E.I. The category of Supernatural in gothic narration ..... 159  
Pakhsarian N.T. Reasons for action: passions and interests in the  
19th-century French novel. (Review of the colloquium at  
Sorbonne, September 22–23, 2019) ..... 170

---

## 20th- and 21st-century literatures

### *Foreign literatures*

Kuzmichev A.I. Book review: Kennedy S. T.S. Eliot and the dynamic imagination .....	179
Krasavchenko T.N. Malcolm Muggeridge and his novel «Winter in Moscow» .....	188

---

# ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ КАК НАУКА. ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ. ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА

## ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ И МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

УДК 82.0

ЮРЧЕНКО Т.Г.<sup>1</sup> «БАХТИНСКИЙ ВЕСТНИК» – НОВЫЙ ЭЛЕКТРОННЫЙ НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ ПО БАХТИНОВЕДЕНИЮ. (Обзор).

DOI: 10.31249/lit/2021.02.01

*Аннотация.* В обзоре представлены первые четыре выпуска нового научного электронного журнала «Бахтинский вестник» (Саранск). Рассматриваются помещенные в журнале теоретические статьи; значительное место уделено ответам ученых-бахтинистов на вопросы анкеты, приуроченной к 125-летию М.М. Бахтина, – об актуальности идей мыслителя, его вкладе в современную гуманитаристику, нынешнем состоянии и перспективах развития бахтиноведения.

*Ключевые слова:* бахтинистика; диалогизм; архитектоника; эстетическая деятельность; нарратология; смех; серьезность; хронотоп; литературоведение; философия.

---

<sup>1</sup> Юрченко Татьяна Генриховна – старший научный сотрудник отдела литературоведения ИНИОН РАН, ответственный секретарь «Литературоведческого журнала».

YURCHENKO T.G. «Bakhtinsky vestnik»: a new academic e-journal for Bakhtin studies. (Review).

*Abstract.* The review deals with the first four issues of a new academic e-journal «Bakhtinsky vestnik». The articles on Bakhtin's theory are discussed; special attention is given to the replies to the Bakhtin questionnaire devoted to the 125th anniversary of Bakhtin – about the significance of Bakhtin's ideas today, his contribution to the humanities, the current state and future development of Bakhtin studies.

*Keywords:* Bakhtin studies; dialogism; architectonics; esthetic activity; narratology; laughter; seriousness; chronotope; literary studies; philosophy.

*Для цитирования:* Юрченко Т.Г. «Бахтинский вестник» – новый электронный научный журнал по бахтиноведению. (Обзор) // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7 : Литературоведение. – 2021. – № 2. – С. 9–24. DOI: 10.31249/lit/2021.02.01

В 2015 г. в Мордовском государственном университете им. Н.П. Огарёва в Саранске был организован научный Центр М.М. Бахтина. В городе, с которым связан значительный период жизни мыслителя, ныне проводятся Международные саранские Бахтинские чтения, идет работа над проектом «Бахтинская энциклопедия», первые результаты которой были опубликованы в 2019 г.<sup>1</sup> В 2019 г. с периодичностью два номера в год начал выходить «Бахтинский вестник» – новый электронный бахтиноведческий журнал<sup>2</sup>, который, хочется надеяться, займет нишу издававшегося с 1992 г. и завершившегося в том же 2019 г. журнала «Диалог. Карнавал. Хронотоп» (его последний, 45-й выпуск посвящен памяти инициатора и бессменного главного редактора издания Николая Алексеевича Панькова, 1956–2014).

За 2019 и 2020 гг. вышло четыре номера «Бахтинского вестника», публикующего теоретические статьи отечественных и зарубежных ученых, архивные материалы (фрагменты записей лекций

---

<sup>1</sup> Михаил Михайлович Бахтин : проблемы изучения биографии и научного наследия / отв. ред. С.А. Дубровская. – Саранск, 2019. – Вып. 1. – 176 с. – (Бахтинская энциклопедия : материалы).

<sup>2</sup> Сайт журнала: <https://bakhtin.mrsu.ru>

Бахтина, воспоминания и др.), обзоры и рецензии. Остановимся на некоторых проблемных статьях журнала, представленных в рубрике «Теоретические исследования».

Известный английский бахтиновед, директор Бахтинского центра в Шеффилде (Великобритания) Крейг Брэнди́ст [2] много лет занимается архивами Института сравнительной истории литературы и языков Запада и Востока (ИЛЯЗВ, 1925–1930), ранее Института им. А.Н. Веселовского (1921–1925), позже – Государственного института речевой культуры (ГИРК, 1930–1933), в котором с 1925 по 1932 г. работали соратники Бахтина – П. Медведев и В. Волошинов. Идеи Бахтина о социальной стратификации языка и его историческом развитии, считает К. Брэнди́ст, тесно связаны с работами сотрудника ИЛЯЗВ Л. Якубинского<sup>1</sup>, а обращение Бахтина к социологическим и дискурсивным исследованиям обнаруживает связь с коллективным проектом развития социологической поэтики в ИЛЯЗВ в конце 1920-х годов<sup>2</sup>. Продолжая это направление исследований, К. Брэнди́ст анализирует идеи Бахтина конца 1930-х годов, когда мыслитель переключил свое внимание на вопросы исторического развития семантических групп и сюжетных структур. Разработкой этих проблем тогда занимались и в ИЛЯЗВ, о чем Бахтин, полагает К. Брэнди́ст, мог знать со слов Волошинова и Медведева, а также из публикаций в институтском журнале «Язык и литература» и многих других изданиях.

Исторические исследования литературы в ИЛЯЗВ развивались в русле усовершенствования подхода Веселовского в соответствии с новой, активно разрабатывавшейся в советской исто-

---

<sup>1</sup> См.: Brandist C. Mikhail Bakhtin and early Soviet sociolinguistics // Proceedings of the XI International Bakhtin conference / Universidade Federal do Paraná. – Curitiba, 2003. – P. 145–153.

<sup>2</sup> См.: Brandist C. The Bakhtin circle and research on language and literature in Leningrad institutions : the view from the archives // Proceedings of the XII International Bakhtin conference. – Jyväskylä, 2006. – P 144–156; Brandist C. The place of ILIaZV in the development of the ideas of the Bakhtin circle // Бахтин, Европа, век двадцатый : сб. статей / под ред. В. Щукина. – Kraków, 2006. – P. 73–84.

риографии и социологии программой, в частности – с теорией сменяющих друг друга общественных формаций.

Веселовский, воспринявший идеи британских позитивистов и широко использовавший сравнительный метод в исследованиях мировой литературы, в отличие от индоевропейцев, изучавших народы с общими корнями, полагал вслед за английским антропологом Э. Лэнгом, что схожие практики порождаются схожими условиями существования. Это положение, считает К. Брэндиш, «оказало мощное влияние на лингвистику и теорию литературы после 1917 г. В такой перспективе жанры и сюжетные линии должны проследиваться вглубь истории до тех пор, пока они не станут объектами общей этнографии, теми практиками, которые Веселовский, подобно Тайлору и Лэнгу, считал возникающими в различных местах в результате сходных условий».

Сравнительно-исторический метод Веселовского был глубоко усвоен в ИЛЯЗВ, где работали его бывшие студенты – В. Жирмунский, В. Шишмарёв, Н. Марр, но к концу 1930-х годов особенно влиятельной стала версия этого метода, предложенная Марром, с его идеей развития языков от множественности (на самой ранней, «диффузной» стадии) к единству в соответствии со стадиями развития коллективного сознания, производительных сил и производственных отношений.

На Марра большое воздействие оказала книга Л. Леви-Брюля «Ментальные функции в примитивных обществах» (*Les Fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, 1910), где утверждалось, что «ранние формы мышления были безразличны к логическим противоречиям и что вместо этого общественное мышление руководствовалась так называемым “законом партиципации”, в котором разделяемые всеми идеи регулируются чувством и телесной активностью. На последующем этапе люди освободились от влияния мифологического мышления посредством создания новых форм социальной организации и логических рассуждений. <...> В контексте творчества Марра это влекло за собой появление более адекватных семантических единиц и синтаксических структур из “диффузных” форм первобытных обществ».

Развитие метода Марра, который стремился обнаружить более ранние стадии языка и мышления и дойти до имен первоначальных тотемов, шло от эволюционных исследований к семантике мифа и фольклора; когда литературоведы начали использовать этот подход, то нередко, замечает К. Брэндиш, он оказывался весьма продуктивным. Например, в исследованиях И. Франк-Каменецкого, рассматривавшего библейских персонажей не как исторических лиц, а как персонификацию и воплощение универсальных космических сил.

Успешным применением к литературным исследованиям палеонтологии Марра в сочетании с принятой советской наукой теорией общественных формаций стала также книга О. Фрейденберг «Поэтика сюжета и жанра» (1936) с ее важными теоретическими выводами для теории нарратива; Бахтин с этой книгой был хорошо знаком.

Методологические выводы, к которым пришли ленинградские филологи, К. Брэндиш формулирует следующим образом: «Сходство более общего порядка (жанров, стилей, эстетических принципов и идеологических тенденций) могло быть вызвано одинаковыми социально-историческими условиями. В любом случае все влияния являются органическими и социально обусловленными, поскольку для того чтобы особенность стала влиятельной, должен существовать предварительный спрос на идеологический импорт, предсуществование аналогичных тенденций. Все литературные влияния подразумевают более или менее последовательную адаптацию определенной модели к локальным особенностям общественного развития и локальным потребностям соответствующего социального класса в его социальной практике».

Эти теоретические положения оказали большое влияние на Бахтина, наложившись у него на идеи, воспринятые из немецкой философии. Фактически, приходит к выводу исследователь, «Бахтин применяет методы анализа сюжетных структур и метафор, которые до сих пор прилагались к мифам, фольклору и древней литературе <...>, к современному европейскому роману, выявляя структурные явления, которые выходят за границы национальных литератур и проявляются в разное время в определенных формах,

соответствующих особенностям тех же или, по меньшей мере, аналогичных общественных формаций. <...> Таким образом, у Данте и Достоевского представлены аналогичные пространственно-временные структуры, порождающие те же бинарные противоположности пространства и времени, которые оформляются в таких хронотопах, как дорога, порог, лестница и т.д. и которые в различных точках структурируют сюжеты на протяжении всей истории повествовательной литературы».

Статья профессора Мордовского государственного университета (Саранск) А.А. Сычёва [3] посвящена реконструкции концепции серьезности у Бахтина. Исходным пунктом становится бахтинское понимание серьезности в науке как авторитетности, важности, обоснованности, представленное во многих работах мыслителя. Большое значение имеет и оппозиция серьезность / смех, подробно разработанная Бахтиным в книге о Рабле и переработанном издании книги о Достоевском.

Серьезность, отмечает А. Сычёв, связана с заботами и угрозами, в то время как смех, по Бахтину, «упраздняет тяжесть будущего»; серьезность сопутствует необходимости, ограничению, догматизму, смех – свободе, отмене запретов, разнообразию. В целом «смех и серьезность в трактовке Бахтина рассматриваются как два мировоззренческих полюса, где первый представляет движение и изменчивость, а второй – завершенность и неизменность». Сфера смеха – мир в целом, во всей его противоречивости и подвижности. Серьезность же имеет отношение к определенной картине мира, которую она пытается выдать за единственно возможную реальность. То есть смех сопричастен последнему целому мира, он объемлет реальность как таковую, в то время как серьезность – лишь один из моментов реальности. «Последнее целое нельзя представить себе серьезным – ведь вне его нет врага, – оно равнодушно весело», – писал Бахтин в небольшом фрагменте начала 1940-х годов под названием «Проблема серьезности»<sup>1</sup>.

Смех, подчеркивает А. Сычёв, часто обращен к тем сферам жизни, которые обычно не принято выставлять на всеобщее обо-

---

<sup>1</sup> Бахтин М.М. Собрание сочинений. – Москва, 1996. – Т. 5. – С. 10.

зрение, серьезность же, высвечивая что-то одно, способствует сокрытию: «В результате именно под маской серьезности, запрещающей всякие сомнения и насмешки – за важным видом, правильными словами, высокими чинами, должностями и званиями – предпочитают скрываться пустота, ложь и лицемерие».

Характерная особенность смеха, по Бахтину, – его принципиальная внеиерархичность: он снимает все сословные и классовые барьеры, фамильяризует отношения; серьезность же, как правило, предполагает иерархичность, выделяя нечто важное и авторитетное в ущерб остальному. Представления о серьезном помогают поддерживать субординацию в обществе: «Люди, занимающие господствующее положение, должны выглядеть в глазах всех остальных исключительными: более сильными, умными, авторитетными, харизматическими, даже если реальность свидетельствует об обратном. Поэтому они требуют только серьезного отношения к себе и не приемлют смеха. В итоге если народная культура полнее всего выражает себя через смех, то власть говорит исключительно на языке серьезности».

Оборотной стороной серьезности запугивающей, требующей и запрещающей власти является серьезность рабов и жертв, которая выражается в запуганности, смирении и лицемерии. Серьезность «отождествлялась Бахтиным с той плоской и упрощенной официальной культурой, которую он не мог принять, но с которой приходилось считаться».

Вместе с тем Бахтин указывал и на такие формы серьезности, «в которых она не противопоставляет себя смеху и осознает, что она лишь один из бесконечных моментов “незавершенного целого мира”». Таковы лишенные всякого догматизма сократовская критическая философия и строгая научная серьезность.

В России серьезный и смеховой аспекты мира так и не были соединены воедино, приводит слова мыслителя А. Сычѳев, что породило некоторую одностороннюю «серьезность всей нашей культуры и литературы. Мы не получили прививки раблезианского смеха (и стоящей за ним великой карнавальской культуры)»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Бахтин М.М. Собрание сочинений. – Москва, 2010. – Т. 4(2). – С. 639.

Андреа Цинк [4], профессор по славянскому литературоведению, директор Института славистики Инсбрукского университета (Австрия), отмечает, что уже в ранней работе «К философии поступка» (между 1918 и 1924 гг.) Бахтин формулирует один из основных постулатов своей этической философии – «высший архитектурный принцип действительного мира поступка» как «архитектонически-значимое противопоставление Я и Другого»<sup>1</sup>. Оставив работу над «Философией поступка», Бахтин обращается к области этически обоснованной эстетики. «Искусство, особенно художественная литература, служит ему в этом превосходным примером. <...> Писатель через свою деятельность хоть и не может воплотить архитектуру мира поступков, но может ее сконструировать, создать, представить. И в представлении, в форме произведения, не в последнюю очередь отражается один из ведущих постулатов онтологии Бахтина: отношения между Я и Другим (я-для-другого) как отношение автора к своему герою».

Онтологическую разницу между Я и Другим, а также их этические импликации Бахтин прорабатывает в исследовании «Автор и герой в эстетической деятельности» (1924), делая акцент на оценивающем отношении автора к своим героям, анализируя сложные отношения различных точек зрения и кругозоров.

На примере анализа лирического рассказа И.С. Тургенева «Ши» (1878) из цикла «Стихотворения в прозе» А. Цинк показывает, как этическая эстетика раннего Бахтина, предвосхитившая продуктивно ориентированную нарратологию<sup>2</sup>, может быть эффективнее формалистского и структуралистского подходов. Исследователь сопоставляет кругозоры героинь – потерявшей сына бабы и барыни, у которой некоторое время назад умер маленький ребенок, – кругозоры, которые находятся, в свою очередь, «в объятиях автора». Если описание горюющей бабы пронизано уважением и сочувствием автора-наблюдателя, то барыне он вовсе не уделяет внимания: ее внутренний мир передан через несобственно-прямую речь («она... прожила целое лето в городе! А баба про-

---

<sup>1</sup> Бахтин М.М. Собрание сочинений. – Москва, 2003. – Т. 1. – С. 67.

<sup>2</sup> См., например: Booth W. The rhetoric of fiction. – Chicago, 1961.

должала хлебать щи») и производит неприятное впечатление: барыня высокомерна и эгоистична. Оценивающее отношение автора заметно в реплике: «Барыня только плечами пожала – и пошла вон». «Этим физически подчеркнутым непониманием барыни, – заключает А. Цинк, – очень точно выражен ее ограниченный, сфокусированный на себе горизонт. Поэтому мы, читатели, не следуем за ней, а, напротив, солидаризируясь с Тургеневым, как будто “гоним” ее из дома и из текста».

Особый интерес представляет опубликованная в четвертом номере журнала анкета «Бахтинского вестника» к 125-летию М.М. Бахтина [1], продолжающая давнюю традицию подобных опросов<sup>1</sup>. Пропуская первые два вопроса (1. Когда Вы впервые услышали имя М.М. Бахтина и познакомились с его работами? 2. Какой текст М.М. Бахтина Вы считаете самым важным и почему?) как имеющие в значительной степени отношение к личному

---

<sup>1</sup> На вопросы редакции по поводу 30-летия со времени выхода второго издания книги М.М. Бахтина о Ф.М. Достоевском отвечают Буданова Н.Ф., Захаров В.Н., Пономарёва Г.Б., Ренанский А.Л., Фридлендер Г.М. // Диалог. Карнавал. Хронотоп. – 1994. – № 1. – С. 5–15; Профессор Принстонского университета К. Эмерсон отвечает на вопросы редакции // Диалог. Карнавал. Хронотоп. – 1994. – № 2. – С. 5–13; На вопросы анкеты отвечают С.Г. Бочаров, И.Л. Волгин, Б.Ф. Егоров, А.И. Журавлева, Ю.Г. Кудрявцев, И.Б. Роднянская // Диалог. Карнавал. Хронотоп. – 1994. – № 3. – С. 5–22; На вопросы редакции по поводу 50-летия защиты М.М. Бахтиным диссертации «Ф. Рабле в истории реализма» отвечают: М.А. Абрамова, Лев Аннинский, В.С. Библер, Е.Ю. Гениева, А.Я. Гуревич, А.Н. Желуховцев, Богуслав Жилко, Вадим Кожин, Вадим Линецкий, В.Л. Махлин, Е.М. Мелетинский, Лев Осповат, Н.Д. Тамарченко, Caryl Emerson, Ken Hirschkop // Диалог. Карнавал. Хронотоп. – 1996. – № 4. – С. 5–45; На вопросы редакции по поводу 50-летия защиты М.М. Бахтиным диссертации «Ф. Рабле в истории реализма» отвечают: Вяч.Вс. Иванов, Г.К. Косиков, С.И. Пискунова, Борис Шнайдерман, Жеруза Пирес Феррейра, Craig Brandist, Augusto Ponzio, Galin Tihanov // Диалог. Карнавал. Хронотоп. – 1997. – № 1. – С. 5–33; На вопросы редакции о бахтинской теории карнавала отвечают Roumiana Deltcheva, Andrew Favell // Диалог. Карнавал. Хронотоп. – 1997. – № 2. – С. 5–16; На вопросы редакции о бахтинской теории карнавала отвечают А.П. Бондарев, Н.К. Бонецкая, М.Ю. Реутин, И.К. Стаф // Диалог. Карнавал. Хронотоп. – 1997. – № 3. – С. 5–11; На вопросы редакции о бахтинской теории карнавала отвечают М.Л. Андреев, Г.Д. Гачев, Г.С. Померанц, О.А. Светлакова // Диалог. Карнавал. Хронотоп. – 1997. – № 4. – С. 7–25.

опыту и научным пристрастиям конкретного исследователя, остановимся на вопросах общего характера, выбирая ответы, представляющие, на наш взгляд, картину наиболее объемно. Таков третий вопрос анкеты: «Какие идеи М.М. Бахтина представляются Вам наиболее актуальными сегодня?»

В отношении наук исторического опыта – гуманитарных, полагает В.Л. Махлин (Московский педагогический государственный университет, Москва, Россия), слово «актуальный» не вполне подходит. Идеи Бахтина как бы «зависли» в сложившейся ситуации, которую «можно охарактеризовать на языке бахтинской мысли как новое очередное “отпадение от абсолютного будущего”, как отделение “официального” общественного сознания от “неофициального” (от “житейской идеологии”), хотя это отделение, или отслоение, выглядит теперь иначе, чем это было в советское время». Вместе с тем, по мнению исследователя, именно теперь, когда мода на Бахтина прошла, для понимания его идей открываются новые возможности.

Кэрил Эмерсон (Princeton University, Princeton, USA) выделяет пять таких ключевых моментов. Во-первых, это идея вневходимости, которая может быть, на ее взгляд, весьма продуктивной при решении вопросов, стоящих сегодня перед современным обществом (в данном случае – американским) с его проблемами толерантности, социальной этики, социальной справедливости. Во-вторых, идея многоголосия, разработанная в книге о Достоевском, где проблема, плох или хорош конкретный индивид с его мировосприятием, отступает на задний план перед фактом его взаимодействия с другими мировосприятиями, фактом их взаимного сосуществования. Важны, по мнению исследовательницы, и две параллельно развивавшиеся мыслителем в 1930-е годы идеи двуглового слова и двутелого тела. Первое – разработка и углубление идеи диалогичности, присущей роману как жанру, второе связано с идеей карнавала, причем не только и не столько как сатирического ниспровержения, сколько как пути к освобождению личности. И, наконец, идея Большого времени, подразумевающая выход гуманитарных наук, и прежде всего – филологии, на новый уровень понимания и ответственности.

В.И. Тюпа (Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия) подходит к вопросу с точки зрения самой актуальной, по его мнению, гуманитарной тенденции нашего времени – нарратологии, выделяя как наиболее значимые бахтинские идеи: интенциональность события («главное лицо события – свидетель и судия»), двоякую событийность дискурса («рассказанное событие» + «событие самого рассказывания, в котором мы и сами участвуем»), неотождествимость нарратора и автора, «облеченного в молчание», «разноречие» романских и постромадных нарративов как внешняя манифестация потенциальной «полифонии» сознаний.

По мнению Т.Г. Щедриной (журнал «Вопросы философии», Москва, Россия), актуальными представляются разработка Бахтиным проблемы понимания целостного высказывания, проблема выражения («выразительного и говорящего бытия»), а также идеи хронотопа (как особой сферы разговора, в которой становится возможным понимание) и вненаходимости.

Маттиас Фрайзе (Гёттингенский университет имени Георга-Августа, Гёттинген, Германия) наиболее важной считает идею о диалогической природе слова, особенно в нынешних условиях расцвета «цифровых гуманитарных наук, когда существует угроза утраты понимания того, что есть человеческое в гуманитарных науках».

А.Г. Лисов (Витебская ордена «Знак Почета» государственная академия ветеринарной медицины, Витебск, Республика Беларусь) выделяет две концепции – диалогизма, в развитие которого в философии XX в. Бахтин внес существенный вклад, и карнавальной культуры, которая получила «методологическое значение и поэтому вышла за пределы теории литературы, приобрела философскую значимость».

Крейг Брэндиш полагает важнейшей идею диалога как культурного и социального феномена, выходящую далеко за рамки литературных исследований. Очень плодотворными также представляются ученому выдвинутые Бахтиным концепции разноречия, разноязычия, многоязычия, требующие, однако, от обращающихся к ним исследователей тщательной исторической проработки.

Т.В. Автухович (Гродненский государственный университет им. Янки Купалы, Гродно, Республика Беларусь) также считает очень значимой для современного мира – и просто спасительной – идею диалога, замечая при этом, что «надежды диалогистов начала XX в. на становление конвергентного менталитета не оправдались: мир снова разрывают противоречия, на смену радикально индивидуализированному сознанию так и не пришло диалогизированное сознание, – напротив, и на уровне государственной политики, и на уровне частной человеческой жизни установка на достижение “диалога согласия” (М.М. Бахтин) остается лишь декларацией, а не реальностью мышления и поведения, более того, действительность начала XXI в. демонстрирует нарастание процессов автономизации личности, индивидуализма, национального эгоизма и культурного изоляционизма». Исследовательница усматривает также неожиданную актуализацию бахтинской идеи карнавала в белорусских событиях, последовавших за президентскими выборами августа 2020 г.

Отвечая на четвертый вопрос анкеты («Ваше видение вклада М.М. Бахтина в гуманитаристику»), В.Л. Махлин высказывает мнение о том, что Бахтин «ввел относительно новый социально-онтологический принцип видения и понимания всех вообще явлений духовно-идеологической и научной культуры – от эстетики до политики и богословия», который в ранних работах мыслителя обозначался как «причастная автономия» или «автономная причастность», а затем стал называться «диалогом», «диалогичностью», «диалогизующим фоном», «диалогическими отношениями», «диалогизмом». В начале 1920-х годов Бахтин «продумал, но лишь отчасти оставил в текстах новую русскую философию, не похожую ни на научно-материалистическую (советскую), ни на религиозно-идеалистическую (дореволюционную и пореволюционную) метафизику и мечтательство “о главном”». Уникальность же Бахтина, по мнению исследователя, в том, что он «перевел» свою философию и христологию на «подсветские» историко-филологические языки, даже на язык марксизма – в «спорных текстах», что в 1960–1980-е годы стало, пишет В.Л. Махлин, сенсацией (и одновременно ловушкой) у нас и на Западе.

По мнению К. Эмерсон, для гуманитарных наук основополагающими являются два принципа бахтинской философии: различие между внутренним («я») и внешним («ты», другие), а также между открытым (смехом, незавершенностью, изменчивостью как свойствами личности) и закрытым (серьезным, завершенным, неподвижным как свойствами вещи). Вся человеческая жизнь между этими двумя полюсами. Оптимальное положение для гуманитаристики как дисциплины и как мировосприятия – быть на личном полюсе, отмеченном заинтересованным и бесстрашным отношением к различию.

Вклад Бахтина в гуманитарное мышление, отмечает В.И. Тюпа, трудно оценить, столь много его прямого и косвенного влияния, а также «опережающего улавливания непрояснившихся еще в его время тенденций. Почти за два десятилетия до “Археологии знания” Фуко Бахтин занялся разработкой категории дискурса. <...> Поль Рикёр, обратившись к нарратологической проблематике, ссылаясь на “уроки Бахтина”. Предварил Бахтин и ведущую роль категории “другого” для современной гуманитаристики». Наиболее важным у Бахтина исследователь считает «диалог согласия» – мысль о том, что истина неместима в одно сознание, она требует множественности сознаний.

Евгений Матузов (University of Delaware, Newark, USA) считает вкладом Бахтина в гуманитаристику нравственный диалогизм, который, будучи полным отрицанием позитивизма, стоит за авторскими суждениями и персональной ответственностью.

Бахтин, считает М. Фрайзе, обнаружил, что диалогичен по сути не только язык, но и общество, религия, психика, литература, время, пространство, познание, история.

С появлением работ М.М. Бахтина, отмечает О.В. Филиппова (Мордовский государственный университет им. Н.П. Огарёва, Саранск, Россия), началось движение отечественной лингвистики к антропоцентризму, к анализу языка в социально-психологическом аспекте; на его идеях базируются новые лингвистические направления (в том числе генристика, коммуникативная стилистика).

Усвоение гуманитарными науками диалогизма «как основополагающего методологического принципа обозначило до сих пор не достигнутую идеальную цель развития науки в целом – ее гуманитаризацию», – пишет Т.В. Автухович.

Оценивая современное состояние *Bakhtin studies* (пятый вопрос анкеты), В.Л. Махлин отмечает немалую работу, проведенную за последние 20 лет. Это и издание Собрания сочинений М.М. Бахтина под руководством С.Г. Бочарова, завершившееся в 2012 г., и работа по сбору биографического и историко-культурного материала, осуществленная Н.А. Паньковым и исследователями из Саранска. Но главным «приобретением» бахтинистики последних двух десятилетий ученый называет открывающую перспективы утрату прежних иллюзий насчет «возможности понять этого автора лучше, чем он сам себя понимал».

Н.И. Николаев (Научная библиотека им. М. Горького Санкт-Петербургского государственного университета, Санкт-Петербург, Россия) оценивает сегодняшнее состояние бахтинистики как катастрофическое, указывая, что в уникальное по своему составу Собрание сочинений М.М. Бахтина из-за противодействия некоторых отечественных и зарубежных исследователей не включены книги и статьи мыслителя, изданные под именами его друзей в 1920-е годы. «Бахтинское авторство этих книг и статей несомненно и не единожды доказано, – пишет Н.И. Николаев. – Необходимо новое – на уровне томов Собрания сочинений М.М. Бахтина – комментированное издание этих книг и статей».

По мнению В.В. Бабича (Витебск, Республика Беларусь), серьезное препятствие для развития бахтинистики представляет недостаточная разработанность источников (контекста) творчества Бахтина.

Галин Тиханов (Queen Mary University of London, London, United Kingdom) полагает, что существует порочная тенденция использовать понятия Бахтина как устоявшиеся термины без учета конкретно-исторического и культурного контекстов, их породивших, и призывает к четкому осознанию границ применения бахтинской теории.

В.И. Лаптун (Мордовский государственный педагогический университет им. М.Е. Евсевьева, Саранск, Россия) подчеркивает, что современное бахтиноведение представляет собой мощную международную отрасль гуманитаристики. Труды М.М. Бахтина с комментариями выходят на разных языках; филологи, философы, культурологи, историки, педагоги активно обращаются в своих исследованиях к наследию мыслителя.

Современное бахтиноведение, считает К. Брэндиш, находится в промежуточной точке между обретением Собрания сочинений и полным доступом к архиву. Теперь, когда стало известно гораздо больше, чем прежде, появилось и осознание того, что доступно еще не все. Для дальнейших исследований, отмечает ученый, необходимо открыть архив.

Размышляя о перспективах развития бахтиноведения (шестой вопрос анкеты), В.Л. Махлин связывает его дальнейшую судьбу со способностью «освободить мышление и наследие Бахтина, по его же выражению, “из плена времени”, не модернизируя и не эстетизируя утраченное прошлое, <...> попытаться разделить и “повторить” (в герменевтико-диалогическом смысле этого словопонятия С. Кьеркегора) вопросы и проблемы Бахтина по ту сторону фейковой “актуальности”, в перспективе “абсолютного будущего”».

К. Эмерсон полагает, что продуктивным, коль скоро бахтистика обрела международный статус, было бы сотрудничество бахтиноведов разных стран с целью собрать воедино разные, нередко противоречащие друг другу представления о Бахтине, его понятиях (прежде всего – диалога и карнавала). Неожиданные контексты и перспективы могут высветить новые смыслы. Необходимо также стремиться к объединению «светского» и «религиозного» Бахтина, разработавшего оригинальную метафизику любви.

Изучение творчества М.М. Бахтина, считает Н.И. Николаев, должно отойти от исследований типа «Бахтин и...» и обратиться к детальному изучению всех его текстов – письменных и устных. Необходимо «реконструировать виленский, одесский и петроградский (до Невеля) периоды жизни и творчества М.М. Бахтина. Нужно попытаться заново рассмотреть возникновение философии

М.М. Бахтина в невельско-витебский период с привлечением, с одной стороны, трудов М.И. Кагана и Л.В. Пумпянского, а с другой – всего массива зарождающейся новой европейской философии XX в. Более того, необходимо вновь путем медленного чтения найти те понятия и идеи европейской философии XIX–XX вв., которые использует и с которыми полемизирует М.М. Бахтин при создании своей безусловно оригинальной философии».

Как одну из задач ближайшего будущего О.Е. Осовский (Мордовский государственный педагогический университет им. М.Е. Евсевьева, Саранск, Россия) выделяет завершение обработки архива Бахтина, переданного в Российскую государственную библиотеку, и открытый доступ к нему исследователей. Должен быть продолжен поиск новых документов, а также работа по комментированию бахтинских текстов.

По-прежнему насущной задачей остается создание научной биографии М.М. Бахтина. На это, в частности, указывает В.И. Лаптун, полагая, что в ее основе должен лежать анализ всего комплекса бахтинских идей, как реализованных в его трудах, так и «нового архивного материала, обнаружение и введение в научный оборот которого даст возможность заполнить все еще имеющиеся пробелы в жизнеописании мыслителя».

### **Список литературы**

1. Анкета «Бахтинского вестника» к 125-летию М.М. Бахтина // Бахтинский вестник. – 2020. – № 2(4). – URL: <https://bakhtin.mrsu.ru/wp-content/uploads/2020/11/2020-№4-Анкета-Бахтинского-вестника.-К-125-летию-М.М.-Бахтина.pdf>
2. Брэнди́ст К. Исторический поворот Бахтина и его советские предшественники // Бахтинский вестник. – 2020. – № 1(3). – URL: <https://bakhtin.mrsu.ru/wp-content/uploads/2020/04/2020-№3-Брэнди́ст-Крейг.pdf>
3. Сычѐв А.А. М.М. Бахтин о проблеме серьезности // Бахтинский вестник. – 2019. – № 1. – URL: <https://bakhtin.mrsu.ru/wp-content/uploads/2019/02/2019-№1-Сычев.pdf>
4. Цинк А. «Я и Другой» в ранних работах Михаила Бахтина : проект этического литературоведения // Бахтинский вестник. – 2019. – № 2. – URL: <https://bakhtin.mrsu.ru/wp-content/uploads/2019/09/2019-№2-ЦИНК.pdf>

---

## НАПРАВЛЕНИЯ И ТЕНДЕНЦИИ В СОВРЕМЕННОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ И ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКЕ

УДК 82.0

ЛОЗИНСКАЯ Е.В.<sup>1</sup> СДВИГ ПАРАДИГМЫ. РЕЦЕНЗИЯ НА КН.:  
PHELAN J. SOMEBODY TELLING SOMEBODY ELSE : A  
RHETORICAL POETICS OF NARRATIVE. [ФЕЛАН Дж. КТО-ТО  
РАССКАЗЫВАЕТ КОМУ-ТО ДРУГОМУ : РИТОРИЧЕСКАЯ  
ПОЭТИКА ПОВЕСТВОВАНИЯ].  
DOI: 10.31249/lit/2021.02.02

*Аннотация.* Дж. Фелан предлагает кардинально изменить принципы нарративной теории: перейти от рассмотрения нарратива как структуры к представлению о нем как о риторическом акте, в котором рассказчик избирательным образом использует повествовательные ресурсы, для того чтобы достичь конкретных целей в отношении конкретных аудиторий.

*Ключевые слова:* риторическая нарратология; «Поэтика» Аристотеля; невозможное вероятное и возможное невероятное; нарративная динамика; модель нарративной коммуникации; С. Чэтмэн.

LOZINSKAYA E.V. Paradigm shift. Book review: Phelan J. Somebody telling somebody else : a rhetorical poetics of narrative. – Columbus : Ohio state univ. press, 2017. – 274 p.

---

<sup>1</sup> Лозинская Евгения Валентиновна – старший научный сотрудник отдела литературоведения ИНИОН РАН.

*Abstract.* James Phelan proposes a paradigm shift for narrative theory, a turn from viewing narrative as a structure to viewing it as a rhetorical action in which a teller selectively deploys the resources of storytelling in order to accomplish particular purposes in relation to particular audiences.

*Keywords:* rhetorical narratology; Aristotles' «Poetics»; probable impossibilities vs improbable possibilities; narrative progression; the model of narrative communication; S. Chatman.

*Для цитирования:* Лозинская Е.В. Сдвиг парадигмы. [Рецензия] // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7 : Литературоведение. – 2021. – № 2. – С. 25–35. – Рец. на кн.: Phelan J. Somebody telling somebody else : a rhetorical poetics of narrative. – Columbus : Ohio state univ. press, 2017. – 274 p. DOI: 10.31249/lit/2021.02.02

С древности произведениями словесного искусства занимались две дисциплины – поэтика и риторика. Аристотелю, основоположнику теории литературы, принадлежат два текста под такими названиями, и, хотя сам Стагирит, судя по всему, создавал их как взаимосвязанные концепции, рассматривающие один и тот же предмет в двух перспективах, традиционно они противопоставляются друг другу. Начиная с эпохи классицизма к ведению поэтики относятся такие категории, как жанр, характер, действие, фабула, а к ведению риторики – понятия фигуры, тропа, стиля. Однако классическая риторика ни в коем случае не сводилась к вопросам украшения речи: во-первых, они составляли лишь один из моментов работы ратора (*elocutio*), во-вторых, риторические концепты «пафос», «этос» и «логос» имели непосредственное отношение одновременно и к структуре текста, и к его воздействию на аудиторию. Тем не менее риторический подход к изучению литературы вплоть до середины XX в. воплощался либо в импрессионистском перечислении «красот» текста, либо в анализе того, как тропы и фигуры помогают автору преобразовать реальную действительность в ее художественный аналог.

Тот факт, что автор стремится каким-либо образом воздействовать на читателя и делает это посредством своего произведения, надолго выпал из поля зрения исследователей литературы, и такая ситуация временами получала теоретическое обоснование,

например в известных концепциях «новой критики» об «интенциональной» и «аффективной ошибках» (*intentional / affective fallacy*). Возникновение рецептивных подходов в эстетике в первой половине XX в. и их бурное развитие во второй «вернуло читателя» в теоретико-литературные концепции и, более того, заново наметило связь между структурной организацией литературного произведения и его рецепцией (бахтинский «диалогизм», теория жанра как «горизонта ожиданий» у Яусса или концепция заполнения «пробелов» у Ингардена). Идея, что литературное произведение – это акт словесной коммуникации, теперь не вызывает сомнений. Вместе с тем эта коммуникация вплоть до конца XX в. мыслилась как однонаправленный акт: автор посредством произведения влияет на читателя, читатель в лучшем случае «доставляет» текст в своем сознании. На границе веков такое понимание коммуникации было поставлено под вопрос риторической нарратологией – одним из направлений в «постклассических» исследованиях повествования. Риторическая теория нарратива была создана «третьим поколением» Чикагской школы, американского неаристотелизма. Основная ее идея заключается в том, что литературная (по крайней мере, повествовательная) коммуникация направлена в обе стороны: произведение не только оказывает воздействие на читателя, но и создается (или «разворачивается») под влиянием предположений автора о возможных эффектах его текста на аудиторию, а сама структура нарратива образуется в динамическом взаимодействии авторского высказывания и гипотетической читательской реакции. Именно в этой теории состоялось новое и окончательное слияние поэтики и риторики, притом риторики не стилистической, а аристотелевской, тесно связанной с этикой, теорией эмоций и логикой.

Один из создателей «риторической нарратологии» – Джеймс Фелан (р. 1951), ученик У. Бута и Ш. Сакса, профессор Университета шт. Огайо, сделавший это учебное заведение одним из важнейших центров современной нарратологии. Свою теорию нарратива он разработал совместно с П. Рабиновичем и изложил в нескольких монографиях, последовательно уточняя и развивая в них ее отдельные положения.

В рецензируемой монографии Фелан сначала кратко излагает основные постулаты своей концепции (поэтому читателю не потребуется обращаться к более ранним работам, знакомство с риторической нарратологией можно начинать именно с этой книги). Затем он переходит к двум новым концепциям, существенным образом расширяющим представление о риторике нарратива. Первая из них – модель нарративной коммуникации, принципиальным образом отличающаяся от традиционной, предложенной С. Чэтмэном [5]. Вторая основана на истолковании загадочного утверждения Аристотеля в «Поэтике»: «Поэт должен предпочесть вероятное, пусть и невозможное, невероятному, хотя и возможному» (гл. 24)<sup>1</sup>, – и представляет собой яркий образец полного слияния риторического и поэтологического подходов к анализу сюжета.

Книга состоит из двух частей. Первая – в целом теоретическая, вторая – практическая, анализ конкретных произведений на основе предложенных в первой части тезисов. Однако это разделение довольно условно: характерной чертой всех книг Дж. Фелана стало объединение теории и практики. Изложение теории организовано индуктивным образом – от примеров к общим положениям. В свою очередь анализ конкретных произведений не только разъясняет теоретические идеи, но и направлен на решение независимых задач, связанных с самим объектом исследования (например, прояснение дискуссионных вопросов в интерпретации конкретного текста и т.п.).

Во введении Дж. Фелан формулирует основные принципы и категории риторической нарратологии в десяти пунктах [3, р. 3–12], шесть из которых во многом воспроизводят предшествующий вариант краткого кредо риторических нарратологов [1, р. 3–7]. Нарратив – это «не структура, а событие», «многомерная целенаправленная коммуникация между рассказчиком и аудиторией» [3,

---

<sup>1</sup> Дж. Фелан пользуется здесь классическим переводом С. Бутчера (1895): «The poet should prefer probable impossibilities to improbable possibilities». На русский язык М.Л. Гаспаров перевел ту же фразу следующим образом: «<Вообще,> невозможное, но вероятное (εἰκότα) следует предпочитать возможному, но unbelievable (ἀπίθανον)».

р. 5]. Определение повествования<sup>1</sup> звучит следующим образом: «Кто-то рассказывает кому-то другому по какому-то случаю и с какой-то целью о том, что нечто случилось», поэтому присутствие и активность «кого-то другого» в повествовании – неотъемлемая часть его формы. Риторическая нарратология – апостериорный, а не априорный метод [3, р. 5]. Интерпретация повествования основана на признании и исследовании взаимодействия авторской субъектности, текстуальных феноменов и читательской реакции [3, р. 6]. В анализе нарративов следует учитывать несколько одновременно существующих аудиторий: реальную, аукториальную, нарраториальную и нарративную [3, р. 7–8]. Читатель фокусирует внимание («интерес») и дает отклик на повествование в трех сферах – миметической (что именно происходит в «мире произведения»), тематической (идеологические, философские и т.п. аспекты текста), синтетической (эстетические моменты восприятия) [3, р. 6]. Разумеется, эти тезисы подробно раскрыты, причем формулировки немного изменены по сравнению с прошлым (с учетом имевших место дискуссий), для того чтобы оставалось как можно меньше поводов для недоумения. Эти шесть тезисов дополнены еще четырьмя, необходимость включения которых в краткое «кредо» также выяснилась во время диспутов с коллегами, хотя в целом они уже фигурировали в книгах Фелана и Рабиновица как более частные моменты теории.

Во-первых, акцентирован вопрос сюжетосложения: риторическая нарратология отказалась от понятия «сюжет» (и его традиционных составляющих – завязка, кульминация, развязка, функции, мотивы и т.п.), а также от оппозиции сюжет / фабула, заменив это представлением о «динамике» (progression) повествования, разворачивающейся одновременно на нескольких взаимосвязанных уровнях. Во-вторых, подчеркнута значимость исторического контекста для анализа повествований (ранее риторический подход многими воспринимался как синхронический). В-третьих, в «кредо» вынесено указание на разнообразие коммуникативных ситуа-

---

<sup>1</sup> Впервые в этой форме оно дано в: [4, р. 218].

ций в нарративах, невозможность сведения их к единой схеме. В-четвертых, сделан особый акцент на этике нарратива, проведено разграничение между «этикой рассказывания» и «этикой рассказанного».

В первой главе основного текста книги Дж. Фелан переходит к новым элементам теории. Первый из них – критика коммуникативной схемы С. Чэтмэна<sup>1</sup> – исходно связан с простым, но до сего времени не ставившимся вопросом: почему в эту схему не включены персонажи? Они ведь нередко выполняют функции эксплицитных рассказчиков, а кроме того, могут быть включены в нарративную коммуникацию менее явными средствами [3, р. 14]. Так, в начале романа Фолкнера «Шум и ярость» в роли «наивного» повествователя выступает умственно отсталый Бенджи, который, казалось бы, передает лишь голые факты и реплики участников разговора. Между тем до читателя доводится нигде не выраженная эксплицитно информация о том, что у Бенджи имеются словесные триггеры, заставляющие его плакать, или о том, что Ластер, формально будучи ниже Бенджи в социальной иерархии, мысленно ставит себя выше. Эти сведения, весьма важные для понимания сюжета, поступают не из речи нарратора-Бенджи, но являются импликациями из реплик других героев. Таким образом, помимо традиционного коммуникативного канала «автор-нарратор – аудитория», Фолкнер создает еще два – оба по схеме «автор – персонаж – персонаж – аудитория». При этом все три канала находятся в синергических отношениях, совокупно они доносят до читателя больше информации, чем может быть сумма сообщаемого каждым из них по отдельности. Их взаимодействие порождает сложную этику нарратива, формируя отношение аудитории к повествованию [3, р. 19–25].

Отсутствие персонажей в традиционной схеме нарративной коммуникации Дж. Фелан объясняет тем, что большинство нарратологов разделяют историю и дискурс и, поскольку персонажи

---

<sup>1</sup> Реальный автор → {ИмPLICITный автор → Нарратор → Narratee → ИмPLICITный читатель} → Реальный читатель [5].

принадлежат плану «истории», не включают их в коммуникативную модель. Между тем диалоги между персонажами или их монологи (включая внутренние) функционируют одновременно и как события, и как элементы дискурса.

Однако вопрос о персонажах – лишь частное проявление недостаточности модели С. Чэтмэна, и Дж. Фелан предлагает свою собственную, оговаривая, что она может быть представлена в качестве плоской, двумерной схемы лишь в первом приближении. Более того, она лишь отражает комплекс существующих возможностей, часть которых реализуется в конкретном тексте, а другая остается нереализованной. В общих чертах модель Дж. Фелана основана на процессе двунаправленной коммуникации между автором<sup>1</sup> и аудиторией<sup>2</sup>. Средним звеном схемы являются коммуникативные ресурсы, к которым относятся явления самого разного порядка: от нарративной ситуации, нарративной аудитории, пагатеи до несобственно-прямой речи, паратекстов, стиля и т.п. Коммуникативными константами в этой схеме остаются лишь аудитория и автор, а все ресурсы – это набор переменных, их список остается открытым [3, р. 25–29].

Особый акцент сделан на том, что автор / имплицитный автор является константой, а нарратор – ресурсом-переменной, что переворачивает традиционную нарратологическую иерархию. В модели Чэтмэна и аналогичных ей имплицитный автор передает нарратору практически все права. В риторической модели имплицитный автор остается конечной повествующей и организующей повествование инстанцией. В схеме Чэтмэна коммуникация идет в одном направлении, в то время как объявление аудитории константой в риторической модели подчеркивает, что читатель явля-

---

<sup>1</sup> Реальным и имплицитным, разделение между которыми не играет особой роли, важна сама субъектность говорящего.

<sup>2</sup> Аукториальной и реальной, их разграничение намного более важно, между ними есть онтологический «зазор». Однако объектом воздействия имплицитного автора является реальная, а не аукториальная, как в схеме Чэтмэна, аудитория.

ется полноправным субъектом коммуникации, влияющим на конечную форму произведения.

Вторая глава первой части посвящена истолкованию представлений о возможном / невозможном и вероятном / невероятном (неубедительном), введенных в поэтологический дискурс Аристотелем [3, р. 30–59]. Исследователь рассматривает эти категории не в онтологическом или эпистемологическом планах, а в структурно-рецептивном контексте: в чем заключается нарушение принципов достоверности и логики причинно-следственных связей? И почему читатели не замечают таких моментов в нарративе? Речь идет не о жанровых и субъективных повествовательных конвенциях (говорящих животных в баснях или представлении психиатра в виде кролика в графическом романе-мемуаре Д. Смолла), а о более тонких материях: почему аудитория спокойно воспринимает в романе Смолла шокирующие заявления психолога или у Гомера преследование Гектора Ахиллом в одиночку, хотя такое и невозможно в реальной действительности. Аристотель на примере этого эпизода «Илиады» объясняет, что таким образом поэт делает свой рассказ более впечатляющим. Дж. Фелан принимает такое объяснение, но его интересует не только факт усиления воздействия на аудиторию, но и механизмы, обеспечивающие создание такой ситуации, когда читатель не замечает невозможность или несообразность описываемого события или не придает им значения.

В риторической теории фактическое продвижение нарратива вперед (progression, нарративная динамика) увязано с конструированием аудиторией очередного элемента текста и выдвиганием гипотез о последующих его частях (этот процесс в свою очередь конструируется имплицитным автором). Читатели расценивают невозможное или несообразное как вероятное из-за перекрестного влияния читательской и текстуальной динамик. Исследователь выявляет несколько правил, следование которым обеспечивает подобную реакцию аудитории, но обнаружить их возможно только в том случае, если мы понимаем сюжет не как самостоятельный компонент произведения, а как локус взаимопроникновения структуры и рецепции. Перечислим лишь некоторые из этих правил. Например, чем короче период отказа от соблюдения законов прав-

доподобия или внутренней сообразности, тем выше шансы на то, что аудитория его не заметит. Нарушение может пройти незамеченным и в том случае, когда его начало приходится на середину абзаца, а конец скрывается под связующими междометиями. Если факт нарушения становится явным намного позднее, чем он имел место, то, скорее всего, читатели про него и не вспомнят [3, р. 47–49]. Есть и другие похожие правила, однако суть их всех сводится к тому, что автор способен управлять вниманием читателя, перенаправлять его с одного аспекта повествования на другое. И фабульная логика повествования не может рассматриваться без учета этого обстоятельства: во многом она им и определяется.

