

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 – 3

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

МОСКВА 2021

DOI: 10.31249/lit/2021.03.00

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

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

- Махлин В.Л. «Литературная теория» как вызов академическому литературоведению, (1960–1990-е годы). Часть 1. Исторические предпосылки литературной теории 9
- Пахсарьян Н.Т. Коснуться «истины»: поэзия перед лицом наук и знаний. (Обзор материалов тематического номера журнала «История. Литература. Теория») 23

История литературоведения и литературной критики

- Юрченко Т.Г. «Товарищ князь». Рец. на кн.: Ефимов М.В., Смит Дж. Святополк-Мирский 31

Направления и тенденции в современном литературоведении и литературной критике

- Лозинская Е.В. Новые книги по нарратологии. Часть 1. Общее пространство теории. (Обзор) 38
- Юрченко Т.Г. Ольфакторное пространство русской литературы: проблемы изучения. Часть 1. Поэзия. (Обзор) 56

Литературные связи и влияния, сравнительное литературоведение

- Никульцева В.В. Эстетизм или эгоцентризм? (К вопросу об «уайльдовской» маске Игоря-Северянина) 69

Поэтика и стилистика художественной литературы

- Миллионщикова Т.М. Аспекты типологии и поэтики пародии в исследованиях американских славистов о русской литературе XIX в. (Обзор) 82

Литература и общество

- Колосова Е.И. Общества антиквариев в контексте британской литературы XVIII в. (Обзор) 95

ИСТОРИЯ ВСЕМИРНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Литература Средних веков и Возрождения

- Лозинская Е.В. Рецензия на кн.: Vertical readings in Dante's *Comedy* / ed. by Corbett G., Webb H. – Vol. 3. [Вертикальные прочтения «Комедии» Данте / под ред. Корбетта Дж., Вебб Х. – Т. 3] 109
- Лучанская М.В. Рецензия на ст.: Peterson K. Koodinvaihto Mikael Agricolaan Messu-Teoksessa. [Петерсон К. Сочетание литературных и языковых кодов в «Мессе» Микаэля Агриколы] 119

Литература XVII–XVIII вв.

- Пахсарьян Н.Т. Рецензия на кн.: Hartmann P. Marivaux, entre ironie et empathie. [Артман П. Мариво между иронией и эмпатией] 126

Литература XIX в.

Русская литература

- Маньковский А.В. «Рассказ отца Алексея» в составе цикла «таинственных повестей» И.С. Тургенева: предварительные итоги изучения. (Обзор) 133

Зарубежная литература

- Красавченко Т.Н. Брэм Стокер и его роман «Дракула» в культурно-историческом контексте 146

Литература XX–XXI вв.

Русская литература

- Маньковский А.В. Рецензия на кн.: Пастернак: проблемы биографии и творчества. К 60-летию Нобелевской премии .. 159
- Жулькова К.А. Роман Е.Г. Водолазкина «Брисбен»: особенности поэтики. (Обзор)..... 168

CONTENTS

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

Theoretical foundations and methodological principles of literary studies

- Makhlin V.L. «Literary theory» as a challenge to academic literary studies (1960s–1990s). Part 1. The historical background of «Literary theory» 9
- Pakhsarian N.T. Touch the «Truth»: poetry in face of science and knowledge. (Review of the special issue of the journal «History. Literature. Theory».)..... 23

The history of literary studies and literary criticism

- Yurchenko T.G. «Comrade Prince». Book review: Efimov M.V., Smith G. Svyatopolk-Mirsky 31

Trends and directions in the contemporary literary studies and literary criticism

- Lozinskaya E.V. New books on narratology. Part 1. The common space of theory. (Review) 38
- Yurchenko T.G. The olfactory space of Russian literature: problems of research. Part 1. Poetry. (Review) 56

Literary relationships and influences, comparative literature

- Nikultseva V.V. Aestheticism or egocentricity? (On the «Oscar Wild» mask by Igor-Severyanin) 69