Эта глава показывает Дж. Фелана тонким интерпретатором Стагирита и его продолжателем, верным духу «Поэтики», которая, будучи «эзотерическим» сочинением, содержит скорее указания на поэтологические тезисы, чем их подробное изложение. Однако еще важнее, что глава обнажает фундамент теории нарративной динамики – одного из самых сложных и громоздких разделов риторической нарратологии, и делает это, пожалуй, в чем-то даже лучше, чем полностью посвященная динамике отдельная книга [2].

Вторая часть рецензируемого издания содержит разборы конкретных художественных произведений, позволяющие прояснить, каким образом различные ресурсы используются авторами в нарративной коммуникации. Особый интерес представляет в ней то, что Дж. Фелан (следуя заветам У. Бута о плюрализме в литературоведении) находит точки пересечения своей теории с другими современными концепциями, в первую очередь с «нестественным» и когнитивным направлениями нарратологии. Дж. Фелан является признанным мастером *close reading*, его анализ текстов детален и требует весьма подробного пересказа, поэтому ограничимся простым перечислением основных тем, затронутых в главах 3–13.

В третьей главе рассматривается влияние общих для автора и аудитории представлений о критериях документальности и художественности повествования на конструирование сюжета и признание вероятными или невероятными его отдельных элементов

(«Гордость и предубеждение» Дж. Остин и «Год магического мышления» Дж. Дидион).

Четвертая глава обнаруживает механизмы, с помощью которых создается эффект «затрудненного толкования» (*stubbornness*), а также намечает его связь с проблемой «невозможного вероятно» и особенностями нарративной скорости в «Приговоре» Ф. Кафки. Другая разновидность того же эффекта исследуется на материале романа Дж. Конрада «Лорд Джим» (седьмая глава) и в диалогическом повествовании «Речитатива» Тони Моррисон (восьмая глава). Другим особенностям диалогических нарративов посвящена глава девятая.

Пятая глава демонстрирует, каким образом В. Набоков в «Лолите» использует одни и те же нарративные ресурсы для создания двух разновидностей недостоверного повествования – с отстраняющим (*estranging*) или приближающим (*bonding*) эффектом. Влияние «обращенного» повествования в «Стреле времени» М. Эмиса на этику и эстетику этого романа рассмотрено в шестой главе. В десятой главе анализируются некоторые случаи недостаточного (*deficient*) повествования, т.е. такого, когда реальная аудитория противится тому, чтобы присоединиться к аудитории аукториальной, т.е. принять перспективу имплицитного автора («Год магического мышления» Дж. Дидион и мемуары журналиста Ж.-Д. Боби о восстановлении после инсульта). Вопросы достоверности, недостоверности и недостаточности повествования рассматриваются также в главе 11 в практическом плане – в применении к новелле Дж. Лахири «Третий и последний континент», а в главе 12 – в теоретическом ключе. Тринадцатая глава отведена теме взаимосвязи нарративной ситуации и методов конструирования повествовательных сегментов И. Макьюэном в романе «Невыносимая любовь».

В заключение Дж. Фелан задает себе и читателю «методологический», как он его называет, вопрос: какова конечная цель (*causa finalis*) риторической нарратологии? В его представлении, риторический подход имеет не только научную, но и этическую задачу. Его цель – связать прочтение текста и этику, сделать акт

чтения жизненным актом, расширяющим возможности человеческого существования и обогащающим его содержание.

### **Список литературы**

1. Нарративная теория : ключевые концепции и критические обсуждения / Херман Д. [и др.].  
Narrative theory : core concepts and critical debates / Herman D. etc. – Columbus : Ohio state univ. press, 2012. – 353 p.
2. Фелан Дж. Восприятие художественной прозы : суждения, виды динамики и риторическая теория нарратива.  
Phelan J. Experiencing fiction : judgments, progressions, and the rhetorical theory of narrative. – Columbus : Ohio state univ. press, 2007. – 249 p.
3. Фелан Дж. Кто-то рассказывает кому-то еще : риторическая поэтика нарратива.  
Phelan J. Somebody telling somebody else : a rhetorical poetics of narrative. – Columbus : Ohio state univ. press, 2017. – 274 p.
4. Фелан Дж. Нарратив как риторика : техники, аудитории, этика, идеология.  
Phelan J. Narrative as rhetoric : technique, audiences, ethics, ideology. – Columbus : Ohio state univ. press, 1996. – 237 p.
5. Чэтмэн С. История и дискурс : структура нарратива в художественной прозе и кино.  
Chatman S. Story and discourse : narrative structure in fiction and film. – Ithaca : Cornell univ. press, 1978. – 288 p.

---

## ПОЭТИКА И СТИЛИСТИКА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

УДК 821.161.1

ЮРЧЕНКО Т.Г.<sup>1</sup> СТАТЬИ И.А. ВИНОГРАДОВА О ГОГОЛЕ В  
ЖУРНАЛЕ «ПРОБЛЕМЫ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ». (Об-  
зор).

DOI: 10.31249/lit/2021.02.03

*Аннотация.* В обзоре представлены статьи И.А. Виноградова, объединенные мыслью о неразрывной целостности пути Гоголя как художника. Опираясь на множество фактов (некоторые из них вводятся в научный оборот впервые), исследователь предлагает по-новому осмыслить произведения писателя, опровергая утверждения о том, что смыслы, присущие творчеству Гоголя позднего периода, не характерны для его ранних повестей. Развенчиваются также и некоторые биографические мифы.

*Ключевые слова:* текстология; интерпретация; замысел; автокомментарий; мистификация; биографический миф; духовное наследие; западники; славянофилы; просвещенный монарх; наставник; патриотизм; литературоцентризм; закон; консерватизм; либерализм; «огорченные люди»; «лишние люди»; Н.В. Гоголь.

YURCHENKO T.G. I.A. Vinogradov's articles about Gogol in the journal «Problemy istoricheskoy poetiki». (Review).

*Abstract.* The review concerns the I.A. Vinogradov's articles on different aspects of Gogol's creative work united by the idea of indis-

---

<sup>1</sup> Юрченко Татьяна Генриховна – старший научный сотрудник отдела литературоведения ИНИОН РАН, ответственный секретарь «Литературоведческого журнала».

soluble integrity of the writer's legacy. Basing on a lot of facts (including those presented for the first time) the scholar suggests a new approach according to which the late works of Gogol and the early ones do not differ in their meaning that much as it is usually considered. Vinogradov also rejects some Gogol's biographical myths.

*Keywords:* textology; interpretation; intention; autocomment; mystification; biographical myth; spiritual heritage; Westerners; Slavophiles; the enlightened sovereign; mentor; patriotism; literary centrism; law; conservatism; liberalism; «grieved people»; «superfluous people»; N.V. Gogol.

*Для цитирования:* Юрченко Т.Г. Статьи И.А. Виноградова о Гоголе в журнале «Проблемы исторической поэтики». (Обзор) // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7 : Литературоведение. – 2021. – № 2. – С. 36–51. DOI: 10.31249/lit/2021.02.03

Игорь Алексеевич Виноградов – доктор филологических наук, главный научный сотрудник ИМЛИ РАН, специалист по творчеству Н.В. Гоголя, в своих статьях обращается к важнейшим проблемам гоголевского творчества, опровергая многие широко бытующие представления как об идейных установках писателя, так и о его биографии.

Уже гоголевским современникам было ясно, отмечает И.А. Виноградов [3], что творчество писателей «натуральной школы», идущей, по Белинскому, от Гоголя, на самом деле от него далеко отстоит. Это признавал и сам Белинский, истинный «отец» этого направления. С самой первой статьи о Гоголе («О русской повести и повестях г. Гоголя», 1835) Белинский представлял писателя как творящего в состоянии «поэтического сомнамбулизма», провозглашая тем самым противоречие между художественной интуицией и мировоззрением и открывая возможность произвольного истолкования образов, разъяснять которые призван проницательный критик.

Известное письмо Белинского 1847 г. к писателю по поводу «Выбранных мест из переписки с друзьями» стало заключительной фазой конфликта, ознаменовав разрыв «натуральной школы» с Гоголем. Белинский, пишет исследователь, «как верный вырази-

тель взглядов этой школы задал в своих устных и печатных выступлениях весьма долгую (и сомнительную) “традицию” – принимать все собственно гоголевское, т.е. все, не искаженное радикальными интерпретациями, – в штыхи» [3, с. 54].

Идея Белинского о «двух Гоголях» (бессознательном художнике и слабом мыслителе) была активно подхвачена в западническом лагере: А.И. Герцен («О развитии революционных идей в России», 1851), Н.Г. Чернышевский («Очерки гоголевского периода русской литературы», 1855), П.В. Анненков («Воспоминания о Гоголе», 1857), в дальнейшем – Н.А. Добролюбов, А.Н. Пыпин, Д.Н. Овсяннико-Куликовский, Н.А. Котляревский, Н.И. Коробка. Интерпретация Гоголя Белинским своеобразно отразилась в статьях А.В. Дружинина, С.С. Дудышкина, позднее В.В. Розанова и Н.А. Бердяева: здесь образ Гоголя, созданный радикальными западниками, подвергался критике, будучи принят за истинное лицо писателя.

Подлинное происхождение «натуральной школы» связано между тем с французской литературой, что отмечали уже современники. В 1847 г. Ю.Ф. Самарин писал по поводу «Выбранных мест из переписки с друзьями»: «Гоголь первый дерзнул ввести изображение пошлого в область искусства. <...> Нужно было породниться душою с тою жизнью и с теми людьми, от которых отворачиваются с презрением, нужно было почувствовать в себе самом их слабости, пороки и пошлость, чтобы в них же почувствовать присутствие человеческого; и только это одно могло дать право на обличение. <...> Натуральная школа переняла у Гоголя только его односторонность, т.е. взяла у него одно содержание. <...> Направление заимствовано у новейшей Французской литературы – это карикатура и клевета на действительность, понятая как исправительное средство» [цит. по 3, с. 67].

Проблема «гоголевских» и «антигоголевских» традиций продолжает оставаться актуальной, преломившись в вопросе о якобы присущей русской культуре «литературоцентричности». Как показывает исследователь, «литературоцентричной» русская культура стала лишь в середине XIX в., причем прежде всего – для либеральной интеллигенции: именно либеральная мысль «сделала

из художественной литературы главный плацдарм, откуда разворачивались основные движения, направленные против традиционного уклада русской жизни. Для остального тогдашнего общества светская художественная словесность – безусловно, всегда обладавшая важным для всех значением, – в центре исключительного внимания тем не менее никогда не стояла. Главную ценность для русского национального самосознания традиционно составляли отечественная и мировая история, богословие, агиография, иконография, церковная проповедь, церковное и гражданское право, фольклор, философия, воспитание, образование» [3, с. 97–97].

Идея была подхвачена пришедшей на смену либерализму советской эпохой: «в “литературоцентричности” либеральной ветви русской культуры, в разрушительной по отношению к исторической России художественной беллетристике XIX в. новая эпоха закономерно черпала себе оправдание и подкрепление» [3, с. 98].

При этом, подчеркивает И.А. Виноградов, основу светской «литературоцентричности» в русской культуре заложили вовсе не либералы, а консерваторы, представители проправительственной партии. Сделано это было с благой целью – вовлечь отечественных литераторов в процесс государственного, общенационального строительства и связано с провозглашением в 1832–1834 гг. новым министром народного просвещения С.С. Уваровым православия, самодержавия и народности в качестве основ образования. Высшим проявлением народности была объявлена именно литература, которая объявлялась делом государственной важности. Можно сказать, полагает исследователь, «что 1834 г. является годом рождения русской классической литературы в том ее общенациональном, общегосударственном статусе, который она сохраняет до наших дней» [3, с. 99]. Гоголь же был «одним из главных сторонников “народности” русской литературы в уваровском, правительственном духе и убежденным противником либерального литературоцентризма своего века» [3, с. 100].

Исследователь анализирует произведения Гоголя с точки зрения отражения в них соблюдения законов Российской империи, более ста томов которых вышли в свет при жизни писателя, и подчеркивает, что начиная с «Вечеров на хуторе близ Диканьки» го-

голевские обличения всегда были в русле правительственного законодательства и усилий Церкви по духовному воспитанию русского человека [1].

В юности Гоголь предполагал связать свою судьбу с правовым поприщем, о чем свидетельствуют его письма к родным. «Мысль о “службе государству”, с пристальным вниманием к сфере юстиции, – пишет И.А. Виноградов, – Гоголь пронес через всю жизнь» [1, с. 65]. Из указов, которые отразились в произведениях Гоголя, исследователь называет: законы о суевериях, о пьянстве, о винных откупах и корчемстве, постановления о недоимках, указы о «ревизии душ» и «ревизии дел», запретительные указы о взятках, ростовщичестве, роскоши, контрабанде, о распутстве, карточной игре и пр. В частности, для «Ревизора» значимыми оказываются многочисленные правительственные указы о «ревизии дел», которых с XVIII в. по 1836 г. было издано более двухсот, а также указы об искоренении взяток. Актуальны для поэмы «Мертвые души» положения о займах из Государственного опекунского совета, которыми намеревался воспользоваться Чичиков при предполагаемом закладе «мертвых душ» с целью обмана государственной финансовой системы. Содержание повестей «Нос» и «Невский проспект» перекликается с многочисленными указами о разрушающем «дворянское достоинство» распутстве.

В отличие от радикально настроенных современников, Гоголь не выступал за ниспровержение существующей будто бы «неправедной» власти, видя, напротив, свою миссию в том, чтобы всемерно ее укрепить. Обличения Гоголя имели своей целью именно поддержку «правдивых законов» государства и Церкви (единых в православной державе) и устранение того, что мешает полноценной деятельности правительства. «Вера в народ сочеталась у Гоголя с трезвым пониманием падшести человеческой природы, а гражданские законы конкретизировали, приближали церковные “вечные” правила к условиям современной жизни, обеспечивая, таким образом, применение церковных узаконений к новым потребностям и обстоятельствам» [1, с. 81]. Отсюда – педагогическая и проповедническая составляющие произведений Го-

голя, присущие ему на протяжении всего творчества и глубоко определяющие его поэтику.

Отсюда же – и гоголевская концепция «просвещенного монарха» [6], сформировавшаяся на фоне поворота к доктрине Православия, Самодержавия, Народности. «Этот поворот государственной политики – от недавней космополитической деятельности на ниве просвещения министров А.Н. Голицына и К.А. Ливена – органично “совпал” с собственными, внутренними устремлениями Гоголя, который с конца 1833 г. вступил с Уваровым в открытое сотрудничество, заняв в 1834 г. кафедру истории Петербургского университета» [6, с. 112]. Как полагает исследователь, именно к инициативам Уварова восходит замысел начатых Гоголем в 1835 г. «Мертвых душ» и написанного тогда же «Ревизора». Среди других факторов, способствовавших кристаллизации концепции Гоголя, – деятельность одного из его школьных наставников – директора Гимназии высших наук в Нежине Ивана Семеновича Орлая, ставшего во втором томе «Мертвых душ» прообразом Александра Петровича (директора училища и наставника юного помещика Тентетникова). Однако главные черты позднейших «школьных» образов второго тома «Мертвых душ», замечает И.А. Виноградов, угадываются уже в статье «Ал-Мамун» (1834), которая стала прямым результатом работы Гоголя над задуманным в том же 1834 г. «Трактатом о правлении». В «Ал-Мамуне» писатель изложил свои представления об идеальном современном монархе под видом сравнения правлений двух арабских халифов VIII–IX вв. – искусного монарха Гаруна и неразумного монарха-неудачника Ал-Мамуна. Создавая образ идеального наставника – Александра Петровича, Гоголь, по сути, подразумевает идеального монарха, который «должен быть не только мудрым организатором, не только наблюдать за “строжайшим исполнением форм”, но и вести себя с подчиненными как любящий, внимательный педагог» [6, с. 118].

В статье «О лиризме наших поэтов» Гоголь писал о высшем назначении монарха, который «неминуемо должен наконец сделаться весь одна любовь» [цит. по: 6, с. 117]. Соответственно, и

воспитывать своих подданных монарх должен «всемогущей» христианскою любовью.

В мысли о том, что любовь из частной узкой сферы может быть распространена на общественное поприще, Гоголя, считает исследователь, укрепляла статья П. Плетнёва «Императрица Мария» (1836) – о деятельности императрицы Марии Федоровны в подведомственных ей женских учебных заведениях, появившаяся в 1836 г. в пушкинском «Современнике». Каждое из этих заведений, писал Плетнёв, «как благословенное семейство, цветет внутренним счастьем: все в нем единодушно стремятся к общей цели, любят свой долг и не могут не уважать друг друга: они уравнены вниманием, оживлены признательностию; им неизвестны никакие побудительные меры, кроме тех, которые умеет избирать одна чистейшая любовь» [цит. по 6, с. 117].

Одним из подтверждений того, что Гоголь, создавая образ директора училища Александра Петровича, имел в виду и монарха («власть одного»), свидетельствуют слова рассказчика: «Толпа воспитанников его с виду казалась так шаловлива, развязна и жива, что иной принял бы ее за беспорядочную, необузданную вольницу. Но он обманулся бы: власть одного слишком была слышна в этой вольнице» [цит. по 6, с. 123].

Несмотря на разрушительные попытки Белинского и его «школы», гоголевская писательская традиция – и в осуждении порока, и в утверждении добродетели – была сохранена и продолжена. Ее подлинными продолжателями стали А.Н. Островский, Ф.М. Достоевский, А.Ф. Писемский, И.А. Гончаров, А.К. Толстой, Н.С. Лесков, противостоявшие направлению радикальному, обличительному.

В силу идеологических причин отечественное литературоведение долгие годы не затрагивало неизменно критическое отношение Гоголя к «оппозиционерам», развивает тему исследователь в другой статье [7], но, напротив, особенно настаивало, вслед за современной писателю радикальной критикой, на образе писателя как обличителя самодержавной России, рассматривая с этой точки зрения и тему «маленьких людей».

Однако тема «маленького человека» у Гоголя – лишь частное преломление более широкой темы «оппозиционного», «огорченного человека» как представителя обширной галереи «мертвых душ», причем «гоголевский тип “огорченного человека” связывает собой целую плеяду типов “лишних людей”»: пушкинского Евгения Онегина, лермонтовского Печорина, “новых людей” Н.Г. Чернышевского, “подпольного человека” Ф.М. Достоевского и др.» [7, с. 30].

Как на одно из многочисленных свидетельств того, что политическое мировоззрение Гоголя практически не менялось, исследователь указывает на суждения писателя об «отчаянно дерзких», «опрометчивых» людях, желающих «исправить несправедливость», но наносящих «в обратном количестве» «столько же зла», высказанные им в 1836 г. в статье «Петербургская сцена в 1835–36 г.» и спустя много лет повторенные в первой главе второго тома «Мертвых душ».

Как полагает И.А. Виноградов, образ «коптителя неба» Тентетникова (который был вовлечен в «неразумное дело», но «скоро спохватился» и из круга «огорченных людей» выбыл) во втором томе «Мертвых душ» «предназначен был явить собой ответ так называемым “лишним людям” – тем из современников, которые в его “сатирических” произведениях находили, вслед за Белинским, оправдание своей оппозиционности и бездействия на поприще служения России» [7, с. 37].

Идейный «прототип» Тентетникова – непоследовательный, подверженный соблазнам, «без царя в голове» герой раннего драматического «Отрывка», извлеченного в 1842 г. из незавершенной комедии Гоголя «Владимир 3-ей степени» (1832–1834). «Лишним человеком» предстает «бунтующий» герой другой ранней повести Гоголя «Записки сумасшедшего» (1834) – «огорченный человек» Поприщин, мечтающий не о службе отечеству, а о дочери начальника: «по замыслу автора, он являет собой результат собственного нежелания возрастать в назначенном служении» [7, с. 42], нежелания вообще что-либо предпринимать, поскольку, как поясняет И.А. Виноградов, с 1809 г. для получения следующего чина, коллежского ассессора, требовалось посещение лекций и сдача уни-

верситетского экзамена (предшествующие чины давались за выслугу лет).

«Все эти гоголевские образы бунтующих “недоучек” имеют самое непосредственное отношение и к не окончившему “университетского курса” радикалу Белинскому. Именно положение Башмачкина и Поприщина, не одолевших ступени университетских экзаменов и не сумевших реализовать свой талант в подлинном служении Отечеству, служило Гоголю неким подобием состояния духовного и интеллектуального образования критика, погубившего, по оценке писателя, свой талант в “ожесточении и ненависти”» [7, с. 44].

Одного из первых «лишних людей» в русской литературе – Евгения Онегина, сочетающего в себе, подобно своему прототипу – Байрону, «гениальную» избранность и разочарованную оппозиционность, Гоголь переосмыслил в образе «пустейшего, ничтожнейшего мальчишки» Хлестакова в «Ревизоре».

По Гоголю, «лишние люди» – пошлые, мелкие бунтари, находящиеся в непрерывной вражде с окружающим миром, но не предпринимающие ничего для умножения своих талантов. «Все стремления Гоголя как писателя, пафос всех его произведений направлены не к изменению политической системы общества – в угоду требованиям “лишнего”, “огорченного человека”, духовного “недоросля”, – заключает И.А. Виноградов, – но обращены к жизни каждого христианина, следующего христианским заповедям» [7, с. 96].

Предметом внимания исследователя становится и утверждение Белинского о якобы «повороте» Гоголя от космополитизма к патриотизму [2], о чем критик сообщал в своем письме В.П. Боткину от 11.12.1840: <Гоголя> «начинает занимать Россия, ее участь, он грустит о ней; ибо в последний раз он увидел, что в ней есть люди! А я – торжествую: субстанция общества взяла свое – космополит поэт кончился и уступает свое место русскому поэту» [цит. по 2, с. 38]. Это мнение Белинского позднее трижды повторит в своих мемуарах славянофил С.Т. Аксаков, и оно получит широкое распространение среди литературоведов.

С.Т. Аксаков поддался влиянию Белинского, считает И.А. Виноградов, не случайно: критик выразил лестное для него мнение, что сильное «чувство к России» в Гоголе пробудил сын Аксакова – Константин. Как писал С.Т. Аксаков, «без сомнения, пребывание в Москве, в ее русской атмосфере, дружба с нами и особенно влияние Константина, который постоянно объяснял Гоголю, со всею пылкостью своих глубоких, святых убеждений, все значение, весь смысл Русского народа, были единственные тому причины» [цит. по 2, с. 41].

Однако, по мысли И.А. Виноградова, в действительности все было скорее наоборот, судя по содержанию писем Гоголя к Аксаковым того периода: «...в 1839–1840 гг. не К.С. Аксаков Гоголя, но Гоголь К.С. Аксакова убеждал в приоритете русских ценностей» [2, с. 43]. Так, в письме к С.Т. Аксакову от 28.12.1840 (н. ст.) Гоголь прямо намекал на увлечение Константина Аксакова немецкой схоластикой.

Взгляды Гоголя были чужды не только Белинскому, усматривавшему служение отечеству в оппозиционности сложившимся формам русской государственности, но и Аксаковым, неприятие которых вызывала позиция Гоголя, выраженная в статье «О лиризме наших поэтов»: «Все события в нашем отечестве, начиная от порабощенья татарского, видимо клонятся к тому, чтобы собрать могущество в руки одного» [цит. по: 2, с. 46–47].

Не будучи никогда сам западником, Гоголь, разделявший в основном все главные положения славянофильства, возвышался над ними, полагает исследователь, как последовательный славянофил-«государственник»: вслед за Н.М. Карамзиным и С.С. Уваровым «во главу угла славянофильства Гоголь ставил интересы России как уникального государства единственного славянского народа, сохранившего в истории свою независимость и самобытность» [2, с. 59].

Размышляя об апокалиптическом толковании комедии «Ревизор», на которое указал сам Гоголь в пьесе «Развязка Ревизора» (1846) [10], И.А. Виноградов указывает на апокалиптический подтекст и некоторых других произведений писателя. Имеются в виду, в частности, опубликованные в 1835 г. в сборнике «Арабески»

статьи «О преподавании всеобщей истории», «Жизнь», «Последний день Помпеи», а также первая редакция повести «Портрет». В связи с этим затрагивается вопрос о влиянии на Гоголя мистических веяний, получивших широкое распространение в 1820–1830-х годах. Особенно популярным в России стал немецкий мистик И.Г. Юнг-Штиллинг, который в своем толковании на Апокалипсис – «Победной повести» (1799), предсказывал конец света в 1836 г. (год выхода в свет «Ревизора»). Это произведение в переводе А.Ф. Лабзина имелось в библиотеке Пушкина, подсказавшего, по свидетельству Гоголя, ему идею «Ревизора».

Можно предположить, считает И.А. Виноградов, что, «создавая пьесу, Гоголь прямо имел в виду настроения определенной части русского общества, связанные с апокалиптическими предсказаниями Штиллинга<sup>1</sup> и, в частности, с его “пророчествами” о 1836 г. Это следует как бы из самого финала комедии» [10, с. 79]. Вместе с тем содержание гоголевской пьесы прямо противоположно штиллинговскому сектантскому толкованию Апокалипсиса, согласно которому дух Христов «сохраняется и сохранится до конца мира» только в протестантской гернгутерской церкви: как глубоко верующему христианину Гоголю подобное утверждение было совершенно чуждо.

Исследователь обосновывает точку зрения, согласно которой один из многочисленных авторских комментариев Н.В. Гоголя к комедии «Ревизор» – статья «Предупреждение для тех, которые пожелали бы сыграть как следует “Ревизора”», была написана не осенью 1846 г., как это принято считать, но в феврале 1841 г. и связана с историей создания Гоголем в конце декабря 1840 – феврале (н. ст.) 1841 г. второй редакции «Ревизора» [9]. «Предупреждение...» было обусловлено надеждой писателя на новую постановку «Ревизора».

Текст «Предупреждения...» стал «черновым наброском» двух опубликованных позднее текстов – «Отрывка из письма, писанного автором вскоре после первого представления “Ревизора” к

---

<sup>1</sup> Иоганн Генрих Юнг-Штиллинг (1740–1817) – немецкий писатель, мистик и теософ. – *Прим. автора обзора.*

одному литератору» и предварительным наброском пояснений к немой сцене в окончательной редакции «Ревизора», которые Гоголь выслал для нового издания пьесы весной 1841 г. из Рима в Москву М.П. Погодину и С.Т. Аксакову.

В пользу датировки «Предупреждения...» началом 1841 г. свидетельствует и текстологический анализ, обнаруживающий близость «Предупреждения...» к «Отрывку из письма, писанного автором вскоре после первого представления “Ревизора”...» и к тексту «Немая сцена» в окончательной редакции комедии, а также палеографические данные – бумага гоголевских автографов.

«Предупреждение...» планировалось в качестве вступительной статьи ко второму изданию «Ревизора» 1841 г., но так и осталось в рукописи и было впервые опубликовано лишь в 1886 г. Новая датировка «Предупреждения...», отмечает исследователь, существенно корректирует историю текста «Ревизора»: «Первое описание “немой сцены”, появившееся в 1842 г. в третьем издании комедии, было сделано Гоголем в начале 1841 г. именно в этой статье» [9, с. 166]. Таким образом, опираясь на множество фактов, И.А. Виноградов доказывает, что «Предупреждение...» не является попыткой Гоголя приписать своей комедии новые смыслы, традиционно связываемые с «поздним» периодом его творчества: оно глубоко органично изначальному религиозному замыслу комедии.

К «Женитьбе» (опубл. в 1842 г.) вполне применим тот же ключ, что был дан самим Гоголем для понимания «Ревизора» в его «Развязке Ревизора», считает И.А. Виноградов [5]. Это признание писателя о сути своего художественного метода можно рассматривать как автокомментарий ко всему гоголевскому творчеству, цельному и единому на всем своем протяжении.

«Всмотритесь-ка пристально в этот город, который выведен в пьесе: все до единого согласны, что такого города нет во всей России, не слыхано, чтобы где были у нас чиновники все до единого такие уроды; хоть два, хоть три бывает честных, а здесь ни одного, – писал Гоголь в “Развязке...”». – Словом, такого города нет. Не так ли? Ну, а что, если это наш же душевный город, и сидит он у всякого из нас?» [цит. по 5, с. 67].

Проблематика «Ревизора», раскрытая в «Развязке...», затронута и в ряде других произведений писателя, в том числе в самых ранних: в «Сорочинской ярмарке», «Записках сумасшедшего», «Тарасе Бульбе», «Коляске», «Риме», в статьях «О Средних веках», «О сословиях в государстве». При этом наиболее важно то, что «идеи, высказанные в “Развязке Ревизора” (те духовные размышления, которые определили замысел комедии при самом его зарождении), были изложены писателем – в другой форме, но почти в той же последовательности – в 1841 г. в одиннадцатой главе “Мертвых душ”» [5, с. 68].

В многоголосии «Женитьбы» слышен напряженный «монолог» «душевного города» Гоголя, помогающий понять, почему писатель до конца своих дней оставался «монахом в миру». Гоголь с его идеей высокого служения поэта-«пророка» много размышлял о возможном отступлении художника от его призвания, о ниспадении в «омут светских отношений». Реальным комментарием к «Женитьбе» стала сама жизнь писателя, воспринимавшаяся им как самоотверженное служение, и его последующее творчество. Как писал в 1852 г. вскоре после кончины писателя его близкий друг Василий Андреевич Жуковский, «настоящее его призвание было монашеское» [цит. по: 5, с. 80].

Обращаясь к осмыслению биографии писателя, в частности, к распространенному в массовом сознании представлению о том, что Гоголь уморил себя голодом в приступе религиозного фанатизма, И.А. Виноградов отмечает [4], что распространителями подобных историй стали те, кому духовные устремления писателя были чужды. Ожесточенная борьба за наследие Гоголя, которая была начата еще при жизни писателя Белинским, толковавшим его творчество в радикальном духе, в дальнейшем была продолжена последователем Белинского А.Д. Галаховым, западником В.П. Боткиным и другими распространявшими слухи о сумасшествии писателя. Полного понимания не было и среди друзей, указывает исследователь, цитируя слова С.Т. Аксакова из «Истории нашего знакомства с Гоголем...» о том, что постоянное гоголевское стремление «к улучшению в себе духовного человека» стало к

концу жизни писателя «несовместимо с телесным организмом человека».

Другой миф – о сознательном отказе Гоголя от медицинской помощи – также не выдерживает критики. «Не избегая лечения у врачей, Гоголь на протяжении всей жизни рассматривал болезни как промыслительное средство воспитания человека и настоящим Врачом и Целителем считал Самого Бога» [4, с. 116].

Еще одним биографическим мифом являются слухи о погребении писателя заживо, опровергаемые заключением врачей о смерти и свидетельствами двух очевидцев, наблюдавших «следы разрушения». Важную роль в появлении подобных слухов сыграли, в частности, неоднократные упоминания о летаргии в текстах Гоголя («Страшная месь», «Арабески», «Выбранные места из переписки с друзьями» и др.), одним из источников сведений о которой могла стать книга «Врачебные известия о преждевременном погребении мертвых, собранные Иоганном Георгом Давидом Еллизенем. С нем. перевел В. Джунковский» (1801)<sup>1</sup>.

Писатель действительно испытывал страх быть погребенным заживо, но «само понимание болезней и смерти было для Гоголя неразрывно связано с верой в участие Промысла в жизни человека» [4, с. 111]. Болезнь, по убеждению Гоголя, «дается человеку не только для смирения (что само по себе чрезвычайно важно), но и как прямое указание к перемене жизни, а художнику – еще и к усовершенствованию его писательской деятельности» [4, с. 117]. Это отчасти проясняет, по мнению И.А. Виноградова, акт сожжения писателем перед кончиной второго тома «Мертвых душ».

Специальное внимание уделяется мемуарам штаб-лекаря А.Т. Тарасенкова, искажения в которых исследователь объясняет прагматизмом лекаря, отстаивавшего интересы врачебного сословия.

Исследователь прослеживает историю и другой мистификации – рассказа о том, как духовник Гоголя протоиерей Матфей Константиновский якобы требовал от него «отречения от Пушкин-

---

<sup>1</sup> Виноградов И.А. Гоголь – художник и мыслитель : христианские основы мирозерцания. – Москва : Наследие, 2000. – С. 356.

на» [8]. Рассказ появился в опубликованной на страницах газеты «Новое время» (11 декабря 1901 г.) статье В.В. Розанова «Небесное и земное», где он приписывается неназванному собеседнику, изложившему его в некотором «небольшом кружке» во время разговоров на философские и религиозные темы. Розанов описывает первое заседание Религиозно-философских собраний в Петербурге 29 ноября 1901 г., и, как считает И.А. Виноградов, есть достаточные основания полагать, что «собеседником» и, следовательно, автором этой мистификации был Д.С. Мережковский, который в 1902 г. использовал ее в своей книге о Гоголе.

Публикация Розанова 1901 г. не осталась незамеченной; сообщение о требованиях о. Матфея к Гоголю повторил Н.А. Энгельгардт в статье «Отец Матвей в русской критике», напечатанной в «Новом времени» 16 декабря 1901 г. Благодаря этой и другим публикациям, вымысел Мережковского прочно укоренился в литературном обиходе.

В практике Мережковского, как отмечает исследователь, случай с Гоголем был не единственным, когда вымышленные цитаты возмещали ему отсутствие материала для утверждения своей концепции. В его книге «Л. Толстой и Достоевский» присутствует такая вымышленная цитата якобы «из Достоевского»<sup>1</sup>.

Таким образом, опираясь на множество фактов – некоторые вводятся в научный оборот впервые, – исследователь предлагает по-новому прочитать Гоголя, осмыслить его произведения в их органическом единстве и взаимосвязанности.

### Список литературы

1. Виноградов И.А. Концепт закона в творчестве Н.В. Гоголя // Проблемы исторической поэтики. – 2020. – Т. 18, № 2. – С. 64–86.
2. Виноградов И.А. Космополит или патриот? Концепция патриотизма в спорах с Гоголем и о Гоголе // Проблемы исторической поэтики. – 2017. – Т. 15, № 3. – С. 35–69.

---

<sup>1</sup> См. об этом: Захаров В.Н. Концепция фантастического в эстетике Ф.М. Достоевского // Художественный образ и историческое сознание : межвуз. сб. / отв. ред. И.П. Лупанова. – Петрозаводск, 1974. – С. 121.

*Статьи И.А. Виноградова о Гоголе в журнале  
«Проблемы исторической поэтики»*

---

3. Виноградов И.А. Литературная проповедь Н.В. Гоголя : Pro et contra // Проблемы исторической поэтики. – 2018. – Т. 16, № 2. – С. 49–124.
4. Виноградов И.А. Мифы о смерти Н.В. Гоголя : источники, становление, поэтика // Проблемы исторической поэтики. – 2020. – Т. 18, № 4. – С. 99–137.
5. Виноградов И.А. Монолог Н.В. Гоголя в многоголосье «Женитьбы» // Проблемы исторической поэтики. – 2018. – Т. 16, № 1. – С. 66–102.
6. Виноградов И.А. Образ монарха-наставника в творчестве Н.В. Гоголя // Проблемы исторической поэтики. – 2019. – Т. 17, № 2. – С. 111–134.
7. Виноградов И.А. «Огорченные люди» в творчестве Н.В. Гоголя // Проблемы исторической поэтики. – 2018. – Т. 16, № 4. – С. 29–112.
8. Виноградов И.А. Провокация вымысла : мистифицированная цитата Д.С. Мережковского как литературная реалия в изучении Н.В. Гоголя // Проблемы исторической поэтики. – 2017. – Т. 15, № 4. – С. 7–21.
9. Виноградов И.А. Эволюция текста : авторский комментарий Н.В. Гоголя к поэтике комедии «Ревизор» // Проблемы исторической поэтики. – 2020. – Т. 18, № 1. – С. 146–174.
10. Виноградов И.А. Эсхатология комедии Н.В. Гоголя «Ревизор» // Проблемы исторической поэтики. – 2019. – Т. 17, № 4. – С. 68–90.

---

УДК: 821.161.1

ЖУЛЬКОВА К.А.<sup>1</sup> ИНТЕРМЕДИАЛЬНЫЙ ДИАЛОГ ЛИТЕРАТУРЫ И ЖИВОПИСИ В ТВОРЧЕСТВЕ В.В. НАБОКОВА. (Обзор).  
DOI: 10.31249/lit/2021.02.04

*Аннотация.* В обзоре исследуется интермедиаальный диалог литературы и живописи в русскоязычном творчестве В.В. Набокова. Показано, как экфрасис, псевдоэкфрасис, живописная техника в произведениях Набокова создают уникальную поэтику визуализации философских идей, расширяя возможности языка художественной литературы.

*Ключевые слова:* В.В. Набоков; интермедиаальные аллюзии; литература; живопись; экфрасис; псевдоэкфрасис.

ZHULKOVA K.A. Intermedial dialogue between literature and painting in the works by V.V. Nabokov. (Review).

*Abstract.* The review focuses on the intermedial dialogue between literature and painting in Nabokov's Russian-language writings. It shows how ekphrasis, pseudoekphrasis and painting techniques create a unique poetics of visualizing philosophical ideas in Nabokov's works and thus increase possibilities of the language of fiction.

*Keywords:* V.V. Nabokov; intermedial allusions; literature; painting; ekphrasis; pseudoekphrasis.

*Для цитирования:* Жулькова К.А. Интермедиаальный диалог литературы и живописи в творчестве В.В. Набокова. (Обзор) // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7 : Литературоведение. – 2021. – № 2. – С. 52–61. DOI: 10.31249/lit/2021.02.04

---

<sup>1</sup> Жулькова Карина Алеговна – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник отдела литературоведения ИНИОН РАН.

В романе «Отчаяние» (1930–1931) В.В. Набоков писал: «...слово не может полностью изобразить сходство двух человеческих лиц, – следовало бы написать их рядом не словами, а красками, и тогда зрителю было бы ясно, о чем речь. Высшая мечта автора: превратить читателя в зрителя»<sup>1</sup>. Так писатель сформулировал одну из эстетических установок хорошей прозы.

Описание произведений изобразительного искусства в прозе Набокова создает уникальную поэтику визуализации философских идей.

О.А. Дмитриенко [2] рассматривает в качестве интермедиаальной аллюзии В.В. Набокова «Тайную вечерю» Леонардо да Винчи. По мнению исследовательницы, экфрасис «Тайной вечери» выполняет различные функции. Например, функцию импульса для развития темы эмигрантского инобытия в романе «Машенька» или анонимного, но узнаваемого референта в рассказе «Весна в Фиальте», или характеристики главной героини в романе «Защита Лужина». О.А. Дмитриенко отмечает особую игровую эстетику и поэтику Набокова, который, подшучивая над читателем, создает псевдоэкфрасис.

В романе «Машенька» (1926) напротив двери столовой в русском пансионе в Берлине Набоков помещает литографию «Тайной вечери», в иллюзорное пространство которой оказывается втянуто реальное пространство интерьера. Таким образом, Христос и его ученики сидят как бы в этой же самой трапезной, на некотором возвышении и в нише. По замыслу, эффект соприсутствия должен рождать ощущение сопричастности вселенской трагедии, канун которой изображен на фреске. Как вселенская трагедия воспринимается в романе «Машенька» эмиграция. Однако исследовательница замечает, что, выполняя функцию «экфрасического импульса» для развития темы эмигрантского инобытия, тиражированное литографическое изображение «Тайной вечери» напротив двери в столовую в русском пансионе парадоксальным образом лишает сюжет сакрального содержания, делает

---

<sup>1</sup> Набоков В.В. Русский период. Собр. соч. : в 5 т. – Санкт-Петербург, 2001. – Т. 3. – С. 342.

трагедию обыденной и на фреске, и в художественном локусе эмигрантского Берлина.

В рассказе «Весна в Фиальте» (1956) «Тайная вечеря» узнается в ироничной аллюзии, когда герой-рассказчик видит модного писателя Фердинанда, претендующего на роль пророка: «За составным столом... посреди долгой стороны и спиной к плющу, председательствовал Фердинанд, и на мгновение эта поза его, положение расставленных рук и обращенные к нему лица сотрапезников напомнили мне с кошмарной карикатурностью... что именно напомнили, я сам тогда не понял, а потом, поняв, удивился кощунственности сопоставления, не более кощунственного, впрочем, чем самое искусство его»<sup>1</sup>. Так, интермедиаальный синтез умножает иронию и проясняет характер отношений героя-рассказчика и его антагониста Фердинанда.

Экфрасис с анонимным, но узнаваемым референтом включен в «экскурсионный» рассказ Изабеллы, героини романа «Защита Лужина» (1930): «Говорила она еще, вон у того есть чувство стеклянных вещей, а тот любит лилии и нежные лица, слегка припухшие от небесной простуды, и обращала внимание на двух собак, по-домашнему ищущих крошек под узким, бедно убранном столом “Тайной Вечери”»<sup>2</sup>. О.А. Дмитриенко подчеркивает, что псевдоэкфрасис в этом эпизоде служит не только средством характеристики Изабеллы, исполняющей «просветительскую миссию», но и актом набоковской игры с читателем. «Уже долгое время искусствоведы, набоковеды и набокофилы ищут автора той “Тайной Вечери”, где две собаки по-домашнему “ищут крошки под узким, бедно убранном столом”. Таким образом, следуя своей игровой эстетике, Набоков создает псевдоэкфрасис, иронизируя над читателем, уверенным в том, что уж он-то сведущ в области истории искусств, и побуждая его “найти десять отличий”» [2, с. 136].

Л.И. Румянцева и И.В. Удовкина [6] рассматривают экфрасис в романе «Король, дама, валет» (1928), в котором Набоков, по их наблюдению, акцентирует внимание на образе Мадонны. С Ма-

---

<sup>1</sup> Набоков В.В. Русский период. Собр. соч. : в 5 т. – Санкт-Петербург, 2002. – Т. 4. – С. 572.

<sup>2</sup> Там же. – Т. 2. – С. 422–423.

донной – одухотворенной, нежной, строгой, целомудренной – автор сравнивает главную героиню. Исследовательницы констатируют: «Образ Мадонны, изображенной обычно с младенцем на руках, знакомый каждому верующему христианину, никогда не оставался без внимания художников. Образ мадонны, это образ матери доброй, всепонимающей и всепрощающей. Верующие люди всегда просили Богоматерь о помощи, возможно, именно поэтому сохранилось такое большое количество ее изображений, не только на иконах, но и в картинах многих великих художников. Поскольку каждый живописец пытался вложить в этот образ что-то свое, сейчас мы имеем невероятную массу совершенно разных произведений, объединенных общим сюжетом. Так произошло и в романе “Король, дама, валет”» [6, с. 159]. Несмотря на то что героиня сравнивается с Мадонной мельком, это экфрастическое описание имеет огромное значение. Марта – хитрая, глупая, пошлая женщина, ставящая личные интересы превыше всех благородных и жертвенных поступков, – становится для героя кем-то вроде божества, он готов слепо следовать за ней, как за провидицей, как за матерью, держащей своего ребенка за руку и ведущей к светлому будущему. Однако это только авторская игра. Писатель вводит читателя в заблуждение. Марта вовсе не является божественным созданием, она приземленный человек со своими страстями и грехами.

Значительное место живописи в самых различных ее проявлениях Набоков уделяет в романе «Другие берега» (1954). В воспоминаниях о детстве для писателя принципиально важен перевод «впечатлений» из «искусства изобразительного» в искусство прозы [4]. И.Г. Минералова и Н.Д. Жукова прослеживают, как автобиографический стиль, априори тяготеющий к очерковому повествованию, включает в качестве доминанты описание живописных полотен, портретов художников.

Исследовательницы утверждают, что Набоков пользуется арсеналом художников-импрессионистов, когда через обилие своеобразных пейзажей-впечатлений создает и психологические портреты, и стиль эпохи. Импрессионистом-прозаиком создан также портрет-образ матери. Через описание портрета матери ки-

сти Л. Бакста – Набокову удастся создать будто бы двойное изображение. «Понятно, что благодаря такой манере целостная картина воспоминаний складывается из кажущихся разрозненными впечатлений, относящихся к разным периодам жизни, и, в конечном счете, сама являет собой множественность впечатлений. Целостное полотно необычно, но для импрессионизма вполне естественно, оно организуется вокруг экфрасиса известного и узнаваемого современниками портрета эллипсисами, некими фигурами умолчания, ассоциативными скрепами, которые связывают между собой фрагменты» [4, с. 30].

В первом, кажущемся внешне неопределенным, описании матери сочетаются точность и метафоричность: «Двадцатисемилетнее, в чем-то бело-розовом и мягком, создание, владеющее моей левой рукой»<sup>1</sup>. А импрессионистическая манера позволяет судить не только об изображаемом, но и об изображающем. Это описание соотносится цветовой гаммой с самым определенным и целостным изображением матери – а именно портретом-экфрасисом: «Розовато-дымчатый пастельный портрет моей матери работы Бакста: художник написал ее вполоборота, изумительно передав нежные черты, высокий зачес пепельных волос, сизую голубизну глаз, округлый очерк лба, изящную линию шеи»<sup>2</sup>. Упомянув о том, что портрет матери кисти Л. Бакста находится в кабинете отца, т.е. является частью его интерьера, исследовательницы подчеркивают «демонстративный синтез впечатлений»: «художника, написавшего портрет; сына, смотрящего на портрет; сына, смотрящего на мать сквозь призму портрета, через факт нахождения портрета в пространстве отца; а через это указание – осмысление той связи, “принадлежности” (мужу / отцу), которую мать пронесла через всю свою жизнь» [4, с. 31]. Таким образом, создается особая плотность прозаического письма поэта и живописца Набокова, владеющего мастерством синтеза искусств и глубоко осознающего к тому же потенциал и ресурс импрессионизма.

---

<sup>1</sup> Набоков В.В. Другие берега : автобиография. – Санкт-Петербург, 2015. – С. 13.

<sup>2</sup> Там же. – С. 166.

На эксплицитную связь живописи и памяти, проявившуюся уже в ранних стихах Набокова, указывает Д.А. Мухачёв [5]. По мнению исследователя, Набоков не первый, кто поставил визуальность в центр своей эстетики и поэтики, но первый, кто наполнил ее мировоззренческим, философским содержанием. Д.А. Мухачёв полагает, что визуальность в творчестве Набокова соотносится прежде всего с мотивами памяти и возвращения в то пространство, которое в ней отражено. Поскольку самые яркие впечатления писателя связаны с детством и местом, где он его проводил, – Петербургом, именно этот город становится «визуальной картиной, гигантским полотном с множеством деталей» [5, с. 121].

Как известно, своему учителю рисования художнику М. Добужинскому Набоков посвятил стихотворение «*Ut pictura poesis*» (1926), в переводе с латыни – «Поэзия в живописи». Лирический герой этого стихотворения смотрит на картину Добужинского и одновременно мыслит Петербург как огромное произведение визуального искусства. «Петербургские сумерки представляются ему шорохом тушующих карандашей, естественное природное явление (и важная часть петербургского визуального образа) – работой художника, под которым, в таком ракурсе, подразумевается Творец» [5, с. 121].

Своего апофеоза сплетение мотива визуальности с мотивом памяти и возвращения в Петербург, по мнению Д.А. Мухачёва, Набоков достигает в рассказе «Посещение музея» из сборника «Весна в Фиальте», в котором главный герой неожиданно для себя уступает просьбе странного знакомого разыскать портрет своего деда, умершего в петербургском доме. Портрет, искомый героем, представляет «весьма дурно написанного маслом мужчину в сюртуке, с бакенбардами, в крупном пенсне на шнурке»<sup>1</sup>, смахивающего на Оффенбаха. Исследователь полагает, что сюжет об Орфее из оперетты Оффенбаха «Орфей в аду» соотносится с историей главного героя, также попавшего в ад (Советскую Россию), а со-

---

<sup>1</sup> Набоков В.В. Русский период. Собр. соч. : в 5 т. – Санкт-Петербург, 2002. – Т. 4. – С. 353.

временный Ленинград мыслится писателем дурной пародией на подлинный Петербург.

К стихотворению «*Ut pictura poesis*» обращается и В.В. Десятов, рассматривая его в качестве одного из эскизов романа «Подвиг» (1932) [1]. Также отмечая, что претекстом стихотворения, посвященного Добужинскому, служит гумилёвский «*Андрей Рублев*» из сборника «*Костер*», исследователь сопоставляет тексты поэтов, цитируя: «*Всё это живописец плавный / Передо мною развернул, / И, кажется, совсем недавно / В лицо мне этот ветер дул*» (Набоков) и «*Всё это кистью достохвальной / Андрей Рублев мне начертал, / И этой жизни труд печальный / Благословеньем Божиим стал*» (Гумилёв). В.В. Десятов подчеркивает: «Смысл аллюзии – не только в лестном для адресата (Мстислава Добужинского) сопоставлении с великим древнерусским иконописцем (оба стихотворения – экфрасисы), но и в подразумеваемом отношении автора к Петербургу как к утраченному раю» [1, с. 191].

О.А. Дмитриенко [3] находит в романе «Подвиг» изобразительные аллюзии на картины Ф.А. Малявина. Герой романа Мартын Эдельвейс, собираясь в опасную экспедицию из Латвии в Россию, заходит в ресторан «Пир горой». Хозяин, художник Данилевский, заводит разговор о том, как он собирается изменить интерьер русского ресторана: «Все это изменится к лучшему. Знаете, я – бы бабами, большими бабами, хотел расписать стены, если бы это не было так грустно. Одежды – прямо как пожары, но бледные лица с глазами лошадей»<sup>1</sup>. Указание на картины Малявина очевидно. Русские бабы в ярких красочных одеждах – главные персонажи произведений Малявина «Смех» (1899), «Три бабы» (1901–1902), «Девка» (1903), «Две девки» (1910), а также особенно популярной картины «Вихрь», красочный колорит которой заставлял увидеть в ней и надежду на духовное возрождение, и предчувствие разгула разрушительных сил. Исследовательница предполагает, что эта изобразительная аллюзия – малявинский «Вихрь» на стенах эмигрантского ресторана – связана и с темой ностальгии, и

---

<sup>1</sup> Набоков В.В. Русский период. Собр. соч. : в 5 т. – Санкт-Петербург, 2001. – Т. 3. – С. 288.

с несбывшейся мечтой о вольной и счастливой жизни. О.А. Дмитриенко утверждает, что «пересказываясь» на языке живописи, тема обретает многоголосие, реализуется в пространстве двух семиотических систем.

Широкий интермедиаальный контекст, по мнению О.А. Дмитриенко, Набоков создает в романе «Приглашение на казнь» (1938). Автор статьи выявляет источники, связанные с изобразительными аллюзиями к портретам Цинцинната. Помимо диахронного, растянутого во времени повествования «Цинциннат в тюрьме», Набоков, по мнению исследовательницы, создает символический портрет узника и как синхронный текст живописного полотна.

Рассматривая стилистику портретов «многомерного» Цинцинната, О.А. Дмитриенко обращается к портрету из второй главы. «Он встал, снял халат, ермолку, туфли. Снял полотняные штаны и рубашку. Снял, как парик, голову, снял ключицы, как ремни, снял грудную клетку, как кольчугу. То, что осталось от него, постепенно рассеялось, едва окрасив воздух»<sup>1</sup>. «Остаток» Цинцинната, окрасивший воздух, – это свет как субстанция, категория, о которой размышлял епископ Августин Аврелий (Блаженный), это внутренний свет (*illuminatio*), существующий не во внешнем мире, не в универсуме неоплатонической эманации, а в душе.

Организаторы и участники казни неспособны узреть этот свет. Для них Цинциннат «как будто был вырезан из кубической сажени ночи, непроницаемый»<sup>2</sup>. И потому особенно важно, что поэтически-философское, иронично-игровое определение Набоковым состава преступления Цинцинната имеет визуально-художественный комментарий, данный на языке тюремщиков: «непроницаемость, непрозрачность, препона»<sup>3</sup>.

Портрет героя в 11 главе (портрет «хитро освещенных плоскостей души») также создан по принципам стилистически и эстетически очень близким аналитическому кубизму П. Пикассо. Например, портрет Амбруаза Воллара (1910), «состоящий из по-

---

<sup>1</sup> Набоков В.В. Приглашение на казнь // Набоков В.В. Русский период. Собр. соч. : в 5 т. – Санкт-Петербург, 2002. – Т. 4. – С. 62.

<sup>2</sup> Там же. – С. 56.

<sup>3</sup> Там же. – С. 87.

лупрозрачных дымчатых ломаных плоскостей», «каждая из этих плоскостей – до конца не завершенная, незамкнутая геометрическая фигура, перетекающая своей разомкнутой гранью в другие формы» [3, с. 210], что позволяет создать образ, находящийся в постоянном становлении.

Исследовательница обнаруживает и другую интермедиальную аллюзию – светофанические акварели У. Тёрнера, живописные поиски которого направлены в сторону воплощения на холсте или бумаге ощущения светового носителя («источника света»). В иллюстрациях Тёрнера к поэме Мильтона «Потерянный рай» (1835) и к поэме Кемпбелла «Радости надежды – Синайский гром» (1837) представлено явление Бога едва видимым прозрачным абрисом в световом потоке, льющемся сквозь облака. Фигура Его почти неразличима, растворена в свете.

О.А. Дмитриенко подчеркивает, что «светофаническая» живопись сложилась как символическая система, уходящая своими корнями в философские проблемы века: оппозиции света и тьмы, переосмысления свойств покрова, который становится важной метафорой отношения духа и материи.

Так, в романе «Приглашение на казнь», не прибегая к экфрасису, Набоков разрабатывает иные способы интермедиального взаимодействия литературы и живописи. Писатель находит в живописи дополнительные возможности для выражения метафизических идей, определяющих сущность главного героя и восходящих к неоплатонизму.

Таким образом, становится очевидным, как включая экфрасис, псевдоэкфрасис, живописную технику в свои художественные произведения, Набоков «создает уникальную поэтику визуализации философских идей, расширяя возможности языка художественной литературы» [3, с. 211].

### **Список литературы**

1. Десятков В.В. Тропою львов : Роман В.В. Набокова «Подвиг» и жизнетворчество // Русская литература. – 2019. – № 3. – С. 189–196.
2. Дмитриенко О.А. Экфрасис «Тайной вечера» в русскоязычной прозе В. Набокова // Печать и слово Санкт-Петербурга : сб. научн. трудов. – Санкт-

- Петербург : Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна, 2015. – С. 134–137.
3. Дмитриенко О.А. Изобразительные аллюзии к портретам Цинциннаты Ц. в романе Набокова «Приглашение на казнь» (1938) // Печать и слово Санкт-Петербурга : сб. научн. трудов. – Санкт-Петербург : Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна, 2016 – С. 207–211.
  4. Минералова И.Г., Жукова Н.Д. Экфрасис женского портрета Л. Бакста в романе В.В. Набокова «Другие берега» // Успехи современной науки. – 2016. – Т. 6. – № 12. – С. 30–32.
  5. Мухачёв Д.А. Зрение, память, возвращение : концепты художественного мира В. Набокова // Вестник МГПУ. Серия : Филология. Теория языка. Языковое образование. – 2019. – N 3(35). – С. 120–126.
  6. Румянцева Л.И., Удовкина И.В. Экфрасис в романе В.В. Набокова «Король, дама, валет» // Русистика на Северо-Востоке России и в странах Азиатско-Тихоокеанского региона : инновационные практики : сб. материалов IV Междунар. очн.-заоч. науч.-практ. конф. (Якутск – Харбин, 01–20 ноября 2018 г.) / редкол. : С.М. Петрова, Е.А. Антонова, С.Ю. Залуцкая, Г.Е. Жондорова, А.И. Ощепкова. – Чебоксары : ИД «Среда», 2018. – С. 157–160.

---

## ЛИТЕРАТУРА И ОБЩЕСТВО

УДК 821.111+930

КРАСАВЧЕНКО Т.Н.<sup>1</sup> СЮЖЕТ О КРЫМСКОЙ ВОЙНЕ (1853–1856) В БРИТАНСКОЙ КУЛЬТУРЕ.

DOI: 10.31249/lit/2021.02.05

*Аннотация.* Подлинные цели Крымской войны середины XIX в. изначально не были ясны британцам, а со временем и вовсе позабылись. Однако в коллективной национальной британской памяти сохранились несколько культовых произведений, образов и персонажей: «Атака легкой кавалерии» поэта-лауреата Альфреда Теннисона, мотив «тонкой красной линии», легендарная Флоренс Найтингейл. Таким образом, события истории забываются, помнят то, что сохраняет культура.

*Ключевые слова:* Крымская война; Великобритания; Россия; «Большая игра»; культовые произведения; образы и персонажи британской культуры.

KRASAVCHENKO T.N. The story of the Crimean war (1853–1856) in the British culture.

*Abstract.* The real goals of the Crimean war, which took place in the middle of the 19th century, were unclear to the general British public initially and completely forgotten over time. However several cult works, images and characters have survived in the collective national British memory: a poem by a poet-laureate Alfred Tennyson «The charge of the light brigade», the «thin red line» motif, legendary Florence Night-

---

<sup>1</sup> Красавченко Татьяна Николаевна – доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник отдела литературоведения ИНИОН РАН.

ingale. Thus the historical events are forgotten, and those things that are kept by culture overcome the time.

*Keywords:* the Crimean war; Great Britain; Russia; «The Great Game»; cult works; images; characters of British culture.

*Для цитирования:* Красавченко Т.Н. Сюжет о Крымской войне (1853–1856) в британской культуре // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7 : Литературоведение. – 2021. – № 2. – С. 62–77. DOI: 10.31249/lit/2021.02.05

Причины и следствия Крымской войны (1853–1856) ныне смутно известны в Британии. Поэтому, несмотря на существование целого ряда историографических исследований о Крымской войне, опубликованная в 2010 г. книга «Крым: Последний крестовый поход» [15] видного британского историка и писателя, специалиста по русской истории, профессора Бирбек-колледжа (Лондон) Орlando Файджеса привлекла внимание читателей. О. Файджес – широко известный автор многих книг, переведенных на разные языки, в их числе «Трагедия народа» (1996) – о русской революции, «Танец Наташи» (2002) – история русской культуры, документальный роман «Шепчущие: частная жизнь в сталинской России» (2007).

Война, о которой пишет О. Файджес, называлась также «Восточной», а в английской мемуарной литературе – «Русской» («Russian») и в реальности состояла из нескольких кампаний – Дунайской, Кавказской, Азовской, Балтийской, Беломорской, Петропавловской, но Файджес пишет именно о Крымской кампании как об ее центральном эпизоде. Инициатором войны выступила Турция: 4 (16) октября 1853 г. она объявила войну России.

О. Файджес заново осмысливает эту войну, ставки в которой были весьма высоки. Основываясь на британских, русских, французских и османских архивах, он исследует, насколько глубоким оказался след, оставленный Крымской войной в национальном сознании прежде всего Британии и России, а также Франции и Турции. Он сочетает анализ военной, дипломатической, политической истории с историей культуры и вписывает Крымскую войну в контекст «Восточного вопроса», тех дипломатических и политических проблем, которые привели к упадку Османской империи. При

этом он выявляет особое значение религиозной борьбы между Россией, защитницей Православия, и Францией, защитницей католиков в Оттоманской империи. Крымскую войну он рассматривает как результат долгого религиозного конфликта между христианами и мусульманами на Балканах, в южной России и на Кавказе, который продолжается до сих пор.

Файджес сумел живо изобразить войну, передать страх, ужас ее участников, показать некомпетентность офицеров – он использовал в книге материалы корреспонденций из Крыма в лондонскую «Таймс» журналиста Уильяма Ховарда Рассела (Russell), письма домой солдат с обеих сторон, «Севастопольские рассказы» Толстого и создал образы как обычного британского солдата, сидевшего в заснеженном окопе под Севастополем, так и мрачного Николая I, поклявшегося внушить всему миру свое стремление к религиозному спасению.

Крымскую войну О. Файджес рассматривает как первую подлинно современную войну, в которой окопные бои за Севастополь были «генеральной репетицией» окопных боев Первой мировой. Во время Крымской войны уже существовала фотография, позволявшая запечатлеть события, появился телеграф, мгновенно передававший новости. Она стала первой «газетно-информационной, пропагандистской» войной. Это было важно для общества, где пресса и общественное мнение постепенно обретали все большее значение. Британский историк Э. Лэмберт назвал Крымскую войну «первой медиавойной», в которой репортажи У.Х. Рассела, описывавшие военные неудачи британцев и тяжелое состояние армии, «привлекали всеобщее внимание» и немало способствовали отставке в 1855 г. британского правительства Абердина, которого сменил Палмерстон [6]. Хронику Крымской войны создал и фотограф Роберт Фентон, его фотографии стали первыми в истории военными фоторепортажами с места событий.

Репортажи Рассела и Фентона показали широкой публике военный быт в его ужасающей наготе, страшные условия в военных лазаретах, где раненые чаще погибали не от ран, а от последствий антисанитарии. Несмотря на всю свою «современность», Крымская война была вполне традиционной – с обеих сторон воз-

никали проблемы со снабжением, плохими командирами, непрофессионализмом дипломатов. Военные репортажи не оставили сомнений в крахе сословной системы в британской армии. Офицеры-аристократы были слишком далеки от простых солдат. Война велась яростно и некомпетентно. Военные действия затягивались. Файджес в качестве комического парадокса приводит свидетельство о том, что британский главнокомандующий лорд Рэглан (Raglan) после Наполеоновских войн по инерции продолжал считать врагами не русских, а французов.

Файджес также показывает, как Франция и Британия втянулись в войну под влиянием русофобских идей, распространившихся в Европе на волне революций 1830 и 1848 гг. Усиление антиросийских настроений с 1830-х годов стало предпосылкой конфликта: в Европе у России (кроме Греческого королевства) не осталось союзников.

Крымская война воспринималась как своеобразный «крестовый поход» Запада против «жандарма Европы», как защита высших ценностей цивилизации. По мнению Файджеса, в середине XIX в. в британской прессе царил такая истерическая русофобия, что правительству не оставалось ничего иного, как противостоять русской угрозе.

Как и многие другие войны, это была война за территории и сферы влияния, вызванная опасением, что в случае поражения Оттоманской империи Россия будет контролировать огромную территорию от Балкан до Персидского залива. Великобританию беспокоило не только усиление влияния России на Балканах, но и ее экспансия на Кавказе и возможное продвижение в Среднюю Азию. Россия была для Великобритании главным геополитическим противником, против которого она вела «Большую игру» (термин, принятый и дипломатами той поры, и современными историками, он встречается в романе Киплинга «Ким», где присутствует тема геополитического противостояния Британии и России в Индии).

Во время Крымской войны британская политика оказалась сосредоточена в руках лорда Палмерстона, замыслившего обширный раздел России, согласно которому, в частности, Крым, Черкесия и Грузия отделялись от России: Крым и Грузия отходили Тур-

ции, а Черкесия становилась независимой или же связанной с Турцией отношениями сюзеренитета [9, р. 110]. У Британии вызывало тревогу то, что самый короткий и дешевый путь в Иран по Черному морю может быть закрыт Россией, и она стремилась к вытеснению России с Черноморского побережья, Кавказа, из Закавказья и Северной Америки.

Это была также религиозная война, вдохновляемая страстной верой Николая I в идеи панславизма, у него были планы отделить балканские владения Османской империи, населенные православными народами, чему Великобритания противилась. Царь хотел вдохновить славян на восстания против турок, он верил в то, что долг России – править всем православным миром. Николай I, как показывает О. Файджес, втянул свой народ в войну, чтобы присоединить куски «пришедшей в упадок» Оттоманской империи, а также «контролировать» Святую Землю. Первые вспышки религиозного противостояния между православными и католиками случились в Вифлееме во время Пасхи 1846 г., когда в столкновении погибло 40 человек. Противостояние во имя Бога продолжалось и дальше. Файджес прослеживает дипломатические споры между Россией и Францией о том, какая церковь – православная или католическая – должна охранять святыни храма Рождества Христова в Святой Земле. Это стало яблоком раздора между русскими и французами, хотя главной причиной участия французского императора Наполеона III в коалиции против России было его стремление к реваншу после поражения его дяди Наполеона I в 1812 г. и желание вернуть Франции былую славу.

Крымская война представляется О. Файджесу уникальной еще и потому, что христианские Британия и Франция (и примкнувшее к ним по собственным мотивам Сардинское королевство) поддержали мусульманскую Турцию против христианской России. Очевидно, что для Европы «после Ватерлоо французы перестали быть врагами и стали новыми друзьями, возникли новые конфигурации союзов, а Россия стала новым врагом» [8, р. 285]. Впервые со времен Отечественной войны 1812 г. Россия противостояла крупной коалиции европейских стран.

Накал ненависти, особенно со стороны Запада, был велик. Англиканские священники призывали своих прихожан-солдат ненавидеть русских варваров, а русские священники свою неграмотную паству, солдат из крестьян, – не щадить супостатов с Запада. Рассел в одном из репортажей в «Таймс» упомянул «проклятые московитские пушки», употребив анахронический термин XVI в. Файджес показывает, как исконное, возникшее еще при Иване Грозном, архаичное западное пренебрежительное отношение к русским как к варварам, чье поведение не является христианским, повлияло на политику в отношении России.

До окончания Крымской кампании в британской прессе было опубликовано много – около 300 – поэтических откликов на войну, написанных и литераторами, и любителями – журналистами, адвокатами, священниками, военными, которых взволновала тема войны. Российская исследовательница О.Г. Сидорова дополняет их еще 214 стихотворениями, напечатанными в журнале «Панч», 57 анонимными уличными балладами «на злобу дня» [12, с. 107] и расценивает их как рифмованные отклики на сообщения прессы, обыгрывавшие многие темы и мотивы из репортажей Рассела, Фентона и их коллег. Авторы анонимных уличных баллад, распространяемых в виде листовок, играя на ура-патриотических и шовинистических чувствах публики, широко использовали сниженную лексику и жаргон. Британия в балладах – прекрасная леди, выступающая за справедливость, защищающая слабых. Нередко она персонифицируется в образе льва, при этом британские солдаты – смельчаки и победители. Русский традиционно представлен в балладах в образе медведя. Другой персонаж баллад – русский царь. Его называют фамильярно Ник, сравнивают с боровом, утверждают, что он спаивает подданных. В балладе «Разговор между Джоном Булем и царем» Джон Буль, т.е. типичный англичанин, называет русского царя Ника «мерзким русским боровом», который «накачивает ромом и грогом своих солдат / И посылает их в туман / К нам на бойню» («You are a nasty Russian hog / You staff your man with rum and grog, / And send them on to us in a fog, / But they were soon defeated») [4]. Для описания царя используется

сниженная лексика. Так, баллада о смерти императора Николая I 18 февраля (2 марта) 1855 г. в возрасте 59 лет называется «Император России откинул копыта» (*Emperor of Russia kicked the Bucket*), в ней сказано, что умер тиран, император, он не мог победить и «умер в скорби и печали», «Россия скорбит, Британия ликует» [11].

Как заметила О.Г. Сидорова, баллады имели «мало отношения к художественной литературе», но были важным свидетельством эпохи, они демонстрировали «господствовавшие в обществе <...> стереотипы массового сознания» [12, с. 108–109].

В целом же значительная часть британского общества не понимала смысла и целей Крымской войны, и после первых серьезных потерь возникла сильная антивоенная оппозиция в стране и парламенте, что в конце концов привело к уже упомянутой отставке кабинета премьер-министра Абердина в январе 1855 г. Позднее английский историк-либерал Джордж Тревельян назвал Крымскую войну просто «глупой экспедицией в Черное море, предпринятой без достаточных оснований, так как английскому народу наскучил мир. <...> Буржуазная демократия, возбужденная прессой, подстрекалась к крестовому походу ради турецкого господства над балканскими христианами» [14, с. 573]. Практически никто уже не помнил о преимуществах, полученных Великобританией: одной из основных целей ее участия в Крымской войне были торговые привилегии – введение благоприятного режима для импорта английских товаров, и он был введен в 1857 г., через год после окончания войны, видимо, по выдвинутому в ходе мирных переговоров требованию Великобритании. Что касается России, то Николай I фактически заплатил жизнью за проигранную войну, и неважно, правда ли версия о его самоубийстве: очевидно, что крушение надежд, стресс от проигрыша оказались для него роковыми. По большому счету, поражение в войне, выявившее существенное экономическое и технологическое отставание России от Запада, способствовало проведению экономических реформ в России, результатом которых стало освобождение крестьян в 1861 г. Но в последующие 150 лет Россия, как отмечает О. Файджес, не простила Альбиону предательства – союзничества с турками против «европейских кузенов», а позднее холодная война советской эпохи

заморозила основные проблемы, которые определились в XIX в., конфликты назывались по-разному, но нередко были все те же.

Хотя масштабные, «великие» цели войны со временем забылись, она осталась в коллективной национальной памяти благодаря нескольким культовым произведениям, образам и персонажам. И первое среди них – стихотворение «Атака легкой кавалерии»: о трагическом эпизоде войны, когда бригада легкой кавалерии – шестьсот британских кавалеристов, среди них цвет британской аристократии, – во время Балаклавского сражения 25 октября 1854 г. по приказу главнокомандующего британской армии лорда Рэглана под перекрестным огнем вражеских пушек отчаянно, бессмысленно, самоубийственно штурмовала позиции противника, чтобы отбить артиллерийские орудия, захваченные русскими у турок. Потери, по разным источникам, составили от трети до двух третей личного состава. Русскому противнику – пехотинцам, которыми командовал генерал Павел Липранди, действия британских кавалеристов показались неадекватными, они произвели впечатление пьяных. Но они не были пьяны, просто они получили приказ и исполнили его, хотя изначально он обрекал их на гибель и поражение, и они это понимали. Журналист У.Х. Рассел, наблюдавший атаку и оценивший потери в 409 человек, писал в «Таймс»: «Наша легкая бригада была уничтожена из-за собственного безрассудства и жестокости свирепого врага» [5, р. 7–8]. Потом это запутанное дело рассматривалось и в палате общин и в палате лордов, о нем написано немало исследований [см.: 2].

Знаменитый британский поэт-лауреат Альфред Теннисон в 1854 г. прочел сообщение об этом событии в газете «Таймс» и тут же, по воспоминаниям его внука, написал стихотворение «Атака легкой кавалерии», в котором воспевалась отвага, подвиг британских кавалеристов и оплакивалась их бессмысленная гибель. Стихотворение было опубликовано 9 декабря в британской газете *The Examiner* и сразу стало очень популярным, в том числе и среди солдат в Крыму, где шла война. Ныне оно входит в школьные программы.

Теннисон создал страшный образ войны, употребляя такие метафоры, как «челюсти Смерти» (jaws of Death), «пасть Ада» (mouth of Hell), но в стихотворении почти нет упоминания врага – лишь в трех строках (34–36) из 55 упомянута «казаки и русские», отступающие под сабельными ударами – разрозненно, врассыпную. О.Г. Сидорова объясняет практическое отсутствие образа врага тем, что англичане считали русских «ничтожными противниками», образ слабого врага снижал, девальвировал «образ героя и героизма – героизма не победного, но стоического, славного поражения, которое в моральном плане <...> выше победы» [12, с. 110]. Вновь сказывались негативные «русские» стереотипы, хотя, как известно, в Наполеоновских войнах и в войнах с турками русские и британцы были союзниками, и тогда восприятие русских как воинов было иным. Например, в 1827 г. объединенный англо-франко-российский флот в битве при Наварине уничтожил практически весь османский флот.

В 1968 г. известный британский режиссер Тони Ричардсон снял фильм «Атака легкой кавалерии» (1968), в котором воспроизведены события тех дней, одним из сценаристов был драматург Джон Осборн, лорда Рэглана сыграл Джон Гилгуд. В этом фильме британские офицеры и солдаты, получив приказ главнокомандующего, понимают его ошибочность и гибельность для них, но не могут не выполнить его и почти все погибают. В фильме разоблачается сущность викторианского правящего класса, сделавшего трагедию возможной. Высокопоставленные британские офицеры изображены в разных ситуациях – в казармах, дома, в театре – и везде очевидны лицемерие и пустота военной касты.

В 1890 г. Редьярд Киплинг по «следам Теннисона» написал стихотворение «Последние из легкой бригады» (*The Last of the Light Brigade*) – о встрече через тридцать шесть лет после события с последними двадцатью выжившими ветеранами бригады, их тяжелой судьбе. Теннисона, которому исполнилось 80 лет, он упрекнул в пренебрежительном отношении к судьбам старых солдат в Британии. Была ли эта встреча на самом деле – неизвестно. Возможно, Киплинг просто привлек внимание к тяжелым условиям, в

которых доживают свой век военные ветераны в Британии. А еще известно, что Уинстон Черчилль, премьер-министр Великобритании, но также и военный историк, находясь в феврале 1945 г. на Ялтинской конференции, посетил ту самую «долину смерти», где состоялась атака легкой кавалерии.

Широко распространилось и приобретенное символическое значение выражение «тонкая красная линия» (the Thin Red Line), связанное с историческим событием – участием 93-го пехотного полка шотландских сазерлендских горцев в битве при Балаклаве 25 октября 1854 г. Чтобы прикрыть слишком широкий фронт атаки русской кавалерии, генерал-майор сэр Колин Кэмпбелл построил солдат в шеренгу по двое, вместо предписанной по уставу шеренги из четырех солдат. От красных мундиров британцев пошло выражение – «тонкая красная линия», превратившееся в художественный образ – символ стойкости, самоотверженности, британского хладнокровия в сражениях, обороны из последних сил.

Некая ирония кроется в том, что именно в столкновении 25 октября особого мужества от британцев не потребовалось. 1-й Уральский казачий полк под командованием подполковника Хорошихина (с тремя сотнями 53-го Донского казачьего полка) двинулся к холму, за которым скрывалась линия обороны шотландцев. Казаки, продемонстрировав сперва намерение к сокрушительной атаке, вдруг остановились в 500 метрах от холма. Шотландцы открыли огонь (тут существуют разные версии – то ли не выдержав нервного напряжения, то ли решив опробовать новую тактику и сделав ставку на скорострельность своих новых ружей, теперь перезарядившихся гораздо быстрее, чем в предыдущие войны). Они дали три залпа вместо одного, и казаки отошли. Если бы они дошли до шотландцев, то тем в штыковой атаке пришлось бы туго именно из-за слишком тонкой «красной линии», но в любом случае скорострельность ружей сработала. По другой версии, казаки повернули, решив, что четкость построения шотландцев, их уверенность свидетельствуют о том, что за ними скрываются солидные силы. Существует и третья версия: казаки решили «не нарываться», удовлетворившись разведывательной миссией. Возможно, есть и иные версии.

В 1881 г. «битву» при Балаклаве увековечил шотландский художник Роберт Гибб (1845–1932) на картине «Тонкая красная линия» и она была выставлена в шотландском Национальном военном музее в Эдинбургском замке. Другая картина висит в актовом зале Высшей школы Глазго, где учился Кэмпбелл, на ней изображены сраженные шотландскими пулями русские пехотинцы. В британский культурный быт вошел головной убор, закрывающий все лицо с прорезями для глаз и рта, под названием *balaklava* – его придумали мерзшие под Балаклавой британские солдаты.

Еще одна легенда Крымской войны – сестра милосердия Флоренс Найтингейл (1820–1910). В октябре 1854 г. Флоренс, девушка из богатой и родовитой британской семьи, с 38 помощницами – медсестрами, которых она подготовила, и пятью католическими монахинями отправилась сначала в Турцию, затем в Крым, где гораздо больше солдат погибало от тифа, холеры, дизентерии, чем от ран, полученных в бою. Найтингейл последовательно вводила в госпиталях принципы санитарии – в результате менее чем за шесть месяцев смертность в них снизилась в десятки раз. В 1856 г. Флоренс на свои деньги поставила над Балаклавой большой крест из белого мрамора в память о солдатах, врачах и сестрах милосердия, погибших в Крыму. По возвращении в Англию она провела кардинальную реорганизацию всей военной медицинской службы Британии.

Крымская война сделала ее национальной героиней. В 1918 г. известный биограф и критик, близкий к модернистской группе «Блумсбери» Джэйлс Литтон Стрейчи в книге «Выдающиеся викторианцы» опубликовал главу о Найтингейл, сделав ее культовой фигурой для британских феминисток. Он представил ее как энергичную, целеустремленную женщину, которая была одновременно невыносимой и восхитительной.

О ее жизни и судьбе снято несколько художественных и документальных фильмов. В 1929 г. бывший политик-либерал, драматург Реджинальд Беркли написал пьесу «Леди с лампой» – во всех воспоминаниях современников о Найтингейл рассказывается, как она совершала в лазаретах вечерние и ночные обходы с лампой, проверяя состояние раненых и больных. В пьесе, во многом

использующей материалы главы из книги Стрейчи, Флоренс предстает как не вполне симпатичный персонаж. В 1951 г. по этой пьесе был поставлен фильм британского кинорежиссера Герберта Уилкокка «Леди с лампой». В 1912 и 1915 гг. вышли два немых фильма о ней, а в 1936 г. – звуковой фильм «Белый ангел», в 1985 г. – фильм о ней канадского режиссера Дэрила Дьюка, в 1993 г. – американский мультипликационный фильм «Флоренс Найтингейл», а в 2008 г. – телефильм известного британского режиссера Нормана Стоуна «Флоренс Найтингейл», который имел большой успех на канале Би-би-си – 1. Существуют музеи Флоренс Найтингейл и медаль ее имени – международная награда медсестрам, а их международный день отмечается в день ее рождения – 12 мая. В 2002 г. Найтингейл была названа 52-й в списке из 100 великих британцев по результатам голосования в Великобритании. В англиканских церквях ее поминают по праздникам.

Наиболее выдающийся английский роман о Крымской войне – «Мастер Джорджи», опубликованный известной писательницей Берил Бейнбридж (1932–2010) в 1998 г.: он получил Букеровскую премию. В нем, как и полагается в романе, изложена история с любовной интригой. Однако роман основан на литературных и исторических источниках. В одном из интервью Бейнбридж призналась, что изучала батальные сцены Крымской войны на полотнах британской художницы-баталистки Элизабет Томпсон, леди Батлер (1846–1933) и фотографиях Роберта Фентона [3]. Война показана в романе как полная неразбериха, бойня, распадник антисанитарии, место массовой гибели от эпидемий, в общем – как национальная катастрофа. Образа врага, как и у Теннисона, в романе нет, русские лишь упоминаются. Так, один из персонажей – доктор Поттер – рассказывает, что лет за двадцать до событий 1854 г. побывал в Крыму, осматривал Балаклаву, береговую линию и издал на свои средства статью о строении степного песчаника, характерного для западной части Ногайской степи – откликов на нее не последовало. Доктор отговаривает жену главного героя, тем более с детьми, сопровождать мужа в Россию, говорит ей о «суровом климате, морозных ночах и буйных веснах, паля-

щем июле и августе, о выжженной растительности, о мухах...» [1, с. 29]. В романе коротко сказано, что когда герои были в Константинополе, Англия объявила войну России, и, как замечает тот же Поттер, последовала «тошнотворнейшая демонстрация патриотического пыла» [1, с. 36]. Джорджи, хирург, идет на войну, надеясь на то, что она вернет ему смысл жизни [1, с. 37], утраченный в прошлом, но находит только нелепую, случайную гибель. Герои, приплыв в Крым, высадились в одной из бухт Каркинитского залива на пустой берег. Британский штаб расположился в Балаклаве. «Джордж туда наведался дважды, пытаясь раздобыться лекарствами и одеялами. Грязь на улицах несусветная, гавань забита взбухшими останками лошадей, верблюдов, а то и людей – все это ужасает» [1, с. 66]. Русские изображены лишь в сцене, символизирующей нелепость войны: «Русские ждуть себя не заставили, наскочили, вынырнули из тумана, – вспоминает один из персонажей (Помпи Джонс), – точь-в-точь – мы, как в зеркале, глаза выпучены от страха, кивера оцетинены, как кустарник. Завязалась рукопашная – вот когда пригодился штук. <...> Я видел такое: сошлись один на один наш офицер из 21-го и тоже офицер, русский. Дрались на саблях, кружили друг против друга раскорякой, как обезьяны [курсив мой. – Т. К.]. А солдаты, те и другие, стали в кружок, науськивали, подбадривали, крепко ругались. Я смотрел из-за спин на этот танец смерти. Когда оба рухнули, пронзенные насмерть, кружок сразу рассыпался под зверский [курсив мой. – Т. К.] крик. <... > Я не знал, какое такое дело отстаиваю и почему так нужно убивать» [1, с. 82]. «Я <... > видел: двое стоят на коленях, смотрят друг другу в глаза и не падают – держатся на руках, упертых, как в ладошках. У стены гренадер обнимал штук, его припиливавший, как бабочку, к приставной лестнице» [1, с. 82]. Так же нелепо погиб главный герой – Джорджи: раненый русский, стоявший сзади, «опершись на мешки с песком, поднял мушкет и пальнул. Джордж выпустил носилки, бочка покапталась, взметнулись серые клубы пороха» и далее следует так напоминающее о Толстом: «Он смотрел на меня большими от удивленья глазами» [1, с. 83].

Война предстает в романе как бессмысленная бойня, сопровождающаяся озверением людей (поэтому сравнение «как обезьяны» и крик «зверский»). В целом же и русские, и британцы показаны как игрушки и жертвы нелепых, неведомых сил, загнавших их в эту абсурдную ситуацию.

Образ Крымской войны в английской литературе сложился во многом под влиянием прессы: журналисты и фотографы создали свой образ Крымской войны. Война сохранилась в памяти англичан в основном по фотографиям (поэтому каждая глава в романе – фотография), что, казалось бы, гарантирует правдивость изображения происходящего. Но неожиданная «вставка» убитого Джорджи в число живых фотографируемых участников ради эффекта «завершенной композиции» выявляет неправдивость и фотографии, т.е. налицо постмодернистский принцип относительности исторической истины, несомненны лишь война и ее кошмар, показанные с английской стороны. Не случайно заключительная часть романа – «Пластинка шестая», датированная ноябрем 1854 г., иронически названа «Улыбаемся, улыбаемся, братцы».

Роман Бейнбридж – произведение, на первый взгляд, о всепоглощающей, жертвенной любви – на самом деле повествует о неуместности, ненужности и жестокости войны. Вот и О. Файджес расценивает Крымскую войну, разрушительную для всех, в том числе для самого Крыма и его культуры, для британцев и русских, унесшую более полумиллиона жизней, как бессмысленную.

И современный британский публицист и историк Энгус Макквин, прочитав книгу О. Файджеса, размышляет: война ушла в прошлое, «очевидно, что мы (британцы, французы и турки, которых мы презирали) победили, экспансионистские амбиции России были пресечены, но в чем была победа, до сих пор трудно объяснить» [7]. Сама война теперь почти забыта, сохранились лишь символы, ее культовые фигуры и события.

В самом центре Лондона – на перекрестке Риджент-стрит и Пэлл-Мэлл находится памятник павшим в Крымской войне 1853–1856 гг. – Crimean War Memorial. Он был воздвигнут вскоре после войны – в 1861 г., надпись на нем гласит: «В память о 2152 офицерах, унтер-офицерах и рядовых, павших в войне с Россией в 1854–

1856. Воздвигнуто их товарищами». Металлические части памятника отлиты из пушек, захваченных британскими войсками в Крыму. На торце памятника лаконичная надпись: Крым. Названы и основные бои: бой на реке Альма, у Инкермана, осада Севастополя. В 1914 г. композицию монумента дополнили две статуи. Первая – Флоренс Найтингейл. Вторая – Сидней Герберт Ли (1810–1861) – во время Крымской войны он был военным министром Великобритании и поддерживал Флоренс Найтингейл. Некий парадокс кроется в том, что он был наполовину русский: его мать – графиня Екатерина Воронцова, дочь русского посла (1785–1806) графа Семена Романовича Воронцова, в честь которого названа одна из улиц Лондона.

### Список литературы

1. Бейнбридж Б. Мастер Джорджи / пер. Е. Суриц // Иностранная литература. – Москва, 2000. – № 7. – С. 3–83.
2. Брайтон Т. Ездоки в ад : правда о бригаде легкой кавалерии. Brighton T. Hell riders : the truth about the Charge of the light brigade. – London : Penguin, 2005. – 416 p.
3. Гаппи С. Интервью с Берил Бейнбридж. Guppy S. The art of fiction : interview with Beril Bainbridge // The Paris review. – 2000. – N 164. – URL: <http://www.theparisreview.org/interviews/561/the-art-of-fiction-no-164-beryl-bainbridge>
4. Диалог между Джон Булем и царем. A Dialogue between John Bull and the Czar // Europeana [electronic resource]. – URL: [https://www.europeana.eu/nl/item/45/\\_Resource\\_74894707](https://www.europeana.eu/nl/item/45/_Resource_74894707)
5. Корреспондент [Рассел У.Х.]. Кавалерийская атака в Балаклаве 25 октября. Correspondent [Russell W.H.]. The cavalry action at Balaclava 25 October // The Times. – London, 1854. – N 21898, 14.11. – P. 7–8.
6. Лэмберт Э. История на Би-би-си : Крымская война. Lambert A. The Crimean war // BBC. History [electronic resource]. – URL: [http://www.bbc.co.uk/history/british/victorians/crimea\\_01.shtml](http://www.bbc.co.uk/history/british/victorians/crimea_01.shtml)
7. Макквин Э. Орландо Файджес. Крым : последний крестовый поход. (Рецензия). Macqueen A. Crimea : the last Crusade by Orlando Figes – review // The Guardian. – London, 2010. – 10 Oct. – URL: <https://www.theguardian.com/books/2010/oct/10/crimea-last-crusade-figes-review>. – (Rev. of : Figes O. Crimea: the last Crusade. – London : Allen Lane, 2010. – 550 p.).
8. Марковиц С. Крымская война в британском сознании.

- Markovits S. The Crimean war in the British imagination. – Cambridge : Cambridge univ. press, 2009. – 304 p.
9. Поздняя переписка лорда Джона Рассела / ред.-сост. Гуч Г.П. The later correspondence of Lord John Russell / ed. by Gooch G.P. – London : Longmans, Green and Company, 1925. – Vol. 2 : 1840–1878. – 407 p.
10. Ройл Т. Крым. Великая Крымская война, 1854–1856. Royle T. Crimea. The Great Crimean war, 1854–1856. – London : Penguin, 2004. – 594 p.
11. Российский император откинул копыта. Emperor of Russia kicked the bucket // Europeana [electronic resource]. – URL: [https://www.europeana.eu/en/item/45/\\_Resource\\_74891932](https://www.europeana.eu/en/item/45/_Resource_74891932)
12. Сидорова О.Г. Изображение Крымской войны в английской литературе // Известия Уральского федерального университета. Серия 2. Гуманитарные науки. – 2014. – № 3(130). – С. 106–113.
13. Теннисон А. Атака легкой кавалерии. Tennyson A. The charge of the light brigade // Poetry foundation [electronic resource]. – URL: <https://www.poetryfoundation.org/poems/45319/the-charge-of-the-light-brigade>
14. Тревельян Д. История Англии от Чосера до королевы Виктории / пер. А.А. Крушинской, К.Н. Татариновой. – Смоленск : Русич, 2005. – 624 с.
15. Файджес О. Крым : Последний крестовый поход. Figs O. Crimea: The last Crusade. – London : Allen Lane, 2010. – 550 p.

---

## ЛИТЕРАТУРА И ФИЛОСОФИЯ, ЛИТЕРАТУРА И РЕЛИГИЯ

УДК 82.121.1

ПЕТРОВА Т.Г.<sup>1</sup> ТЕМА ЛЮБВИ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ.  
РЕЦЕНЗИЯ НА КН.: ЕСАУЛОВЪ И.А. О ЛЮБВИ. РАДИКАЛЬ-  
НЫЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ. – Магадань : Новое Время, 2020. – 216 с.

DOI: 10.31249/lit/2021.02.06

*Аннотация.* В рецензируемой книге предложены новые интерпретации произведений русской классики о любви. В центре внимания автора находится поэтический мир произведений русской литературы от Н. Карамзина до И. Бунина и И. Шмелёва. Книга издана в дореволюционной русской орфографии, убежденным сторонником которой является автор.

*Ключевые слова:* русская литература; произведения о любви; интерпретация; Н.М. Карамзин; А.С. Пушкин; Н.В. Гоголь; И.С. Тургенев; Ф.М. Достоевский; Л.Н. Толстой; И.А. Бунин; И. Шмелёв; фабула; эстетика; пасхальность.

PETROVA T.G. The theme of love in Russian literature. Book review: Esaulov I.A. On love. Radical interpretations.

*Abstract.* The book under review offers new interpretations of the Russian classic works about love. The author's focus is on the poetic world of the Russian literature from N. Karamzin to I. Bunin and

---

<sup>1</sup> © Петрова Т.Г.

**Петрова Татьяна Георгиевна** – филолог-славист; независимый исследователь (Москва).

I. Shmelev. The book was published in pre-revolutionary Russian spelling of which the author is a devoted adherent.

*Keywords:* Russian literature; works about love; interpretation; N. Karamzin; A. Pushkin; N. Gogol; I. Turgenev; F. Dostoevsky; L. Tolstoy; I. Bunin; I. Shmelev; plot; aesthetics; Easternness.

*Для цитирования:* Петрова Т.Г. Тема любви в русской литературе [Рецензия]// Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7 : Литературоведение. – 2021. – № 2. – С. 78–90. – Рец. на кн.: Есауловъ И.А. О любви. Радикальня интерпретаціи. – Магдань : Новое Время, 2020. – 216 с. DOI: 10.31249/lit/2021.02.06

В новой книге д-ра филол. наук, проф. И.А. Есаулова<sup>1</sup> предложены «радикальные интерпретации» произведений о любви И.Ф. Богдановича («Душенька»), Н.М. Карамзина («Бедная Лиза»), А.С. Пушкина («Станционный смотритель»), Н.В. Гоголя («Тарас Бульба»), И.С. Тургенева («Первая любовь»), Ф.М. Достоевского («Кроткая»), Л.Н. Толстого («После бала»), И.А. Бунина («Руся»), И. Шмелёва («Лето Господне»), стихотворений О.Э. Мандельштама и др.

Своего рода радикализмом является уже само возвращение к дореволюционной русской орфографии, согласно которой и напечатана книга. Как пишет И.А. Есаулов, ему захотелось погрузиться в субъектно-объектный *поэтический мир* произведений русской литературы, который соотносится со словом «интерпретация». Некоторые главы книги были опубликованы ранее в виде статей, но заново переработаны для данного издания. Христианские основы русской классики отчетливо проявляются в произведениях на «вечную тему» любви.

«Адам и Ева новой русской литературы» назвал И.А. Есаулов главу книги о повести Н.М. Карамзина «Бедная Лиза». Самоубийство одной и ощущение себя ее убийцей другим не

---

<sup>1</sup> Он также автор кн.: Есаулов И.А. Категория соборности в русской литературе. – Петрозаводск, 2002; Есаулов И.А. Пасхальность русской словесности. – Москва, 2004; Есаулов И.А. Русская классика : новое понимание. – Санкт-Петербург, 2012; Есаулов И.А. Постсоветские мифологии : структуры повседневности. – Москва, 2015, и др.

является в этом произведении поводом для назидательной концовки. Последняя, решающая фраза повести именно о примирении возлюбленных: «Теперь, может быть, они уже примирились!» [цит. по: 1, с. 12]. Герои примирились не «здесь», а «там». «Фабульный рядъ событій не только разряженъ природными описаніями и сентиментальными воздыханіями, но переведёнъ въ финалъ въ совсѣмъ иную семантическую (а также и духовную) перспективу» [1, с. 13]. Несколькими абзацами ранее появляется слово «там», выделенное Карамзиным курсивом: «*тамъ*, въ новой жизни». Текст произведения не дает ответ на вопрос: где возможна потусторонняя встреча Эраста и Лизы? Православная модель мира не знает чистилища. Почитающий себя *убийцей* Эраст и *самоубийца* Лиза, казалось бы, сами определили себя туда, где «плачь и скрежетъ зубовный»... Однако вряд ли это место подходит для *примирения*, рассуждает И.А. Есаулов [1, с. 14]. Ведь и рассказчик надеется увидеться *там*, в новой жизни, с «нѣжной Лизой», «прекрасной душой и тѣлом». Но автор произведения и не берет на себя роль Судии как героя, так и героини. Взор к *небу*, *слеза* вызывают не к наказанию за грех, но к прощению. Выводы Лизы ошибочны. Эраст не «разлюбил» ее, как она полагает, он говорит иное, что любил ее и продолжает любить. Герой, проигравшись, видит себя вынужденным жениться «на пожилой богатой вдовѣ» [1, с. 16]. Бедная Лиза и бедный Эраст.

Фабульно история бедной Лизы мрачна, но сюжетно, по мнению исследователя, можно предположить небесное преодоление земной трагедии, их посмертная встреча все-таки может состояться. Писатель дарует нам эту надежду. Повесть «Бедная Лиза» начинается с предложения, в котором звучит «может быть»: «Может быть, никто изъ живущихъ въ Москвѣ...». Повторенное в финале – на другом семантическом уровне – оно, по мысли И.А. Есаулова, словно бы наделяет онтологическим статусом рассказываемую «печальную быль» [1, с. 17].

Соединение творческого вымысла и московских реалий порождает в данном случае, как подчеркивает исследователь, «особый эффект»: это печальное финальное «может быть», относимое

как к реальному «здесь», объединяющему автора и его читателей, так и к потустороннему «там», «посмертно соединяющее милующей авторской волей Эраста и Лизу», делает прозрачными границы между прозаическим бытием читателя и поэтическим бытием героев произведения – и в этом смысле онтологизирует их бытие [1, с. 17–18].

Героиня «бедная» не только потому, что «крестьянка» или потому что покинута неверным Эрастом, но «бедная» и потому, что не в силах противостоять своей «натуре»: ни внешняя «натура», ни возлюбленный Эраст, ни даже ее ангел-хранитель не могут спасти ее, поскольку земная «натура» как таковая, пишет И.А. Есаулов, уже сама по себе отягощена первородным грехом. А потому и мечты Эраста о беспорочной «натуре», сулящей лишь чистую радость, оказываются такой же иллюзией, как и книжные (идиллические) картины воображения героя, который часто переселялся мысленно в те времена (бывшие или не бывшие), в которые люди жили так, словно изгнания из рая не было вовсе [1, с. 25]. Однако, хотя поначалу и кажется, что отношения персонажей приблизительно такие же, как в те времена (бывшие или не бывшие), повесть Карамзина, заключает исследователь, в том числе как раз и о том, что это именно иллюзия, а уже не реальность того мира, где живут Эраст и Лиза, но об этом знают, наряду с автором, лишь рассказчик и читатель повести, но не герои, эти «Адамъ и Ева новой русской литературы» [там же].

Размышляя о сокровенном смысле «Станционного смотрителя» Пушкина, автор книги справедливо отмечает, что практически всеми исследователями события повести рассматриваются через призму притчи о блудном сыне, фиксируется и очевидное несовпадение евангельской и пушкинской историй на фабульном уровне. Обитель Самсона Вырина «украшали» «картинки», иллюстрировавшие эту притчу. Указывая лишь на некоторые из несовпадений, И.А. Есаулов пишет, что никакого благословения Дуня не получает. Она не грешна «развратным поведением», не «промоталась», подобно блудному сыну, а став в финале «барыней», приезжает в карете с тремя маленькими детьми и их кормилицей.

Самсон Вырин лежит в могиле, поскольку увоз дочери и отказ Минского вернуть ее отцу явно ускорил его смерть. Задаваясь вопросом – состоялось ли возвращение «блудной дочери», – исследователь резко разграничивает евангельскую притчу как таковую, представленную в Новом Завете, и тот ряд «немецких картинок», которые «являются *интерпретаціей* притчи, *парафразомъ*, ея экфрасиснымъ упрощённымъ *объясненіемъ*, а вовсе не ея универсальнымъ *пониманіемъ*» [1, с. 171]. При этом сама притча при подобной интерпретации «попадаетъ въ законническое – “бюргерское” въ данномъ случаѣ – поле значеній, евангельское *чудо* воскресенія блуднаго сына превращается въ моральное назиданіе», притча теряет «свой *благодатный чудесный* смыслъ – и становится... моральной – ходульной – исторіей», где теряется главное: возвращение блуднаго сына – это не назидание, а *чудо*. «Утерянь *пасхальный* смыслъ этого чуда» [1, с. 171–172].

Самсон Вырин не допускает чуда, и в том числе чуда любви. Он исходит из того, что его дочь стала «заблудшей овечкой», которую, наигравшись, обязательно *бросит* Минский. Потому он и приходит ее, «обезчещенную (согласно законнической системѣ координатъ), забрать опять домой, гдѣ она – до поры до времени – и являлась своего рода аналогомъ старшаго (послушнаго родительской волѣ, но безблагодатнаго) брата» [1, с. 174–175]. Если бы Пушкин, полагает И.А. Есаулов, следовал не евангельской логике чуда, а законнически-бюргерской логике немецких картинок, то его повесть также была бы иллюстрацией «гибели» очередной «бедной овечки».

В жизни – как показывает пушкинский мир – есть место чуду – как исключению из обыденного порядка закономерностей, пишет автор книги и обращает внимание, что чудесные развязки имеются в каждой из «Повестей Белкина». «Есть мѣсто и любви, которая – если это дѣйствительно любовь – тоже всегда сродни чуду. Минский просто-напросто полюбилъ Дуню. Но въдь и блудный сынъ просто-напросто вернулся домой. Однако вернулся онъ *другимъ* человекомъ, преображѣннымъ, а не тѣмъ, которымъ уходилъ. А вотъ старшій сынъ, который остался, остался тѣмъ же, та-

кимъ же. Поэтому блудный сынъ “выше” своего послушнаго брата, какъ Новый Заѣтъ выше Заѣта Вѣтхаго» [1, с. 178].