Poetics and stylistics

Millionshchikova T.M. Aspects of the typology and poetics of parody in the studies of American Slavists on Russian literature of the nineteenth century. (Review)	82
---	----

Literature and society

Kolosova E.I. Antiquary societies in the context of eighteenth-century British literature. (Review).....	95
--	----

THE HISTORY OF WORLD LITERATURES

Medieval and Renaissance literatures

Lozinskaya E.V. Book review: Vertical readings in Dante's <i>Comedy</i> / ed. by Corbett G., Webb H	109
Luchanskaya M.V. Review on article: Peterson K. Koodinvaihto Mikael Agricola Messu-teoksessa	119

17th- and 18th-century literatures

Pakhsaryan N.T. Book review: Hartmann P. Marivaux, entre ironie et empathie	126
---	-----

19th-century literatures

Russian literature

Mankovsky A.V. «The Story of the Priest Alexei» as a part of the cycle of «mysterious stories» by I.S. Turgenev: preliminary results of the study. (Review)	133
---	-----

Foreign literatures

Krasavchenko T.N. Bram Stoker and his novel «Dracula» in cultural-historical context	146
--	-----

20th- and 21st-century literatures

Russian literature

Mankovsky A.V. Book review: Pasternak: problems of biography and creativity. On the 60th anniversary of the Nobel Prize awarded to him	159
Zhulkova K.A. E.G. Vodolazkin's novel «Brisbane»: Features of poetics. (Review).	168

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ КАК НАУКА. ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ. ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ И МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

УДК 82.0

МАХЛИН В.Л.¹ «ЛИТЕРАТУРНАЯ ТЕОРИЯ» КАК ВЫЗОВ АКАДЕМИЧЕСКОМУ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЮ, (1960–1990-е годы). ЧАСТЬ 1. ИСТОРИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ ЛИТЕРАТУРНОЙ ТЕОРИИ.

DOI: 10.31249/lit/2021.03.01

Аннотация. Статья посвящена феномену «литературной теории» на Западе во второй половине XX в. Если в первой половине XX в. литературоведение и другие гуманитарные науки стремились обосновать свою независимость от других дисциплин (свою автономию), оппонируя академической науке XIX в. и систематической философии, то во второй половине XX в., литературная теория пыталась сохранить принцип автономии («литературности») и в то же время выйти за его пределы, опираясь на другие дисциплины (в особенности на лингвистику); в результате возник междисциплинарный проект, именуемый «Теорией». Хотя достижения литературной теории в целом противоречивы и спорны,

¹ **Махлин Виталий Львович** – доктор философских наук, кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник отдела литературоведения ИНИОН РАН.

проблемы и вопросы, которые она пыталась разрешить, остаются актуальными еще и сегодня.

Ключевые слова: литературная теория; гуманитарные науки; формалистическая парадигма; революционная / нормальная наука; принцип автономии.

MAKHLIN V.L. «Literary theory» as a challenge to academic literary studies, (1960s–1990s). Part 1. The historical background of «Literary theory».

Abstract: The article concerns the phenomenon of so-called «literary theory» in the West in the second half of the twentieth century. While in the first half of the century literary studies (and humanities in general) sought to justify their own autonomy, i.e. independence from other disciplines and systematic philosophy, struggling against the traditions of the nineteenth century, in the second half of the twentieth century literary theory tried to preserve the autonomy principle of «literariness» and at the same time to go beyond this principle by relying on other disciplines (particularly linguistics). Although the achievements of that trend seem to be controversial and problematic, some questions literary theory raised in its own time are still relevant today.

Key words: literary theory; humanities; revolutionary science / normal science; formalistic paradigm; the autonomy principle.