Минский сознательно, вступив в сговор с доктором, рационально выстроил свое поведение «по лекалам соблазнения» понравившейся ему девушки, но он не учел в своем рациональном замысле – что он всерьез полюбит Дуню – и она станет в итоге его женой.

Если бы замысел Самсона Вырина реализовался и он бы отнял у Минского «свою» Дуню, вернув ее насильно домой, то его дочь, по мысли И.А. Есаулова, повторила бы судьбу старшего – безблагодатного – сына из евангельской притчи. «Только вотъ сына, который совершилъ къ тому же и тяжкое прегрѣшеніе, но не претерпѣлъ преображенія, подобно младшему, а такъ и остался ветхимъ человѣкомъ. Законъ въ такомъ случаѣ оказался бы “выше” Благодати» [там же]. Пушкинский финал – иной. Самсон Вырин «неправъ потому, что пытается законническими лекалами мѣрить судьбу собственной дочери, ориентирюясь на самомъ дѣлѣ не на евангельскую притчу – съ ея чудомъ возвращенія – а на ея оскотпленное, обрѣзанное, законническое, бюргерское подобіе: для него собственная дочь – не личность, которая можетъ всѣ-таки быть счастливой съ любимымъ и любящимъ человѣкомъ, а всего только *дочь станціоннаго смотрителя*, т.е. опредѣляется лишь своей соціальной ролью. Онъ и пытается вернуть еѣ именно къ исполненію подобной роли (“отдайте мнѣ”), чего сама Дуня явно не желаетъ. Вѣдь Минский правъ, утверждая: “Она меня *любитъ*; она отвыкла отъ прежняго своего состоянія”» [там же].

Дуня все-таки осуществляет в итоге возвращение, хотя и на могилу отца. Однако, как настаивает И.А. Есаулов, если мы помним, что «у Бога нѣтъ мѣртвыхъ, залогомъ чего является Воскресеніе Христово, тогда возвращеніе “блудной” дочери является несомнѣннымъ – состоявшимся! – и художественнымъ, и духовнымъ фактомъ», но оно – «явленіе именно христіанскаго, а отнюдь не “критическаго” реализма», порожденнаго художественным освоением русской литературой реальной сложности и глубины православнаго образа мира [1, с. 179].

Поэтому состоявшееся в рамках пушкинского текста возвращение героини, когда она, несмотря на удачную жизнь с Минским, «легла» на могилу отца и «лежала долго», свидетельствует, как и евангельская притча, о том, что Дуня этим возвращением, которого трудно было ожидать, «искупает грѣхъ побѣга». Пушкинский финал (как и в других повестях этого цикла) не является ни мрачным, ни трагичным. Это – «светлый финаль»; героиня повести «умерла какъ выполняющая функцію дочери именно “станціоннаго смотрителя” и ожила какъ любимая и какъ любящій человекъ» [1, с. 180]. В этом и состоит, по мысли исследователя, сокровенный смысл «Станционного смотрителя».

И.А. Есаулов обращает внимание на то, что повесть Гоголя «Тарас Бульба» всецело проникнута героическим пафосом, эстетически героизирован даже изменник Андрий. Для этого героя характерна именно соотнесенность с каким-либо одним миропорядком. Раздвоенность, присущая трагическим героям, чужда Андрию, который «въ увлеченіи любовью “видитъ себя вынужденнымъ” разъ и навсегда отказаться отъ казацкой жизни» [1, с. 42]. «Побудительной силой дѣйствія» для Андрия становится не место в рядах польского рыцарства, а рыцарское служение даме, «долгъ любви», утверждает исследователь. «Отчизна моя – ты!» – говорит полячке Андрий [цит. по: 1, с. 43]. Герой целиком принимает на себя иное предназначение и готов отдать за него жизнь. В его душе не могут ужиться два «долга». От одного из них он без колебаний целиком отказывается во имя другого: Андрий «вознегодоваль на свою козацкую натуру» [цит. по: 1, с. 45]. По мысли И.А. Есаулова, сохраняется героическая ситуация совпадения личности с ее «долгом», но уже иным: любовь для Андрия становится такой же «субстанціальной силой действия» (Гегель), какой ранее выступала казацкая доблесть.

Любовь в художественном целом повести осмысливается как «судьба» героя, как до известной степени «готовая» сверхличная сила, диктующая определенный тип поведения [1, с. 45–46]. Андрий также воспринимает любовь как «заданную» ценность, которую прежде нужно *заслужить*. При этом полячка не требует от Андрия измены военному долгу во имя любви к ней.

И.А. Есаулов интерпретирует один из самых сложных моментов поэтики этой повести. Речь идет не только об отречении от одного миропорядка во имя другого, но об иной иерархии. Герой должен пройти своего рода инициацию, разрушить прежний повседневный уклад, отречься от «Украины» как «отчизны».

Тот факт, что любовь Андрия к прекрасной полячке – представительнице инородного и иноверного запорожцам мира – почти автоматически отторгает героя от казацкого «товарищества» и приводит его к гибели, как доказывает И.А. Есаулов, можно интерпретировать в рамках всего цикла «Миргород» (на фоне идиллики предшествующей повести «Старосветские помещики») как закономерную для апостасирующего мира «метаморфозу» [1, с. 51]. В первых двух повестях «Миргорода» последовательно представлены «покой и воля», только, в отличие от пушкинского упования, раздельно. Андрий сам, своей свободной волей, избирает «дѣло неслыханное и невозможное для другого». В мире гоголевской героики ему ничего не остается, как быть верным этому «дѣлу» до конца: поэтому он и умирает, последним произнося «имя прекрасной полячки» [1, с. 52].

На протяжении большей части повествования повести Тургенева «Первая любовь» «остранённо, съ временной дистанции, отдѣляющей шестнадцатилѣтняго юношу отъ сорокалѣтняго мужчины, передаются тончайшие нюансы пробуждающагося любовнаго чувства» [1, с. 97].

Роковая *первая* любовь для двух из трех персонажей произведения оказывается и *последней*, она фатально соседствует с их гибелью (сначала отца, потом Зинаиды), да и в кругозоре третьего (рассказчика) неотделима от смерти, завершаясь похоронами [1, с. 125]. И только лишь упование на то, что человеческая жизнь не сводится к земному ее фрагменту, молитва за упокоившихся грешников, милых сердцу рассказчика, как-то смягчает безотрадный финал тургеневской повести. Может быть, рассуждает И.А. Есаулов, и образ Николая-угодника, а Никола-милостник, который авторской отсылкой к русскому православному народно-церковному календарю присутствует в этом тексте, также способен вывести читательское

сознание из того мрака, который как будто неотделим от «женской любви... этой отравы» [1, с. 126].

Отец – словно бы из потустороннего мира – в своем недописанном, прерванном «ударом» письме завещал *бояться* «этого счастья». И в жизни Владимира (Владимира Петровича) эта первая любовь оказывается и последней. Герой остался холостяком, у него, вероятно, и не было ничего «более дорогого», чем эта «странная» любовь, за прошедшие двадцать с лишним лет [1, с. 117]. И все же о тургеневском рассказчике говорится, что ему «*захотлось... помолиться*» об умерших отце, Зинаиде и о себе.

Поэтому не только календарь, указывающий на особого рода *пробуждение*, но и светлые воспоминания о *первой любви* как таковой, если они присутствуют также и в читательском жизненном опыте, «способны всё-таки – в спектрѣ адекватности возможных рецепцій тургеневского текста – вызвать и пасхальные коннотации», – утверждает И.А. Есаулов [1, с. 127].

Раскрывая глубинный смысл «фантастического рассказа» Достоевского («Кроткая»), исследователь стремится ответить на вопросы: является ли «кроткое» самоубийство героини попыткой наказания героя-рассказчика, либо же это ее последняя отчаянная попытка спасти в нем образ Божий? Или же, быть может, он для нее является – в такой же степени, как и она для него, – удобным безличным материалом для собственного «реванша» в их метафизической битве с жизнью? Наконец, каково соотношение «я» и «ты» в художественном мире произведения? [1, с. 128].

*Фабульно* «в поединкѣ на жизнь и смерть» сначала побеждает Закладчик, а затем она (Кроткая), пишет автор рецензируемой книги. Точнее, фабула такова, что прекрасный человек обижен миром, становится – назло миру – Закладчиком, чтобы отомстить «всему моему мрачному прошедшему». Затем он «побеждает мир», Кроткая терпит поражение, а после уже побеждает она – хотя и «цѣной своей смерти», а он проигрывает («только пять минут опоздал») и мучительно осмысляет причины этого итогового несомненного поражения [1, с. 141]. Но такая картина складывается исключительно в самосознании героя, в его собственном

«кругозоре», в авторском же завершении героя, по мысли И.А. Есаулова, наличествует иная перспектива: от цитаты из Фауста – к евангельскому тексту, отъ *Мефистофеля*, покупающего душу Фауста, – к *Христу*, от духовной гибели – к воскресению («Люди, любите другъ друга!»), от выморочного шутовства – к юродству. «Именно это движение и “возвышаетъ” сознание Закладчика, что подчёркивается нарративнымъ развёртываниёмъ текста, но векторъ этого пути заданъ уже вводной частью “Отъ Автора”» [1, с. 142].

Кроткая ведь не только саму себя лишает жизни. Она еще и – вполне по-мефистофельски – этим самоубийством причиняет зло герою, наносит ему максимальный – и непоправимый – ущерб. В сущности, как отмечает И.А. Есаулов, это самоубийство – в момент ожидания им счастья, в момент его отказа от своей «системы», от молчания, от овеществления Кроткой как второй, но уже результативный выстрел. Она не смогла сделать в свое время первый, но этот *второй* – состоявшийся – «выстрел», не только в себя, но и в него, куда более меткий. Не предполагающий ответа.

Кроткая причиняет предельное горе герою, убивает и его этим неожиданным решением более результативно и изощренно, чем убила бы в состоянии аффекта из револьвера во время сна. На фабульном уровне, по мнению И.А. Есаулова, самоубийство Кроткой не просто наказание Закладчика, а именно Кара для героя: именно так и можно его наиболее жестоким образом покарать, т.е. в итоге окончательно «навсегда» *победить*. Однако так происходит лишь на фабульном уровне, на уровне этических поступков героев, а на эстетическом (т.е. авторском) уровне – совсем иначе [1, с. 143].

Главный тезис, который доказывает исследователь, состоит в том, что *фантастический* рассказ Достоевского (и это еще одна коннотация выделенного слова) представляет собой не сражение героя и героини, которое исчерпывается «победой» и / или «поражением» его или ее, не карнавальным круговорот «увенчания / развенчания», а выстраивание весьма определенного вектора движения – от смерти к воскресению. Закладчик *уже* был духовно мертв до встречи с Кроткой, ибо шутовской «бунт» подпольного человека «овнешняет», т.е. омертвляет его самого; затем и Кроткую, находящуюся в отчаянном положении, он попытался превра-

тить в «объект», а тем самым умертвить духовно: осмысление отношений между ними сквозь призму «победы» и «поражения» свидетельствует именно об «овнешнении» героини. Неудачный бунт Кроткой и представляет собою попытку вырваться из этого «овнешнения», в свою очередь, «победить» Закладчика. Сами же категории «победы» и «поражения» – *овнешняющие* категории, настаивает исследователь, поскольку базируются, в данном случае, исключительно на самоутверждении, превращении «другого» из «личности» в «вещь». Однако героиня, «победив» в итоге Закладчика, не вынесла сама своей «победы», не была сама готова к подлинной – *личностной* – любви, где нет – ни для другого, ни для себя самого – «победы» или «поражения» [1, с. 144].

Однако в конце концов именно «ее смерть становится – не на фабульном уровне, но в избытке авторского видения – такого рода потрясением, которое и вызывает к жизни самого рассказчика: она гибнет не в своем собственном эгоистическом самоутверждении как героиня, но в авторском эстетическом “задании”, проявляющемся в выстроенности его художественного текста, для того, чтобы “воскресъ мёртвый душою герой”» [там же]. «Гибнетъ для того, чтобы онъ пересталъ быть *Закладчикомъ*, ставъ страдающимъ *Мужемъ*. Страдающимъ не изъ-за ущемлённаго собственного самолюбія, но изъ-за любви к *женѣ*, которая уже не “она”, а “Ты”. И онъ становится имъ. Такъ проявляется въ этомъ произведении пасхальный архетипъ русской литературы», – заключает автор исследования.

Фабула рассказа Бунина о первой любви «Руся» незамысловата: герой и его жена едут на вечернем московском поезде в Севастополь, но по дороге поезд неожиданно останавливается в том месте, где у героя давно была любовная история, имя той девушки Маруся, Руся; об этой истории герой и рассказывает, позднее он вспоминает подробности. На *композиционном* уровне рассказ представляет собой сложно, даже изошренно выстроенный текст, в котором вставная новелла (собственно, сама история с Русей) очень сложно соотносится с ее текстуальным обрамлением. «Во вставной новеллѣ мы какъ читатели слышимъ голоса повѣствователя, героя-рассказчика, Руси, а также матери Руси» [1, с. 80].

Рассматривая организацию времени и пространства в этом рассказе, И.А. Есаулов обращает внимание на то, что пространство замкнуто рамками купе вагона «первого класса», а время организовано Буниным так, что все события основного текста вмещаются между одиннадцатым часом вечера и утром, когда муж и жена завтракают. История с Русей происходит «двадцать лет тому назад», при этом ни года, ни месяца, ни дня этих двадцати лет не описывается. Исследователь отвечает на вопрос: как художественный мир писателя проступает, является через именно такое строение текста? В бунинском художественном мире этих двадцати лет, прошедших после нескольких дней любви Руси и героя, просто *нет*; и это значимая пустота.

Автор исследования обращает внимание на то, что жена героя и мать Руси неявным образом совпадают в оценке той давней истории любви. Жена отказывается признать в Русе личность и видит в ней *тип*. Это низведение индивидуальности до типа, типового случая и останавливает героя, который уже не хочет далее рассказывать кому-либо о себе и Русе. Такое же низведение неповторимой истории любви до дачного романа, романа-соблазнения происходит и в оценке матери Руси, которая истолковывает эту любовную историю в вульгарном театральном контексте и тем самым ее уничтожает.

Путь, железная дорога – это метафора человеческой жизни. Запланированная поездка, устойчивая жизнь сталкивается с неожиданной незапланированной ее *остановкой*. «Герой подвёл итоги своей жизни. Онъ подвёл ихъ ночью, когда незамѣтно для читателя наступилъ уже не упомянутый повѣствователемъ *одиннадцатый*, а не упомянутый *двѣнадцатый* часъ. “Возлюбленная нами, какъ никакая другая возлюблена не будетъ”. Никакая другая, и стихотворная строка Катуллы призвана засвидѣтельствовать непреложность этого итога» [1, с. 91].

Текст рассказа Бунина, как убедительно доказывает И.А. Есаулов, организован таким образом, что вся жизнь человека в этой поэтической вселенной вместились в историю любви, в эти несколько дней счастья с Русей; а после уже *ничего* не было. Но нужно было, чтобы прошло 20 лет, прежде чем герой понял это [1, с. 94–95].

На фабульном уровне она предает его («Вы, вы, мама...»), а он предает ее («как же онъ забыль...»); «эти послѣднія слова героини, обращенныя къ мамѣ, послѣднія только лишь на фабульномъ уровнѣ, на сюжетно-композиціонномъ же для Руси ея возлюбленный навѣки остался роднымъ и любимымъ. Послѣднія же слова безымяннаго героя (о Русѣ) переносятъ эту исторію во внѣвременное измѣреніе: «*Amata nobis quantum amabitur nulla!*» [1, с. 95].

Завершает книгу И.А. Есаулова небольшой сюжет о произведении И. Шмелёва. Глава «Мартовская капель» романа «Лето Господне» начинается звукописью мартовской капели, а завершается звукописью, передающей стук сердца.

«Въ *большомъ времени* “Лѣта Господня”, – пишет И.А. Есаулов, – Василь Василыч, маленькій герой, Горкинъ, а также утки и мартовская капель находятся въ особыхъ отношеніяхъ – это отношенія чистой любви и радости – отъ радостнаго пріятія Божьяго міра и благодарности Творцу» [1, с. 210]. В художественном мире писателя «происходитъ преображеніе быта (и вообще прозаики) въ духовный планъ: “душа начинается”. Прозаика при этомъ становится поэткой, вѣдь воистину “вездѣ капель”, поэтому “Лѣто Господне” такъ и очаровываетъ читателя, что онъ прозрѣваетъ въ многократно воспроизводимой Шмелёвымъ звукописи мартовской капели ещё не называемый стукъ сердца его героя» [1, с. 211–212]. В книгах писателя – не «шмелевская Россія», а просто «Россія какъ она есть», заключает исследователь. Любовь, излучаемая в мир, порождаетъ ответный импульс, и герой становится любим и благословляетъ миром.

Тексты художественныхъ произведений, цитируемыхъ в этой наполненной интересными интерпретациями рецензируемой книге, также приводятся по дореволюціоннымъ и эмигрантскимъ изданиямъ, выпущеннымъ в старой орфографіи.

### Список литературы

1. Есауловъ И.А. О любви. Радикальныя интерпретаціи. – Магаданъ : Новое Время, 2020. – 216 с.

---

УДК: 821.161.1

ЖУЛЬКОВА К.А.<sup>1</sup> РЕЛИГИОЗНО-ФИЛОСОФСКИЕ МОТИВЫ В  
ЛИРИКЕ ОЛЬГИ СЕДАКОВОЙ. (Обзор).

DOI: 10.31249/lit/2021.02.07

*Аннотация.* Религиозно-философскую направленность поэзии О.А. Седаковой усиливают библейские образы, христианский контекст, мотивы сущности человеческого бытия, жизни и смерти, утраты и боли, всепрощающей любви.

*Ключевые слова:* О.А. Седакова; лирика; религиозно-философские мотивы; библейские мотивы; интертекстуальность; анаграмма.

ZHULKOVA K.A. Religious and philosophical motifs in the lyric poems by Olga Sedakova. (Review).

*Abstract.* Religious and philosophical thrust of O.A. Sedakova's poems is enhanced by biblical images, Christian context, motifs of being human, life and death, loss and pain, all-forgiving love.

*Keywords:* O.A. Sedakova; lyrical poetry; religious and philosophical motifs; biblical narrative; intertextuality; anagram.

*Для цитирования:* Жулькова К.А. Религиозно-философские мотивы в лирике Ольги Седаковой. (Обзор) // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7 : Литературоведение. – 2021. – № 2. – С. 91–102. DOI: 10.31249/lit/2021.02.07

В лирике Ольги Седаковой тема веры и духовного поиска является ведущей. Во многих ее произведениях лирическая героиня

---

<sup>1</sup> Жулькова Карина Алеговна – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник отдела литературоведения ИНИОН РАН.

ня размышляет о жизни и смерти, о духовной связи между живыми и мертвыми, о важности общения с Богом, о религии.

Первое соприкосновение с православием у Седаковой произошло еще в полусознательном детстве благодаря бабушке, научившей ее понимать язык богослужебных текстов<sup>1</sup>.

А.А. Азаренков (Санкт-Петербург) [1] полагает, что путь Седаковой в христианстве последователен. «В советские годы она принадлежала сразу к трем кругам неофициальной культуры – литературному, академическому и церковному – и нередко выступала посредником между этими, обычно сторонящимися друг друга, сообществами» [1, с. 69].

С 1996 г. Седакова – член попечительского совета Свято-Филаретовского православно-христианского института; в 1998 г. – единственный из всех русских литераторов лауреат премии «Христианские корни Европы» имени Владимира Соловьёва, полученной из рук папы Иоанна Павла II; с 2003 г. она имеет степень доктора богословия. Несмотря на то что время от времени раздаются голоса об «экуменизме» Седаковой<sup>2</sup>, сама поэтесса прямо называет себя православной, «обыкновенной прихожанкой ближайшего храма»<sup>3</sup>.

Обилие христианских цитат и образов в творчестве Седаковой, по мнению А.А. Азаренкова, продиктовано жизненной практикой, кругом чтения и филологических интересов: Седакова – переводчик Синайского патерика, автор словаря «Трудных слов из

---

<sup>1</sup> Седакова О.А. Трудные слова богослужения : как появился словарь – рассказывает Ольга Седакова // Православие и Мир [электронное периодическое издание]. – Москва, 2013. – 25.03. – URL: <https://www.pravmir.ru/trudnye-slova-iz-bogosluzheniya-kak-poyavilsya-slovar/>

<sup>2</sup> Корчагин К., Ларионов Д. Хрестоматия андеграундной поэзии // ARZAMAS. ACADEMY. Курс № 41 : русская литература XX века : сезон 5 [электронный ресурс]. – URL: <https://arzamas.academy/materials/1243>

<sup>3</sup> Седакова О.А., Андреева О. «Можно жить дальше...». Интервью Ольге Андреевой для журнала «Русский репортер» // Ольга Седакова [электронный ресурс]. – URL: <http://www.olgasedakova.com/interview/1078>

богослужения»<sup>1</sup>, ряда работ о литургической поэзии и православной обрядовости<sup>2</sup>.

В «Пятых стансах» (1984–1985) с подзаголовком *De arte poetica* (искусство поэзии) она пишет: «Я только в скобках замечаю: свет – / достаточно таинственный предмет, / чтоб говорить Бог ведаёт о чем, / чтоб речь, как пыль, пронзенная лучом, / крутилась мелко, путано, едва... / Но значила – прозрачность вещества»<sup>3</sup>. Цитируя Седакову, А.А. Азаренков поясняет, что за хорошей поэзией, по ее мнению, всегда «стоит что-то иное» [1, с. 72].

Это «нечто иное», ощущаемое, но невыразимое, божественное, проявляемое в иносказаниях и метафорах «Пятых стансов», Э. Кан (Оксфорд) считает характерным явлением религиозной поэзии Седаковой: «Проникнутые силовыми линиями религиозности, но не обремененные догмой, стихи Седаковой способны сочетать захватывающую открытость обращения к читателю и сдержанный конфессионализм. Результатом может быть нераздельность стилистического изящества и благодати в религиозном смысле» [4, р. 5]. Э. Кан строфу за строфой анализирует «Пятые стансы», обнажая «элементы более высокого порядка – экзистенциального (жизнь и смерть) или метафизического (Бог), – в котором происходят действия из текста: сочинение стихов, произнесение молитв, ведение праведной жизни, распутывание малых и великих взаимосвязей» [4, р. 6]. Автор статьи предполагает, что стансы, не стремясь соответствовать торжественности и служебному строю Книги Часов (Часослову), представляют собой бревиарий, сочиненный для некоего умозрительного «пятого часа»: «Не входящий в уставные часы и свободный от урочных молитв, этот час дает место для стихотворения-молитвы, замышленного как момент молитвенного обращения и духовного искания» [4, р. 8].

---

<sup>1</sup> Седакова О.А. Словарь трудных слов из богослужения : церковнославяно-русские паронимы. – Москва, 2008. – 432 с.

<sup>2</sup> Седакова О.А. Мариинны слезы. Комментарии к православному богослужению. Поэтика литургических песнопений. – Москва, 2017. – 164 с.

<sup>3</sup> Седакова О. Ямбы. Пятые стансы // Ольга Седакова [электронный ресурс]. – URL: <http://www.olgasedakova.com/59/377>

«Слово» для Седаковой «окружено как бы большой зоной безлнзы или молчания», «молчание в словах – исихастический принцип... это... предел поэзии» [цит. по: 1, с. 72]. По наблюдению исследователя, богословские термины «исихазм», «кенозис», «апофатика» часто звучат у Седаковой, а с недавнего времени – и у ее истолкователей (целый раздел сборника статей, посвященных Седаковой, так и называется: «Поэзия и богословие»<sup>1</sup>). Так, Седакова акцентирует внимание не на словесном, а на дословесном этапе поэтической работы, что является «прямым следствием ее размышлений о смысле поэтическом и смысле доктринальном» [1, с. 74].

Идеальной моделью центростремительной поэзии Седаковой становится Рай «Божественной комедии», восходящий концентрическими кругами к Богу [1, с. 73].

Погружена в контекст «Божественной комедии» Данте поэтическая книга Седаковой «Сад Мироздания» (2013), считает Е.Э. Фетисова (Москва) [7], упоминая такие награды Седаковой, как премия Кампосампьеро «За необыкновенную силу стихов и постоянный поиск божественного в человеке и вещах» (2010) и премию Данте Алигьери «За сочинения, в совершенстве выражающие поэзию как странствие к центру человеческого предназначения и обновляющие опыт высочайшего поэта Данте Алигьери» (2011).

Исследовательница утверждает, что Сад Мироздания – «леелемая душой поэта мечта о божественном Мире-Космосе, созданном поэтической фантазией (Словом), архетипе Ветхозаветного сада»: «Образ Сада предельно полисемантический: это и библейский Сад-Эдем, и яблоневый сад детства, и поэтическая фантазия о новом Мире, идеальный Мир, аналог идеализма Платона, островок посреди жестокой современности, сердце, раненое от безответной любви... И, наконец, самое широкое понимание: Сад – новое Мироздание, созданное в совокупности Поэтом-Демииургом и людьми

---

<sup>1</sup> Ольга Седакова : стихи, смыслы, прочтения : сб. науч. ст. – Москва, 2017. – 552 с.

(“Как древний герой, выполняя задание, / из сада мы вынесем яблоки ночи / и вышьем, и выткем свое мирозданье”<sup>1</sup>) [8, с. 59].

По мнению Е.Э. Фетисовой, прототекстом поэтической книги Седаковой служит экзистенциализм Н. Бердяева, «“Новый Град Божий”, идеал метафизического совершенства, в котором состоит-ся космическая гармония, абсолютное добро, социальная справедливость и сотрудничество на универсальной основе любви людей к Богу»<sup>2</sup>.

Обращаясь к циклу «Старые песни», Е.Г. Звягина (Саранск) [3] отмечает его религиозно-философскую направленность, усиленную обращением к библейским образам и мотивам. Цикл, отличающийся сложной архитектурой, включает в себя пять составляющих: «Первая тетрадь» (1980), «Вторая тетрадь» (1981), «Стихи из Второй тетради, не нашедшие в ней себе места», «Третья тетрадь» (1982), «Прибавления к “Старым песням”» (1990–1992).

«Первая тетрадь» цикла состоит из десяти стихотворений. Все они, кроме шестого, имеют свои названия («Обида», «Конь», «Судьба», «Детство», «Грех», «Утешенье», «Спор», «Просьба», «Слово»). Стихотворения представляют собой внутренний монолог лирической героини, которая борется с не дающими ей покоя чувствами, размышляет о жизни, о судьбе, о вечных ценностях и нравственных ориентирах, обращается к самой себе с вопросами о счастье: «Почему огонь горит на свете, / почему мы полночи боимся / и бывает ли кто счастливым?», – отвечая на них: «И никто не бывает счастливым. / Но несчастных тоже немного»<sup>3</sup>.

Вторая часть цикла «Старые песни» посвящается бабушке. В 12 стихотворениях («Смелость и милость», «Походная песня», «Неверная жена», «Уверение», «Колыбельная», «Возвращение», «Желание», «Зеркало», «Видение», «Дом», «Сон», «Заключение»)

---

<sup>1</sup> Седакова О. Ворота. Окна. Арки // Ольга Седакова [электронный ресурс]. – URL: <http://www.olgasedakova.com/56/348>

<sup>2</sup> Философия в вопросах и ответах : учеб. пособие / под ред. А.П. Алексева, Л.Е. Яковлевой. – Москва, 2007. – С. 192.

<sup>3</sup> Седакова О. Старые песни. Первая тетрадь // Ольга Седакова [электронный ресурс]. – URL: <http://www.olgasedakova.com/55/337/search>

особенно важными становятся мотивы жизни и смерти, сущности человеческого бытия, утраты и боли. Цикл, посвященный близкому человеку, ушедшему из жизни, задает основную тональность и определяет основной вектор поэтических рассуждений. Тема смерти в нем доминирует: «Мало ли что мне казалось: / что нет среди смертей такой смерти, / чтобы силы у нее достало / против жизни моей терпеливой, / как полынь и сорные травы, – / мало ли что казалось / и что покажется дальше. / Жизнь ведь – небольшая вещьца: / вся, бывает, соберется / на мизинце, на конце ресницы. / А смерть кругом нее, как море. / Господи, думаю, Боже, / или умру я скоро – / что это каждого жалко?»<sup>1</sup>.

Задумываясь о собственной жизни и жизни других людей, лирическая героиня снова обращается к Богу как к единственному знающему ответы на все вопросы. Расширяя религиозно-философский контекст переосмыслением библейских образов и мотивов: «Хоть и все над тобой посмеются, / и будешь ты лежать, как Лазарь, / лежать и молчать перед небом – / и тогда ты Лазарем не будешь»<sup>2</sup>, – поэтесса противопоставляет истинную святость брэнности человеческого существования. А будущая жизнь после смерти понимается ею как воплощение важных и чистых воспоминаний: «Там летает ветхое время, / как голубь из Ноева века»<sup>3</sup>.

Девять стихотворений «Третьей тетради» также посвящены памяти бабушки Дарьи Семеновны Седаковой. Вновь возникают вопросы быстротечности жизни. Завершает «Третью тетрадь» «Молитва». Лирическая героиня обращается к Господу с просьбой о прощении грехов живым и мертвым: «Ты – Господь чудес и обещаний. / Пусть все, что не чудо, сторае»<sup>4</sup>.

«Вера поэта в главные составляющие мироздания: любовь, милосердие, прощение, доброту, которые всегда смогут спасти

---

<sup>1</sup> Седакова О. Старые песни. Вторая тетрадь // Ольга Седакова [электронный ресурс]. – URL: <http://www.olgasedakova.com/55/338/search>

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Седакова О. Старые песни. Стихи из Второй тетради, не нашедшие в ней себе места // Ольга Седакова [электронный ресурс]. – URL: <http://www.olgasedakova.com/55/339/search>

человеческую душу и человеческий мир» – мотив трех стихотворений части «Прибавления к “Старым песням”» [3, с. 224].

Библейские аллюзии и мотивы смерти, усыпления и преобразования рассматривают В.А. Заря и Ю.Г. Пастушенко (Краснодар) в статье «“Поднимись, душа моя”: К теме поэта и поэзии в “Элегии осенней воды” Ольги Седаковой» [2]. Авторы отмечают в этом стихотворении «память жанра» (первоначально жанр элегии был связан с погребальным обрядом и назывался надгробной песней). «Элегия осенней воды» посвящена знакомым поэтам Седаковой, покончившим жизнь самоубийством: Леониду Губанову (1946–1983) и Сергею Морозову (1946–1985). Седакова, чьи произведения практически не публиковались в СССР по причине их чрезмерной «заумности», «религиозности», «книжности», понимает художников, которые не выдерживают культурного террора государства, потому что «поэту трудно быть ненужным – вернее, трудно быть ненужным поэтом»<sup>1</sup>.

Мотив смерти в «Элегии осенней воды» реализуется не только через посвящение. Подчеркивая возможность протеста, поэтесса сравнивает воду с именем Анна. С древнееврейского оно переводится как «благосклонность», «расположение», а также «храбрость» и «сила», у христиан имеет значение «милость божья». Строфу: «Что смиреннее воды? Она / терпенья терпеливей, она, как имя Анна, / благодать, подающий нищий, все карманы / вывернувший перед любым желаньем дна»<sup>2</sup>, – авторы статьи поясняют: «По библейской мифологии Анна – мать Богородицы, а в образе подающего нищего можно рассмотреть Сына Божьего, который жил для людей и страдал за них. Седакова подводит к тому, что поэты принимают на себя миссию Христа, делятся всем, что у них есть пред дном – государством. Они приносят себя в жертву ради лучшего светлого будущего, но так же, как и Христос, оказываются преданными» [2, с. 246].

---

<sup>1</sup> Седакова О.А. О погибшем литературном поколении. Памяти Лени Губанова // Ольга Седакова [электронный ресурс]. – URL: <http://www.olgasedakova.com/Poetica/1101>

<sup>2</sup> Седакова О.А. Элегии. Элегия осенней воды // Ольга Седакова [электронный ресурс]. – URL: <http://www.olgasedakova.com/63/412>

Обращаясь к элегиям, написанным Седаковой с 1987 по 2004 г., А.В. Марков (Москва) [7] также отмечает присутствие в них традиционных для этого жанра мотивов быстротечности времени, катастрофичности жизни. Элегии Седаковой наполнены многочисленными цитатами из Ветхого и Нового Завета, церковнославянских литургических песен и русской поэзии.

По мнению исследователя, все элегии объединяет образ возвращения блудного сына. В «Похвале поэзии»<sup>1</sup> сама Седакова признавалась, что ее вдохновила картина Рембрандта «Возвращение блудного сына», где пространство способно расширяться и сужаться, в конечном итоге превращаясь «в точку, в которой герой картины обретает милость». А.В. Марков поясняет: «Это точка, из которой разворачивается собственное пространство художника, пространство милосердия» [7, с. 39].

Следуя поэтической идеологии Велимира Хлебникова, основной композиционных решений которого было свободное комбинирование текстов и более сложных текстовых образований, Седакова в элегии «Бабочка или две их» использует сложную форму строфической организации, напоминающую бабочку. Если в первой части элегии бабочка «расцветивает сор» обыденной жизни (личный опыт), то во второй части она уже является предметом наблюдения (отстраненность). Именно поэтому мотив блудного сына во второй части становится преобладающим. Последняя строка: «Потому что милует отец»<sup>2</sup> – акцентирует на этом внимание. Для Седаковой, по мнению исследователя, ситуация с блудным сыном не история его личной вины, а история деформации пространства, как на картине Рембрандта, от ситуации всеобщей вины к ситуации спасения, милости со стороны Отца [7, с. 42]. А.В. Марков подчеркивает, что Седакова отказывается «от прямой прагматики, от прямого воздействия», переходит от боли и радо-

---

<sup>1</sup> Седакова О.А. Заметки и воспоминания о разных стихотворениях, а также Похвала поэзии // Ольга Седакова [электронный ресурс]. – URL: <http://www.olgasedakova.com/prose/98/search>

<sup>2</sup> Седакова О.А. Недописанная книга. Бабочка или две их // Ольга Седакова [электронный ресурс]. – URL: <http://www.olgasedakova.com/61/401>

сти к отрешенности, описывает «аффекты со стороны», а не требует слияния с ними [7, с. 51].

К «Бабочке или две их» примыкают элегии «Варлаам и Иоасаф»<sup>1</sup> и «Хильдегарда»<sup>2</sup>, в которых исследователь отмечает отсылки к сюжетам и символике романов Достоевского «Братья Карамазовы», «Идиот». Согласно Седаковой, романы Достоевского представляют собой повествование о метафизическом герое, сходное с библейскими рассказами.

В ходе анализа А.В. Марков приходит к выводу: Седакова понимает библейские книги, литургические песнопения, романы Достоевского и стихи Хлебникова как «открытые тексты, находящие продолжение не в социальной жизни, а прежде всего в других текстах» [7, с. 38].

Исследуя интертекстуальные связи в поэзии Седаковой, В.Л. Карякина (Самара) [5] также замечает, что в качестве источников цитирования выступают «ядерные» для мировой культуры тексты: Библия, произведения В. Шекспира, А.С. Пушкина. В «Элегии, переходящей в реквием» (1982) пушкинская строка «Куда ж нам плыть?..» приобретает иное звучание: «Смерть – Госпожа! Чего ты ни коснешься, / Все обретает странную надежду – / Жить наконец, иначе и вполне. / То дух, не приготовленный к ответу, / с последним светом повернувшись к свету, / вполне один по траурной волне / плывет. Куда ж нам плыть...»<sup>3</sup> У Пушкина она связана в большей степени с процессом творчества, у Седаковой включается в контекст размышлений о жизни духа после смерти.

Слова хорала И.С. Баха *Ach, wie nichtig, ach, wie flüchtig...* («Ах, как ничтожно, ах, как быстротечно») – становятся эпиграфом к «Стансам вторым. На смерть котенка», создавая диссонанс между глубиной и масштабностью философских рассуждений поэтессы о мимолетности жизни, бренности всего сущего и кажу-

---

<sup>1</sup> Седакова О.А. Недописанная книга. Варлаам и Иоасаф // Ольга Седакова [электронный ресурс]. – URL: <http://www.olgasedakova.com/61/402/search>

<sup>2</sup> Седакова О.А. Недописанная книга. Хильдегарда // Ольга Седакова [электронный ресурс]. – URL: <http://www.olgasedakova.com/61/403/search>

<sup>3</sup> Седакова О.А. Ямбы. Элегия, переходящая в Реквием // Ольга Седакова [электронный ресурс]. – URL: <http://www.olgasedakova.com/59/378>

щейся малозначительностью повода, послужившего толчком для этих размышлений и отраженного в названии текста.

«Балладу продолжения» Седакова предваряет несколькими эпиграфами, усложняя диалогические отношения внутри текста диалогом эпиграфов. Три эпиграфа: «*И путник усталый на бога роптал.* А.С. Пушкин», «*В пустынных землях аравийской земли.* М.Ю. Лермонтов», «*Он шел из Вифании в Иерусалим.* Б.Л. Пастернак»<sup>1</sup> – подобраны таким образом, что «каждый последующий продолжает предыдущий как структурно, так и семантически, образуя связный текст» [5, с. 70].

В «диалогические» отношения вступают, по мнению Е.А. Князевой (Пермь), и анаграммы [6]. Исследуя предметно-смысловую сторону этого явления в цикле Седаковой «Тристан и Изольда» (1978–1982), исследовательница показывает, как с помощью анаграммирования слов «роза» и «крест» на фонетическом уровне осуществляется выход в христианский контекст: «СКвоЗь иЗгоРодь иЗ РоЗ пРоСовывая РуКу / пРеКРаСнейший РаССкаЗ воСпиТываеТ муКу»<sup>2</sup>, а на образном уровне – к явным библейским персонажам («бегущий Агасфер», «Вечный Жид», «Владыка Радости, висящий на кресте»).

Так, анаграмма актуализирует смысл, не только лежащий внутри слова, «по ту сторону» буквального значения, но и рождающийся на стыке лексических единиц, способных откликаться друг на друга [6, с. 97], оказывается «средством проверки связи между текстом и “кодо(во)проницаемым, изошренным” читателем, “выступающим как дешифровщик криптограмматического уровня текста”<sup>3</sup>» [6, с. 97].

Обращение Тристана к Богу с просьбой «пРоСтить», отпустить на волю сердце, «бРоСиТь жиЗнь, как шаР ЗолоТой, Неви-

---

<sup>1</sup> Седакова О.А. Дикий шиповник. *Selva selvaggia* // Ольга Седакова [электронный ресурс]. – URL: <http://www.olgasedakova.com/49/181/search>

<sup>2</sup> Седакова О. Стихи / сост. А. Великановой ; вступ. ст. С. Аверинцева. – Москва, 2001. – С. 125.

<sup>3</sup> Топоров В.Н. К исследованию анаграмматических структур (анализы) // Исследования по структуре текста. – Москва, 1987. – С. 193.

димый уму»<sup>1</sup> – напоминает исследовательнице историю о золотых шарах Франциска Ассизского, которая очень нравится Седаковой. Не случайно поэтесса писала, что рождение стихотворения для нее так же «единственно и чудесно», как появление золотого шара.

Цикл «Тристан и Изольда» завершается монологом отшельника, обрамленным фразой: «Да сохранит тебя Господь», – выражающей веру, которая может стать для Тристана спасением. Счастье, по Седаковой, «простая / простая коЛыБеЛь, Лыковая ЛюЛька, / раскачанная еЛь»<sup>2</sup>. В этих строках, несомненно, воспроизводится слово «люблю». По мнению Е.А. Князевой, ключевой мотив всего творчества Седаковой – «исцеляемое, возделываемое слово».

### Список литературы

1. Азаренков А.А. Христианство в поэтических системах Иосифа Бродского и Ольги Седаковой : попытка сближения // Русская филология : ученые записки Смоленского государственного университета. – 2018. – Т. 18. – С. 68–75.
2. Заря В.А., Пастушенко Ю.Г. «Поднимись, душа моя» : к теме поэта и поэзии в «Элегии осенней воды» Ольги Седаковой // Актуальные вопросы современной филологии : теория, практика, перспективы развития : материалы IV Международной научно-практической конференции. Краснодар : Кубанский гос. ун-т, 2019. – С. 244–248.
3. Звягина Е.Г. Особенности развития религиозно-философского цикла в творчестве поэтов рубежа XX–XXI вв. (на материале «Старых песен» О Седаковой) // Новая наука : от идеи к результату. – 2016. – № 12–2. – С. 221–225.
4. Kahn A. Kniga Chasov Ol'gi Sedakovoi i Religioznaia Lirika: Chitaq «Piatye Stansy» // Oxford university research archive. – P. 1–39. – URL: <https://ora.ox.ac.uk/objects/uuid:2474a6b1-297e-4fed-8f9a-75854cca3e5c>. – Воспроизв. текст публ.: Кан Э. Книга Часов Ольги Седаковой и религиозная лирика : читая «Пятые стансы» / авториз. пер. с англ. И. Булатовского // Ольга Седакова : стихи, смыслы, прочтения : сб. науч. ст. – Москва : Новое литературное обозрение, 2017. – С. 145–182.
5. Карякина В.Л. Интертекстуальные связи в поэзии О.А. Седаковой // Инновационные исследования : теоретические основы и практические применения : сб. ст. Международной научно-практической конференции. – Уфа : Общество с ограниченной ответственностью «ОМЕГА САЙНС», 2020. – С. 68–73.

---

<sup>1</sup> Седакова О. Стихи / сост. А. Великановой ; вступ. ст. С. Аверинцева. – Москва, 2001. – С. 128

<sup>2</sup> Там же. – С. 127.

6. Князева Е.А. Анаграмма в цикле О. Седаковой «Тристан и Изольда» // Филология в XXI веке. – 2019. – № 2 (4). – С. 93–97.
7. Марков А.В. Триодь и спор о Достоевском : жанрообразующие факторы элегий Ольги Седаковой // Палимпсест. Литературоведческий журнал. – 2019. – № 3. – С. 37–55.
8. Фетисова Е.Э. Идеализм Платона в поэтической книге «Сад Мироздания» О. Седаковой // Философия и культура. – 2017. – № 9. – С. 57–66.

---

# ИСТОРИЯ ВСЕМИРНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

## ЛИТЕРАТУРА СРЕДНИХ ВЕКОВ И ВОЗРОЖДЕНИЯ

УДК 821.111

КУЗЬМИЧЕВ А.И.<sup>1</sup> РЕЦЕНЗИЯ НА КН.: LEONARD A. ERROR IN SHAKESPEARE : SHAKESPEARE IN ERROR. [ЛЕОНАРД Э. ОШИБКИ В ШЕКСПИРЕ : ШЕКСПИР В ОШИБКАХ].

DOI: 10.31249/lit/2021.02.08

*Аннотация.* «Гений не совершает ошибок. Его блуждания намеренны, они – врата открытия». Элис Леонард предлагает увидеть в «ошибках» У. Шекспира не следствие несовершенства дошедших до нас изданий и перемен в представлениях о том, что верно, а что нет, а художественный прием, сознательно используемый драматургом. Она выдвигает тезис о том, что одной из центральных тем шекспировской поэтики является инсценировка ошибки с последующей неудачной правкой.

*Ключевые слова:* язык и эстетика елизаветинской эпохи; мотив ошибки; пьесы У. Шекспира.

KUZMICHEV A. Book review: Leonard A. Error in Shakespeare : Shakespeare in error. – London : Palgrave, 2020. – XIX, 197 p.

*Abstract.* «A man of genius makes no mistakes. His errors are volitional and are the portals of discovery». A. Leonard suggests a new way to look at perceived errors in Shakespeare's drama: not as flaws but as tropes. She argues that one of the central themes of Shakespearean poetics is an enactment of a mistake and its failed correction.

---

<sup>1</sup> Кузьмичев Арсений Игоревич – младший научный сотрудник отдела литературоведения ИНИОН РАН.

*Keywords:* language and aesthetics of the Elizabethan era; motif of error; Shakespearean plays.

Для цитирования: Кузьмичев А.И. [Рецензия] // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7 : Литературоведение. – 2021. – № 2. – С. 103–111. – Рец. на кн.: Leonard A. Error in Shakespeare : Shakespeare in error. – London : Palgrave, 2020. – XIX, 197 p. DOI: 10.31249/lit/2021.02.08

В девятом эпизоде (Сцилла и Харибда) романа Дж. Джойса «Улисс» герои, среди прочего, обсуждают творчество и биографию У. Шекспира (1564–1616). Заходит речь и о возможных ошибках. «Гений не совершает ошибок. Его блуждания намеренны, они – врата открытия»<sup>1</sup> (пер. С. Хоружего), – замечает один из персонажей. Вторая часть этого утверждения служит эпиграфом к книге Элис Леонард (университет Ковентри). Она предлагает видеть в предполагаемых «ошибках»<sup>2</sup> Шекспира не следствие несовершенства дошедших до нас изданий и существенных перемен в представлениях о том, что верно, а что нет, а художественный прием, сознательно используемый драматургом. Она даже выдвигает тезис о том, что одной из центральных тем шекспировской поэтики является инсценировка ошибки с последующей неудачной правкой.

В рецензируемой книге Э. Леонард рассматривает конструктивный потенциал ошибок в пьесах У. Шекспира с литературоведческих, политологических, текстологических и культурологических позиций, прибегает к подробному анализу истории

---

<sup>1</sup> A man of genius makes no mistakes. His errors are volitional and are the portals of discovery.

<sup>2</sup> В английском языке существует два слова для обозначения понятия «ошибка»: «mistake» и «error». В современных толкованиях первое подразумевает, что речь идет о неправильном решении, второе – что проблема коренится в присущих анализируемому явлению характеристиках. Исследовательница, когда ей это нужно, использует эти слова как синонимы, но вообще их узус совпадает не полностью, о чем ей прекрасно известно. При этом для целей Э. Леонард крайне важна этимология слова «error» (подробнее см. далее).

филологических правок шекспировских текстов<sup>1</sup>, изучает вопрос о том, какое значение имеет приписывание автором ошибок женщинам и иностранцам. Главная задача исследования – побудить шекспироведческое сообщество к переоценке роли и функций «ошибок» в произведениях У. Шекспира, признанию важности для него «ошибки» как художественного приема, показав, что недочет («error») у Шекспира имеет самое непосредственное отношение к «творческому блужданию».

В предисловии Э. Леонард критикует имплицитные установки современного шекспироведения, ведущие к стандартизации его текстов и культу гениального создателя современного английского языка. «Традиционный взгляд на У. Шекспира, превозносящий совершенство его языка и идеализирующий его пьесы как высшее достижение английской литературы, жив и здравствует и сегодня... При этом такой подход [лишь] усложняет реальный анализ текста и различных типов ошибок, которые в нем содержатся и даже его составляют» [1, р. 1, 2]. В результате современные исследователи при анализе его произведений вынуждены продираться не только через несовершенство копий его текстов и разночтения между вариантами, но и через «филологический лак», нанесенный предшественниками, который также мешает взглянуть на произведение незамутненным взглядом – как того желал бы сам автор.

В английском языке раннего Нового времени, пишет Э. Леонард, существовал глагол «errare», от которого и происходит «error». Он означал не только «ошибаться», но и «блуждать». А «блуждать» значит странствовать. «В некоторых случаях “ошибку” следует превозносить [а не осуждать / исправлять], ведь она приоткрывает дверцу не только в бессознательное автора... но и в коллективное бессознательное его эпохи: показывая, какие

---

<sup>1</sup> Следует сказать, что в период с последней трети XVII по начало XIX в. филологическое сообщество Великобритании много занималось поиском, адаптациями, редактурой и корректурой аутентичных шекспировских текстов в рамках стандартизации корпуса его произведений. Побочным результатом этого стал отказ от ряда произведений или их частей, признанных «ошибочными». В настоящий момент эти апокрифы и разночтения в «исторических» изданиях У. Шекспира все чаще привлекают внимание исследователей.

именно вещи в современном ему мире воспринимались как должное... как организовалось общество по оси “правильно – неправильно”» [1, р. 3] и т.д.

В первой части рецензируемой книги – «Ошибки и языковая образность» – «ошибки» рассматриваются в контексте теоретической поэтики и риторики XVI–XVII вв. Понимание важности фигур речи для ораторского искусства наталкивалось тогда на представления о том, что с логической точки зрения все тропы суть ошибки, поскольку либо противоречат грамматике языка, либо не соответствуют реальности, либо и то и другое вместе. Суммируя соображения теоретиков поэтики и риторики XVI–XVII вв. (исследовательница уделяет особое внимание анализу мыслей Бена Джонсона), Э. Леонард приходит к выводу, что «ошибочность различной речи призвана отражать сложность мышления, а блуждание является неотъемлемой частью не только образности, но и человеческого восприятия в целом» [1, р. 36].