Для цитирования: Махлин В.Л. «Литературная теория» как вызов академическому литературоведению, (1960–1990-е годы) // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7: Литературоведение. – 2021. – № 3. – С. 9–22. DOI: 10.31249/lit/2021.03.01

Ориентация

1. Предлагаемый критико-аналитический очерк – попытка рассмотреть и оценить, в историко-систематической ретроспективе, феномен «литературной теории» (далее – ЛТ) в ее различных аспектах – литературно-критическом, социокультурном, общественно-политическом, философском. Именно разноаспектность и многозначность сделали ЛТ знаковым явлением (можно сказать – событием) в литературоведении и далеко за его институциональ-

ными границами в исторически определенное время, а именно – во второй половине XX в.

Современные гуманитарные науки (отчасти и философия) – непосредственные наследники не только и не столько так называемых научных результатов ЛТ, сколько ее *проблем*, т.е. тех трудностей и вопросов, которые ЛТ в свое время не боялась вскрывать и ставить на повестку дня. В терминах известной книги Томаса Куна о научных революциях [14] можно сказать, что в *свое время* ЛТ представляла «революционную науку», которая во второй половине XX в. была возобновлением и вместе с тем завершением всей так называемой «формалистической парадигмы», – ее начало обычно связывают с русским формализмом пореволюционного десятилетия [3].

Это и многое другое, о чем пойдет речь в данном критическом очерке, ставит современного исследователя в особое отношение к предмету – отношение объективное, но не внешнее, в котором целесообразно разобраться до всякого конкретного анализа.

2. Особенность *современной* (после конца Нового времени¹ в прошлом столетии) духовно-идеологической и научно-гуманитарной ситуации состоит, по-видимому, в том, что мы, будучи фактически наследниками всех революций XX в. (в общественном мире, в науке, в искусстве и т.п.), вынуждены учитывать два основных и

¹ С Новым временем здесь связывается, во-первых, просто традиционное, хронологически определенное представление о постсредневековом и постренессансном периоде европейской истории с XVII по XX в.; фактическим (и символическим) концом этого периода можно считать 11 сентября 2001 г., после которого глобальная духовно-идеологическая констелляция в мире стала во многом иной. Во-вторых, понимание Нового времени сегодня определяется, на наш взгляд, тем, насколько осмыслена фронтальная критика в прошлом столетии идеалистических и утопических традиций и предрассудков Просвещения и Нового времени в целом (в особенности XIX в.). В-третьих, отметим, что идеологическая культура Нового времени и критика ее в гуманитарных науках и в философии XX в. рискуют в постсоветском контексте быть восприняты односторонне или просто неверно в силу того, что в России Новое время было насильственно прервано и подменено «новым Средневековьем»; сегодня это заметно дезориентирует, помимо прочего, науки общественно-исторического опыта мира жизни, чаще называемые «гуманитарными». Отсюда актуальность новых подходов также и к «литературной теории» и «Теории» на исходе Нового времени в прошлом веке.

как бы противоречащих друг другу факта. С одной стороны, ЛТ, в 1980–1990-е годы распространившись по всему миру, давно исчерпала былой творческий потенциал, растиражировалась и заняла прочные позиции в университетах Запада и России, сделавшись «нормальной наукой» вопреки своим же первоначальным «революционным» импульсам и пафосу. Если на своей генеральной и «гениальной» стадии – в 1960-е годы – ЛТ отличалась в такой же мере оригинальностью, в какой и вызывающим, конфликтным характером выступлений против академического литературоведения и, шире, против «буржуазных» традиций в обществе, науке и искусстве (отчасти и против «нормальности» как таковой), то уже в 1980-е годы на Западе (а в России – десятилетием позже) ситуация заметно изменилась. Казалось бы, ЛТ – это недавнее, но уже прошлое гуманитарных наук, недавняя, но все же история, институционально влиятельная постольку, поскольку она давно перестала быть движением, поиском, направлением, «драйвом» и «трендом», т.е. настоящим событием. В прошлое почти вовсе ушла «революционная» эпоха, а вместе с ней и «время Теории» в том особом значении, которое вкладывало в это слово само время в 1960–1970-х годах прошлого столетия [23].