Она также предполагает, что У. Шекспир умышленно не следует риторическим рекомендациям своего времени, особенно в ранних пьесах, где на сцену выводятся персонажи, которые нарушают привычные представления о благопристойности и другие театральные конвенции: Миссис Куикли, Фальстаф и т.п.

Например, ткач Ник Основа из «Сна в летнюю ночь» (~1594–1596) обычно воспринимается как комедийный дурак, известный своими нелепыми и несуразными суждениями и склонностью употреблять идиомы не к месту и не в привычном смысле. Однако от его дурачества до мудрости один шаг. Исследовательница обращает внимание на его реплику, завершающую вторую сцену первого акта: «Enough; hold, or cut bow-strings»<sup>1</sup> (букв.: «Довольно. Держи(-сь) или режь тетиву»). Чаще всего данная фраза интерпретируется как малоизвестная поговорка, однако обнаружить этому подтверждение исследовательнице не удалось [1, р. 52]. Она предлагает альтернативное толкование: У. Шекспир здесь использовал металепсис, подтип метафоры, который подталкивает адресата к

---

<sup>1</sup> В переводе Т.Л. Щепкиной-Куперник: «Ладно. Хоть удавитесь, а будьте на месте».

установлению связи между рядами или последовательностями образов без четкого указания на эту связь<sup>1</sup>. Речь Ника Основы характеризуется обилием таких далеко семантически разнесенных образов, объединяемых воедино комбинацией метафор. В этом случае «hold» относится к обещанию позднее встретиться для репетиции, а «cut bow-strings» образно предвосхищает неизбежную неудачу.

Там, где Ник использует язык для поэтических блужданий, нарочито затеняющих смысл сказанного, Фальстаф, обладающий впечатляющими ораторскими способностями, нарочно путает свою речь для того, чтобы усиливать или ослаблять потенциал создаваемого им образа / тропа, а также смущать адресата и зрителя. У. Шекспир намеренно создал Фальстафа аморальным и вульгарным, полагает исследовательница, чтобы проиллюстрировать тезис гуманистов о вреде излишней образности языка.

По мнению Э. Леонард, здесь проявляется контраст между У. Шекспиром и современными ему писателями и драматургами. Она противопоставляет Шекспира раннему неоклассицисту Бену Джонсону (1572–1637), который в своих произведениях («Стихоплет», 1601, «Сказка о бочке», 1634) пытался, напротив, обуздать «блуждания» языка.

Во второй части своей книги, «Ошибки и родной язык», Э. Леонард анализирует гендерную составляющую языковых ошибок. Именно во времена Шекспира появилась сама идея «родного» языка, понимаемого как язык местный / локальный, естественный, просторечный, в противопоставлении с латынью, языком образованных космополитов. В английском это подчеркивается тем, что буквальный перевод выражения «родной язык» («mother tongue») – «язык матери»; в то время как латынь, напротив, всегда ассоциировалась с мужским началом. При этом английское общество того времени, оставаясь традиционно мизогиничным, предполагало врожденную предрасположенность женщин к ошибкам, в том числе в языке. Возникает парадокс: с одной стороны, язык женщин

---

<sup>1</sup> Пример металеписа, приводимый исследовательницей: Эразм Роттердамский отмечает, что древние греки используют слово «острый / заостренный» в значении «быстрый». Опущено среднее звено, «стрела», позволяющее понять, почему это так.

воспринимался как «свой», национальный, с другой – как полный лингвистических ошибок и ошибок суждения.

В этом контексте Э. Леонард противопоставляет пьесы У. Шекспира «Королеве фей» (1590) Эдмунда Спенсера, полной антиженской риторики. Первый эпизод первой ее песни концентрируется на фигуре змеешенщины по имени «Error» (Ошибка) – гадкого монстра с ядовитым языком, выплевывающего «книги и бумагу». Эта Ошибка фертильна и постоянно порождает новых змей с языками (свои уменьшенные копии). Перед нами очевидная аллегория лжи, ложности родного языка, извращения жизни, связываемого с женским началом. Выведенный Э. Спенсером Рыцарь-паладин (мужское начало, символ христианской религии и связанных с ней космополитизма и унификации) оказывается способен сразить чудовище.

Шекспир изображает женственную сторону «ошибочности» более нюансировано: «Вместо того, чтобы прямо включать ошибочность в женскую образность, как это делает Э. Спенсер, он усложняет форму, цели и семантические возможности женской ошибочности» [1, p. 7]. Исследовательница полагает, что он скорее исследует идею связи между женским началом и ошибочностью, нежели утверждает ее [1, p. 81].

В третьей части книги, «Ошибки и нация», которая посвящена английской речи иностранцев в пьесах Шекспира, Э. Леонард ориентируется на соображения Ричарда Малкастера (1531–1611), священника, директора школы и раннего теоретика педагогики и социализации, который в своей работе *Elementarie*<sup>1</sup> («Основы», 1582) ввел термин «enfranchisement» (включение, принятие, освобождение, предоставление гражданских прав) по отношению к просторечью, тем самым предоставляя им «право на существование» в языке.

Здесь Э. Леонард снова противопоставляет Шекспира авторам гораздо более традиционным для той эпохи. Так, в «Голландской куртизанке» (1605) Джона Марстона (1576–1634) Франчески-

---

<sup>1</sup> Сейчас считается, что эта книга предварила создание первых словарей английского языка, хотя сама она была скорее не словарем, а гибридом учебника правописания основных слов и трактата о важности английского языка.

ну постоянно высмеивают за ее английский, подчеркивая ее иностранное происхождение, а в конце порют и заточают в темницу. Французскую принцессу Екатерину из «Генриха V» (1599) в сходной ситуации спокойно принимают при английском дворе, несмотря на ее грубые ошибки<sup>1</sup>. В отличие от Дж. Марстона, У. Шекспир «освобождает» просторечие через смешение английского с иностранными языками и, таким образом, бросает вызов традиционным представлениям о «неправильности» чужестранцев, основанным лишь на том, как они говорят; более того, таким образом драматург высмеивает концепцию гомогенной нации, объединенной литературным языком, считает исследовательница.

В четвертой части рецензируемой книги, «Ошибки и текст», рассматриваются текстуальные ошибки, главным образом, на примере «Комедии ошибок» (~1591). Фабула комедии строится вокруг двух пар близнецов, разлученных в детстве: сыновей купца по имени Антифол и их слуг Дромио (в обеих парах оба близнеца носят одно и то же имя). Повзрослев, один из Антифолов отправляется на поиски утраченного брата. Из-за внешнего сходства персонажи пьесы все время путают близнецов между собой, что служит двигателем коллизии.

Исследовательница видит в этом тексте «величайшее исследование Шекспира об ошибках» [1, р. 145], имея в виду не только фабулу пьесы, но и историю ее первых изданий.

В самом раннем издании (первое фолио) речь каждой пары близнецов маркировалась особыми речевыми префиксами. В современном варианте текста имена близнецов сопровождаются указанием места жительства (Антифол из Сиракуз и т.п.), однако в первом фолио это не так. Там Антифол из Сиракуз в сценических ремарках из первых двух актов зовется «Antipholis Erotos / Erotis» (вероятно, искаж. Erraticus, от «errare», т.е. «Антифол-странник»), а его близнец поначалу именуется «Antipholis Sereptus», а начиная с 617 строки становится Антифолом из Эфеса (Ephesus). С третьего акта оба имени сокращаются в ремарках до «E. Ant.», еще силь-

---

<sup>1</sup> В рамках своей концепции исследовательница игнорирует, однако, очевидное объяснение такого контраста: Екатерина принадлежит к одному социальному кругу с теми, с кем она общается, а Франческа – нет.

нее размывая различия между близнецами. Лишь в конце последнего акта, когда оба брата, наконец, появляются на одной сцене, их снова начинают различать: «S. Ant.» (из Сиракуз) и «E. Ant.» (из Эфеса) соответственно. Ситуация с обоими Дромио похожа: в ремарках они различаются нерегулярно. И это только один пример.

Таким образом, считает Э. Леонард, префиксы лишь усиливают недоумение читателей, порождаемое сюжетом. Э. Леонард предлагает считать эти префиксы и иные аномалии ранних изданий неотъемлемой частью текста пьес, которая обещает новые интерпретации хорошо известных произведений.

На основании проделанной работы Э. Леонард выдвигает тезис, что одним из центральных мотивов шекспировской поэтики является инсценировка ошибки с последующей неудачной правкой. Отелло ошибается из-за платка, Гамлет искажает дипломатическую переписку (письмо-приказ о своем убийстве) и т.п. Ошибка соединяет в себе комическое и трагическое.

Также исследовательница по-новому интерпретирует манеру письма драматурга, характеризуя ее подчеркнутой склонностью к блужданиям и нарочитой образности (метафора как ошибка, странствие), а также отказом от языковой ясности и простоты в пользу всего странного или приносящего удовольствие.

И хотя заглавие книги позволяло надеяться на то, что речь в ней пойдет обо всем корпусе шекспировских произведений, автор, к сожалению, ограничивается анализом лишь относительно небольшого числа текстов: так, из поля ее зрения выпадает все поэтическое наследие У. Шекспира, также дающее обширный материала для исследования данной темы (можно было бы, например, рассмотреть, как Венера обманывается в Адонисе). Да и сам круг исследуемых пьес следовало бы расширить, тем более что Э. Леонард подчеркивает основополагающий характер «ошибки» у Шекспира: жаль, что не сказано ничего ни о Леонте (принявшем приглашение от старого друга за акт соблазнения), ни о Тимоне (который ошибся относительно своего статуса естественного суверена и вечного источника всех благ), и даже не все анализируемые пьесы рассмотрены полностью. Так, несмотря на то, что Фальстаф из «Генриха V» – один из главных «персонажей» ее книги, Э. Лео-

нард не уделяет внимания его известной посмертной характеристике (первое фолио): «for his Nose was as sharpe as a Pen, and a Table of greene fields»<sup>1</sup> (строки 838–839), которая на протяжении веков ставит в тупик исследователей.

Однако оригинальность<sup>2</sup> концепции, профессиональная эрудиция автора и знание эпохи полностью компенсируют некоторую ограниченность выбранного для анализа материала. И помимо интересных текстологических находок и свежих интерпретаций, книга Э. Леонард содержит веские доводы в пользу необходимости пересмотра привычных представлений о литературном каноне, открывая тем самым и новую страницу в современном шекспироведении.

### Список литературы

1. Леонард Э. Ошибки в Шекспире : Шекспир в ошибках. Leonard A. Error in Shakespeare : Shakespeare in error. – London : Palgrave, 2020. – XIX, 197 p.

---

<sup>1</sup> Смысл оригинальной фразы туманен. Русский перевод: «Нос у него заострился, как перо, и начал он бормотать все про какие-то зеленые луга» (Е. Бирюкова). Однако перевод этой фразы основан на позднейших редакциях текста фолио. Известный шекспировский редактор XVIII в. Л. Теобальд заменил первоначальный текст на «for his nose was as sharp as a pen, and a'bled of green fields», чтобы придать ей смысл, подобающий ситуации (на смертном одре осунувшийся Фальстаф бормочет о зеленых лугах, напоминающих зеленые пажити из 23-го псалма).

<sup>2</sup> Как замечает сама Э. Леонард, ее книга – первая в своем роде, до нее не было никаких исследований об ошибках или творческих неудачах в английской литературе раннего Нового времени в целом и у Шекспира в частности [1, p. 2].

---

## ЛИТЕРАТУРА XVII–XVIII вв.

УДК 821.133.1

МАЗИНА Ю.Д.<sup>1</sup> НОВЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ ТВОРЧЕСТВА  
А.-Ф. ПРЕВО. (Обзор).

DOI: 10.31249/lit/2021.02.09

*Аннотация.* Работа содержит обзор новых исследований творчества французского писателя эпохи Просвещения Антуана Франсуа Прево (1697–1763). Особое внимание уделяется романам «История кавалера де Грие и Манон Леско» (1731), «История юности Командора» (1741) и «Киллеринский настоятель» (1735–1740); уточняются особенности жанра мемуарного романа Прево, рассматриваются функции в нем несобственно-прямой речи, прослеживается эволюция замысла романа «Киллеринский настоятель» (1735–1740), анализируются особенности и функции «тюремного пространства», исследуется трансформация образов героев.

*Ключевые слова:* французская литература XVIII в.; творчество аббата Прево; мемуарный роман; несобственно-прямая речь; варианты развязки; пространство тюрьмы.

MAZINA Ju.D. New studies of A.-F. Prévost's writings. (Review).

*Abstract.* The review deals with a few recent studies on the writings by the Antoine François Prévost and pay special attention to his novels *The History of the Chevalier des Grieux and Manon Lescaut*

---

<sup>1</sup> © Мазина Ю.Д.

**Мазина Юлия Денисовна** – магистрант кафедры истории зарубежной литературы филологического факультета Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова.

(1731), *The History of young Commander* (1741), and *The Dean of Killerine* (1735–1740). The reviewed works clarify some features of the genre of memoir-novel, examine functions of the free indirect discourse, outline the evolution of the conception of *The Dean of Killerine* (1735–1740), analyze «prison» as a particular space, and follow transformations of characters' images.

*Keywords:* French literature of the 18th century; works of abbé Prévost; memoir-novel; free indirect discourse; variants of denouement; «prison space».

*Для цитирования:* Мазина Ю.Д. Новые исследования творчества А.-Ф. Прево. (Обзор) // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7 : Литературоведение. – 2021. – № 2. – С. 112–122. DOI: 10.31249/lit/2021.02.09

В настоящее время творчество Антуана Франсуа Прево (1697–1763) продолжает активно исследоваться зарубежными литературоведами, уточняющими и углубляющими представление о романной прозе эпохи Просвещения в свете современных представлений о литературном процессе этого периода. В данном обзоре рассматриваются наиболее интересные новые статьи, в которых затрагиваются актуальные, но до сих пор малоизученные вопросы стиля писателя, анализируются доминирующие романские топосы, исследуется проблема памяти и т.п.

Статья Ж.-Д. Голлу и Ж. Зуффере «Нерегулируемая косвенная речь: предок несобственно-прямой речи?» [2] дает статистические представления об использовании аббатом Прево приема несобственно-прямой речи в произведениях. Отмечая высокую частотность предложений, отвечающих условиям несобственно-прямой речи в романах Прево, авторы задаются вопросом, почему большинство исторических работ, посвященных данному типу дискурса, не затрагивают эту тему.

Хотя в целом несобственно-прямая речь используется писателями XVIII в. достаточно ограниченно и «деликатно», в случае Прево можно говорить об активном применении данного приема. Более того, количество случаев употребления увеличивается не только от произведения к произведению, но и от одной редакции текста к следующей. Наиболее ярким примером выступает роман

«История кавалера де Грие и Манон Леско» (1731). В исходном варианте 1731 г. пассаж, повествующий об обстоятельствах смерти Манон Леско, представляет собой отчет изготовителя машин в форме косвенной речи с рядом подчинительных конструкций [2, р. 128]. Тот же отрывок, переписанный Прево в 1753 г., не содержит подчинительных синтаксических элементов вовсе. Указанные коррективы писателя неоднозначно воспринимаются исследователями. Так, А. Франсуа [9] уверенно заявляет, что несобственно-прямая речь активно входит в творчество Прево и с каждым новым романом употребляется все чаще. О. Принсипато [3] убежден в ошибочности суждений Франсуа ввиду недостаточного количества примеров реализации сочетания устного и письменного стилей, характерных для несобственно-прямой речи, в «Истории кавалера де Грие и Манон Леско». «История одной гречанки» (1740) также становится объектом полемики: Дж. Уолш [8] не согласен с мнением В. Бюлера [1], настаивая, что голос героини преимущественно передается автором с помощью несобственно-прямой речи.

Ж.-Д. Голлу и Ж. Зуффере в [2] связывают разночтения при анализе повествовательного метода Прево с характерной для автора тенденцией к нейтрализации пассажей разных типов дискурса вплоть до слияния несобственно-прямой речи с авторским повествованием. Данная проблема детально анализируется авторами статьи с точки зрения синтаксиса, референциального и модального аспектов высказываний, а также текстуальности. Очевидна закономерность – частота употребления предложений в несобственно-прямой речи растет с каждым переизданием и выходом каждого следующего романа, в то время как использование косвенной речи, напротив, сокращается. Первый роман «Мемуары и приключения знатного человека, удалившегося от света» (1728–1731) содержит около 15 примеров употребления несобственно-прямой речи и около 100 – косвенной речи. В «Английском философе» (1731–1739) соотношение количества примеров употребления двух названных типов дискурса относительно сбалансированно (50/40), при этом несобственно-прямая речь в десятой книге встречается практически в два раза чаще косвенной. Публикации «Киллеринского настоятеля» (1735–1740) также демонстрируют проявление

большого интереса к использованию несобственно-прямой речи. Наконец, более поздние романы подтверждают превалирование несобственно-прямой речи над косвенной: «История одной гречанки» (1740) – 20/10 и «История юности Командора» (1741) – 30/6.

На основании полученных данных Ж.-Д. Голлу и Ж. Зуффере делают вывод об использовании несобственно-прямой речи аббатом Прево в качестве альтернативы косвенной речи с подчинительной связью [2, р. 141]. Стилистические предпочтения авторов XVIII в. характеризуются стремлением избегать тяжеловесных конструкций с множеством подчиненных придаточных, длительных периодов и грузного гипотаксиса. Так, Пьер де Мариво (1688–1763) и Клод Кребийон (1707–1777) решительно отдают предпочтение прямой речи, а аббат Прево, в свою очередь, находит альтернативу сложноподчиненным предложениям в «неопределенной» (*non régi*) косвенной речи, когда фраза, по сути дела, передает чью-то прямую речь, но остается неясным, чью именно. Авторы статьи замечают, что повествовательные эксперименты Прево представляют собой первую стадию синтаксической эмансипации высказываний.

В статье «Три варианта концовки “Киллеринского настоятеля”» [4] О. Принсипато рассматривает изменение замысла романа Прево «Киллеринский настоятель» (1735–1740) в зависимости от внешних факторов, повлиявших на жизнь автора. Роман включает в себя шесть частей из 12 запланированных, пять из которых появились только в 1739–1740 гг. Изменение замысла и длительный временной промежуток между публикациями первой и остальных частей связаны с вынужденным перерывом в работе над романом. О жизни писателя в тот период известно мало, но, вероятно, временное прекращение работы объясняется конфликтом Прево с церковной властью.

Под влиянием вынужденной паузы в работе изначальная задумка 1734 г. трансформировалась. Обнаруживаются к тому же некоторые нестыковки в развитии сюжета: автор забывает, что оставил камердинера главного героя во Франции, и показывает его в Ирландии, некоторые персонажи знают больше, чем должны,

или, напротив, игнорируют факты, которые им известны, рассказчик ошибается в указании времени суток произошедших событий. Помимо мелких ошибок наблюдаются изменения на трех уровнях: уровне пейзажа, характера героя и моральных представлений персонажей. Данные аспекты порождают впечатление несвязности.

Длительный временной разрыв между написанием первой и последней части влияет на историческую обстановку в романе. Прево помещает семью настоятеля в Ирландию, о культурных особенностях которой слабо осведомлен, из-за чего допускает ошибки. Время действия также вызывает вопросы: в начале романа создается впечатление, что события происходят позднее 1690 г. – после поражения якобитов в битве на реке Бойн, – но в частях, написанных после перерыва, есть несколько отсылок к событиям, предшествующим сражению. Наблюдается отказ от барочной модели повествования в пользу романических особенностей: вместо приключений в поездках между Ирландией и Францией интрига теперь сосредоточена в сценах парижской городской жизни. Второстепенные персонажи, игравшие важную роль в первой части, стираются, уходят в забвение, становятся бесполезными. Главные герои получают новые имена: Жорж именуется теперь лордом Тернмиллом, а Роуз – графиней С.

Трансформируется образ главного героя – из проповедника, отстаивающего строгость морали, настоятель превращается в искусного «манипулятора на уровне риторики» [4, par. 26]. Новое мировосприятие настоятеля опирается на иное моральное представление, в конце романа раскрывшееся в изучении им распутства и психологической нестабильности персонажей. Данное видение предполагает меньшую опору на религию. К концу романа движущей силой сюжета становится «механика чувств» [4, par. 28].

В статье Ж. Сгара «Смерть Манон» [5] анализируется изображение кончины героини. О смерти Манон никто не знает, завуалированное объявление о ней действует парадоксально: оно управляет повествованием, пропитывает его и формирует вывод, но не раскрывается вплоть до самой развязки [5, par. 1]. Читатель может догадываться о случившемся несчастье, но узнает о нем,

только дождавшись окончания истории. По мнению Ж. Сгара, вся история кавалера де Грие и Манон Леско представлена как ретроспективный отчет с пролеписом [5, par. 1].

Форма повествования зависит от выбора рассказчика, Прево делает таковым де Грие, вследствие чего на первый план выходит страсть, отодвигая мораль на периферию: формирование выводов приостановлено. Оригинальность истории де Грие обеспечивается правдивостью деталей проникнутого размышлениями и чувствами повествования, основанного на потоке эмоций и возвращениях к прошлому, к смыслу прожитого приключения. Рассказ оживляется завуалированными сообщениями и неполными комментариями: подразумеваемая смерть Манон выстраивает моральное и стилистическое единство истории. Де Грие виртуозно владеет приемом пролеписа – в его рассказе насчитывается около пятидесяти эпизодов тревожного ожидания [5, par. 4].

Образ смерти вторгается в рассказ в тот момент, когда герой полностью осознает масштабы своего несчастья. Символическая смерть де Грие предопределяет неминуемую смерть Манон. По мнению Ж. Сгара, «История кавалера де Грие и Манон Леско» (1731) принадлежит циклу о женщинах-мученицах, представленному в «Мемуарах и приключениях знатного человека, удалившегося от света» (1728–1731). Смерти женских персонажей неизбежны, они трагичны и приобретают символическое значение [5, par. 3].

В этом контексте Ж. Сгар сравнивает «Историю кавалера де Грие и Манон Леско» (1731) с «Историей господина де Пре и мадмуазель де л'Эпин» (1713) Р. Шаля, оказавшей серьезное влияние на Прево. Прево внимательно читал сочинение Р. Шаля и заимствовал оттуда множество мотивов, наполнив аллюзиями на него свой роман. Сюжеты историй схожи, однако если историческое по характеру повествование де Пре выстроено хронологически, то в повествовании де Грие преобладают патетика и страсть.

Отмечается, что Манон с самого начала выглядит как женщина при смерти: дрожащие руки, слабый голос, вялые проявления любви и пролитые слезы, – тело Манон как будто с первых страниц подвержено влиянию смерти, ее образ обещает скорую кончину.

Сальва Тактак в [6] анализирует образы тюрьмы в романе «История кавалера де Грие и Манон Леско» (1731). Вообще, изображения тюрьмы в романах XVIII в. достаточно однотипны: тюрьма – это всегда удручающее место, где плохо кормят и царит антисанитария. С. Тактак исследует тюрьму как непреодолимое пространство. В первой части статьи рассматриваются описания архитектурного устройства мест заключения.

В романе «История кавалера де Грие и Манон Леско» (1731) тюрьма отмечена существенными особенностями, характеризующими ее неприступность: упомянуты бдительность надзирателей и высота стен. Высота – признак, объединяющий образы домашней тюрьмы (комнаты, в которой заперт де Грие) и тюрьмы Сен-Лазар. Детальное описание комнаты отсутствует, однако упоминается «высота окон», которая подразумевает непроходимость тюремного пространства. Камера в тюрьме Сен-Лазар находится наверху и называется «une chambre haute» («высокая комната»). Больничная палата, где заперта Манон, также находится высоко: нужно идти вверх по лестнице. Высота потолка и нахождение комнаты наверху характерны для изображения тюремного пространства в романе [6, p. 2], считает С. Тактак.

Тюрьма Сен-Лазар и больница Сальпетриер в романе – не просто архитектурные сооружения или места событий, это символы одиночества и страдания, а также фоновые декорации для проявления соответствующих эмоций и впечатлений героев. Несмотря на отсутствие детализированных описаний интерьеров, непроходимость и непреодолимость пространства подчеркивается неоднократно: наличием многочисленных запутанных галерей и прочностью дверей. Суровость заключения Манон в больнице раскрывается метонимически через указание на толщину ключа от двери комнаты. Важным аспектом, подтверждающим строгость тюремного заключения, является как само наличие стражи, так и действия надзирателей: слуги отца де Грие отказываются помочь организовать побег, надзиратель в Сен-Лазаре работает с де Грие, внушая ему «вкус к добродетели и религии»<sup>1</sup>, второй тюремный надсмотрщик защищает тюрьму ценой собственной жизни [6, p. 5].

---

<sup>1</sup> Prévost A.F. *Manon Lescaut*. – Paris, 2012. – P. 110.

Далее исследуется взаимосвязь комнат заключения с внешним миром. Несмотря на то что тюрьма синонимична одиночеству и уединению, запертый в ней герой не находится в полной изоляции. Заключение де Грие не исключает посещения слуг и даже становится плодотворным благодаря контакту с настоятелем и визитам гостей [6, р. 6]. «Исправление» Манон также проходит не в полной изоляции – у нее есть камердинер, регулярно приносящей шитье и чтение.

С. Тактак приходит к выводу о «мнимой амбивалентности» изображения тюрьмы в романе «История кавалера де Грие и Манон Леско» (1731). С одной стороны, это закрытое и непроходимое, с другой – открытое и доступное пространство. Но противоречие кажущееся, так как тюрьма оказывается непреодолимой в обоих случаях [6, р. 9]. При этом цель заключения – разлучить влюбленных – напротив, соединяет их и укрепляет любовную связь. Тюрьма – это фоновая декорация для представления и возвышения страсти. Мотив заключения оказывается катализатором драмы и радости в тексте Прево.

А. Турекова посвящает свою статью [7] проблеме памяти в романах XVIII в. Мемуарный роман заявляет о себе как о доминирующем типе повествования в первой половине XVIII в. Композиция мемуарного романа строится на основе воспоминаний героя-рассказчика о его давно ушедшей любви. Вопрос взаимодействия памяти и воображения чрезвычайно важен и для творчества аббата Прево в контексте литературной мысли XVII–XVIII вв. В романе «История юности Командора» (1741) – в каком-то смысле обратной истории кавалера де Грие, – память и воображение героя подчиняются законам карикатуры [7, р. 29]. А. Турекова полагает, что для жанра мемуарного романа характерно сочетание концептов памяти и воспоминания, поскольку «автором» истории является герой, а воображение помогает ему восстанавливать в памяти и, что немаловажно, представлять произошедшие события в выгодном для себя свете. Негласная претензия на правдивость истории поднимает вопрос о роли воображения в повествовании аббата Прево, поскольку герои – рассказчики его романов прямо или кос-

венно стремятся произвести патетический эффект, увлечь слушателя и завоевать его симпатию [7, р. 31].

«История юности Командора» (1741) – второй роман трилогии, задуманный как переписывание и расширение истории кавалера де Грие и Манон Леско. Очевидна отсылка к тексту «Мемуаров и приключений знатного человека, удалившегося от света» (1728–1731): обоим героям суждено стать рыцарями, оба встречают молодую девушку, любовь к которой нарушает привычный и спокойный уклад их жизни, их страсти бурлят около трех лет в разлуках и воссоединениях, а затем оба теряют своих возлюбленных.

Задача автора мемуаров нарисовать образ уникальной и трагической страсти, входящей в конфронтацию с аристократическими ценностями и честью. Рассказчик сразу же позиционирует себя как трагического героя, которого обуяла страсть исключительной ценности. В романической традиции воображение – верный спутник памяти: оно позволяет герою непрерывно оживлять и обновлять в своей душе образ возлюбленной, наделяя его значимостью и необычайной привлекательностью [7, р. 33]. Однако герой «Истории юности Командора» (1741) одержим не только образом Елены, но и собственным образом влюбленного рыцаря, преодолевающего препятствия на пути к своей любви, готового сражаться и умереть за свои чувства. Когда у него появляется возможность жениться на Елене, он всеми способами пытается убедить девушку сделать выбор в пользу «сладостей свободы» и не отягощать себя «узами, ответственность за которые он совершенно не желает на себя брать»<sup>1</sup>. Несоответствие между романической страстью, подкрепленной воспламеняющим воображением, и реальными ситуациями, в которые попадает герой, придает ей пародийный эффект. Фарс и девальвация страсти прослеживаются во всех значимых моментах истории любви Командора и Елены. Воображение не только насыщает образ возлюбленной влечением к ней, но и способно разрушить чувства. Изуродованное лицо Елены отталкивает героя, заставляет его потерять интерес и оправдывать собственную «нежеланную непоследовательность»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Prévost, A.-F. La Jeunesse du Commandeur. – Paris, 2005. – P. 77

<sup>2</sup> Ibid.

А. Турекова сравнивает образы Манон Леско и Елены, отмечая, что несмотря на схожесть их судеб (обе девушки не имеют собственной памяти и становятся заложницами чужих воспоминаний) их образы различны. Кавалер де Грие создает «миф о Манон», в то время как Командор изначально снисходительно относился к Елене, которую с самого начала не считал равной себе. «История юности Командора» (1741) – роман, сочетающий пессимистический подход к страсти с насмешкой и иронией, развенчивающий традиционное понимание великой романической страсти [7, p. 36].

Все рассмотренные статьи свидетельствуют о том, что интерес современных исследователей направлен не только к «Манон Леско», но и к тем романам, которые до сих пор практически не были объектом литературоведческого анализа. Бросается в глаза стремление современных ученых выбирать новые ракурсы изучения этих романов, развивать сравнительно-исторический подход, сопоставляя жанровые особенности романов Прево со складывающейся моделью мемуарного романа в творчестве других писателей – современников Прево. Это открывает перспективу дальнейшего изучения творчества Прево не как автора одного шедевра, а как значительного романиста, оставившего важный след в жанровой эволюции мемуарно-романической прозы.

### **Список литературы**

1. Бюлер В. Несобственно-прямая речь в английском романе. Предварительные стадии и развитие в творчестве Джейн Остин.  
Bühler W. Die «Erlebte Rede» im englischen Roman. Ihre Vorstufen und ihre Ausbildung im Werke Jane Austen. – Zürich ; Leipzig : Max Niehans Verlag, 1936. – 184 p.
2. Голлу Ж.-Д., Зуффере Ж. Нерегулируемая косвенная речь : предок несобственно-прямой речи?  
Gollut J.-D., Zufferey J. L'indirect non régi chez Prévost : un ancêtre de discours indirect libre? // Verbum. – 2019. – Vol. 41, N 1. – P. 127–143.
3. Принсипато О. Риторика и повествовательная техника в творчестве аббата Прево.  
Principato Au. Rhétorique et technique narratives chez l'abbé Prévost // Transactions of the Fifth international congress on the Enlightenment. – Oxford : Voltaire Foundation, 1980. – Vol. 3. – P. 1352–1359.

4. Принсипато О. Три варианта концовки «Киллеринского настоятеля». Principato Au. Les trois fins provisoires du Doyen de Killerine // Fabula. Les colloques. Les fins intermédiaires dans les fictions narratives des XVIIe et XVIIIe siècles. – 2019. – 25.05. – URL: <https://www.fabula.org/colloques/document5971.php#citation>
5. Стар Ж. Смерть Манон. Sgard J. La mort de Manon // Fabula. Les colloques. «Une espèce de prédiction»: Dire et imaginer l'avenir dans la fiction d'Ancien Régime». – 2018. – 21.09. – URL: <https://www.fabula.org/colloques/document5691.php%20%20%0dhttps://www.fabula.org/colloques/document6289.php#citation>
6. Тактак С. Архитектурная конфигурация тюремного пространства в романе Прево «Манон Леско»: проблемы романического представления. Taktak S. La configuration architecturale de l'espace carcéral dans Manon Lescaut de Prévost : les enjeux d'une représentation Romanesque // Le Monde français du dix-huitième siècle. – 2019. – Vol. 4, N 1. – P. 1–10. – URL: <https://ojs.lib.uwo.ca/index.php/mfds-ecfw/article/view/8485/6827>
7. Турекова А. Память и воображение в «Истории юности Командора» аббата Прево. Tureková A. Mémoire et imagination dans la Jeunesse du Commandeur de l'abbé Prévost // Svět literatury. – 2020. – Special issue : Mémoire – oubli – réminiscence : études réunies par Eva Voldřichová Beránková et Závěš Šuman. – P. 29–37.
8. Уолш Дж. «История одной гречанки» аббата Прево : представители власти на испытании. Walsh J. Abbé Prévost's Histoire d'une Grecque moderne : figures of Authority on trial. – Birmingham : Summa publications, 2001. – 179 p.
9. Франсуа А. История культурного французского языка. François A. Histoire de la langue française cultivée. – Genève : Alexandre Jullien, 1959. – 306 p.

---

УДК 821.111

КОЛОСОВА Е.И.<sup>1</sup> «ПОЭМЫ ОССИАНА» В СРАВНИТЕЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКОМ КОНТЕКСТЕ. (Обзор).

DOI: 10.31249/lit/2021.02.10

*Аннотация.* В обзоре исследуется подход Джеймса Макферсона к фольклорным источникам и его концепция исторического прошлого Англии и Шотландии; рассматривается отражение «оссиановской полемики» в творчестве И.В. Гёте и В. Скотта.

*Ключевые слова:* Джеймс Макферсон; Шотландское возрождение; поэмы Оссиана; кельтский язык; гэльский язык; оссиановская полемика; англо-шотландская литература; фольклор.

KOLOSOVA E.I. The «Poems of Ossian» in a comparative historical context. (Review).

*Abstract.* The review considers James Macpherson's approach to folklore manuscripts and his concept of the historical past of England and Scotland, the reflection of «Ossian controversy» in the writings of J.W. Goethe and W. Scott.

*Keywords:* James Macpherson; Scottish Renaissance; The poems of Ossian; Celtic; Gaelic; Ossian controversy; Anglo-Scottish literature; folklore.

*Для цитирования:* Колосова Е.И. «Поэмы Оссиана» в сравнительно-историческом контексте. (Обзор) // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7 : Литературоведение. – 2021. – № 2. – С. 123–135. DOI: 10.31249/lit/2021.02.10

---

<sup>1</sup> Колосова Екатерина Игоревна – младший научный сотрудник отдела литературоведения ИНИОН РАН.

Одним из наиболее известных мистификаторов XVIII в. стал шотландский поэт Джеймс Макферсон (James Macpherson, 1736–1796). Его первый сборник стихотворений под названием «Горец» (*The Highlander*, 1758) остался практически незамеченным современниками. После творческой неудачи поэт обратился к подлинному шотландскому фольклору: он начал коллекционировать старинные гэльские рукописи и англо-шотландские баллады. Большую поддержку в поисках материала ему оказали Джон Хоум (John Home, 1722–1808; автор популярной в XVIII в. трагедии «Дуглас») и священнослужитель Хью Блэр (Hugh Blair, 1718–1800). Благодаря их поддержке в 1760 г. Макферсон анонимно опубликовал книгу «Отрывки древней поэзии, собранные в горах Шотландии» (*Fragments of Ancient Poetry Collected in the Highlands of Scotland*). В том же году по решению эдинбургской коллегии адвокатов поэт отправился в горную Шотландию для исследования материалов о легендарном герое кельтских мифов III в. н.э. Фингале (Финне Маккулле). Так, в 1762 г. выходит поэма «Фингал» (*Fingal*), а следом за ней, в 1763 г., поэма «Темора» (*Temora*). Эти произведения Макферсон выдал за подлинные творения шотландского барда Оссиана (Ossian, III в. н.э.). Спустя три года Макферсон объединил поэмы с ранее опубликованными «Отрывками древней поэзии» в своем большом труде «Сочинения Оссиана, сына Фингала, переведенные с гэльского языка Джеймсом Макферсоном» (*The works of Ossian, the son of Fingal translated from the Galic language by James Macpherson*, 1765).

Уже после публикации «Фингала» возникли первые споры об авторстве поэм. Все дело в том, что сам шотландский поэт под различными предлогами отказывался публиковать полностью кельтские подлинники, которыми он якобы располагал при переводах. Английский литературный критик Сэмюэл Джонсон (Samuel Johnson, 1709–1784) был одним из первых, кто усомнился в авторитетности источников Макферсона. Блэр встал на защиту поэта, ответив Джонсону «Критическим рассуждением о поэмах Оссиана» (*A Critical Dissertation on the Poems of Ossian, the Son of Fingal*, 1763). В полемике приняли участие видные деятели обсуждаемой эпохи: английский поэт Томас Грей, шотландский философ

Дэвид Юм, английский священник и доктор Фердинандо Уорнер и др. Макферсон тщательно исследовал критику, намереваясь в будущем развеять сомнения в подлинности первоисточников, однако с каждым следующим переизданием поэм он сталкивался с бóльшим недоверием<sup>1</sup>.

В сущности, поэт не опасался полного разоблачения, так как изучение кельтской истории в XVIII в. только зарождалось. После публикации первой поэмы в 1762 г. обсуждение творчества Макферсона привлекло внимание не только англо-шотландских читателей, но и литераторов на континенте, что обеспечило шотландскому поэту общеевропейскую популярность. Его мистификации оказали серьезное влияние на европейскую литературу XVIII–XIX вв. и во многом определили эстетику жанра литературной баллады.

Дэвид Мур (Университет Плимута, Англия) предлагает обратить внимание на паратекстуальные элементы, которые, по его мнению, одновременно подтверждают принадлежность поэм творческому гению Макферсона и демонстрируют особый тип диалога с античной литературой [3].

В примечаниях Макферсона к первому изданию «Фингала» (*Fingal*, 1762) насчитывается 88 разнообразных отсылок к другим литературным произведениям. Из них 23 отсылают к Гомеру, 18 – к Мильтону, столько же к Вергилию и пр. Некоторые включают объемные цитаты из классиков, сопровождаемые рассуждениями и наблюдениями Макферсона, в то время как в других античные поэты упоминаются будто бы вскользь. Однако позже в одном из примечаний к первой версии «Теморы» (*Temora*, 1763) Макферсон объявляет, что более не намерен проводить параллели между Оссианом и другими поэтами, так как не считает уместным принижать таким образом его значимость. На самом деле Макферсон не отказывается полностью от «ведения диалога с древней литературой». Мур выявляет основные причины, по которым шотландский

---

<sup>1</sup> См.: Smart J. James Macpherson : an episode in literature. – London, 1905. – 256 p. ; Macbain A. Macpherson's Ossian / The Celtic magazine. – 1887. – Vol. 12, N 136. – P. 145–154.

поэт обращается к греко-римскому наследию, в том числе используя элементы самых разных древнегреческих жанров.

Обращение и даже подражание античной литературе в целом были свойственны литературному сознанию XVIII в. Эстетические и философские ориентиры эпохи Шотландского просвещения во многом определяют причины, по которым Макферсон обращается к предшествующим историко-литературным периодам. Вместе с тем Макферсон не ограничивает себя классицистическими условностями и начинает исследовать фольклор. Этот интерес объясняется социо-политической ситуацией, сложившейся в Шотландии к XVIII в. из-за дискриминационной национальной политики англичан. Решиться на открытое военное противостояние шотландцы не могли, и протест вылился в общенациональное движение под названием «Шотландское возрождение» (*Scottish Revival*), в рамках которого осуществлялся возврат к национальной культуре, возрождался интерес к гэльскому языку, фольклору и шотландской истории в целом. Помимо этого, использование фольклора также позволило выйти за рамки классицистической традиции, которая в ту эпоху постепенно теряла авторитет. Подобно другим британским авторам XVIII–XIX вв., таким как епископ Томас Перси, Роберт Бёрнс, Джозеф Ритсон, Вальтер Скотт, Роберт Саути и пр., Макферсон не просто изучает древние тексты, но и адаптирует их под интересы современной ему публики.

Исследование и популяризация фольклора станут наиболее актуальными в романтическую эпоху. Являясь предтечей романтизма, Макферсон объединил в своем творчестве как типично романтические атрибуты (обращение к народному творчеству, воспевание природы, простота литературного языка, изображение естественных чувств и пр.), так и классицистические элементы. Мур полагает, что отсылки к Гомеру и Вергилию, выявление сходств и различий между ними и Оссианом служили у Макферсона цели возвеличивания кельтского барда, придания его фигуре большего масштаба [3, р. 175]. В сущности, Макферсон ставил перед собой цель создать «шотландского Гомера», национального самобытного творца, воплощающего гений всей нации.

Мур видит подтверждение этому в различиях между героями поэм Оссиана-Макферсона и Гомера. Например, призраки гомеровской «Илиады» совсем не похожи на призраки из «Поэм Оссиана». Если гомеровские «тени» Патрокла и Энея – это, по сути, «восставшие трупы» (*reanimated corpses*), обладающие всеми прижизненными физическими достоинствами, то у Макферсона дело обстоит противоположным образом: раны Гектора подчеркивают, что он «не похож на того самого Гектора», который некогда одерживал блистательные победы. Макферсон словно подменяет «мужественную» древнегреческую образность романтическим пафосом.

В примечаниях к поэме «Крома» Макферсон утверждает, что гэльская поэзия ориентирована на жанр плача и имеет склонность к «пространным описаниям природы». Действительно, как замечает Мур, «Крома» открывается плачем Мальвины, голосу которой вторят другие персонажи, и все они сливаются в единый хор, вызывающий в памяти жанр античной оды. Однако исследователь напоминает об изначальной фрагментарности произведений Оссиана, на которую сетовал и сам Макферсон и которая затрудняет определение жанровой принадлежности. К тому же Макферсон не стремился восстановить оригинальный древний текст (если предположить, что Макферсон в принципе располагал достаточным количеством подлинников), а, скорее, адаптировал его под актуальные литературные тенденции. Также не следует исключать влияние Блэра на финальную редакцию собрания «Поэм Оссиана» (*The Poems of Ossian*). В «Лекциях по риторике и изящной словесности» (*Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*, 1783) Блэр отводил особое место жанру древнегреческой трагедии. По его убеждению, именно трагедия, а не эпос, является «зеркалом, в котором человек созерцает самое себя». Похожее определение Блэр дает Оссиану в своем «Рассуждении», называя его «создателем мифологии человеческой души» (цит. по: [3, p. 181]).

Лейт Дэвис (Университет Саймона Фрезера, Канада) рассматривает творчество Макферсона как отражение процессов, протекавших в творческой и общественной жизни Великобритании XVIII–XIX вв. [1]. При этом, в отличие от Мура, она анализирует не только поэтическое наследие Макферсона, но и его исто-

рические труды. Выводы, следующие из анализа «Поэм Оссиана», исследовательница подтверждает идеями Макферсона, изложенными им в «Истории и Управлении Ост-Индской компанией» (*The History and Management of the East-India Company*, 1782).

Как и Мур, исследовательница пишет о паратекстуальных элементах, которые помещают поэзию Макферсона-Оссиана в самый центр движения Шотландского возрождения и «побуждают читателей задуматься о политических последствиях 1745–1746 гг.» (т.е. о причинах и итогах Второго якобитского восстания) [1, р. 442]. Открытое противостояние Англии и Шотландии длилось на протяжении многих веков. В XIII–XIV вв. происходят две масштабные войны за независимость Шотландии, которые позволили стране оставаться самостоятельной до 1603 г. Затем начался процесс объединения двух стран, который завершился к 1707 г. Актом об Унии. С точки зрения большинства шотландцев, Англия агрессивно навязывала свою политику соседним территориям, пренебрегала чужими национальными интересами, насаждала свою культуру. Даже после образования Единого Королевства Великобритания продолжались мелкие военные столкновения на англо-шотландской границе. Вместе с тем шотландцы осознавали экономическую необходимость такого союза, в противном случае страна рисковала потерять суверенитет. Отчаянное положение, вынуждавшее шотландцев пренебречь своими национальными интересами, настраивало народ против англичан. Шотландия предприняла несколько попыток восстановить положение династии Стюартов, которой по праву принадлежал трон Великобритании. Оба восстания якобитов были подавлены, и власть окончательно закрепилась за Ганноверской династией.

События «Фингала» и «Теморы» развертываются на фоне борьбы за власть на северных территориях после распада Римской империи. Первая поэма повествует о том, как каледонцы отражали вторжение скандинавов в Ирландию. «Темора» изображает вторжение каледонцев в Ольстер (Северная Ирландия) и пронизывается «темой колонизации» (*colonial motif*).

Дэвис отмечает, что в отдельных эпизодах Макферсон вольно интерпретирует исторические факты. Так, в его представлении

Ольстер был каледонской колонией, обеспечивавшей связь каледонцев и их «ушедших из Каледонии и с Гебридских островов» [1, р. 445] соотечественников. Также мы узнаем от Макферсона, что Кухулин (родом с «острова Скай») попадает в Ирландию и впоследствии берет на себя роль защитника Ольстера от скандинавских захватчиков. Исследовательница полагает, что в оссиановских поэмах акцент на колониальных отношениях между Шотландией и Ирландией отражает продолжавшийся в XVIII в. историософский спор о взаимном статусе этих двух стран. Идеологически Макферсон «пропагандирует чистоту древних каледонцев»: в предпоследнем «Теморе» «Рассуждении» он отмечает, что древние каледонцы, предки Фингала и Оссиана, были «свободны от смешения с чужаками» [1, р. 446], на это указывает чистота их речи и особые манеры. Однако позднее читатель узнает, что прадед Фингала, Тренмор, бывал в Скандинавии, где влюбился в сестру скандинавского короля (поэтому Фингал и говорит Сварану: «Твоя кровь течет в жилах твоего врага»). Последствия этого фатального любовного союза роднят все народы, которые фигурируют в «Поэмах Оссиана». Таким образом, с генеалогической точки зрения и в самом Оссиане течет одновременно скандинавская и шотландская кровь. Дэвис полагает, что ход истории, который моделирует Макферсон в «Поэмах Оссиана», несомненно, является попыткой утвердить главенствующее положение Шотландии на Британских островах. И в то же время поэт создает историческую модель взаимоотношений островов и Скандинавии, которая разрушает границы между «собой» и «другим» (other), предполагая, что в прошлом «я» и «другой» могли фактически сливаться воедино.

Эта же модель воспроизведена и в более позднем труде Макферсона «История и Управление Ост-Индской компанией». Если в «Поэмах Оссиана» поэт ставит под сомнение индивидуальность национального самосознания в контексте шотландской и английской истории, то в «Истории» он идет дальше, отрицая принципиальное различие индийской и британской самоидентичности. Рассматривая поэмы и «Историю» вместе, Дэвис предлагает новый подход к исследованию творчества Макферсона. Она доказывает, что поэт не стремится напомнить своему читателю о дей-

ствительном историческом прошлом, а создает своеобразную «гибридную британскую идентичность» (hybridization of British identity) [1, p. 455].

«Поэмы Оссиана» и разгоревшаяся вокруг них полемика быстро добрались до континентальной Европы. Предположительно, с наибольшим энтузиазмом Макферсон был принят в Германии. До начала XIX в. в Германии было опубликовано четыре крупных перевода «Поэм Оссиана» и более 30 фрагментарных. Отметим, что многие немецкие читатели владели английским языком, поэтому в период с 1770 по 1780 г. в Германии трижды публиковался оригинальный текст поэм. Инициатором этих изданий был И.Г. Мерк (Johann Heinrich Merck), друг И.В. Гёте. Сам Гёте тоже был большим поклонником Оссиана, он даже вложил в уста Вертера свой перевод «Песен Сельмы» (*The Songs of Selma*). Катрина О'Доэрти (Ирландский национальный университет в Корке, Ирландия) исследует гётевские переводы Оссиана, усматривая в них распространенный среди писателей-романтиков метод адаптации фольклора [4].

Наиболее известны переводы Гёте отдельных отрывков из «Песен Сельмы» и «Берратон» (*Berrathon*), и в меньшей степени исследованы его переводы фрагментов гэльского «оригинала» поэмы «Темора», которые были опубликованы Макферсоном под давлением критиков в 1763 г. Этот же образец якобы подлинной рукописи снова появится в объединенном издании «Фингала» и «Теморы» в 1765 г., который заинтересует немецкого поэта.

В 1908 г. Отто Хойер (Otto Heuer) обнаружил в письме Гёте к Гердеру от сентября 1771 г. семь фрагментов, переведенных с гэльского на немецкий язык. О'Доэрти замечает, что после публикации этим фрагментам уделялось незаслуженно мало внимания.

Первый переведенный на немецкий отрывок из Оссиана был опубликован в «Бременском Ежегоднике» (*Bremisches Jahrbuch*) в 1762 г. Спустя пять лет Михаэль Денис (Michael Denis) впервые опубликовал полный перевод поэм на немецкий язык. Первые попытки переводчика получить английский текст сопровождались множеством трудностей, в результате чего он был вынужден переводить «Фингала» с итальянского. Затем, после долгих поисков в

Германии и Австрии, Денис в конце концов нашел нужную копию в Праге (1767), которая позволила завершить перевод.

Известно, что в сентябре 1770 г. в Страсбурге Гёте и Гердер обсуждали Оссиана, хотя неясно, на каком языке они читали поэмы. Скорее всего, на тот момент полного английского текста ни у кого из них еще не имелось. По возвращении во Франкфурт Гёте обнаружил английскую копию поэм Оссиана в библиотеке своего отца, о чем поспешил сообщить Гердеру. В письме говорилось о намерениях включить в роман «Страдания юного Вертера» (*Die Leiden des jungen Werthers*, 1774) некие «кельтские, гэльские материалы» и об ожидании «определенных книг». Среди книг значились различные словари, учебники по грамматике и даже средневековые рукописи. В частности, ему помогал словарь ирландского епископа Джона О'Брайена (Bishop John O'Brien), который, как замечает О'Доэрти, подготовил научное опровержение принадлежности оссиановской традиции каледонцам. В стремлении сделать перевод с «оригинального источника», вероятно, отразилось желание молодого Гёте выступить на стороне Макферсона в нарастающей оссиановской полемике. Однако сопоставив переводы Гёте с теми немногочисленными гэльскими источниками, которые предоставил Макферсон, исследовательница приходит к выводу, что немецкий поэт нередко обращался к макферсоновским «переводам». Сталкиваясь с трудностями в понимании гэльского, Гёте пытался интуитивно восполнять пробелы, нередко добавляя в текст что-то от себя. Похожий метод адаптирования древней поэзии применялся епископом Томасом Перси, английским антиквариумом, который вместе с У. Шенстоном подготовил собрание «Памятников древней английской поэзии» (*Reliques of Ancient English Poetry*, 1765). Перси полагал, что редактор должен располагать всеми доступными версиями одной песни или баллады, внимательно их сопоставлять, после чего выводить «усредненный вариант», в котором восполнялись бы утраченные слова и строфы, совершенствовался ритм. Язык баллады следовало адаптировать таким образом, чтобы современный читатель мог без труда понимать древний текст.

По завершении своего перевода Гёте отправил его Гердеру в письме, где просил высказать о нем непредвзятое мнение, а также дал оценку достоинствам «оригинального» Оссиана по сравнению с «Памятниками» Перси. По мнению Гёте, живой язык кельтского барда контрастирует с элегантностью и искусственным ритмом баллад английского антиквария. Однако если Гёте опирался преимущественно на английский текст Макферсона, местами обогащая его собственными дополнениями, то обоснованно оценить гэльский источник он не мог.

Влияние Оссиана-Макферсона на молодого Гёте сложно переоценить. Его восхищение шотландским поэтом отразилось не только в частной переписке, но и на страницах романов. «Оссиан вытеснил из моего сердца Гомера. В какой мир вводит меня этот великан!» – говорит его знаменитый персонаж Вертер в порыве эмоций. В годы юности Гёте авторство оссиановских поэм в Германии не ставилось под сомнение, любая критика считалась демонстрацией дурного вкуса. Со временем ситуация менялась: как в Германии, так и на родине восхищение «переводами» Макферсона трансформировалось в критику и сомнения в аутентичности текстов. К началу XIX в. большинство читателей склонились к мнению, что при издании «Поэм Оссиана» имела место бóльшая или мёньшая мистификация. Однако продолжались споры относительно существования самих древних рукописей Оссиана, и если Макферсон ими действительно располагал, то каким образом использовал в своем труде? Насколько сильно он исказил первоисточник?

Сэр Вальтер Скотт – известный шотландский писатель, антикварий и собиратель англо-шотландского фольклора – с любопытством наблюдал за продолжающейся дискуссией. В романе «Антиквар» (*The Antiquary*, 1816) он затрагивает оссиановскую тему, но, в отличие от Гёте, делает это сугубо в ироническом тоне, подвергая критике Макферсона. Исследователь британской романтической литературы Найджел Лиск (Университет Глазго, Шотландия) интерпретирует роман «Антиквар» как пародийный ответ на концепцию Макферсона [2].

В первой половине XVIII в. странствующие любители древностей, например А. Гордон (он упоминается в романе под именем Сэнди Гордон, автор книги «Itinerarium Settentrionale» (1726), которую главный герой романа Олдбак прижимает к груди во время поездки на дилижансе), исследовали остатки римских лагерей на территории Шотландии в поисках следов римского завоевания. Публикации Макферсона в некотором смысле совершили в глазах широкой общественности исторический переворот, сделав территорию Шотландии местом национального сопротивления, а не военного триумфа римлян. Знаменитое захоронение Sma' Glen в Пертшире, считавшееся в 1730-х годах римской гробницей, после 1760 г. было переименовано в «Могила Оссиана» (Clach-Ossian).

Главный герой «Антиквара» Джонатан Олдбак ставит перед собой задачу – «проверить» истинность теории Макферсона об истоках шотландской идентичности и развеять мифы. Так, в начале романа Олдбак показывает своему гостю некие старинные развалины – Kaim of Kilprunes. На этом месте, по его мнению, поставил лагерь Агрикола перед битвой у Граупийских гор, в которой римляне одержали победу над каледонцами в 84 г. н.э. Размышления Олдбака прерывает нищий Эди Охилтри, заявляя, что аббревиатура ADLL на одном из камней развалин расшифровывается как Aiken Drum's Lang Ladle (Длинная ложка Эйкена Драма)<sup>1</sup>, а не Agricola Dicavit Libens Lubens (Агрикола посвятил от всей души), как утверждает Олдбак.

Вновь «оссиановская тема» всплывает в разговоре Олдбака и его племянника Гектора. Собака Гектора Юнона разбила римскую урну из Клохневена, на что антикварий реагирует весьма эмоционально: этот предмет был чрезвычайно дорог, и аналогов ему уже не найти. Гектор успокаивает дядю и после вспоминает, как вечерами просил своего товарища петь о битвах Фингала с Ламон-Муром и Магнуса с духом Мюрартаха. Олдбак осведомляется, верит ли племянник в подлинность этих поэм, и Гектор, конечно, дает утвердительный ответ. Разгорается спор: Олдбак полагает,

---

<sup>1</sup> Эйкен Драм (Aiken Drum) – популярный персонаж шотландских баллад и стихотворений для детей (nursery rhyme).

что коренные шотландцы были готами, а не кельтами, Гектор же убежден в правоте Макферсона. Далее антикварий спрашивает, может ли Гектор воспроизвести оссиановские стихи, которые читал Родерик Макалпайн, но Гектор уверен, что дядя не поймет гэльского языка. Он переводит разговор Оссиана и св. Патрика, покровителя Ирландии, и его «перевод» включен в роман. Скотт вставляет его ради комического эффекта: спор язычника и христианского святого отдаленно напоминает полемику Олдбака и Гектора. Однако Лиск замечает, что несмотря на пародийные приемы, Скотт поддерживает баланс в убедительности аргументов, которые приводят оба персонажа [2, р. 196]. Таким образом, он отказывается принимать чью-либо точку зрения, хотя интуитивно читатель подозревает, на чьей стороне авторские симпатии (известно, что образ антиквара Олдбака списан с друга отца Скотта, Джорджа Констебла, с добавлением автобиографических элементов).

В другом эпизоде Олдбак уговаривает своего гостя написать небольшое стихотворение для его «антикварных заметок». Он подсказывает тему: битва каледонцев и римлян, – а в качестве названия советует взять «Вторжение отражено» (*Invasion Repelled*). На это Лоувел возражает: нападение Агриколы не было отражено. «Не было. Но вы поэт и пользуетесь полной свободой. Вы так же мало связаны исторической правдой и правдоподобием, как сам Вергилий. Вы можете разбить римлян вопреки Тациту», – отвечает ему Олдбак (пер. Д.М. Горфинкеля).

В «Антикваре» Олдбак неоднократно грозился «уничтожить» Макферсона, переписав «Фингала» на свой лад (он даже придумал название своего будущего произведения – «Каледониада»). Лиск осторожно предполагает, что сам Скотт, вероятно, преследовал аналогичную цель, заимствуя «явно макферсоновский сюжет для своего романа» [2, р. 194].

«Оссиановская полемика» не прекращалась до конца жизни Макферсона, а ее отголоски можно обнаружить и в конце XIX, и даже в XX в. Новаторский подход к старинным текстам и особое моделирование исторического прошлого обеспечили шотландскому поэту общеевропейскую славу и значительное состояние. Отметим, что, невзирая на ложность представленной Макферсоном

исторической концепции, его идеи встроились в национальное самосознание шотландцев и стали предметом ожесточенных споров с англичанами и ирландцами. Оссиановские поэмы до настоящего времени представляют богатейший материал для исследований.

### **Список литературы**

1. Дэвис Л. Межнациональные связи в «Поэмах Оссиана» и в книге «История и управление Ост-Индской компанией» Дж. Макферсона.  
Davis L. Transnational articulations in James Macpherson's «Poems of Ossian» and «The history and management of the East-India company» // *The eighteenth century*. – 2019. – Vol. 60, N 4. – P. 441–460.
2. Лиск Н. «Антиквар» Вальтера Скотта и Оссиановская полемика.  
Leask N. Sir Walter Scott's «The antiquary» and the Ossian controversy // *Yearbook of English studies*. – 2017. – Vol. 47. – P. 189–202.
3. Мур Д. «Сравнение, подобное тому» : Оссиан и античные формы.  
Moore D. «A comparison similar to this» : Ossian and the forms of antiquity // *Journal for eighteenth-century studies*. – 2016. – Vol. 39, N 2. – P. 171–182.
4. О'Дозэрти К. Переводы Гёте из гэльского Оссиана.  
Ó Dochartaigh C. Goethe's translation from the gaelic «Ossian» // *The reception of Ossian in Europe* / ed. by H. Gaskill. – London : A&C Black, 2008. – P. 156–175.

---

## ЛИТЕРАТУРА XIX в.

### Русская литература

УДК 82.02+821.161.1

МАНЬКОВСКИЙ А.В.<sup>1</sup> РЕЦЕНЗИЯ НА КН.: ПРЕДСИМВОЛИЗМ – ЛИКИ И ОТРАЖЕНИЯ / КОЛЛЕКТИВН. МОНОГРАФ. ПОД РЕД. Е.А. ТАХО-ГОДИ. – Москва : ИМЛИ РАН, 2020. – 542 с.  
DOI: 10.31249/lit/2021.02.11

*Аннотация.* Сборник, целиком посвященный предсимволизму, включает материалы (статьи и публикации), исследующие как теоретические аспекты движения, так и творчество отдельных писателей (А.А. Фета, А.К. Толстого, Вл.С. Соловьёва, А.Л. Волынского, И.Ф. Анненского и др.). В книге предлагаются два подхода к исследованию: «узкий» (эпоха «безвременья») и «широкий» (направление, связующее романтизм и символизм). Перед читателем именно *книга* (или «коллективная монография») со своими внутренними связями и неожиданными подтекстами.

*Ключевые слова:* предсимволизм; символизм; романтизм; поэзия 1870–1890-х годов; А.А. Фет; А.К. Толстой; К.К. Случевский; Вл.С. Соловьев; А.Л. Волынский; И.Ф. Анненский.

MANKOVSKY A.V. Book review: Pre-symbolism – faces and reflections.

*Abstract.* A collection entirely devoted to such a diverse and multifaceted phenomenon as pre-symbolism is published for the first time. The book includes articles and publications exploring both the

---

<sup>1</sup> Маньковский Аркадий Владимирович – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник отдела литературоведения ИНИОН РАН.

theoretical aspects of the movement and the works of individual writers belonging to it: A.A. Fet, A.K. Tolstoy, V.I. Solovyov, A.L. Volynsky, I.F. Annensky, etc. The book offers two approaches to the subject: the «narrow» (pre-symbolism as a literary movement of the «years fallen out of time») and the «wide» one (as a phenomenon connecting romanticism and symbolism). The reviewed book is not just a collection of articles, but the integral work with its internal composition, interconnections and unexpected implications.

*Keywords:* pre-symbolism; symbolism; romanticism; Russian poetry of the 1870s – 1890s; A.A. Fet; A.K. Tolstoy; K.K. Sluchevsky; V.I. S. Soloviev; A.L. Volynsky; I.F. Annensky.

*Для цитирования:* Маньковский А.В. [Рецензия] // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7 : Литературоведение. – 2021. – № 2. – С. 136–147. – Рец. на кн.: Предсимволизм – лики и отражения / коллективн. монограф. под ред. Е.А. Тахо-Годи. – Москва : ИМЛИ РАН, 2020. – 542 с. DOI: 10.31249/lit/2021.02.11

Предсимволизм – одно из наименее изученных явлений в истории русской литературы XIX столетия. Размышляя об этом, редактор коллективной монографии проф. Е.А. Тахо-Годи (МГУ им. М.В. Ломоносова; ИМЛИ) говорит о двух подходах, предложенных в книге, – «широком» и «узком»: ««узкий» – рассмотрение литературной ситуации эпохи “безвременья” 1870–1890-х годов, и “широкий” – понимание предсимволизма как особого направления в русской культуре, ставшего “мостом”, связующим романтизм и символизм» [3, с. 9]. Границы последнего подхода можно, кажется, даже расширить. В самом деле, какая эпоха – от Античности до высокого Средневековья и от Кватроченто до позднего XIX в. – не оказала влияния на генезис такого сложного явления, как символизм? С этой точки зрения не только всю предшествующую мировую литературу, но и искусство, и культуру вообще можно, при желании, считать *предсимволизмом*.

Подобный взгляд представлен в статье проф. В.И. Мильдона (ВГИК им. С.А. Герасимова) «Предсимволизм как русский Проторенессанс» [3, с. 15–25]. Автор не только проводит параллель между европейским и «русским Ренессансом» (он же – Серебряный век, он же – эпоха символизма), с одной стороны, и между

европейским Проторенессансом и эпохой предсимволизма в России («нашим Проторенессансом») [3, с. 17] – с другой, но и ставит достижения соответствующих периодов русской жизни даже выше западноевропейских: «Это золотое время русской культуры не имело... аналогов ни в отечественной, ни в западной истории. Даже прославленный итальянский Ренессанс XV–XVI вв. со знаменитой Платоновской академией во Флоренции не идет в сравнение по интенсивности интеллектуальных и художественных поисков “на единицу исторического времени”» [3, с. 19].

Кратким ответом на вопрос «Что же возрождалось?» могут быть слова философа русского зарубежья, ученика и оппонента Н.А. Бердяева – В.Н. Ильина: «священный антропологизм» [1, с. 249]. Другими словами: «Золотой век, начатый Пушкиным и прерванный отказом не столько от его творчества ради Некрасова и “лирики полезности”, сколько, как это видно сейчас, от высшего в человеке» [3, с. 20].

Трудно переоценить значение такого камерного явления, как лирика предсимволизма. «Священный антропологизм» звучит в стихах Фета: «Шепнуть о том, пред чем язык немеет. / Услышать бой бестрепетных сердец – / Вот чем певец лишь избранный владеет, / Вот в чем его и признак и венец»<sup>1</sup>, – а также в стихах Вл. Соловьёва, А.К. Толстого, наконец В.А. Жуковского, которого также «с этой точки зрения» «следует отнести» к предсимволистам [3, с. 21]. И.Ф. Анненский настаивал: «Мы славим поэта не за то, что он сказал, а за то, что он дал нам почувствовать несказанное»<sup>2</sup>.

Без этой тайной работы, производимой поэзией предсимволизма, как ее понимает автор, «нельзя почувствовать, что видимое – отблеск незримого; что человек не помещается весь ни в текущей жизни, ни в бесконечно длящейся истории; что он стремится стать больше себя самого» [3, с. 22].

Такой же («широкий») подход к изучаемым явлениям применен, как представляется, в статьях Ю.Д. Артамоновой «Был ли Козьма Прутков реалистом?» [3, с. 92–104] и проф. В.А. Котель-

---

<sup>1</sup> Фет А.А. Стихотворения и поэмы. – Москва, 1989. – С. 51.

<sup>2</sup> Анненский И. Избранное. – Москва, 1987. – С. 7.

никова (ИРЛИ) «Иудаизм и еврейство как этнокультурная и философская тема А. Волынского» [3, с. 428–442].

Появление в философском языке XVIII в. таких неологизмов, как «точка зрения» (школа Лейбница; энциклопедисты) и, немного позднее, «мировоззрение» (Кант), укоренение этих понятий не только в науке, но и в быту приводит к тому, считает Ю.Д. Артамонова, что литературный текст «впервые начинает восприниматься как мировоззрение конкретного человека, т.е. как специфическая (ре)конструкция мира» [3, с. 94]. Для того чтобы понять такой текст, надо «прежде всего изучить жизнь и воззрения автора», а чтобы сравнивать подобные тексты, необходимо рассматривать их «как отражение одних и тех же реалий» [3, с. 95], т.е. стоящей за текстом действительности. В результате поэмы Гомера становятся источником информации о возможном местоположении города Трои (Шлиман), а Библия – источником сведений о жизни первых христианских общин (Де Ветте, Рейсс).

Именно с таким широким контекстом исследовательница связывает генеалогию Козьмы Пруткова. Сам «образ занятий» директора Пробирной палатки показывает его «серьезные естественно-научные склонности», а его высказывания – знакомство «с классическими работами ведущих теоретиков новоевропейского естествознания» [3, с. 96]. Мишенями его тайных стрел становятся не только ретивые современники, но и Ф. Бэкон, и Леонардо да Винчи. Так, максима «Трудись, как муравей, если хочешь быть уподоблен пчеле» восходит к «Новому Органону» Бэкона, а бессмертное «Бросая в воду камешки, смотри на круги, ими образуемые...» и т.д. – к работе Леонардо «О распространении образов и о волнах». Анализируя различные аспекты «творчества» Козьмы Пруткова, автор приходит к выводу, что этот вымышленный писатель, оставивший самое невымышленное литературное наследие, «был не только сторонником реализма – но и его теоретиком» [3, с. 103].

Статья В.А. Котельникова «Иудаизм и еврейство как этнокультурная и философская тема А. Волынского» представляет собой предисловие к публикуемому впервые обширному фрагменту из неизданной книги А.Л. Волынского «Рембрандт» (1924) [3,

с. 443–491]. Вольтинский выдвигает гипотезу о еврейском происхождении великого голландского живописца, которую основывает – «при отсутствии достоверных биографических данных» [3, с. 439] – на самом содержании его творчества. Анализируя сюжеты его картин, неотделимые от новозаветной истории (апостол Павел в темнице; Симеон Богоприимец), или от биографии художника (портрет отца, портрет матери), или от его жизни в Амстердаме («Ночной дозор», «Урок анатомии»), Вольтинский как бы срывает внешний христологический покров с изображенного и обнажает иудаистический пласт. Так, апостол Павел – «это просто еврей, еврей диаспоры, еврей западноевропейского гетто» – «еврейский шнорер» [3, с. 444–445]. Сюжет Сретения предстает «бытовой еврейской сценкой каждого дня»: держа Младенца на руках, Симеон, вместо пророческих слов, передаваемых евангельским текстом (Лк. 2: 29–32), «задает Марии вопрос, обычный в таких случаях, при принятии новорожденного младенца: подлинно ли он от сего мужа?» – а Анна Пророчица, по Вольтинскому, становится матерью Пресвятой Девы, «проникнутой бесконечною верою в свою дочь». Отсюда – ее жест: «От удивления она развела руки чересчур широким жестом, не совсем свойственным еврейской женщине» [3, с. 449].

Такой же ясный и несомненный для него «иудаистический» смысл Вольтинский находит и в портретах отца и матери Рембрандта, и в «Ночном дозоре», и даже в «Уроке анатомии доктора Тульпа». Особенно разителен в этом плане портрет матери – офорт 1631–1636 гг., обычно называемый «Мать Рембрандта с рукою на груди». По замечанию В.А. Котельникова, «...по высоко поднятой и собранной в кулак кисти, не прижатой спокойно, а схваченной в движении» Вольтинский определяет, что «женщина представлена в типичной позе “покаянной молитвы Йом-Кипура”.., что для него является “почти документом о еврейском происхождении этой женщины”» [3, с. 440]. С точки зрения Вольтинского, еврейское происхождение самого Рембрандта доказано этим сполна.

Нельзя ли провести параллель между таким углубленным вчитыванием (всматриванием) в произведение искусства и тем примером, который, не заостряя на нем внимания, приводит

Ю.Д. Артамонова в своей статье [3, с. 96]: Шлиман, открывший Трою только потому, что поверил в истину описанного у Гомера? И здесь и там – один и тот же метод; уверенность в том, что художник знал, что он хотел сказать, и видел изображаемое перед собой. Даже если Вольтер, в отличие от Шлимана, и не прав (почему, собственно, нельзя глубоко и правдиво изобразить еврейский мир, не будучи евреем? Разве не достаточно для этого быть художником?), такое единство метода в подходе к различным явлениям искусства говорит о многом и дает дополнительный штрих к характеристике эпохи (в широком смысле – конец XIX – начало XX в.).

Кроме отрывка из книги о Рембрандте, в сборник вошли еще две публикации: А.П. Козырев (МГУ им. М.В. Ломоносова) публикует письмо Вл.С. Соловьёва Д.Н. Цертелеву (20 июля 1874 г.) и его же письма П.И. Савваитову (1878–1879) [3, с. 233–245], а проф. С.В. Сапожков (МПУ) – письмо И.Ф. Анненского С.А. Андреевскому (9 января 1885 г.) [3, с. 343–355]. К первой публикации примыкает статья Н.В. Котрелёва (ИМЛИ) «Из неизданного и несобранного Вл. Соловьёва...» [3, с. 246–254], включающая публикацию стихотворений «Последняя вспышка минувших пожаров...» (1897), «Ирод Великий» (1898) и приписываемого Соловьёву «Разрушение Иерусалима». Первые два стихотворения были обнаружены исследователем в подборке тифлисской газеты «Кавказ» (1897–1898), последнее – в парижском журнале «Рассвет» (1926).

Письмо Вл. Соловьёва Д.Н. Цертелеву, которое, возможно, не было отослано, замечательно тем, что именно здесь он впервые признается, что «начал заниматься поэзией» [3, с. 242]. 7 и 23 июля 1874 г. датированы черновики его перевода «Ночного плаванья» Г. Гейне. Цертелев начал писать стихи раньше. «Возможно, именно литературное состязание с другом юности и подтолкнуло будущего кумира русских символистов к началу его поэтического поприща», – заключает А.П. Козырев [3, с. 234].

Публикуемое С.В. Сапожковым письмо И.Ф. Анненского «представляет собой один из самых ранних критических опытов будущего автора “Книги отражений”, а из его дебютных работ, посвященных разбору произведений отечественных авторов, – ед-

ва ли не самый первый» [3, с. 343]. Таким образом, эти два публикаторских материала, отнесенных к разным разделам сборника (Вл. Соловьёв – к «Лицам “эпохи безвременья”», а И. Анненский – к «Предсимволизму в отражениях...»), имеют между собой нечто общее: упоминание и почти точная дата как первых поэтических опытов философа, предтечи русского символизма, так и одного из первых критических опытов поэта, наиболее позднего участника движения (несмотря на то что И. Анненский (р. 1855) был сверстником Вл. Соловьёва (р. 1853)), творчество которого предвосхищает уже следующую эпоху.

Отметим одно из любопытных мест письма Анненского, которое в целом посвящено обстоятельному разбору поэмы Андреевского «Обрученные» (1885). В частности, в одном из эпизодов поэмы фигурирует труп невесты героя, что позволяет поставить вопрос о возможности изображения мертвого тела в произведении искусства. Позиция Анненского по этому вопросу вполне определена: «Смелее, на сцену все, что нам нужно для раскрытия тайны человеческого духа» [3, с. 350]. Размышляя над пассажем Анненского: «Помните Вы картину “Анатэмы”<?> Труп отвратителен, но какая жизнь, какая светлая мысль, какая жажда истины на окружающих лицах! И она вызвана этим самым трупом – труп законный элемент картины» [3, с. 350–351], – публикатор затрудняется его прокомментировать: «О какой “картине” идет речь и что подразумевается под “картиной” (живописное полотно либо сцена из литературного произведения), установить не удалось» [3, с. 350, прим. 27].

Читатель сборника, способный проследить его внутренние связи и невольные переключки, в определенном смысле находится в привилегированном положении и может заметить, что весь пассаж из письма Анненского о «картине» с изображением трупа является точным описанием полотна Рембрандта «Урок анатомии доктора Тульпа», анализу содержания которого посвящает целую рубрику своей монографии А.Л. Волынский [3, с. 484–491]. Правда, чтобы это утверждать, придется предположить, что в тексте письма не «Анатэмы», а «Анатомы»; но мы не сомневаемся в правильном чтении проф. С.В. Сапожкова, а значит, наше предполо-

жение повисает в воздухе: мог ли Анненский, знаток греческого языка, так ошибиться, используя одно слово вместо другого? И все же, как кажется, сходство описания с картиной Рембрандта разительное, а ссылка именно на нее как нельзя лучше объясняет мысль Анненского.

Образец «узкого» подхода к изучаемому явлению дан в статье В.А. Геронимуса (Музей-заповедник А.С. Пушкина «Захарово – Вяземы») «Метонимия у А.С. Пушкина и поэтическая ассоциативность А.А. Фета» [3, с. 143–157]. Опираясь на идеи французских структуралистов (см., напр., [2]), автор анализирует повторяющуюся в творчестве Пушкина фигуру метонимии «неразделенное чувство и бездна или высокое чувство и географическая возвышенность» [3, с. 144], часто сопровождаемую фигурой оксюморона (просветленная грусть), как в стихотворении «На холмах Грузии лежит ночная мгла...», и приходит к заключению об органической причастности у Пушкина «личного чувства к некоему крупному пространственному целому, к единству мира». И даже *мгла* в названном стихотворении, «диффузная стихия», «ведет не к хаосу, а к гармоническому слиянию воедино всех впечатлений лирического субъекта, к лирической плавности бытия» [3, с. 145]. У Фета («Странное чувство какое-то в несколько дней овладело...») «личное чувство не только алогично, но и не способно вписаться в единый ход мироздания» [3, с. 147].

Оксюморон у Пушкина («Грустен и весел вхожу, ваятель, в твою мастерскую...») мотивирован. Заимствуя у Пушкина фигуру оксюморона, Фет «художественно толкует ее в иррациональном ключе» [3, с. 149] («Ель рукавом мне тропинку завесила...»). Если у Пушкина – *грусть и веселье* (иррациональное начало умеренно присутствует), то у Фета, «скорее, *грусть-веселье* через подразумеваемый – возможный – дефис»<sup>1</sup> [3, с. 150]: «В лесу одному / Шумно, и жутко, и *грустно*, и *весело*»<sup>2</sup> (курсив наш. – А. М.) – в том же стихотворении.

---

<sup>1</sup> Как тут не вспомнить «Радость-Страданье» А. Блока – ученика Фета, как и все символисты. – *Прим. рец.*

<sup>2</sup> Фет А.А. Полн. собр. стихотворений. – Ленинград, 1937. – С. 239.

На примере сопоставительного анализа строк «...Навстречу северной<sup>1</sup> Авроры, / Звездой севера явись!» («Зимнее утро») и «Я пришел к тебе с приветом / Рассказать, что солнце встало...» («Я пришел к тебе с приветом...») автор показывает, что «решающей фигурой поэтической речи, в которой видна и преемственность Фета по отношению к Пушкину, и отталкивание Фета от Пушкина, является не оксюморон, а метонимия (которую Фет намеренно разрушает)» [3, с. 150]. И далее: «Фет заимствует у Пушкина своего рода лирический контрапункт изображаемой ситуации – той или иной – и мирового целого... В отличие от Пушкина Фет чужд имплицитной посылки “у мира есть смысл” (курсив наш. – А. М.), поэтому у Фета мировое целое дробится на эмпирические частности и по существу аннулируется» [3, с. 155].

Фетовское отношение к женщине, как правило исключенной из мирового целого, а то и противопоставленной ему, «не имеет ничего общего с культом Прекрасной Дамы у символистов» [там же]. Однако поэтическим учителем последних стал именно Фет. Почему? Несмотря на все (убедительные) разъяснения автора, это все же остается загадкой, которая, возможно, до какой-то степени, получает освещение в одном из следующих материалов того же раздела – статье М.Я. Вайскопфа (Еврейский университет в Иерусалиме) «На краю онтологии: Заметки о метафизике А.А. Фета» [3, с. 170–185], где рассматривается связь между «философскими затруднениями» Фета и «глубинными загадками его духовной личности». Исследуя, преимущественно по письмам Фета (написанным в философской полемике с Л. Толстым), его «сбивчивые рассуждения о воле и разуме, пересекавшиеся с онтологической проблематикой», автор пытается составить «более внятное представление о скрытых истоках его лирики» [3, с. 170].

К этим материалам примыкает и статья А.Г. Грек (Москва) «К вопросу о “музыкальности” поэтического языка А.А. Фета» [3, с. 158–169]. Таким образом, Фету в сборнике посвящены три раз-

---

<sup>1</sup> В тексте статьи ошибочно «утренней», но это не препятствует точности анализа. (Автор ссылается на изд.: Пушкин А.С. Полн. собр. соч. : в 19 т. – Т. 3. – Москва, 1995. – С. 183. Но в этом издании на указанной странице зафиксировано общепринятое чтение.)

ноплановых материала; меньше, чем статей, посвященных А.К. Толстому или К.К. Случевскому (каждому по пять, и они собраны в специальные разделы: «А.К. Толстой: между романтизмом и символизмом», «К.К. Случевский: художественная практика и трактовки»), однако если учесть, что во многих материалах если и не цитируются прямо стихи Фета, то хотя бы упоминается его имя, можно сказать, что «фетианская» (от слова «фетианство») тематика составляет еще один, не собранный раздел книги.

Мы затронули лишь несколько аспектов изучаемого в коллективной монографии многогранного и чрезвычайно сложного явления, постарались выявить пять-шесть связанных или перекликающихся между собою сюжетов. За пределами нашего рассмотрения остались многие значительные материалы сборника: статья проф. С.Д. Титаренко (СПбГУ) «Русская классическая поэзия XIX в. в раннем символизме: проблема модернистского текста и индивидуальные практики» [3, с. 51–65], в которой предсимволизм 1880-х – начала 1890-х годов рассматривается как предсистема, «которая формируется не только на принципе “слома” традиций, но и на основе активной переработки и семиотизации русской классической поэзии» [3, с. 51–52]; статья проф. В.А. Кошелева (Арзамас. филиал НИНГУ им. Н.И. Лобачевского) «А.К. Толстой и феномен “медицинского” стихотворения» [3, с. 80–91]; статья проф. Е.Н. Пенской (НИУ-ВШЭ) «“Смерть Тарелкина” А.В. Сухова-Кобылина как реплика на “Смерть Иоанна Грозного” А.К. Толстого: рождение театра из пародийного комментария» [3, с. 105–126] о пометах Сухова-Кобылина в тексте и на полях экземпляра журнальной публикации трагедии А.К. Толстого (Отечественные записки. 1866. № 1. С. 1–116), хранящегося в РО ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН. В том же ряду и работа М.В. Ефимова (Выборгский объединенный музей-заповедник) «“Поставить трехстепенного К. Случевского выше В. Соловьёва”»: Д.П. Святополк-Мирский и наследие К.К. Случевского» [3, с. 298–315]; статьи М.А. Самариной (Москва) «Вл. Соловьев в главном романе Андрея Белого» [3, с. 392–405] и Г.М. Лесной (МГИМО (университет)) «Поэзия украинского предсимволизма: эстетические поиски литературной группы “Молодая Муза” в культурно-

историческом контексте начала XX в.» [3, с. 417–427], названия которых говорят сами за себя; наконец, работа проф. В.Э. Молодякова (Токио, Университет Такусёку) «Дмитрий Шестаков: между А.А. Фетом и А.А. Блоком» [3, с. 506–516] о последнем ученике Фета, продолжившем развивать традиции его поэзии в 1920–1930-х годах.

В сущности, в сборнике нет материалов проходных – в каждом или задета существенная тема, или представлены новые факты, выявлено новое или прочно забытое, но заслуживающее внимания имя<sup>1</sup>; предложен к рассмотрению «новый», т.е. опять-таки прочно забытый, жанр<sup>2</sup> или новая методика исследования.

Часто цитируемый афоризм одного из героев сборника – «Нельзя объять необъятное» – тут как нельзя более уместен.

Следует отдать должное терпению и воле составителей, и прежде всего редактору коллективной монографии проф. Е.А. Тахо-Годи, сумевшей не только собрать книгу, украшенную именами замечательных ученых, но и выступить в нем в качестве автора. И название ее работы – «Философское осмысление образа “дома поэта” в книге К.К. Случевского “Песни из Уголка”» [3, с. 272–

---

<sup>1</sup> Такова статья О.Л. Фетисенко (ИРЛИ) «Михаил Хитрово (1837–1896) и его “Пиитические досуги” (К портрету дипломата и поэта)» [3, с. 223–232], в которой известный дипломат, сыгравший в свое время значительную (хоть и не всегда удачную) роль в балканской политике России, представлен еще и как самобытный поэт и талантливый переводчик, а соседство этого материала с «соловьевским» блоком (статья А.П. Козырева, о которой см. выше) заставляет вспомнить, что не знаящая счастья в браке жена дипломата – С.П. Хитрово (1848–1910) стала первым «воплощением Вечной Женственности» в русской литературе, да еще в глазах самого Вл. Соловьёва. Сюда же можно отнести статью А.В. Маньковского (журнал «Наше наследие») «Судьба предсимволиста в постсимволистскую эпоху...» [3, с. 517–535], построенную на материале рукописного сборника стихотворений Н.Н. Полянского (1890–1930-х годов), большинство из которых никогда не публиковалось. Неожиданным в контексте предсимволизма оказывается имя В.П. Буренина, который, будучи «охранителем», «своими писаниями» подготовил эпоху модернизма, на что указывает проф. К.А. Баршт (ИРЛИ) в статье «В.П. Буренин как оппонент и предтеча литературного модерна» [3, с. 197–213], – еще один ценный материал, поневоле обойденный нашим вниманием.

<sup>2</sup> См. статью Ю.Б. Орлицкого (РГГУ) «Прозаическая миниатюра в творчестве русских предсимволистов» [3, с. 26–50].

284] – во многом символично для сборника, ставшего «домом» для самых разных – опытных и начинающих, известных и не очень – исследователей, объединивших усилия в создании цельной, не раздробленной картины эпохи, породившей столь разнородное и все еще малоизученное явление, которое с трудом описывается единым термином, – предсимволизм.

### **Список литературы**

1. Ильин В.Н. Валерий Брюсов. Великий мастер русского Возрождения // Ильин В.Н. Эссе о русской культуре. – Санкт-Петербург : Акрополь, 1997. – С. 241–266.
2. Общая риторика / Ж. Дюбуа, Ф. Пир, А. Тринон и др. ; пер. с фр. – Москва : Прогресс, 1986. – 392 с.
3. Предсимволизм – лики и отражения / коллективн. монограф. под ред. Е.А. Тахо-Годи. – Москва : ИМЛИ РАН, 2020. – 542 с.

---

УДК 82.121.1

МИЛЛИОНЩИКОВА Т.М.<sup>1</sup> ГРАНИЦА КАК СИМВОЛИЧЕСКАЯ  
МОДЕЛЬ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XIX в.:  
ВОСПРИЯТИЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕМ США. (Обзор).  
DOI: 10.31249/lit/2021.02.12

*Аннотация.* В обзоре рассматриваются литературоведческие славистические работы США, в которых анализируются символические пространственные модели, представленные в произведениях русских писателей XIX в. Главное внимание уделено символической модели *границы*. Цель обзора – продемонстрировать, как национальная символическая модель, воплощенная в произведениях русских писателей XIX в., воспринимается другой культурной средой – современной славистической наукой США.

*Ключевые слова:* русская литература XIX в.; американская славистика; поэтика; символ; модель; граница.

MILLIONSHCHIKOVA T.M. Border as a symbolic model in the works of the 19th-century Russian literature: reception in USA literary studies. (Review).

*Abstract.* The review concentrates on the Slavic literary studies of the USA that analyze the symbolic spatial models in the works by Russian writers of the 19th century. The main focus is on the symbolic model of *the border*. The aim of the review is to demonstrate how this national symbolic model embodied in the Russian writer's texts of the 19th century is interpreted in the alien cultural environment of contemporary American Slavic studies.

---

<sup>1</sup> **Миллионщикова Татьяна Михайловна** – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник отдела литературоведения ИНИОН РАН.

*Keywords:* Russian literature of the 19th century; the American Slavic literary studies; poetics; symbol; model; boundary.

*Для цитирования:* Миллионщикова Т.М. Граница как символическая модель в произведениях русской литературы XIX в. : восприятие литературоведением США. (Обзор) // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7 : Литературоведение. – 2021. – № 2. – С. 148–158. DOI: 10.31249/lit/2021.02.12

Предметом исследования американских славистов часто оказываются пространственные архетипы, связанные с идеей пути: «граница», «дорога», «бегство», «изгнанничество», «бродяжничество», «простор». В отечественном литературоведении они становились предметом анализа в работах М.М. Бахтина, Ю.М. Лотмана, Б.А. Успенского, В.Н. Топорова, Ю.С. Степанова, А.Ю. Большаковой.

В комплексе этих символических моделей исследовательские интересы американцев сфокусированы на культурном архетипе «граница», выявленном в художественных текстах А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя, Ф.М. Достоевского, Н.С. Лескова, А.П. Чехова.

Можно предположить, что внимание американцев к функционированию архетипа граница в *другой*, иноязычной, среде – в произведениях русской литературы XIX в. – связано с тем, что в США придают большое значение так называемой концепции границы, выступившей в качестве ключевого фактора в общественно-историческом развитии этой страны и прежде всего в укоренении и победе идеи американской идентичности, отмечает отечественный исследователь русско-американских общественно-политических и культурных связей С.К. Гаджиев [4, с. 8–9].

Существенный вклад в разработку этой концепции внес американский историк Дж.Ф. Тёрнер, опубликовавший в 1893 г. свою, ставшую вскоре знаменитой, работу «Роль границы в американской истории». С точки зрения Тёрнера, каждое передвижение «границы» между Америкой и Европой в сторону Запада укрепляло идею американского «демократического индивидуализма» со свойственным ему «эгалитаризмом», «практичностью» и «материалистическим взглядом на жизнь». Вместе с тем «граница» в об-

щественном сознании США функционирует в качестве своеобразного «предохранительного клапана», призванного умиротворять любые противоречия в американском обществе [4, с. 8–9].

Особое внимание американских славистов направлено на исследование архетипа городских границ имперской России – петербургской столицы и уездных городов, которое, как правило, проводится в символическом ключе.

В мифологической концепции Светланы Евдокимовой [9] имперская столица имеет границы по горизонтали в виде набережных, мостов, решеток заборов, но она лишена вертикальных границ: архитектурные сооружения устремлены к небесам. На пересечении неба, земли и подземного мира («над самой бездной») в сакральном центре – Петербурге – вознесся Медный всадник, символизирующий мировое дерево с присущими ему чертами Перуна / Ильи, которые особенно явственно проступают в сцене наводнения. «Космос» (Петербург с Медным всадником) одерживает победу над силами «хаоса».

Роджер Б. Андерсон [1] отмечает, что накопление символически значимых петербургских реалий в «Преступлении и наказании» Достоевского усиливается в романной композиции от сцены к сцене. Причем такая связь между пространственными формами петербургской реальности и субъективностью Раскольникова не зависит ни от авторской интерпретации, ни от реальных границ. Как правило, именно невысказанное самим героем ощущение повторяемости определенных пространственных форм высвечивает границы подсознательного в мотивах и решениях Раскольникова на протяжении всего романа.

В другой своей работе исследователь рассматривает «диалектику» парадоксального сюжетного процесса, по ходу которого в романе «Бесы» постоянно выражается стремление перешагнуть «границы» и в то же время эти «границы» постоянно устанавливаются [2, р. 59].

Евангельский подтекст романа исследователь связывает с ритуалом «смещения», который также акцентирует идею пересечения границ и сопоставим с интерпретацией евангельского эпиграфа романа.

Тема судьбы ребенка в условиях огромного города звучит в очерке Достоевского «Анекдот из детской жизни». В статье об «анекдоте» Р.Л. Джексон подчеркивает, что на передний план в нем выдвинуты важные социальные и культурные вопросы. Среди них – «подростковое бродяжничество в целом», «бродячие девочки в частности» и «национальное бродяжничество». Тема очерка – история девочки, убежавшей из дома; в центре писательского внимания – психология ребенка «на пороге отрочества» [6].

В таком же аспекте, но в пространственных координатах русского уездного города архетип границы интерпретируется в монографии Майкла Холквиста «Достоевский и роман» [15]. В главе «Как дети становятся отцами» американский литературовед с психоаналитических позиций трактует одну из главных проблем, поставленных в романе «Братья Карамазовы»: взаимоотношение детей и родителей.

Еще во время возникновения замысла этого произведения писателя занимало детство не столько как «утопическое состояние невинности», к которому должны вернуться взрослые, а как противостояние образу жизни родителей. Достоевский рассматривал эти две возрастные группы подобно антропологу, изучающему две различные культуры: простое, наивное племя детей, живущее в доисторических джунглях, и властные суровые взрослые, обитающие по европейскую сторону границы между поколениями. Проблема, поставленная писателем в его последнем романе, сводится к вопросу о том, как можно преодолеть этот колоссальный разрыв, разделенный «границей» [15, р. 178].

Урбанистической модели «русское пространство» («столица» / «уездный город») противостоит локус «сельское пространство», представленный в произведениях русской литературы XIX в. архетипами дома, усадьбы, избы, в которых совмещены духовные и природные явления.

Характеризуя литературный архетип русской деревни, отечественная исследовательница А.Ю. Большакова подчеркивает, что этой символической модели присущи «особое художественное время (ностальгическая обращенность к прошлому) и особое ху-

дожественное пространство (строгие границы, замкнутость, локальность)» [3, с. 68].

Модель «русское сельское пространство» объединяет противоположные полюса: «деревня как идиллия» / «деревня как жестокая реальность». Так, например, с описаниями деревни в «Евгении Онегине» резко контрастирует изображение сельской жизни в «Истории села Горюхина».

В центре внимания Дэйвида Гленна Кропфа [10] – описание жизни русского крестьянства первой четверти XIX в. в пушкинской повести «История села Горюхина».

Американский русист рассматривает повторяющийся в пушкинской повести мотив «отъезда / возвращения», в целом свойственный локусу русского сельского пространства. Из поездок Белкин неизменно возвращается в родовое поместье. В своих писательских проектах он тоже совершает пересечение границы: возвращаясь, он сначала намеревается написать «историю мира», затем России, потом губернского города и, наконец, «Историю села Горюхина» [10, с. 68].

Белкин дает описание обычаев и духовной культуры русских крестьян, рассказывая в основном о тех невыносимых страданиях, которые выпали на долю «горюхинцев». Однако Горюхино интересует Белкина лишь как повод описать свое дворянское происхождение и включить его в миф об авторе, а потому он, в конце концов, лишь «украшает» историю села историей собственной жизни, приходит к выводу американский славист. В «Истории села Горюхина» деревня предстала как место, где царили рабство, жестокость, «дикое нечто, звериное...». Пушкинским достижением, по мнению Кропфа, стало соединение в одной литературной модели двух противоположных полюсов единого архетипа: «деревенская пастораль» / «деревня как жестокая реальность».

В отличие от «замкнутого, закрытого и локального» пространства русской сельской местности, изображенной Пушкиным в «Истории села Горюхина», в повести Гоголя «Тарас Бульба» показано пространство «незамкнутое, открытое и опасное».

Жизненный уклад запорожского казачества в гоголевской повести – предмет рассмотрения Джудит Дойч (Корнблатт) [8]<sup>1</sup>.

Несмотря на эпическую отдаленность происходящих в гоголевской повести событий от XIX в. и на географическую удаленность Запорожской Сечи от Центральной России, именно казачество в сознании русского общества первой четверти XIX в. воспринималось как носитель «своего», свободного, исполненного жизненной силы начала, воплощавшего сущностные черты русского человека, подчеркивает исследовательница. В образах запорожских казаков выражена заветная мечта Гоголя об идеальном свободном человеке, что определило мифологическую природу персонажей повести.

Казакам присуща одна из важнейших для русского религиозного сознания черт образа Божьего («троицы единосущной и нераздельной») – соблюдение принципа «множества в единстве», – лейтмотив, проходящий через композицию всей повести. Разрыв «святых уз товарищества», символическое отдаление от «космического единения» запорожских казаков в повести Гоголя усилено метафорическим описанием *безграничного* ночного пространства Вселенной [8, р. 374].

Существенную роль в «культурном пространстве русской литературы XIX в.», по мнению американских славистов, играют мотивы «пересечения российской границы».

С точки зрения Кэтлин Фрэнсис Парте [13], мироощущение «русских» на стыке «пограничной безграничности» выражено Пушкиным в его «Путешествии в Арзрум», когда он описал охватившие его чувства при переходе через российскую границу по реке.

Моника Гринлиф [5] обращает внимание на то, что, несмотря на довольно частые поездки по северу и югу России, Пушкину так никогда и не удалось вырваться за пределы «необъятной России»; сама идея границы несла для него «что-то таинственное»: Россия в его «Путешествии...» словно увеличивается в пропорции

---

<sup>1</sup> С 1990-х годов исследовательница публикуется под именем Джудит Дойч Корнблатт (Judith Deutsch Kornblatt).

ях, – отвечая пушкинскому стремлению пересечь ее границы [5, с. 44].

Путешествие в Арзрум под маской «русского дворянина» позволило Пушкину на время перестать быть поэтом и оказаться «внутри и вне времени». «Путешествие в Арзрум» имело целью «пересечь границы» и унести читателей журнала «Современник» в далекие страны, но в этой хронике угадывается между строк образ России.

Пытаясь бежать от современности на Юг, поэт столкнулся с невозможностью перехода в другую культуру, другую землю, другое состояние души и ума. Каждая пересеченная граница бесследно исчезает, она оказывается «не той границей».

Возвращение на родину привело Пушкина к исходной точке – к осознанию убийственного – «египетского застоя» петербургской жизни и «вечной своей чуждости» этой жизни, «вездесущности русской границы» [5, с. 48].

Главный архетип всего творчества Гоголя – мотив бегства, связанный с темой дороги, которая выступает сакральным центром «гоголевской вселенной», отмечает Доналд Ли Фэнджер [14]. Мотив этот – центральный не только в творчестве, но и в жизни писателя, и именно «взгляд из отсутствия» помогает связать его биографию с его творчеством. Путешествие предпринимается Гоголем не с целью увидеть новые города и страны, а во имя самого путешествия, стимулирующего его творческие способности. Оно оказывается и «бегством от самого себя», и «поиском самого себя», и средством обнаружения своей творческой личности.

Исследуя архетип дороги в творчестве Гоголя, американский славист рассматривает «прорыв из замкнутого пространства», в качестве которого могут выступать «детство», «дом», «Петербург», «Малороссия» и «большой мир» [14, р. 244]. В произведениях автора «Мертвых душ» в пути, в вечном движении находится он сам, Чичиков и «вся Россия». Когда писатель отказывается от этого «вечного движения» или обозначает конкретную цель своего путешествия, он тем самым подрывает основы своего «творческого вдохновения» [14, р. 244].

Катя Хокансон [16] в работе о русском ориентализме подчеркивает первостепенное значение для Российской империи ее южных границ, так как именно здесь Россия, отстаивая свою идентичность, решала, какой части света – Азии или Европе – она принадлежит и где проходить границе между Востоком и Западом.

Лермонтов в «Споре» всего лишь в нескольких строфах охватывает тысячелетние эпохи разноплеменных культур, раздвигая границы обширного географического поля: от Кавказского хребта до Персидского залива и от Иранского плоскогорья до Гибралтара, отмечает Гринлиф [5].

Развивая мысль К. Мочульского, Джордж Эндрю Панихас [12] утверждает, что герои Достоевского находятся в постоянном движении, в переездах из одного места в другое, даже из одного дома в другой. Категория пространства как величина динамичная, входящая в психологический контекст, выражается и в постоянном беге героев по многочисленным лестницам, вверх-вниз. «Пространственный гигантизм» романического действия у Достоевского объясняется Дж. Панихасом как фактор не географический, а структурно-символический, призванный нагляднее выразить авторскую идею, согласно которой война духа ведется на гигантских просторах, где антиподами выступают Бог и Сатана. Категория времени в романах Достоевского приобретает характер «эпоса-трагедии»: пространственно-временные составляющие призваны усилить чувство обреченности, «эсхатологического развития событий» [12, p. 203].

Ольга Майорова [11] анализирует концептуальные значения края и «границы», закодированные в названии одного из самых известных «святочных рассказов» Н.С. Лескова «На краю света» (1856).