Но, с другой стороны, *вопросы*, поднятые ЛТ, далеко не равны ее ответам. В этом отношении ЛТ не прошлое и не настоящее, а скорее совершившееся, но незавершенное «прошлое в настоящем», которое может показаться и очень далеким, и очень близким, – во всяком случае, совсем не случайным эпизодом в памятной еще многим истории научно-гуманитарной мысли на исходе Нового времени.

3. В силу отмеченной неустранимой двойственности современного восприятия ЛТ актуальным представляется такой критический анализ ее, который соответствовал бы двум основным значениям понятия «критика»: нужен позитивный историко-систематический *разбор* ЛТ, и нужна *критика* ее, а равно и всей формалистически-структуралистской парадигмы XX в. Иными словами, продуктивно не отрицание, не полемика и тем более не апология, но скорее отрицание того, что ЛТ *только отрицала* в предшествовавшей ей научно-гуманитарной («гуманистической»)

традиции. Перспективнее поэтому не столько аргументация «против» или «за», сколько по-особому историчный подход, связывающий недавнее прошлое гуманитарных наук с их нынешним состоянием в современной социокультурной ситуации. Такой подход, конечно, невозможен ни для эпигонов, ни для оппонентов, ни для третьей точки зрения, сложившейся уже к началу 1980-х годов, которую М.А. Лившиц со своих позиций метко назвал в свое время «эклектическим двоемыслием» [15, с. 163].

Как бы ни относиться к ЛТ сегодня, важно понять наше историческое место в этом «сегодня», когда, похоже, невозможна ни «революционная», ни даже «нормальная», а разве что *институциональная* наука, которая по этой самой причине сама оказывается в кризисе. Ведь после конца Нового времени в прошлом веке само представление о «новом» и «актуальном» не могло не измениться. В новом столетии и тысячелетии ресурсы чего-то по-настоящему нового в гуманитарном мышлении и познании – не в эффектной или эпатажной новизне (характерной для ЛТ), а скорее в таких открытиях и свершениях далекого или недавнего прошлого, смысл которых еще не вполне реализовался и раскрылся в одном только «своем» времени. В перечтениях и переоценках нуждается, среди прочего, и феномен ЛТ, который наша современность, возможно, еще сумеет со временем поставить на историко-научную и теоретическую повестку дня – причем, скорее, не как «новую», а как по-новому старую проблему.

В данной, первой, части настоящего очерка предлагается предварительный общий ответ на вопрос, «что такое» ЛТ в научно-гуманитарном контексте XX в. Во второй части будут проанализированы основные проблемные понятия ЛТ. В заключительной части мы попытаемся вернуться к общей оценке ЛТ в перспективе других возможных ответов на ее вопросы, поскольку современное научно-гуманитарное мышление *разделяет* проблемы ЛТ, даже пытаясь их обойти или «переиграть».

Что такое литературная теория?

4. Понятие «литературная теория» (ЛТ) имеет два основных значения, более узкое (дисциплинарное) и более общее (междисциплинарное). Во втором значении ЛТ называется просто «Теорией».

Первое значение относится в основном к истории литературоведения и литературной критики XX в.: в 1950-е годы подспудно сложились, а в 1960–1970-е годы как бы прорвались наружу – в резком полемическом противостоянии с «нормальной» академической наукой – новые представления и подходы к литературе, к ее *ценностному месту* в социокультурном сознании. Место, которое было традиционным, академическим, как бы вдруг стало проблематичным, и ЛТ вознамерилась его «взорвать» или, во всяком случае, принципиально оспорить.

Эта общеевропейская тенденция, или «волна», заявила о себе и в СССР. Но если во Франции в 1960-е годы ЛТ позиционировала себя как «революционная наука» в куновском смысле, то в стране Октябрьской революции молодые филологи избегали слова «революция» (здесь это было слово официального языка власти, утратившего доверие), делая акцент либо на «научности» (как Ю.М. Лотман и его школа¹), либо на «теории» (как авторы трехтомной «Теории литературы» 1962–1965 гг., изданной в ИМЛИ). В то время как структуралистская семиотика и на Западе, и в СССР, при всех различиях, опиралась на русский формализм пореволюционной эпохи, – понятие «теории» у молодых литературоведов из ИМЛИ ориентировалось скорее на романтико-идеалистическую («классическую») эстетику, *основания* которой западноевропейская ЛТ как раз и стремилась «деконструировать» и «взорвать».