Помимо мотива пространственного удаления Сибирского края от центра Российской империи, название рассказа метафорически подразумевает и экзистенциальный край, «границу» между жизнью и смертью. Когда архиерей едет проповедовать православие «тунгусам», он буквально оказывается «на краю гибели», переживая символическую смерть в снежной яме, а затем ожидая

неминуемой реальной смерти от голода, мороза и хищных зверей: «край света», таким образом, пространственная метафора.

В самом повествовании пересмотрен концепт «границы», проходящей между «краем жизни» и тем экзистенциальным кризисом, который переживает архиерей. Достигая «границы» империи, рассказчик обретает и пределы земного пространства, однако в развязке сюжета ад оборачивается раем, где архиерей переживает духовное прозрение [11, с. 46–47].

На эту мысль наводит то обстоятельство, что мотив «рамки / границы» выдвинут уже в первой главе рассказа, где архиерей обсуждает со своими гостями различные изображения Христа в западноевропейской живописи, а потом, по контрасту, обращается к русской иконе. Владыка упоминает картину французского художника Лафона «Христос в пещере». Картина отделена от зрителя по крайней мере дважды: сначала – настольной «рамочкой», а затем границей зимнего сада. Дважды отграничены от зрителей и репродукции известных полотен, собранных архиереем в альбоме, который он открывает перед своими гостями. Первая рамка – это границы альбомного листа, на котором воспроизведена каждая из обсуждаемых картин; вторая – это обложка самого альбома, которая еще раз отграничивает картины от изображаемого пространства [11, с. 54].

После критических отзывов о каждой картине архиепископ внезапно обращается к иконе, при обсуждении которой не упоминается ни рамка, ни материальный носитель изображения. Лесков передает ощущение «общего пространства» отсутствием *рамки* при описании иконы, в отличие от многократно упомянутых рам, появляющихся при обсуждении западной живописи. Икона противопоставлена европейскому искусству по критерию «пересечения» семантических «границ» изображения. «Русский Христос», пересекая повествовательную рамку, переходит из обрамляющего повествования (первая и последняя главы) в основную часть рассказа Лескова [11, с. 57].

Безликость и бездушность безграничного русского пространства, каким на первый взгляд оно изображено в повести Чехова «Степь. История одной поездки», оказывается мифом, прихо-

дит к выводу Р.Л. Джексона [7]. Беспредельное ночное равнинное пространство, порождающее в человеке пессимизм и отчаяние из-за своей безграничности, предстает в повести Чехова и как объект эстетического созерцания – легенд, поэзии, песенного творчества, сообщающая бытию смысл и ценность.

### Список литературы

1. Андерсон Р.Б. О визуальной композиции «Преступления и наказания» // Достоевский : материалы и исследования. – 1994. – Т. 11. – С. 89–95.
2. Андерсон Р.Б. Достоевский : мифология двойственности. Anderson R.B. Dostoevsky : myth of duality. – Gainesville : Florida univ. press, 1986. – IX, 186 p.
3. Большакова А.Ю. Нация и менталитет : феномен «деревенской прозы» XX в. – Москва : Комитет по телекоммуникациям и средствам массовой информации, 2000. – 132 с.
4. Гаджиев К. Сравнительный анализ национальной идентичности США и России. – Москва : Логос, 2013. – 408 с.
5. Гринлиф М. Пушкин и романтическая мода : фрагмент. Элегия. Ориентализм. Ирония. – Санкт-Петербург : Академический проект, 2006. – 384 с.
6. Джексон Р.Л. «Анекдот из детской жизни» Достоевского : случай раздвоения / пер. с англ. Бузиной Т. // Достоевский и мировая культура : альманах / гл. ред. К.А. Степанян. – Москва : Классика плюс, 1998. – № 10. – С. 33–43.
7. Джексон Р.Л. Степь. История одной поездки : метафора на все времена. Jackson R.L. Space and the journey : a metaphor for all times // Russian literature. – 1991. – Vol. 29, N 4. – P. 427–438.
8. Дойч Дж. Запорожские казаки Николая Гоголя : приближение к Богу и человеку. Deutsch J. The Zaporozhian Cossacks of Nikolaj Gogol' : an approach to God and man // Russian literature. – 1987. – Vol. 22, N 3. – P. 359–377.
9. Евдокимова С. Petra scandali : история, вымысел и миф в пушкинских повествованиях о Петре Великом. Evdokimova Sv. Petra scandali : history, fiction and myth in Pushkin's narratives on Peter the Great : Ph.D. thesis / Yale univ. Department of Slavic languages and literatures. – Ann Arbor (MI) : UMI dissertation services, 1995. – X, 291 p.
10. Кропф Д.Г. Авторство как алхимия : ниспровержение стиля у Пушкина, Скотта, Гофмана. Kropf D.G. Authorship as alchemy : subversive writing in Pushkin, Scott, Hoffmann. – Stanford : Stanford univ. press, 1994. – 288 p.
11. Майорова О. Маркеры русскости в имперском пространстве : парадоксы рассказа Н.С. Лескова «На краю света» // Новое литературное обозрение. – 2017. – № 144. – С. 45–59.
12. Панихас Дж.Э. Бремя видения : духовное искусство Достоевского.

- Panichas G.E. The burden of vision : Dostoevsky's spiritual art. – Grand Rapids (Mich.) : W.B. Eerdmans, 1977. – 216 p.
13. Парте К. «Призрачное имущество» России : когнитивная картография и национальная идентичность // Россия и Запад в начале нового тысячелетия / отв. ред. А.Ю. Большакова. – Москва : Наука, 2007. – С. 53–84.
14. Фэнджер Д. Творчество Николая Гоголя.  
Fanger D. The creation of Nikolai Gogol. – Cambridge (Mass.) ; London : Harvard univ. press, 1979. – 300 p.
15. Холквист М. Достоевский и роман.  
Holquist M. Dostoevsky and the novel. – Princeton ; Guildford : Princeton univ. press, 1977. – XIII, 202 p.
16. Хокансон К.Э. Русский ориентализм.  
Hokanson K.E. Russian orientalism : thesis M.A. / Stanford univ. Department of Slavic languages and literature. – Stanford, 1987. – IV, 103 leaves ; bound.

---

## Зарубежная литература

УДК 82–344 + 821.111 + 821.112.2

КОЛОСОВА Е.И.<sup>1</sup> КАТЕГОРИЯ СВЕРХЪЕСТЕСТВЕННОГО В  
ГОТИЧЕСКОМ НАРРАТИВЕ.

DOI: 10.31249/lit/2021.02.13

*Аннотация.* В статье исследуется важнейшая для готической традиции категория сверхъестественного; сопоставляются интерпретации новеллы Э.Т.А. Гофмана «Песочный человек» Вальтером Скоттом и Зигмундом Фрейдом.

*Ключевые слова:* готический роман; готическая традиция; романтизм; категория сверхъестественного; фантастика; мистика; «Песочный человек»; Вальтер Скотт; Э.Т.А. Гофман; Зигмунд Фрейд.

KOLOSOVA E.I. The category of Supernatural in gothic narration.

*Abstract.* The article considers the concept of Supernatural – the most important category for the gothic tradition – and compares interpretations by W. Scott and S. Freud of E.T.A. Hoffmann’s short story «The Sandman».

*Keywords:* gothic novel; gothic tradition; romanticism; the category of Supernatural; fantastic; mysticism; «The Sandman»; Walter Scott; Ernst Theodor Amadeus Hoffmann; Sigmund Freud.

*Для цитирования:* Колосова Е.И. Категория сверхъестественного в готическом нарративе // Социальные и гуманитарные науки. Отечествен-

---

<sup>1</sup> Колосова Екатерина Игоревна – младший научный сотрудник отдела литературоведения ИНИОН РАН.

ная и зарубежная литература. Сер. 7 : Литературоведение. – 2021. – № 2. – С. 159–169. DOI: 10.31249/lit/2021.02.13

Возникновение готической литературы связывают с публикацией «Замка Отранто» (*The Castle of Otranto*, 1764) Хораса Уолпола (1717–1797) в середине XVIII в., первого готического романа в истории британской литературы. Однако подлинный расцвет жанра пришелся на викторианский период. Некоторые исследователи<sup>1</sup> объясняют популярность готической литературы в XIX в. проблемами адаптации общества к серьезным социальным потрясениям: продолжалось осмысление итогов Семилетней войны, шел процесс индустриализации, слабый авторитет Лондона в Шотландии и особенно в Ирландии создавал серьезные политические трудности. В целом английское общество продолжало жить в перманентном ожидании катастрофы, что способствовало соблюдению строгого морального кодекса, формированию консервативных ценностей и безукоризненному следованию религиозным традициям.

Готическая традиция тесно связана с двумя основными мотивами – сверхъестественного и безумия. Последний часто требует напряженного, психологического повествования с описанием мистических видений, галлюцинаций и, наконец, изображением персонажей с душевными расстройствами. Синтез мотивов безумия и сверхъестественного может показаться случайным, однако рассмотрение этого рода литературы на фоне культурного контекста Англии XIX в. говорит об обратном.

В романтическую эпоху получают популярность мистико-эзотерические учения и практики спиритуализма. Благодаря интересу к потустороннему и мистическому повышалось внимание и ко внутреннему миру индивида. Готический жанр начинает активно развиваться именно тогда, когда писатели обращаются к проблемам осмысления реального и ирреального, подлинного и мистического опыта, теме смерти и посмертного бытия человека. Это

---

<sup>1</sup> См.: Brennan M. *The gothic psyche : disintegration and growth in nineteenth-century English literature*. – Columbia, 1997 ; Hogle J. *The Cambridge companion to gothic fiction*. – Cambridge, 2002.

отражено в «Удольфских тайнах» А. Радклиф, «Нортенгерском аббатстве» Д. Остен, «Франкенштейне, или Современном Прометее» М. Шелли, позднее в готическом жанре также писали Ш. Бронте («Джейн Эйр»), Э. Бронте («Грозовой перевал»), Ч. Диккенс («Тайна Эдвина Друда») и др.

Одна из основных категорий готического повествования – категория сверхъестественного. Она не только выполняла развлекательную функцию, но и отражала определенные феномены интеллектуальной, духовной и эмоциональной природы повседневной жизни викторианцев. В литературе это привело к созданию жанра *викторианской истории о привидениях*. В то время как предшествующий ей тип «ghost-story» мог казаться читателю простым по форме и поверхностным по содержанию, викторианская история о привидениях стремилась воздействовать на читателя параллельно на двух разных уровнях: развлекательном и психологическом. Она изображала преимущественно повседневные ситуации и в качестве топоса нередко выбирала дом, замок или поместье. Ева М. Линч отмечает, что «рассказы о привидениях свидетельствовали о том, что дом перестал являться убежищем, спасающим от мощного и жесткого социального давления» [2, р. 67]. Можно предположить, что и «эффект ужаса» создается сразу на двух уровнях: первый (поверхностный) связан с угрозой со стороны иррациональных, сверхъестественных сил, второй (более глубокий, психологический) порождается страхом социальной критики и другими внутренними причинами. Отправной точкой в готическом нарративе является столкновение социального и личного.

Интерес романтиков к сверхъестественному во многом обусловлен движением спиритуалистов [4]. Несмотря на строгое соблюдение религиозных традиций, идея о том, что бытие управляется законами природы, а не сверхъестественными или божественными силами, в XIX в. уже выходит на первый план. Религиозность все больше напоминает свод правил, соблюдение которых обеспечивает нравственную чистоту человека. Практикующие спиритуалисты, с одной стороны, проповедовали иррациональный взгляд на мир, с другой – стремились обнаружить логическое, научное обос-

нование сверхъестественных явлений. Они воспринимали наличие сверхъестественного уровня бытия всерьез и ощущали его важность для человеческого опыта. При этом попытка научного обоснования того, что некогда считалось суевериями, размывала границы между абсурдом и здравым смыслом. Как отмечает Л. Байер-Беренбаум, «...готическое сверхъестественное кажется читателю очень естественным и потому вызывает чувство тревоги» [1, p. 32]. Вообще, работавшие в данном жанре писатели с помощью категории сверхъестественного стремились трансформировать нереальное (то, что выходит за рамки рационального осмысления) в реальное (повседневное, обыденное). Эффект ужаса в такой литературе достигается не только с помощью соответствующих образов, но еще и через создание особой атмосферы, реальности иного типа.

Готическое повествование опиралось на особое представление о чувственном восприятии индивида. На эстетику жанра серьезно повлиял известный трактат Э. Бёрка (1729–1797) «Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного» (*A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, 1757). Рассуждая о человеческих аффектах (в том числе об удовольствии и неудовольствии), Бёрк разделял их на аффекты самосохранения и коммуникации. В контексте обсуждаемого жанра нас интересуют в первую очередь аффекты самосохранения. К ним относятся ощущение угрозы извне, чувство опасности и неудовольствие. Они же, по мнению мыслителя, являются источником чувства возвышенного. Последнее – самая сильная и вместе с тем двойственная эмоция, ее вызывает то же, что провоцирует чувство страха и опасности (Бёрк отдельно выделяет ночь, мрак, тьму, необъятное или бесконечное). Эти элементы впоследствии стали атрибутами готического повествования [3].

Английская готическая традиция XIX в. прибегает к категории сверхъестественного с определенными ограничениями. Над этим размышлял Вальтер Скотт (1771–1832) в статье «О сверхъестественном в литературе и, в частности, о сочинениях Эрнста Теодора Вильгельма Гофмана» [5] (*On the Supernatural in Fictitious*

*Composition; and particularly on the works of Ernest Theodore William Hoffmann, 1827).*

В зарубежном и отечественном литературоведении до сих пор нет единого мнения о том, что понимается под «сверхъестественным», «чудесным» и «фантастическим». Если следовать логике Скотта, то категории фантастического и чудесного (в начале статьи он разграничивает эти понятия, затем они становятся взаимозаменяемыми) характерны для жанра сказки. Он иллюстрирует это на примере восточных сказок, в которых «ум слепо подчиняется народным традициям» [5, с. 606]<sup>1</sup>. Есть и другой тип нарративов, *Contes des Fées* (сказки о феях), который использует эти категории и отличается от традиционных народных сказок. В них феи являются не простыми волшебными персонажами с исключительными способностями, они вводят в заблуждение, хитростью (т.е. рациональным расчетом) обманывают обывателей. Несмотря на более высокую степень рационализации, данному типу продолжает соответствовать категория фантастического, но не сверхъестественного, к которому относятся, например, изображения мира духов или посмертного бытия человека – все то, что превосходит естественную природу и не подвластно человеческому разуму. Неудивительно, что интерес представителей предромантизма и романтиков был прикован в первую очередь именно к этой категории (стоит упомянуть феномен романтического двоемирия, предполагающий деление человеческого опыта на повседневный чувственный, во-первых, и сверхчувственный, с которым связывался выход за пределы земной реальности, во-вторых).

Размышляя о категории сверхъестественного в романтической и, в частности, готической литературе, Скотт замечает, что читателями XIX в. она воспринималась совсем не так, как сейчас. Если в Англии до XVII в. бытовали юмористические рассказы и анекдоты со сверхъестественными сюжетами, то по мере развития научной мысли и образования их популярность пошла на убыль. Скотт убежден, что в готической литературе изображение сверхъестественного требует особого подхода и деликатности, так как

---

<sup>1</sup> Здесь и далее статья В. Скотта цитируется в переводе Е. Клименко.

перенасыщение текста мистикой может привести к непониманию и вызвать критику.

Скотт находит универсальный рецепт: с помощью мистических элементов воображение читателя должно быть возбуждено, но не удовлетворено до конца. Он приводит «Потерянный рай» Мильтона и шекспировского «Макбета» как примеры «дозированного использования» сверхъестественного в повествовании, заключая, что в художественной литературе к факторам такого рода следует прибегать лишь изредка, ненадолго и не слишком явно. Читателю позволено лишь подозревать о природе неподвластного разуму явления, но любая конкретика будет разрушительной для всей композиции в целом.

Наиболее эмоционально окрашенным в художественном произведении является самый первый эпизод с изображением сверхъестественного, в то время как все последующие будут производить более скромное впечатление. Нагромождение мистических сцен и вовсе способно сделать произведение смешным в глазах читателя: «Даже в “Гамлете” второе появление призрака оказывает далеко не столь сильное воздействие, как первое; в многочисленных же романах, на которые мы могли бы сослаться, привидение, так сказать, утрачивает свое достоинство, появляясь слишком часто, назойливо вмешиваясь в ход действия и к тому же еще становясь не в меру разговорчивым, или попросту говоря – болтливym» [5, с. 604].

За перенасыщенность готическими атрибутами Скотт особенно упрекал Э.Т.А. Гофмана (1776–1822), талант которого глубоко уважал. Рассуждая о художественной ценности произведений немецкого писателя, Скотт называл его воображение «болезненно настроенным и чрезмерно склонным к описанию ужасов и страданий» [5, с. 621]. Так, новелла «Песочный человек» (*Der Sandmann*, 1817) показалась Скотту вереницей «безумных идей больного», имеющих неестественную природу, и, как следствие, все произведение в целом не может «считаться прекрасным».

Исследуя психологическую трансформацию главного персонажа, Скотт утверждает, что вместе с Натанаэлем сам читатель также рискует утратить здравый смысл: «Повесть заканчивается

попыткой умалишенного студента убить Клару, сбросив ее с башни. Несчастную девушку спасает ее брат, а испуганный безумец остается один на галерее, дико жестикулируя и выкрикивая всякую тарабарщину, усвоенную им от Коппелиуса и Спаланцани» [5, с. 648]. Фабула «Песочного человека» кажется ему нелепой, и только образ Клары несколько сглаживает неприятное впечатление от прочитанного. Скотт завершает анализ новеллы резкой оценкой: «Нет никакой возможности критически анализировать подобные повести. Это не создание поэтического мышления, более того – в них нет даже той мнимой достоверности, которая отличает галлюцинации сумасшедшего, это просто горячечный бред, которому, хоть он и способен порой взволновать нас своей необычностью или поразить причудливостью, мы не склонны дарить более чем мимолетное внимание» [5, с. 649]. По его мнению, Гофман обладал достаточным творческим потенциалом, чтобы стать большим писателем, однако психическое расстройство не позволило его таланту реализоваться в полной мере.

Фактически Скотт критикует Гофмана именно за чрезмерное использование сверхъестественного, стирающее черту между ясностью сознания и сумасшествием. Он объясняет это состоянием психики немецкого писателя. В начале 1807 г. Гофман пережил нервный срыв, который усугубил и без того чрезмерную чувствительность и эмоциональную лабильность. Ему даже пришлось составить для себя особого рода шкалу, чтобы отслеживать собственное психическое состояние, которое он фиксировал. В иные дни он отмечал у себя «романтическую и религиозную настроенность», в другие писал об «экзальтированном и возбужденно-шутливом» состоянии. Нередко, замечает Скотт, перепады настроений вводили Гофмана в своеобразный духовный паралич, который можно сравнить с состоянием механика, «внезапно обнаружившего, что ему отказала рука, и он не может выполнять обычную работу с присущей ему некогда ловкостью» [5, с. 633]. Необузданное воображение подводило его к грани безумия и утраты контроля, поэтому в его произведениях можно выделить целую галерею образов, в создании которых главную роль играет фантазия и не участвует рассудок.

Литературный прием, провоцирующий читателя испытывать ужас, позднее исследуется Зигмундом Фрейдом в эссе «Жуткое» (*Das Unheimliche*, 1919). Он утверждал, что появление некоей нереальной сущности в знакомой, обыденной обстановке (например, в гостиной или спальне) является неразрешимым для психики событием, которое вызывает «сверхъестественный эффект», часто возникающий «при устранении различия между воображаемым и реальным», например, «когда нечто, считающееся всегда воображаемым, предстает перед нами в реальности» [6, с. 267]. Фрейд не единственный, кто исследовал данный феномен через призму психоанализа. Среди литературных критиков существует тенденция рассматривать сверхъестественные сюжеты в готической литературе как метафору болезни, особенного психического или телесного состояния<sup>1</sup>. Кроме того, в готической литературе рассказчик или главный герой сами часто пытаются рационализировать свои встречи со сверхъестественными сущностями. Именно этот прием сближает обсуждаемую литературную традицию с психоаналитическим дискурсом.

В эссе «Жуткое» Фрейд также исследует категорию сверхъестественного – с позиций психоанализа. Он опирается на эссе немецкого психиатра Э. Йенча «О психологии сверхъестественного» (*Zur Psychologie des Unheimlichen*, 1906)<sup>2</sup>, которую считает авторитетной. Отчасти Фрейд соглашается с тем, что эффект жуткого в художественном повествовании достигается через возбуждение «интеллектуальной неуверенности»: «...является ли некоторая фигура человеком или, допустим, автоматом, и именно так, чтобы эта неуверенность не оказалась непосредственно в фокусе его внимания и не побуждала его тем самым немедленно исследовать и выяснить суть дела, так как из-за этого, как утверждают, легко исчезает особое эмоциональное воздействие» [6, с. 265]<sup>3</sup>. Это совпадает и с мнением Скотта, однако Фрейд идет дальше.

---

<sup>1</sup> См.: Poulsen R. The body as text. In a perpetual age of non-reason. – New York, 1996. – 182 p. ; Mooney S. Poe's gothic wasteland // The recognition of E.A. Poe : selected criticism since 1829 / ed. Carlson E. – Michigan, 1966. – 316 p.

<sup>2</sup> Jentsch E. Zur Psychologie des Unheimlichen. – Whitefish, 2014. – 18 p.

<sup>3</sup> Здесь и далее эссе З. Фрейда цитируется в переводе Р.Ф. Додельцева.

На материале новеллы «Песочный человек» он пристально анализирует бессознательные мотивации Натанаэля. Чувство жуткого в повествовании возникает благодаря образу самого Песочного человека и страху утраты зрения: «...поначалу писатель вызывает в нас разновидность неуверенности, не позволяя нам – конечно же, не без умысла – до поры до времени догадаться, вводил ли он нас в реальный мир или в удобный ему фантастический мир... Но по ходу повести Гофмана это сомнение исчезает, мы замечаем, что художник хочет позволить нам самим посмотреть через очки или подзорную трубу коварного оптика, более того, что он, быть может, самолично смотрел через такой инструмент. Окончание рассказа делает бесспорным, что оптик Коппола в самом деле адвокат Коппелиус, а, следовательно, и Песочный человек» [6, с. 269]. Руководствуясь собственным опытом психоаналитика, Фрейд утверждает, что людям свойственен страх потери зрения, особенно в детстве. С возрастом он переходит в «комплекс кастрации», что символически обыгрывается в самых разных литературных произведениях, например в трагедии Софокла «Царь Эдип» (ок. 496–406 гг. до н.э.). «Я также не посоветовал бы ни одному противнику психоаналитического толкования ссылаться в пользу утверждения, будто страх перед ослеплением независим от комплекса кастрации, именно на гофмановскую повесть о “Песочном человеке”. Ибо почему здесь боязнь слепоты оказалась в теснейшей связи со смертью отца? Почему Песочник каждый раз появляется как разрушитель любви? Он ссорит несчастного студента с невестой и ее братом, его лучшим другом, он уничтожает второй объект его любви, прекрасную куклу Олимпию, и принуждает его самого к самоубийству накануне его счастливого соединения со вновь обретенной Кларой» [6, с. 270].

В отличие от Скотта Фрейд не считает Гофмана безумцем, чьи творческие способности не могут полностью проявиться из-за тяжелого недуга. Напротив, австрийский психоаналитик видит в нем великого мастера изображения сверхъестественного ужаса. В творчестве Гофмана представлены практически все атрибуты готического нарратива, и Фрейд выделяет лишь некоторые из них: мотив смерти, образы покойников, приведения, мотив возвраще-

ния из мертвых – все это кажется жутким подавляющему большинству читателей. Похожую эмоцию может вызывать изображение живых персонажей, если они намерены причинить кому-либо вред с помощью особых сил. В качестве примера Фрейд приводит образ из романского суеверия *Gettatore* (человек с дурным глазом). Упоминает он также «жуть от падучей болезни», безумие, изображение физических увечий, сцены убийств. Однако Фрейд убежден, что за всеми перечисленными атрибутами таятся преобразованные человеческие фантазии, которые сами по себе никого испугать не могут.

Психоаналитическая интерпретация открывает новые горизонты для литературного анализа и позволяет выйти за рамки традиции, которые в свое время ограничивали Скотта. Как и Фрейд, специфику психики Гофмана последний связывал с уникальностью его литературных образов сверхъестественного. Однако шотландскому писателю не удалось прозреть более глубокий смысловой уровень творчества Гофмана, на примере которого мы видим, что готическая традиция со свойственными ей атрибутами предлагает альтернативный взгляд на литературу всего романтического периода в целом, а ее актуальные темы, включая привлечение категории сверхъестественного, отражают культурный фон и интеллектуальные открытия эпохи.

### **Список литературы**

1. Байер-Беренбаум Л. Готическое воображение : освоение готической литературы и искусства.  
Bayer-Berenbaum L. The gothic imagination : expansion in gothic literature and art. – London : Associated univ. press, 1982. – 155 p.
2. Линч Е.М. Призрачная политика : викторианская история с привидениями и домашняя прислуга.  
Lynch E.M. Spectral politics : the Victorian ghost story and the domestic servant // The Victorian supernatural / ed. by Bown N., Burdett C., Thurschwell P. – Cambridge : Cambridge univ. press, 2004. – P. 67–86.
3. Напцок Б.Р. Эстетика Эдмунда Бёрка и ее влияние на становление английской «готической» традиции в литературе // Кросс-культурное пространство литературной и массовой коммуникации. – Майкоп : АГУ, 2014. – С. 67–72.
4. Нокс Р. Спиритуализм, наука и сверхъестественное в середине Викторианской эпохи.

Noakes R. Spiritualism, science and the supernatural in mid-Victorian Britain // *The Victorian supernatural* / ed. by Bown N, Burdett C., Thurschwell P. – Cambridge : Cambridge univ. press, 2004. – P. 23–43.

5. Скотт В. О сверхъестественном в литературе и, в частности, о сочинениях Эрнста Теодора Вильгельма Гофмана // Скотт В. Собр. соч. – Москва : Художественная литература, 1965. – Т. 20. – С. 602–652.
6. Фрейд З. Жуткое // *Художник и фантазирование*. – Москва : Республика, 1995. – С. 265–281.

---

УДК 82–311.2

ПАХСАРЬЯН Н.Т.<sup>1</sup> РЕЗОНЫ ДЕЙСТВИЯ: СТРАСТИ И ИНТЕРЕСЫ ВО ФРАНЦУЗСКОМ РОМАНЕ XIX ВЕКА. (Обзор материалов коллоквиума в Сорбонне 22–23 сентября 2019 г.).

DOI: 10.31249/lit/2021.02.14

*Аннотация.* В обзоре обсуждаются основные результаты исследований творчества наиболее крупных писателей-реалистов и натуралистов XIX в., представленные учеными университетов Франции и Италии в докладах коллоквиума и опубликованные позднее на сайте «Фабула». Статьи отражают их интерес к соотношению рационального и эмоционального в изображении романских действий персонажей, осмыслению мотивации этих действий, специфике повествования и своеобразию психологизма в произведениях Стендаля, Бальзака, Флобера и других романистов этого периода.

*Ключевые слова:* реализм; натурализм; нарративная медиация; страсти; мотивации; интересы; психологизм; аффекты; правда; фатальность; социальные амбиции.

PAKHSARIAN N.T. Reasons for action: passions and interests in the 19th-century French novel. (Review of the colloquium at Sorbonne, September 22–23, 2019).

*Abstract.* Scholars from various French and Italian universities presented results of their studies on the works of prominent realistic and

---

<sup>1</sup> **Пахсарьян Наталья Тиграновна** – доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник отдела литературоведения ИНИОН РАН, профессор кафедры истории зарубежной литературы филологического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова.

naturalistic French writers of the 19th century in their talks for the reviewed colloquium later published on the Fabula website. The main issues discussed are the balance of rational and emotional in depicting characters' actions in novels, the main sources of motivation for these actions, some distinct features of narrative discourse and psychological approach in the works by Stendhal, Balzac, Flaubert and other novelists of this period.

*Keywords:* realism; naturalism; narrative mediation; passions; motivations; interests; psychologism; affects; truth; fatality; social ambitions.

*Для цитирования:* Пахсарьян Н.Т. Резоны действия : страсти и интересы во французском романе XIX века (Обзор материалов коллоквиума в Сорбонне 22–23 сентября 2019 г.) // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7 : Литературоведение. – 2021. – № 2. – С. 170–178. DOI: 10.31249/lit/2021.02.14

В конце ноября 2019 г. профессор Сорбонны, известный специалист по творчеству Бальзака Б. Лион-Кан совместно с руководительницей научных исследований Центра изучения французского языка и литературы (CNRS) К. Рета и преподавательницей Сорбонны, знатоком театра XIX–XX вв. Ф. Ногрет организовал коллоквиум под названием «Резоны действия: страсти и интересы во французском романе XIX в.», в ходе которого ученые из нескольких европейских университетов обсуждали вопросы теории и истории романа реализма и натурализма. Материалы докладов опубликованы на сайте «Фабула».

В «Преамбуле» Ф. Амон (Новая Сорбонна) [1] обращает внимание на нетривиальность предложенной участникам темы для обсуждения: все четыре понятия, упомянутые в заглавии – «резон / разум», «действие», «интерес», «страсти» – требуют уточнения, поскольку могут быть применимы к разным сторонам деятельности человека, хотя в данном случае речь идет о литературе. Еще Аристотель в «Поэтике» рассматривал вопрос о действии персонажа, хотя и не смог выстроить целостную его теорию. Между тем всегда ли «действие» означает только человеческую активность, что можно считать действием, а что нет, – вопросы, до сих пор не решенные. Точно так же нельзя однозначно ответить, объясняются

ли «страсти» оппозицией «сердце vs разум», или же, как говорил Б. Паскаль, «у сердца свои резонь». Кроме того, для анализа творчества романистов XIX в. важно учесть, что в большей степени детерминирует сюжетное действие их произведений: «резонь», т.е. рациональные причины, или «интересы», порождаемые в том числе и эмоциями.

Ж.-Д. Эбги (ун-т Парижа) [17] рассматривает проблему интерпретации реализма в романах XIX в., где центральный сюжетный мотив связан с репрезентацией «резонь действия» персонажей. Анализ этих резонь помогает пониманию социокультурных изменений эпохи. Реалистический роман (например, у Бальзака – «Отец Горио», «Утраченные иллюзии» и др.) демонстрирует связь между характером персонажа и фабульными действиями, интригой, отсылающей к социально-политическому содержанию, романист позиционирует себя в качестве историка. В то же время в романе прослеживается разрыв между замыслом персонажа, его желанием и осуществленным действием. Возникает возможность демонстрации беспричинного действия, когда разум отступает: примером служит убийство госпожи де Реналь Жюльеном Сорелем («Красное и черное» Стендаля). Такое беспричинное действие позволяет противопоставить логику «страстей» логике «интересов». Художественное значение реалистических произведений, по мнению Ж.-Д. Эбги, определяется воссозданием одновременно и сложной каузальности действий, и интригующего отсутствия таковой. Но вопрос, в чем же состоит непреходящая современность романа XIX в. – в описании логики событий и поступков или в демонстрации нарушений этой логики, – остается открытым.

В орбиту внимания участников коллоквиума попали не только реалистические произведения, но и произведения романтиков 1840–1860-х годов. Так, Ф. Керлуеган (ун-т Лион-2) [5], отталкиваясь от ключевой сцены романа Гюго «Отверженные» («Буря под черепом»), демонстрирует сложность выбора действия не только Жана Вальжана, но и персонажей романа «Девяносто третий год»: это драматический выбор между героическим, достойным поступком и обманом, предательством чести; желанием и законом; индивидуумом и коллективом. Борьба между интересом,

оправдываемым обстоятельствами, и универсальным нравственным законом свидетельствует о трудности построения системы ценностей для человека XIX в. Элен Сулар (Сорбонна) [11] говорит о новых способах изображения священнослужителей в романах XIX в., в частности – у В. Гюго. Сравнивая Клода Фролло («Собор Парижской Богоматери») и Симурдена («Девяносто третий год»), исследовательница обнаруживает архетипическую схему функционирования желаний у этих персонажей. Изначально аффекты не входят в религиозность героев, напротив, они демонстрируют сердечную анестезию и эмоциональную пустоту. Но пробудившаяся любовь к женщине (у Клода Фролло), как и отцовская любовь (у Симурдена) пробуждают целую гамму аффектов. При этом чувства оказываются столь чудовищно мощными, что заставляют обоих персонажей стремиться уничтожить объект любви. Аффект, соединившись с религиозностью, производит в героях разрушения, приводит их к смерти.

Наиболее значительная часть статей ученых связана с анализом творчества Бальзака. Кристель Куло (ун-т Сорбонна – Северный Париж) [6] исследует, как бальзаковский повествователь излагает свои «резоны», какую связь устанавливает с читателем. Нарратор у Бальзака старается комментировать действия персонажей: одобряет он или не одобряет их поведение. Всего лишь шаг отделяет логику пояснения от логики подражания, от предложения читателям модели, которой можно следовать. Однако в текстах бальзаковских романов царит двусмысленность: модели для подражания встречаются нечасто, а контрмодели показаны ярко, выпукло, соблазнительно. Когда нарратор комментирует действия персонажей, он смешивает описание причин с оценкой самих действий, поэтому действия часто получают эпитеты «ужасное», «постыдное», «недостойное», или, напротив, «благородное», «великодушное», «добродетельное». Один из парадоксов бальзаковского повествования состоит в том, что оценка не стабилизирует высказывание, а напротив, заставляет сомневаться в необходимости воспроизводить хорошие действия и не совершать плохих. К. Куло отмечает гибкость комментариев повествователя, охватывающих

мотивацию поступков персонажей, картографию вариантов действий, принцип поляризации ценностей и логику стратификации.

К анализу соотношения «страстей» и «интересов» в романах Бальзака обращается Селина Дюверн (ун-т Лион-2) [3]. В «Человеческой комедии» можно встретить не только приметы реализма, но и романические (romanesque) черты. «Поэтические души», встречающиеся среди бальзаковских героев (например, Модеста Миньон), соединяют в себе поэтическое и романическое. В «Шагренево́й коже» (1831) сентиментальный Рафаэль Валантен сталкивается с прагматизмом финансиста Растиньяка. В «Эжени Гранде» (1833) между несчастной любовью героини и денежными расчетами ее отца возникает трагический конфликт. В «Доме кошки, играющей в мяч» и «Гобсеке» (оба – 1830) уже ощутимо стремление пронизать романическое поэзией прозаизма, показать, как интересы разъедают любовные страсти.

Ф. Бен Рахима (Сорбонна) [2] сосредотачивается на взаимодействии «страстей» и «интересов» у бальзаковских героинь. Бальзак много размышляет об особенностях женских чувств, телесного облика, вербального поведения и т.п. Женские персонажи в его романах отмечены обостренной чувствительностью, много плачут, причем частота и обилие слез зависят от их возраста и опыта. Так, кокетливые женщины используют слезы для соблазнения, для хитроумных интриг. Но есть героини, которые плачут, искренне страдая, они добродетельны и вызывают сочувствие. Размышляя о женской психологии, Бальзак, как и многие писатели-современники, приходит к выводу о загадочности, странности, сложности внутреннего мира женщин, что требует особенно внимательного отношения к ним со стороны мужчин.

Ф. Фьорентино (ун-т Бари) [15] в сопоставительном анализе романов Стендаля и Бальзака выделяет философско-эстетические основания мотивировок поступков персонажей. Молодой Бальзак читал Декарта и Мальбранша, авторитетами для него были Мольер, Монтень, Ларошфуко, Руссо и великие романисты прошлого. Эстетика правдоподобия требовала, чтобы действие соответствовало характеру героя. Однако эмоциональные моменты действия, включенные в романную интригу, создают иное соотношение

правды и характера. Так происходит у Стендаля в известном эпизоде выстрела Жюльена в госпожу де Реналь («Красное и черное»), на этом строится также сюжет романа «Арманс». Здесь нарушается связь между намерениями и мотивацией. Такое же нарушение можно встретить и у Бальзака – в «Воспоминаниях двух юных жен» и «Герцогине де Ланже». Однако постепенно в бальзаковских романах на первый план выходит изображение того, как в борьбе между страстями и расчетом последний одерживает верх. Произведения 1840-х годов свидетельствуют о конце эпохи страстей и необычайно сильных амбиций. Конформизм, как ни печально, побеждает, делает вывод ученый.

О том, что амбициозность и страстность – характеристики молодых персонажей романов XIX в., говорит и Г. Тавернье (ун-т Орлеана) [12]. Образцовый герой в этом смысле – Жюльен Сорель. При этом его амбициозность носит фатальный характер и ведет к трагедии, она играет против «интересов» персонажа, даже придавая его поведению героический характер. У Бальзака амбициозные персонажи Растиньяк и Максим де Трай проходят через всю «Человеческую комедию». Интересно, что в «Ругон-Маккарах» Золя амбициозный герой Аристид Саккар фигурирует не только в «Добыче», но и в романе «Доктор Паскаль», где показан более молодым и только пускающимся в спекуляции.

Несколько статей рассматривают натуралистическую прозу XIX в. Обращаясь к писателям-натуралистам, Элеонора Реверзи (Новая Сорбонна) [9], анализирует «клинику любовного чувства» в романе братьев Гонкуров «Жермини Ласерте» и в «Карьере Ругонов» Золя, отмечая стремление писателей говорить о любви в медицинских терминах, обновляя привычные топосы литературного описания эмоций. А Мари-Астри Шарлье (университет Поль Валери, Монпелье-3) [16] доказывает, что в натуралистической прозе последней трети XIX в. к известным в реализме детерминантам поведения прибавляется фактор наследственности. У романистов, которые связаны с кругом натуралистов, доминируют два типа персонажей: «мягкотелый» и «неуравновешенный», причем и в том и в другом случае речь идет о психологической патологии. Астения и истерия представляют собой две крайних формы одного историко-социального бедствия, «болезни века», банализирован-

ной натуралистами в противовес романтизму. Это отчетливо видно на примере персонажей «Воспитания чувств» Флобера, полагает автор статьи. Анализируя этот же роман Флобера, П. Пеллини (ун-т Сиены) [8] называет его «поворотным пунктом» в изображении «действий» и «страстей», поскольку это роман – о непостоянстве желаний и слабости воли, о кризисе бальзаковского типа романа «желания и действия». Бездействие Фредерика Моро оправдывается самим героем – ведь мир не соответствует его идеалу.

П. Тортоназе (Новая Сорбонна) [13] видит в романе Золя «Человек-зверь» своего рода энциклопедию убийства. Писатель выводит семь персонажей, готовых убивать по разным причинам, создает криминальный роман, предвосхищая популярность этого жанра на рубеже XIX–XX вв. Составляя некую типологию убийц, Золя стремится очистить феномен убийства от увлекательно-романического. При этом он движется от теории инстинкта и темперамента к теории наследственности. Борьба разума и жадности убивать в Жаке – результат наследственности: когда тело не только бунтует против души, но еще и борется с самим собой, герой Золя нарушает нормы морали и все человеческие нормы. Перед этим сексуальным чудовищем правосудие терпит поражение.

Участники коллоквиума обсудили также своеобразие альтруизма персонажей Ж. Санд (А. Сильвестри, университет Салерно [10]), специфику психологизма в романе П. Бурже «Ученик» (А.В. Кастеллето, Сорбонна [4]), особенности влияния романа Л. Толстого «Воскресение» на роман второстепенного швейцарского писателя Э. Рода «Бесполезное усилие» (В. Фейбуа, ун-т Страсбурга [14]).

### **Список литературы**

1. Амон Ф. Преамбула.  
Hamon Ph. Préambule // Fabula. Colloques en ligne – Théorie, notions, catégories. Raisons d'agir : les passions et les intérêts dans le roman français du XIXe siècle. – 2020. – URL: <https://www.fabula.org/colloques/document6700.php>
2. Бен Рахима Ф. Об искусстве волноваться. Страсти и интересы некоторых бальзаковских героинь.  
Ben Rahima F. De l'art de s'émouvoir. Passions et intérêt chez quelques héroïnes balzacienne // Fabula. Colloques en ligne – Théorie, notions, catégories. Raisons

- d'agir : les passions et les intérêts dans le roman français du XIXe siècle. – 2020. – URL: <https://www.fabula.org/colloques/document6715.php>
3. Дюверн С. Поэтические страсти, прозаические интересы? Маршрут бальзаковского романа.  
Duverne C. Passions poétiques, intérêts prosaïques? Un itinéraire du romanesque balzacien // Fabula. Colloques en ligne – Théorie, notions, catégories. Raisons d'agir : les passions et les intérêts dans le roman français du XIXe siècle. – 2020. – URL: <https://www.fabula.org/colloques/document6713.php>
  4. Кастеллето А.В. Психологический роман Поля Бурже : «Воображение чувств», анатомия человеческих страстей?  
Castelletto A.V. Le roman psychologique de Paul Bourget : «L'imagination des sentiments», une anatomie des passions humaines? // Fabula. Colloques en ligne – Théorie, notions, catégories. Raisons d'agir : les passions et les intérêts dans le roman français du XIXe siècle. – 2020. – URL: <https://www.fabula.org/colloques/document6709.php>
  5. Керлуеган Ф. «Буря под черепом» : колебания и выбор в нескольких художественных повествованиях XIX в.
  6. Kerlouégan F. «Une tempête sous un crâne» : hésiter et choisir dans quelques récits de fiction du XIX siècle // Fabula. Colloques en ligne – Théorie, notions, catégories. Raisons d'agir : les passions et les intérêts dans le roman français du XIXe siècle. – 2020. – URL: <https://www.fabula.org/colloques/document6723.php>
  7. Куло К. От резонов действия к резонам чтения : сложность нарративной медиации у Бальзака.  
Couleau C. Des raisons d'agir aux raisons de lire : la complexité de la médiation narratorialie chez Balzac // Fabula. Colloques en ligne – Théorie, notions, catégories. Raisons d'agir : les passions et les intérêts dans le roman français du XIXe siècle. – 2020. – URL: <https://www.fabula.org/colloques/document6703.php>
  8. Марке Б. «Последняя правительница современности» (Г. Ле Бон) : резоны действия в демократическом режиме.  
Marquer B. La «dernière souveraine de l'âge moderne» (G. Le Bon) : raisons d'agir en régime démocratique // Fabula. Colloques en ligne – Théorie, notions, catégories. Raisons d'agir : les passions et les intérêts dans le roman français du XIXe siècle. – 2020. – URL: <https://www.fabula.org/colloques/document6721.php>
  9. Пеллини П. Флоберовские резоны (без)действия.  
Pellini P. Raisons flaubertiennes de (ne pas) agir // Fabula. Colloques en ligne – Théorie, notions, catégories. Raisons d'agir : les passions et les intérêts dans le roman français du XIXe siècle. – 2020. – URL: <https://www.fabula.org/colloques/document6727.php>
  10. Реверзи Э. Клиника любви у Гонкуров и Золя. Случаи Жермини Л. и Аделаиды Ф.  
Reverzy E. Clinique de l'Amour chez les Goncourt et Zola. Les cas Germinie L. et Adélaïde F // Fabula. Colloques en ligne – Théorie, notions, catégories. Raisons d'agir : les passions et les intérêts dans le roman français du XIXe siècle. – 2020. – URL: <https://www.fabula.org/colloques/document6705.php>

11. Сильвестри А. Резоны альтруистов и фатальность Истории : о некоторых персонажах Жорж Санд до 1848 г.  
Silvestri A. Les raisons des altruistes et la fatalité de l'Histoire : sur quelques personnages de Georges Sand avant 1848 // Fabula. Colloques en ligne – Théorie, notions, catégories. Raisons d'agir : les passions et les intérêts dans le roman français du XIXe siècle. – 2020. – URL: <https://www.fabula.org/colloques/document6717.php>
12. Сулар Э. Когда аффект проникает в религию : случай романа Гюго.  
Soulard H. Quand l'affect entre en religion : le cas du roman hugolien // Fabula. Colloques en ligne – Théorie, notions, catégories. Raisons d'agir : les passions et les intérêts dans le roman français du XIXe siècle. – 2020. – URL: <https://www.fabula.org/colloques/document6719.php>
13. Тавернье Г. Юность и социальные амбиции в нескольких романах начала XIX в.  
Tavernier G. Jeunesse et ambition sociale dans quelques romans du premier XIX siècle // Fabula. Colloques en ligne – Théorie, notions, catégories. Raisons d'agir : les passions et les intérêts dans le roman français du XIXe siècle. – 2020. – URL: <https://www.fabula.org/colloques/document6711.php>
14. Тортоneze П. Резоны для убийства : «Человек-зверь».  
Tortonese P. Raisons de tuer : «La Bête humaine» // Fabula. Colloques en ligne – Théorie, notions, catégories. Raisons d'agir : les passions et les intérêts dans le roman français du XIXe siècle. – 2020. – URL: <https://www.fabula.org/colloques/document6729.php>
15. Фейбуа В. Преступление и воскресение : отзвуки безумного толстовского действия во французском романе. Случай Эдуара Рода.  
Feuillebois V. Crime et ressurrections : échos de l'acte fou tostoïen dans le romans français. Le cas Edouard Rod // Fabula. Colloques en ligne – Théorie, notions, catégories. Raisons d'agir : les passions et les intérêts dans le roman français du XIXe siècle. – 2020. – URL: <https://www.fabula.org/colloques/document6731.php>
16. Фьорентино Ф. Интенция, мотивация, решение. Примеры из Стендаля и Бальзака.  
Fiorentino F. Intention, motivation, délibération. Exemples stendhaliens et balzacien // Fabula. Colloques en ligne – Théorie, notions, catégories. Raisons d'agir : les passions et les intérêts dans le roman français du XIXe siècle. – 2020. – URL: <https://www.fabula.org/colloques/document6724.php>
17. Шарль М.-А. Астеники и истерики у «малых натуралистов» : половинчатые резоны действия?  
Charlier M;-A. Charlier. Asthéniques et hystériques chez les «petits naturalistes» : des raisons moyennes d'agir? // Fabula. Colloques en ligne – Théorie, notions, catégories. Raisons d'agir : les passions et les intérêts dans le roman français du XIXe siècle. – 2020. – URL: <https://www.fabula.org/colloques/document6707.php>
18. Эбги Ж.-Д. Действие или правда? Реализм и его интерпретации.  
Ebgy J.-D. Action ou vérité? Le réalisme et ses interprétations // Fabula. Colloques en ligne – Théorie, notions, catégories. Raisons d'agir : les passions et les intérêts dans le roman français du XIXe siècle. – 2020. – URL: <https://www.fabula.org/colloques/document6702.php>

---

## ЛИТЕРАТУРА XX–XXI вв.

### Зарубежная литература

УДК: 821.111

КУЗЬМИЧЕВ А.И.<sup>1</sup> РЕЦЕНЗИЯ НА КН.: KENNEDY S. T.S. ELIOT AND THE DYNAMIC IMAGINATION. [КЕННЕДИ С. Т.С. ЭЛИОТ И ДИНАМИЧЕСКОЕ ВООБРАЖЕНИЕ].

DOI: 10.31249/lit/2021.02.15

*Аннотация.* Исследователи творчества Элиота часто обращаются к теме заимствований в его произведениях, однако С. Кеннеди интересуют не столько прямые аллюзии и отсылки к использованным Элиотом текстам, сколько устройство воображения поэта. Она концентрируется на трех группах метафор, важных для его творчества: моря и метаморфоз, света и тени, двойственности.

*Ключевые слова:* теория и практика метафоры; Т.С. Элиот и У. Шекспир; Т.С. Элиот и Карл Юнг; поэтика Т.С. Элиота.

KUZMICHEV A.I. Book review: Kennedy S. T.S. Eliot and the dynamic imagination. – Cambridge : Cambridge univ. press, 2018. – X, 259 p.

*Abstract.* The literary roots of T.S. Eliot's body of work is a mainstream scholarly topic, however S. Kennedy is less interested in direct allusions to the texts that T.S. Eliot used, and more in how the poet's imagination worked. She studies in detail three clusters of metaphors: sea-change, light and darkness, and doppelgangers.

---

<sup>1</sup> Кузьмичев Арсений Игоревич – младший научный сотрудник отдела литературоведения ИНИОН РАН.

*Keywords:* theory and use of metaphor; T.S. Eliot and Shakespeare; T.S. Eliot and Karl Jung; poetics of T.S. Eliot.

*Для цитирования:* Кузьмичев А.И. [Рецензия] // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7 : Литературоведение. – 2021. – № 2. – С. 179–187. – Рец. на кн.: Kennedy S. T.S. Eliot and the dynamic imagination. – Cambridge : Cambridge univ. press, 2018. – X, 259 p. DOI: 10.31249/lit/2021.02.15

В «Священном лесу» (1920) Т.С. Элиот (1888–1965) писал: «Незрелые поэты подражают, зрелые – крадут; плохие поэты обезличивают то, что используют, хорошие – улучшают это или, по меньшей мере, превращают в нечто иное» [3, р. 114]. Неудивительно, что исследователи творчества поэта часто обращаются к теме заимствований в художественных произведениях Т.С. Элиота, одного из столпов модернистской эстетики, основанной на парадоксальном желании и разорвать связь с предшествующей культурой, и в то же время сохранить ее. Однако Сару Кеннеди (Даунинг-колледж, Кембриджский университет) интересуют не столько прямые аллюзии и отсылки к конкретным текстам, сколько устройство воображения Т.С. Элиота. Сам поэт в нобелевской лекции «Границы критики» (1956) охарактеризовал подобные исследования как находящиеся «строго говоря, за границами литературной критики» [4, р. 532], но тем не менее крайне важные для понимания творчества изучаемого автора.

Основной тезис книги Кеннеди – в том, что в основе поэтики модернизма лежит метафора, понимаемая как «принцип мышления»<sup>1</sup>. С точки зрения модернистов, полагает исследовательница, великое произведение искусства созидает само себя и само рассказывает о своем генезисе, повествует о себе. Делает оно это с помощью метафоры [2, р. 3]; и последняя тем самым из частности, из тропа, превращается в основополагающий принцип модернистской поэтики<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Сам Т.С. Элиот писал, что метафора «не какое-то внешнее украшение, а сама жизнь стиля и языка» [6, р. 114].

<sup>2</sup> С. Кеннеди интерпретируют внутреннюю логику модернистских произведений индуктивно. В основе каждого из них лежит конкретная метафора,

Выбранный С. Кеннеди угол зрения на модернизм, при котором акцентируется особое значение метафоры в эстетике этого периода, является в современном литературоведении преобладающим, однако недостаток оригинальности в выборе темы с лихвой искупается профессиональной педантичностью исследовательницы, ее умением находить и раскрывать потаенные механизмы мышления Т.С. Элиота, работая одновременно и со всем корпусом текстов поэта, и с конкретным произведением или даже с одной строкой.

В предисловии С. Кеннеди говорит о значении «принципа метафоры» для понимания творчества модернистов, подробно раскрывает свои теоретические тезисы. Каждая из последующих частей сфокусирована на одном из «кластеров» образности – комплексах взаимосвязанных образов и мотивов. С. Кеннеди рассматривает их историю и источники, исследует то, как поэт использовал их в стихотворениях и какое место они занимали в воображении и поэтике Элиота.

В первой части «Голоса моря<sup>1</sup>: “Буря” Т.С. Элиота» С. Кеннеди анализирует «кластер» водных и морских метафор в творчестве поэта, а также связанный с ними мотив перемен. По мнению исследовательницы, для Т.С. Элиота этот кластер был основным, именно он наилучшим образом совпадал с его базовыми представлениями о поэтическом акте творчества [2, р. 24].

С. Кеннеди вносит в свой метод элементы биографического анализа, обращая внимание на то, что жизнь поэта с самой юности была связана с водой: он вырос в Сент-Луисе, расположенном на берегу великой Миссисипи<sup>2</sup>, а подростком он часто бывал на Во-

---

например, *objets trouvés* Марселя Дюшана, (букв. «найденные объекты»), или завершающие элиотовскую «Бесплодную землю» «выуженные из-под обломков обрывки» (т.е. сама поэма). При этом сама форма такой метафоры повествует о ее сотворении, а следовательно, и о том, как устроено, как сочинялось и как было создано все произведение в целом.

<sup>1</sup> Отсылка к «голосам моря» в третьей части «Четырех квартетов» – «Драй Селвэйджес» (группа скал с маяком у побережья Массачусетса). Этот же образ встречается и в «Буре» (строка 402).

<sup>2</sup> По мнению исследовательницы, Миссисипи – один из прототипов реки в «Драй Селвэйджес».

сточном побережье, где исследовал приморские городки вроде Салема или ходил под парусом.

В воображении Т.С. Элиота вода и ее воплощения – реки, моря, с присущими им движением и естественным ритмом, – неразрывно связаны с вечными силами созидания, благодаря своим непрерывным метаморфозам. Вода – одновременно и движущая сила творения, и хранилище творений.

Исследовательница доказывает, что метафорический язык Т.С. Элиота многим обязан У. Шекспиру, и в особенности его «Буре» (1611), пристально изучая которую, Т.С. Элиот открыл для себя «трансформативный потенциал моря<sup>1</sup>» [2, р. 13]. При этом влияние пьесы, полагает С. Кеннеди, одновременно всепроникающее и малозаметно, оно не ограничивается известными цитатами из «Бесплодной земли».

Исследовательница предполагает, что для Т.С. Элиота У. Шекспир был не просто художником, но настоящей «сокровищницей человеческих типов и литературных образцов», а творческая потребность в нем у Т.С. Элиота в юности была столь велика, что речь должна идти о настоящем шекспировском «гештальте» [2, р. 31]<sup>2</sup>. Причем касается это не только художественных произведений Т.С. Элиота, но и его публицистики и частной переписки, где он также часто прибегал к интроспективным шекспировским идиомам [2, р. 83].

Во второй части «Разбитые образы<sup>3</sup>: озаряя время и пространство» анализируется «световой» кластер образности Т.С. Элиота: мотивы света, тьмы и сумерек, а также связанный с ними мотив цвета. С. Кеннеди отмечает живой интерес поэта к научно-популярным публикациям и лекциям по точным и естественным дисциплинам (элиотовский журнал «Крайтерион» регу-

---

<sup>1</sup> В оригинале – «sea-change», что одновременно означает и морскую погоду, и состояние, уровень моря; т.е. как внешние, так и внутренние изменения объекта.

<sup>2</sup> Стоит напомнить, что сам Т.С. Элиот декларативно предпочитал Данте Шекспиру.

<sup>3</sup> Отсылка к «груде разбитых образов» из «Бесплодной земли» (1922, строка 22).

лярно публиковал рецензии на научные новинки [2, р. 97]). Элиот интересовался и практическими экспериментами в этой сфере (в частности, в 1904 г. посетил Всемирную выставку, где демонстрировались знаменитые каскадные сады света Пуанкаре).

Постоянное чтение научной литературы влияло на поэтический язык Элиота, и сам он это сознавал. Однако он также понимал, что его аудитория имеет меньший словарный запас, и поэтому нередко отказывался от использования научных терминов в поэзии. Например, вторая часть строки из «Литтл Гиддинг»<sup>1</sup> «И черный голубь с языком горящим // Уже успел уйти за горизонт»<sup>2</sup> изначально содержала астрономический термин «descension» (снижение светила, его сошествие за горизонт), но он с сожалением был вынужден ее переделать.

По мнению С. Кеннеди, для Т.С. Элиота свет был не просто образом, а физическим объектом и часто – объектом движущимся; в воображении поэта он существовал в пространстве или был каким-то образом связан с ним. В 1920–1930-е годы Т.С. Элиот занимался созданием собственного космогонического мифа на основе известных ему научных концепций. Вместе с тем он не всегда опирался именно на современную науку; так, для его произведений того периода характерен страх перед неизбежным затуханием Солнца и тепловой смертью Вселенной (отжившие викторианские научные предположения второй половины XIX в.). Например, затухание звезд – один из основных мотивов в «Полых людях» (1925): произведение построено на контрасте между сияющими звездами и глазами людей с одной стороны, и гаснущими светилами, озаряющими «сумеречное королевство» «полых людей», – с другой.

С. Кеннеди предполагает, что, создавая свои световые метафоры, Т.С. Элиот опирался на работы А. Эйнштейна<sup>3</sup> (1879–1955),

---

<sup>1</sup> Четвертая часть «Четырех квартетов».

<sup>2</sup> After the dark dove with the flickering tongue // Had passed below the horizon of his homing...

<sup>3</sup> Осенью 1921 г. в одном из писем Т.С. Элиот говорит, что фигура А. Эйнштейна и его научные изыскания занимают такое же место в воображении обывателя (и столь же важны для его стимулирования), какое в XVII в. занимал

а также астронома и физика А. Эддингтона (1882–1944)<sup>1</sup>. Знаменитый элиотовский «невидимый свет» из «Камня» (1934) – образ, основанный на представлениях, заимствованных из их теорий [2, р. 152]. Элиот знал, что свет – не только частица, но и волна, и что свет невидим, пока нет объекта, на который он падает. «“Невидимый свет” Т.С. Элиота – потаенный принцип освещения, что существует и в пустом пространстве; скрытый свет, что пронизывает тьму [пространства]» [2, р. 152]. Поэт опирался на такие основания световой образности и в других произведениях, в особенности в «Четырех квартетах».

В третьей части «Вещи новорожденные и умирающие: созревание и воскрешение» С. Кеннеди исследует кластер двойственности (двойники, призраки, альтер эго, «полые люди»). Характерной чертой, объединяющей все образы кластера, является подразумевающееся удвоение / разделение; сама исследовательница использует французское слово «*dédoublement*» (удвоение / раздвоение). О Шекспире Т.С. Элиот писал, что «в великой поэзии, как в великой прозе, есть двойственность» (Предисловие к «Колесу огня» Дж. Уилсона Найта [цит. по: 2, р. 161]). С. Кеннеди трактует эту фразу интроспективно: Элиот осознавал двоякую природу писательства и личности писателя<sup>2</sup>. Он отмечал, что в самом течении жизни писателя таится парадокс распада-удвоения: «человек, умеющий чувствовать, находит для себя новый мир в каждой фазе своей жизни, – он смотрит на все другими глазами, и

---

И. Ньютон, а в XIX в. – Ч. Дарвин [5]. Исследовательница приводит ряд свидетельств близкого знакомства Т.С. Элиота с работами великого физика. Например, он перевел «Читая Эйнштейна» Чарльза Морона, был знаком с переложениями некоторых лекций А. Эйнштейна из «Таймс» и т.п. [2, р. 102].

<sup>1</sup> Известны рецензии на его книги «Звезды и атомы» (1926), «Природа физического мира» (1928) и «Новые пути в науке» (1935) в элиотовском «Крайтерине» (1927, 1929 и 1935 гг. соответственно). Исследовательница также указывает, что в 1923 г. Т.С. Элиот приглашал А. Эддингтона писать для «Крайтериона»: ответ физика не сохранился, но, вероятно, в нем содержался отказ, так как его тексты не появились на страницах журнала [2, р. 91].

<sup>2</sup> Если вспомнить аргумент исследовательницы о том, что в модернизме произведение повествует о самом себе посредством автора, то становится понятна фиксация модернистов на различных проявлениях двойственности в литературе.

материал, из которого он творит, все время обновляется» [7, с. 295]. Писательская рефлексия о жизни неизбежно влечет за собой не только поиск нового материала, но и анализ собственного творческого процесса.

Свои мысли по этому поводу Т.С. Элиот изложил в поздней работе «Три голоса поэзии» (1955), где он выделил три поэтических модуса: поэт обращается к себе; поэт обращается к аудитории; поэт принимает личину персонажа и говорит от его лица. С. Кеннеди трактует первый модус как обращение к поэту его же собственного подсознания. Поэт должен вербализовать этот идущий из глубины, предсуществующий по отношению к его личности созидательный импульс и объяснить его. И это порождает перманентный конфликт / раскол между личностью поэта и его подсознанием.

Здесь также сказался интерес Т.С. Элиота к современным ему достижениям наук, в данном случае – психологии и психоанализа. По мнению исследовательницы, идея преемственности между живым настоящим и отмершим, исчезнувшим прошлым, пространно изложенная в эссе «Традиция и индивидуальный талант» (1920) [3], перекликается с мыслями Карла Юнга (1875–1961), в особенности с его концепцией «тени» и механизмом интеграции отторгаемых частей в целое [2, р. 194]. Т.С. Элиот также увлекался исследованиями мифов («Золотая ветвь» Фрейзера, 1890) и современными ему авторами, использовавшими архетипы в качестве художественного приема (Дж. Джойс). С. Кеннеди очень аккуратна: свидетельства хорошего знакомства Элиота с юнгианской теорией отсутствуют, поэтому мы мало знаем о том, насколько глубоко Т.С. Элиот был погружен в юнгианскую психологию [2, р. 169]; и потому исследовательница причисляет его скорее к числу европейских интеллектуалов, воспринявших общий дух концепции К.Г. Юнга, нежели к серьезным его почитателям.

Еще один мотив, связывающий образность Элиота и Юнга, – это «*nekuia*» («некия») – ритуал призыва и вопрошания мертвых. С. Кеннеди указывает, что Т.С. Элиот разделял мнение своего брата по поэтическому цеху Э. Паунда о важности *nekuia*. Паунд считал *nekuia* «ключом к некромантским тайнам мира литературы»

[2, p. 213]. С. Кеннеди трактует паундовско-элиотовское понимание *nekuia* как модернистский вариант юнгианского механизма интеграции отвергаемых частей в целое: прошлое и настоящее литературы отторгают друг друга, но могут быть объединены поэтическим актом призыва.

Анализируя «Четыре квартета», исследовательница демонстрирует, что на последние три из них сильно повлияла поэтика Э. Паунда, а «мозаичный призрак» из «Литтл Гиддинг» является «оммажем», отсылкой к его «Кантос» (в особенности к первым двум) в знак уважения, повтором «il miglior fabbro»<sup>1</sup> [2, p. 220].

С. Кеннеди проводит параллель между *nekuia* у Элиота и «апофрадесом» или «возвращением мертвых» у Гарольда Блума<sup>2</sup>. Исследовательницу интересуют различия между этими метафорическими концептами. Она замечает, что блумовский «апофрадес» предполагает «баланс между осквернением и очищением» [2, p. 214], нет в нем чаемого слияния с предшественниками, присущего *nekuia* Э. Паунда и Т.С. Элиота. Сам Г. Блум отмечал, что «Элиот был мастером обращать “апофрадес” вспять» [1, с. 121].

Показывая, как в текстах Элиота раскрывается суть поэтического творчества, С. Кеннеди констатирует удивительное сходство его идей с тем видением творческого акта, к которому пришли поэты-романтики С. Кольридж и Дж. Китс. Так же как и они, Элиот опирается на достижения современной ему психологии и филосо-

---

<sup>1</sup> Второй эпиграф «Бесплодной земли», обычно переводимый как «Мастеру выше, чем я». Само выражение Элиот заимствовал из «Божественной комедии», где эти слова (*il miglior fabbro del parlar materno*) отнесены к Арнауту Даниэлю, провансальскому трубадуру, которого Данте высоко ценил (Чист., XXVI, 117).

<sup>2</sup> Г. Блум пишет об «апофрадесе» следующим образом: «Позднейший поэт в конце своего пути, уже отягощенный одиночеством воображения, почти что солипсизмом, удерживает свое стихотворение открытым стихотворению предшественника, и сперва мы, может быть, поверим, что колесо совершило полный круг и мы вновь очутились в канувших в Лету годах ученичества позднейшего поэта, в том времени, когда еще не заявила о себе в пропорциях ревизии его творческая сила. Но теперь стихотворение удерживается открытым предшественнику, тогда как некогда оно было открытым, и сверхъестественный эффект состоит в том, что новое стихотворение кажется нам не таким, как если бы его написал предшественник, но таким, как если бы позднейший поэт сам написал характернейшее произведение предшественника» [1, с. 19].

фии творчества [2, р. 224]. Этот вывод вполне соответствует духу современных исследований творчества Т.С. Элиота, на фоне которых книга С. Кеннеди выгодно выделяется глубиной и качеством анализа. Отметим, что, несмотря на прижизненную репутацию Т.С. Элиота как противника романтизма (сам он любил говорить о своей приверженности неоклассической поэтике, и большинство прижизненных критиков разделяло эту самохарактеристику), даже некоторые его современники – например, американский критик и писатель Лайонелл Триллинг (1905–1975), – указывали, что в своем творчестве он гораздо ближе к романтикам, чем хотелось бы ему самому.

Книга С. Кеннеди удачно сочетает биографический метод с анализом поэтики Элиота. Единственный недостаток исследования, пожалуй, в том, что автор не уделяет достаточного внимания религиозной стороне жизни поэта и его собственной концепции христианства как важным факторам, участвующим в формировании его воображения.

### **Список литературы**

1. Блум Х. Страх влияния. Карта перечитывания. – Екатеринбург : Издательство Уральского университета, 1998. – 352 с.
2. Кеннеди С.Т. С. Элиот и динамическое воображение. Kennedy S.T.S. Eliot and the dynamic imagination. – Cambridge : Cambridge univ. press, 2018. – X, 259 p.
3. Элиот Т.С. Священный лес : статьи о поэзии и критике. Eliot T.S. The sacred wood : essays on poetry and criticism. – London : Methuen & Co. Ltd., 1920. – 155 p.
4. Элиот Т.С. Границы критики. Eliot T.S. The frontiers of criticism // The Sewanee review. – 1956. – Vol. 64, N 4. – P. 525–543.
5. Элиот Т.С. Лондонское письмо, сентябрь, 1921 г. Eliot T.S. London letter // The Dial. – 1921. – Vol. 71, N 4. – P. 452–455.
6. Элиот Т.С. Исследования современной критики. Eliot T.S. Studies in contemporary criticism // The egoist. – 1918. – Vol. 5, N 9. – P. 113–114.
7. Элиот Т.С. Йейтс // Назначение поэзии. Статьи о литературе. – Киев : AirLand, 1996. – С. 290–301. – 352 с.

---

УДК: 821.111:39(470) + 821.111:94(470)

КРАСАВЧЕНКО Т.Н.<sup>1</sup> МАЛКОЛЬМ МАГГЕРИДЖ И ЕГО РОМАН  
«ЗИМА В МОСКВЕ».

DOI: 10.31249/lit/2021.02.16

*Аннотация.* В статье речь идет о романе британского писателя Малкольма Маггериджа «Зима в Москве» (1934), где изображена трагедия российского крестьянства в 1930-е годы, «черная комедия» – условия, в которых работали в Москве западные журналисты, а также «драма» западных «левых», поверивших в «советский миф». Маггеридж разоблачил миф о «великом советском эксперименте» как воплощении утопии в жизнь, которым тогда был очарован весь мир.

*Ключевые слова:* английская литература; советская цивилизация; трагедия; гротеск.

KRASAVCHENKO T.N. Malcolm Muggeridge and his novel «Winter in Moscow».

*Abstract.* This is an article of «Winter in Moscow» (1934), a novel by a British writer Malcolm Muggeridge in which he portrayed the tragedy of the Russian peasantry in the 1930s, a «black comedy» of life and work of foreign journalists in Moscow, as well as the drama of Western «left», who believed in the «Soviet myth». Muggeridge exposed the myth of a «great Soviet experiment» as an embodiment of utopia, while the whole world was fascinated by this myth.

*Keywords:* English literature; Soviet civilization; tragedy; grotesque.

---

<sup>1</sup> **Красавченко Татьяна Николаевна** – доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник отдела литературоведения ИНИОН РАН.

*Для цитирования:* Красавченко Т.Н. Малкольм Маггеридж и его роман «Зима в Москве» // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7 : Литературоведение. – 2021. – № 2. – С. 188–202. DOI: 10.31249/lit/2021.02.16

Малкольм Маггеридж (1903–1990) широко известен на Западе в разных амплуа: как журналист, писатель, литературовед, культуролог, автор двухтомных мемуаров «Хроники загубленного времени» (1972, 1973) и дневников (1981), редактор юмористического журнала «Панч» (1953–1957), в 1960-е годы ректор Эдинбургского университета. В молодости он был социалистом, агностиком, в зрелые годы «эпатировал» британцев критикой монархии, с конца 1960-х годов он – активный христианин, прославившийся бестселлерами об Иисусе Христе (1969, 1976), с 1982 г. перешел в католическую веру – на него оказала влияние Святая Тереза Калькуттская, о которой он написал книгу (1971). Ныне существует «Общество Малкольма Маггериджа» (его центр в Британии), которое публикует сочинения писателя в сборниках, издаваемых в евангелическом гуманитарном Уитоновском колледже (Wheaton College) в штате Иллинойс.

Крайне значительный эпизод в жизни Маггериджа – его пребывание в СССР в 1932–1933 гг., когда он стал «свидетелем истории». В 1934 г. он издал уникальный, не утративший актуальность и ныне роман «Зима в Москве». Маггеридж был другом Джорджа Оруэлла, и тот, конечно, знал роман, во многом предваривший его антиутопию «1984» (1949), хотя по жанру это разные произведения.

С сентября 1932 г. Маггеридж в течение восьми месяцев работал московским корреспондентом британской газеты «Манчестер гардиан». Социалистическими идеями он увлекался с юности (его отец был одним из основателей Фабианского общества и членом британского парламента от Лейбористской партии в 1929–1931 гг.), работу в «Гардиан» ему помог получить писатель, журналист леворадикальных взглядов Артур Рэнсом. С женой – писательницей Китти Доббс (племянницей британской социалистки Беатрис Вебб) – он намеревался навсегда поселиться в «небуржуазном» СССР, но уже вскоре после приезда – 22 сентября – запи-

сал в дневнике: «В стране царит жесточайшая из виденных мною диктатур, и понять, в какой мере народ поддерживает грандиозный Пятилетний план, невозможно, жертвы ужасны, особенно среди самого бедного населения (крестьян)» [цит. по: 3, р. 19].

К началу 1933 г. Маггеридж уже намеревался уехать из России, но перед отъездом хотел увидеть, что происходит в деревне. В середине февраля 1933 г. он не без труда получил разрешение одного из заместителей наркома СССР по иностранным делам побывать в Ростове и его окрестностях [2, р. 64, 66]. И в результате написал три статьи о голоде в СССР – «Заметки наблюдателя», которые переслал в «Манчестер гардиан» дипломатической почтой и таким образом избежал советской цензуры, которая их не пропустила бы. Статьи были опубликованы в газете 25, 27, 28 марта 1933 г.

То, что Маггеридж увидел в районе Ростова, походило на кошмарный сон: покинутые деревни, заросшие чертополохом поля, голодные запуганные люди, везде военные и мужчины с каменными лицами и в кожанках. Он наблюдал и описал не голод, ставший следствием природной катастрофы – засухи или наводнения, а голод искусственный, вызванный насильственной коллективизацией. Успех смертоносной атаки на деревню обеспечивали военные части и милиция. В самых плодородных районах России шла, по словам Маггериджа, настоящая война. На одной из станций он видел, как ранним серым утром крестьян со связанными за спиной руками загоняли под дулами винтовок в товарные вагоны; все происходило в тишине и напоминало жуткий inferнальный балет. Статьи Маггериджа жестко отредактировали (газета была леволиберальной) и без указания автора разместили на внутренних страницах – как второстепенные; в том же номере были опубликованы описания нацистских злодеяний против евреев в Германии, «приглушавшие» картины советского голода [5, р. 282–286].

В 1934 г. в Лондоне вышел роман Маггериджа «Зима в Москве» – это не был традиционный роман с четким сюжетом и непременно любовной интригой. В предисловии автор пишет о том, что ему «пришлось быть немного и романистом, и репортером. Таким образом, эпизоды в моей книге – это правда, выражен-

ная художественно, а персонажи – реальные люди, представленные художественно» [4, р. VI]. Иначе говоря, перед нами роман на документальной и автобиографической основе, построенный как серия эпизодов, повествующих о разных персонажах в их взаимоотношениях с властью в Советской России, именуемой «Диктатурой Пролетариата».

Вероятно, самое поразительное в романе – изображение трагедии русского крестьянства. Маггеридж писал о том, что «классовая война нависла над Северным Кавказом и его населением как тяжелое облако; <...> убивая скот и лошадей, распространяя голод и беду повсюду. Под руководством ОГПУ Красная Армия прочесывала страну. Сотни тысяч крестьян были высланы и тысячи расстреляны. Все съедобное, кроме небольшого количества пшена и картошки, было реквизировано правительством. Картофелины пересчитывались поштучно, как драгоценности» [4, р. 53]. В романе повторяются от лица автора суждения, высказанные и в газетных статьях Маггериджа: «Голод в России отличался от любого другого голода, потому что его организовали изнутри. Внешних причин – плохой погоды или блокады – не было. <...> Люди понимали, что это следствие внутренней коррупции. Она казалась им органично свойственной большевизму и плодом Диктатуры Пролетариата. От этого их отчаяние становилось еще более безнадежным» [4, р. 138]. Позднее в книге «Хроники загубленного времени» (1972) Маггеридж охарактеризовал сталинскую коллективизацию как доведенную до маразма абстрактную идею, поселившуюся в «узких и пустых» мозгах, не имеющих представления о гуманизме [5].

Один из центральных эпизодов романа – история конфискации отрядом солдат во главе с офицером ОГПУ Бабелем последнего мешка зерна у крестьянки с тремя детьми и стариком-отцом (ее мужа уже забрали неведомо куда как кулака). После конфискации женщина, задумавшись, в прострации вспоминает свои прегрешения: 15 лет назад, когда сжигали дом помещика, она радовалась, что теперь у нее навечно есть своя земля, а муж привез домой тачку с серебряной вазой, плюшевой занавеской, шинелью, награбленными им перед поджогом помещичьей усадьбы. Вспомнила она и Гражданскую войну, когда ей было все равно, кто победит,

пока у нее была своя земля [4, с. 56–57]. «Теперь же <...> она чувствовала, что ее жизнь вырвана с корнем и лишена смысла. Она ненавидела Диктатуру Пролетариата, ощущая в ней силу, стремившуюся уничтожить ее. <...> И была беспомощной перед ней, <...> а дети умирали от голода» [4, р. 57]. Тремя ударами топора она убила своих детей, одного за другим – да так искусно, что ни один из них даже не проснулся, разложила их тела по мешкам и отнесла на чердак, потом пошла в город, пробилась к Бабелю и уговорила его немедленно пойти к ней – забрать еще три мешка зерна. Тут Маггеридж передает самоощущение власти в стране: сотрудника ОГПУ сопровождали три солдата, но «он чувствовал себя одиноким, окруженным врагами» и охваченным «не поддающейся разуму паникой. Его фанатизм и чувство долга были сильны не настолько, чтобы он не сознавал свою роль разрушителя. <...> Как они ненавидят меня! – думал он; и ему казалось, что эта ненависть, как туман поднималась над деревнями, в которых он побывал; она ослепляла и душила его» [4, р. 59–60]. Придя домой, крестьянка отвела его на чердак и зарубила топором. Дело дошло до Москвы – убит офицер ОГПУ. Крестьянку расстреляли. «Жизнь ее была растоптана Диктатурой Пролетариата и забыта» [4, р. 70].

По контрасту Маггеридж ввел эпизод о подручном Сталина – Кокошкине, в прошлом сапожнике в Киеве (его прототипом, судя по всему, послужил Л.М. Каганович), который, лежа в ванне в высокой позолоченной комнате (когда-то ванная комната царя), размышляет о гибели Бабеля: «Враги работают везде; тайные подпольные враги, разъедающие Диктатуру Пролетариата; враги в партии, даже в политбюро» [4, р. 63]. Здесь Маггеридж уже в 1933–1934 гг. обыгрывает характерную для сталинского режима идею «врагов народа».

Другой важный «эпизод» романа – линия автобиографического персонажа – Рейзби, которому в Лондоне «идея Диктатуры Пролетариата» представлялась «заманчивой», полной смысла, и он даже намеревался остаться жить в СССР [4, р. 207], но в Москве «ему стало ясно различие между идеями и реальностью. Он понял, что любая идея – упрощение. Реальность струилась в его сознание как свет, обнажая мусор идей. И худшим в реальности было уми-

рание от голода. В нем воплощалось предельное страдание. А один русский сказал Рейзби: “Пошел на днях посмотреть ‘Дядю Ваню’ <...> и не понял, что их всех беспокоит, раз у них полно еды”» [4, р. 232]. За пределами Москвы Рейзби наблюдал, как «крестьяне просили хлеб. Они вставали на колени, плакали и умоляли. <...> Идеи приходят и уходят; но это было больше, чем идея. Это крестьяне на коленях стояли на снегу и просили хлеба» [4, р. 244–245].

Маггеридж назвал «Диктатуру Пролетариата наступлением на саму жизнь» [4, р. 245], а марксизм «наиболее урбанистической из когда-либо существовавших религий. <...> Ее пророки бродили из одной европейской столицы в другую и мечты их, как и они сами, были лишены корней. Реальностью для них была борьба с землей, с естественной жизнью вещей и людей, с самой жизнью... это раскрывает их подлинный характер, их реальный ужас» [4, р. 138–139]. Рейзби возненавидел Диктатуру Пролетариата, и не только из-за голода и жизни людей «в негигиеничном соседстве друг с другом», «скучно и несчастливо», «в гуле монотонной, фальшивой пропаганды», тогда как «хозяевами были дураки с манией величия, терроризировавшие остальных до состояния идиотизма», а еще и потому, что «в самой ее сути есть нечто абсурдное, тривиальное и варварское». Он понял, что презирает «бедную маленькую испуганную душу Диктатуры Пролетариата» [4, р. 234] – тут не без иронии возникает понятие из лексикона русской классической литературы – «душа».

Приехав в Москву, Рейзби, как и любой поклонник СССР, прежде всего посетил мавзолей, думая, что найдет в нем подлинную Россию. Голова вождя «внутри стеклянного футляра» выглядела «свежей и живой, как гриб, растущий в темноте, <...> мягкий и ядовитый. <...> Из всех символов, когда-либо созданных, чтобы пугать и вдохновлять, этот маленький забальзамированный человек показался Рейзби самым отвратительным. Даже забальзамированные тела фараонов были запрятаны и смотреть на них считалось преступлением. <...> Живой Ленин был на самом деле мертвым Лениным, забальзамированным, причесанным и наманикюрным» [4, р. 227–228]. И Рейзби стал искать «подлинную

Россию», а заодно жилье себе и в процессе поисков видел квартиры коммунистических чиновников и работников ОГПУ – «оазисы роскоши, как его отель» [4, р. 231], видел бедность и страдание простых людей.

Наконец, он нашел себе пристанище в предместье Москвы – в деревянном доме, стоявшем в заброшенном парке. Там, на природе, он думал о том, что мы «все переживем Диктатуру Пролетариата. Даже если умрем, мы переживем ее» [4, р. 240], ибо длинная Россия, «несмотря ни на что, недосыгаема» для большевиков, террора и голода [4, р. 241]. Убежище от Диктатуры Пролетариата он находил и в церкви: молитвы священников, пламя свечей, освещавшее тьму, спокойствие прихожан казались ему «исполненными надежды < ...>, ведь даже самые общие идеи в конце концов исчерпывают себя и становятся ничем» [4, р. 246]. Перед отъездом из СССР Рейзби зашел попрощаться к Блайту – англичанину, который с женой и тремя детьми жил в Москве и работал на фабрике. Вернуться на родину он не мог: он принял российское гражданство, да и денег на дорогу не было. У него вызвала «гнев ложь, которая привела его сюда», особенно статьи Бернарда Шоу. «Я бы хотел, – сказал он Рейзби, – чтобы он поселился здесь, поменял свои деньги на рубли и принял советское гражданство. <...> Жуткое непонимание. Страшное предательство, <...> нелепый, тщеславный, богатый старик, который позволил, чтобы его одурачили, <...> и заманил нас сюда умирать с голода. Я жажду, чтобы нечто подобное случилось в Англии, хотя бы ради того, чтобы он и ему подобные страдали так же, как страдают здесь» [4, р. 250]. Рейзби в свою очередь объяснил ему: то, что произошло в России, было «предательством, обманом с самого начала», а рабочие и крестьяне просто служили «фасадом. И так все время» [4, р. 250–251]. Сам Маггеридж сложнее оценивал феномен революции: в предисловии к роману он пишет, что довольно быстро понял: «русская революция – это одно» и «в настоящий момент – неразрешимая историческая проблема», а «советский режим – это другое» [4, р. V]. Диктатура Пролетариата создала, по его словам, «механизм разрушения», используемый против толпы и представляющий собой «непрерывную марионеточную револю-

цию. У нее свой реквизит, своя формула и личный состав; сценическая армия, злодей и герой – все они служат искусственному увековечиванию обстоятельств, в которых может существовать только Диктатура Пролетариата» [4, р. 106]. Большевизм представлен в романе как феномен, для которого органично разрушение и ненависть, но, как предвидит Маггеридж, «никакое общество, в том числе и советское, не может ненавидеть бесконечно – наступает предел» [4, р. 105].

Еще один важный «эпизод» романа – сатирическое описание жизни западных журналистов в СССР. Большинство из них воспринимали как святое паломничество свое пребывание в стране. Они обитали в изоляции от ее жителей, получали информацию в основном из советских газет и работали под постоянной угрозой утраты виз (а значит – работы), что во многом зависело от К.А. Уманского (в романе Успенский), зав. Отделом печати и информации НКВД, курировавшего деятельность иностранных журналистов в СССР. В случае передачи новостей, неприятных для Диктатуры Пролетариата, журналисты подвергались преследованиям, варьирующимся от замечаний чиновников НКВД до тюремного заключения и высылки друзей или родственников, «если таковые у них имелись и к несчастью являлись советскими гражданами» [4, р. IX]. Это была вполне обычная советская практика давления на журналистов, чьи корреспонденции проверяли цензоры-полиглоты [1, р. 196].

Таким образом, по словам Маггериджа, пресса правых, лишенная правдивой информации, критиковала диктатуру пролетариата абсурдно, нелепо, утрируя и вымышляя, а пресса левых в Англии систематически получала неверную информацию о России [4, р. X], и в результате возник миф о благоденствии в СССР. Этому способствовали и журналисты. Так, американский журналист по фамилии Тупоумный (Thicknesse) однажды написал, что в советских трудовых лагерях на лесоповале нет принудительного труда. И весь мир повторял: «Тупоумный говорит, что в советских концлагерях на лесоповале нет принудительного труда» и испытывал облегчение [4, р. 171]. Но больше всех постарался влиятельный глава московского бюро «Нью-Йорк таймс», работавший в

Москве в 1922–1936 гг., Уолтер Дюранти, получивший в 1932 г. престижную Пулитцеровскую премию за лживые репортажи из Москвы в 1931 г. В романе он выведен как американский журналист Джефферсон, который на вопрос коллеги о голоде в СССР ускользающе, завирально и цинично, как это было свойственно Дюранти, отвечает: «Конечно, в некоторых районах нехватка продовольствия. < ... > Никто не отрицает. В очень редких случаях можно даже назвать это голодом. Но невозможно сделать омлет, не разбив яиц» [4, р. 90]. Джефферсон (как и Дюранти) присоединился к тем, кто был у руля Диктатуры Власти. Если кто-либо из них был устранен и исчезал, он искусно отстранялся от опального. Так, пока Бухарин был в фаворе, Джефферсон превозносил его как одного из величайших интеллектуалов, а потом тот сразу стал «оппортунистом-надувателем» [4, р. 181].

В духе «черного юмора» и литературы абсурда представлена история американского журналиста Кули. Он рыщет по Москве в поисках сенсаций: о любви комиссара и балерины, о самоубийстве, насилии, прелюбодеянии, убийстве, о любом извращении, – но наблюдает только бедность, отчаяние и смерть. В советских газетах, которые читает ему секретарша, нет ничего примечательного, кроме жутковатой статьи в «Известиях» об использовании человеческих волос для изготовления валенок. И Кули задумывается: а не сделать ли валенки из волос Сталина – в Нью-Йорке их можно было бы дорого продать [4, р. 160–162]. Поиски сенсации приводят его в Кремль, где в темноте он видит фары направляющегося к выезду автомобиля – занавески задернуты. Кто в машине, куда она едет? – мелькает у него в голове, он делает шаг вперед, чтобы лучше разглядеть авто – фары освещают его, он чувствует восторг – ему кажется, что он наконец нашел сенсацию! И машина сбивает его насмерть [4, р. 165].

Считается, что прототипом английского журналиста Уилфреда Пая в романе послужил британский журналист Гарет Джонс, который одновременно с Маггериджем и даже раньше сообщил мировому сообществу о голоде в СССР. Он назван в романе «неподкупным журналистом, заступником слабых и угнетенных, путешествующим по стране в третьем классе ради общения с

людьми» [4, р. 128, 139], но в целом он не похож на Джонса, для которого большевизм отнюдь не был «идеалом», как для Пая [4, р. 128]. Если Маггеридж как-то соотносил Пая с Г. Джонсом, то это означает, что он не понял или не захотел понять смысл и значение деятельности смелого, проницательного, талантливого журналиста, которого получившие международную известность репортажи о ситуации в СССР в конце концов привели к гибели. Возможно, будучи человеком амбициозным, Маггеридж видел в Гарете Джонсе «конкурента», во всяком случае в 1972 г. в «Хрониках загубленного времени» он написал, что был единственным журналистом, побывавшим в голодающих регионах СССР без официального сопровождения, о Джонсе он «забыл».

К заслугам Маггериджа относится сатирическое описание в романе особого, «сытого» образа жизни в СССР иностранных журналистов, их жен, дипломатов и многочисленных, увлеченных «левой идеей» иностранцев, посещавших Россию. Они коротали время в интуристовских валютных ресторанах и барах, покупали продукты в торгсине, «играли в бильярд и предавались мечтам, тогда как вокруг плясали террор и смерть» [4, р. 190]. Это был странный «маленький мир, существующий в другом мире» [4, р. 195].

Важна в романе критика, по выражению писателя, «слабых зарубежных поклонников» Диктатуры Пролетариата, которые сделали для укрепления престижа советского режима больше, «чем все оплаченные агитаторы и субсидированные издания» [4, р. VII]. Один из них – лорд Эддертон, верящий любой чуши, которую ему говорят переводчики. На его вопрос: «Почему люди вынуждены стоять в очередях за хлебом?.. я сам видел», – переводчик отвечает: мол, правительство могло бы устранить очереди, но пока не хочет, поскольку «рабочие относятся к пятилетнему плану с таким энтузиазмом и так стремятся ликвидировать неграмотность, что, если бы не стояние в очередях, они бы вообще никогда не отдыхали». И Эддертон комментирует: «Ну, хоть бы скамейки поставили» [4, с. 28]. Вернувшись на родину, он создал общество «Мы видели советское братство» [4, р. 117] из британцев, посетивших СССР, а в палате лордов произнес речь о Днепрострое,

самой большой гидроэлектростанции в мире, о новых промышленных городах в Сибири, об огромных колхозах [4, р. 119].

Роман начинается с описания визита на Красную площадь еще одного поклонника «Диктатуры Пролетариата» – муниципального советника в лондонском районе Бау. Его зовут Билл, и он приехал в Россию, чтобы передать (как он объяснял везде, где мог) братские приветствия от трудящихся Англии победившему пролетариату СССР. Оказавшись на Красной площади, Билл, шепчущий слово «революция», счастлив – он в сердце первого пролетарского государства в мире. Но мрачные, бледные, усталые прохожие явно не разделяли его восторг [4, р. 18]. Видимо, на Маггериджа мавзоль произвел «неизгладимое» впечатление – в романе дважды дается карикатурное его изображение. Так, по словам Билла (перекликающимся с впечатлениями Рейзби): «В стеклянном футляре лежал маленький человек; розовая голова покоилась на красной подушке; борода аккуратно подстрижена; маленькие руки сжаты; ногти изящно наманикюрены; материалистическая концепция истории. Биллу понравилась эта розовая, забальзамированная в вакууме и ставшая бессмертной голова» [4, р. 19].

Биллу, как он заявил газете «Московская трибуна», в Москве нравится все, кроме состояния уборных, дающего «повод для лжи трусливым клеветникам из капиталистической прессы, – оно оставляет желать лучшего» [ibid]. От редакции добавлено примечание: жалоба будет передана в комиссариат гигиены. На приеме по случаю пятнадцатой годовщины Октябрьской революции, который организовал ВОКС – Общество по культурным связям с заграницей, Биллу было очень весело: играл оркестр, столы ломились от еды, икры и напитков, и ему хотелось, чтобы люди, которые за границей говорят о голоде в России, могли это увидеть [4, р. 20]. Грустная нота присутствует в сцене появления на банкете Горького, поддерживаемого с обеих сторон мощными членами московской ветви ВОКС: «древний морской лев издавал невнятные звуки... он неуверенно раскланивался в ответ на овации» [4, р. 26].

В Оперном театре на торжественном заседании Билл увидел на сцене Сталина. Он сидел за длинным столом. Далее следует его

портрет, конечно, не «от Билла», а «от Маггериджа»: «мрачный, не интеллигентный, излучающий энергию. <...> Он смог стать и оставаться воплощением Диктатуры Пролетариата, потому что абсолютно ненавидел и презирал пролетариат. Продукт иезуитской семинарии; доморощенный Наполеон, занятый домашними распрями; Наполеон классовой борьбы; Наполеон-погромщик, единственную цель революции он видел в том, чтобы сделать кого-то, а именно себя, царем. Остальные представители Диктатуры Пролетариата были бледными тенями, посредственностями, льстецами» [4, р. 44–45]. Заметим, что в повести «Скотный двор» (1945) Оруэлл назвал борова, захватившего власть на Скотном дворе, Наполеоном.

А далее следуют впечатления Билла: Молотов произнес малопонятную, насыщенную цифрами речь о достижениях пятилетнего плана, потом выступил старый большевик, кающийся в поддержке оппозиции и обвинявший заслуженно расстрелянных соратников по партии: «Он несколько раскачивался взад и вперед, как будто был немного пьян. <...> Кто-то прокричал: “Лицемер! Неискренний!” И это подхватили другие. “Возможно, я неискренен, – сказал он изменившимся голосом – спокойно и проникновенно. – Но нелегко произносить с энтузиазмом подобную речь”». И тут, пишет Маггеридж, наступило молчание: в ситуации, казавшейся нереальной, фантомной, человек «произнес слова, которые действительно имел в виду. <...> И вдруг все встало на свои места. Атлеты, солдаты и моряки оказались раскрашенными клоунами, Диктатура Пролетариата – тщеславными стариками, собравшимися вокруг маньяка. <...> Огромный бюст Ленина выглядел громоздко и гротескно. <...> Сидящие в зале вдруг вспомнили Россию, какой она была. Как долго, – спросили они себя, – это продлится? – и испугались. Сталин нахмурился; а большевик вернулся к микрофону и стал изливать в него свое раскаяние с еще большим рвением, чем прежде» [4, р. 46–47].

Маггериджу удалось передать особую атмосферу произвола, шантажа, страха и абсурда в стране. Характерен один из эпизодов: профессора Чуникина из Московского ветеринарного института обвинили на Лубянке в том, что он, будучи членом контрреволю-

ционной организации, распространял по стране – в Киеве, Ростове, Харькове – ядовитую сыворотку, чтобы вызвать мор лошадей и сорвать работу колхозов. Чуников опроверг этот бред, но, опасаясь за судьбу дочери, все-таки признался, что заговор был, и из него «вытянули» список «участников» [4, р. 74–75]. На суде прокурор обвинил его в саботаже, который якобы царит снизу доверху – на фабриках, в колхозах, среди чиновников, публика кричит: «Смерть!» И вдруг Чуников встал и спокойно сказал: «Отказываюсь от своего признания. Я невиновен». Но следующий свидетель – его дочь – свидетельствовала против него, и он вновь признал, что виновен [4, р. 78–79].

Не обошел вниманием Маггеридж и встречу в Москве с бывшим кронштадтским моряком, который потом служил в Красной армии и во время антибольшевистского Кронштадтского восстания в марте 1921 г. получил приказ стрелять в своих бывших товарищей, требовавших свободных выборов на основе тайного голосования, свободы слова и прессы, права создавать профсоюзы, свободы политических заключенных, уравнивания продуктовых пайков. Своим собеседникам он признался, что «это был единственное поле боя», с которого он бежал [4, р. 82].

Маггеридж внес в свое повествование метафизический элемент, мотив злой сказки. Он описал, как «монстры» (так он именуется сотрудников ОГПУ) пришли домой к учительнице – невзрачной старой деве, живущей в крохотной комнате с иконой, «Сагой о Форсайтах» и никого не трогающей. Ученики донесли, что она слишком романтична. Но «чудовища <...> оставили ее в покое: она была слишком похожа на них – не съедобна. Тоже принадлежала тьме. И тоже жила среди сухих фантомов, общих идей. Она была их сестра, и они пощадили ее» [4, р. 86].

Маггеридж включил в роман и неожиданный эпизод о клерке из Госбанка – Иванове; как и у многих советских граждан, его документы «были потеряны или уничтожены». Как многие, он жил на окраине Москвы, выстаивал в очередях, ходил на работу, прошлого не помнил, и никто не знал, откуда он, кто его родители [4, р. 199–200]. Но однажды он получил приглашение на чай в японское посольство, а в Советском Союзе общение с иностранцами,

тем более с иностранным посольством, было чревато большими неприятностями. Он пошел в НКВД и пробился к чиновнику, чтобы узнать, как поступить. Тот посоветовал принять приглашение – ведь все равно он под контролем: любую утечку информации из госфинансов легко установить. В посольстве выяснилось, что «Золушка – это принцесса»: клерк оказался сыном японского императора, принцем, которого давно и долго искали. Его мать – русскую танцовщицу – любил император; когда он умер, она увезла сына в Россию: хотела, чтоб он воспитывался там; во время революции ее куда-то выслали, и она умерла. На следующий день посол посетил НКВД и, вернувшись, послал Иванову записку, что его паспорт готов – в тот же вечер Иванов вылетел в Токио [4, р. 203]. Зачем Маггериджу был нужен этот малореальный и в то же время вполне вероятный эпизод? Возможно, чтобы показать, что даже серая, контролируемая советская действительность полна неожиданностей, а Россия несмотря ни на что – страна, где возможно что угодно – мотив вообще характерный для британской прозы о России.

По прочтении романа возникает невольный вопрос: как Маггеридж, который приехал в Москву «правоверным социалистом», так быстро прозрел? Тут возможно несколько объяснений. Во-первых, он исповедовал не марксизм; скорее всего, ему была близка английская версия социализма (Уильям Моррис и др.), во-вторых, он не был склонен к самообману и верил своим глазам, а то, что он увидел в городе и особенно в советской деревне, было ужасно. И, наконец, как большинство британских интеллектуалов, он воспринимал Россию сквозь призму русской классической литературы. В книге «Третий Завет» (*Third Testament*, 1976) среди семи духовных мыслителей, которые в течение всей жизни оказывали на него влияние, Маггеридж назвал Льва Толстого и Достоевского – их присутствие «за кадром» ощутимо в романе «Зима в Москве» и, несомненно, сказалось в поисках его автобиографическим героем Рейзби «подлинной России» в СССР и рассуждениях об убогой «душе» Диктатуры Пролетариата. В целом же роман Маггериджа, чутко реагировавшего на абсурд, нелепость, фальшь в советском обществе, органично вписывается в традицию британ-

ской сатирической прозы, идущую от Д. Свифта, Т. Смоллетта, У. Теккерея к Ивлину Во.

### **Список литературы**

1. Ингерман Д. Модернизация с другого берега : американские интеллектуалы и романтика русского эксперимента.  
Engerman D. Modernization from the other shore : American intellectuals and the romance of Russian development. – Cambridge (MA) : Harvard univ. press, 2003. – 410 p.
2. Ингрэмс Р. Маггеридж : биография.  
Ingrams R. Muggeridge : a biography. – London : HarperCollins, 1996. – 288 p.
3. Как это было : дневники Малкольма Маггериджа / ред.-сост. Брайт-Холмс Д.  
Like it was : the diaries of Malcolm Muggeridge / ed. by Bright-Holmes J. – London : Collins, 1981. – 560 p.
4. Маггеридж М. Зима в Москве.  
Muggeridge M. Winter in Moscow. – London : Eyre and Spottiswoode, 1934. – IX, 252 p.
5. Маггеридж М. Хроники загубленного времени.  
Muggeridge M. Chronicles of waste time. – London : Fontana, 1975. – Vol. 1 : The green stick. – 316 p.

Социальные и гуманитарные науки  
Отечественная и зарубежная литература  
Информационно-аналитический журнал

Серия 7  
**ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ**  
**2021 № 2**

Свидетельство о регистрации СМИ: ПИ №  
Дата регистрации

Художник обложки и художественный редактор М.Б. Шнайдерман

Техническое редактирование  
и компьютерная верстка В.Б. Сумерова  
Корректор М.П. Крыжановская

Гигиеническое заключение  
№ 77.99.6.953.П.5008.8.99 от 23.08.1999г.

Подписано к печати 01.04.2021

Формат 60×84/16

Печать офсетная

Усл. печ. 12,75

Тираж 300 экз. (1–100 экз. – 1-й завод)

Бум. офсетная № 1

Цена свободная

Уч.-изд. л. 9,7

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](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](mailto:shop@inion.ru)

Отпечатано по гранкам ИНИОН РАН

ООО «Амирит»

410004, Саратовская обл., г. Саратов

ул. Чернышевского, д. 88, литера У