Тем не менее как в западноевропейском контексте 1960-х годов, направленном на отрицание «буржуазной» культуры (с ее «идеализмом» и «гуманизмом»), так и в тогдашнем советском контексте, ориентированном скорее на гуманистически окрашенную, идеальную, ценность «культуры», – в центре внимания оказалась *литература*. Вопросы литературной критики и истории литерату-

¹ Ср. известную статью-манифест Ю.М. Лотмана «Литературоведение должно быть наукой» (1967), напечатанную в «Вопросах литературы» в ходе тогдашней дискуссии о структурализме [16].

ры по-особому переплелись с философской, теоретической, даже политической проблематикой гуманитарных наук. Почему?

5. Для того чтобы ответить на этот вопрос, необходимо, как нам кажется, понять парадоксальную *трансформацию*, которую претерпело само представление о литературе в литературоведении XX в. Происшедшая в результате этой трансформации *смена акцента* проливает свет на такую особенность ЛТ, которая существенно отличает ее от литературно-критических тенденций первых десятилетий минувшего столетия.

В первой трети XX в. гуманитарные науки стремились, прежде всего и главным образом, к *автономии*, в нашем случае – к независимости литературоведения как науки от других областей знания (в особенности от теоретической философии), – вообще от всего, что *не есть* литература, не есть «литературность». Так понятую *ценность* литературы, методически обесценивавшую в качестве пассивного «материала» все то, что классическая (идеалистическая) эстетика, история литературы и литературная критика XIX в. относили к «содержанию» художественного произведения и искусства в целом, с особой резкостью выразил, как известно, «формальный метод» в России в относительно недолгий, но чрезвычайно насыщенный период западноевропейской и российской истории, который русский писатель Е.И. Замятин назвал в одной из своих критических статей (1924) «столетним десятилетием» 1914–1923 гг. [8, с. 101].

Стремление к автономии было в то время общей тенденцией, «требованием смежных наук», как выразился другой современник, выдающийся филолог-мыслитель Л.В. Пумпянский [17, с. 33]. Революция и, по терминологии упомянутого Т. Куна, «смена парадигм» происходили тогда фактически одновременно во всех трех областях духовно-идеологического творчества – в мире общественной жизни, в мире искусства и в мире науки; при этом каждая область творчества заявляла о своих правах. Это притязание, или претензия, объединяет русский формализм со структурализмом в некоторое парадигматическое единство, определившее характер ЛТ¹.

¹ См. в связи с этим исследование Яна Брекмана с характерным названием: «Структурализм: Москва – Прага – Париж» [3].

В литературоведении борьба за автономию, за отделение поэтики от теоретической эстетики и систематической философии, от всего, что *не* есть чистая «литературность», привела к тому, что к середине XX в. принцип автономии, скажем так, «победил» – если не принципиально, то институционально. Традиционное представление о литературе, о «книге» как важнейшем ферменте и компоненте культуры и образования, какое-то время еще держалось «после Освенцима». Отсюда высокий статус литературной науки или литературных кафедр в западном мире и, по-своему, в СССР – вплоть до 1960–1970-х годов, когда место литературы и гуманитарного образования стало заметно меняться. Уже тогда заявили о себе деструктивные процессы, следствия которых стали более очевидны в 1990-е годы и особенно в новом столетии¹.

ЛТ остро почувствовала вокруг 1960 года некий, пока еще малозаметный, объективный перелом и отреагировала на него по обе стороны «железного занавеса» [11].

6. Решающий новый сдвиг, назревавший уже в 1950-е годы, громко заявил о себе в середине 1960-х годов, прежде всего – во Франции. В науке о литературе (как и в других гуманитарных дисциплинах) *принцип автономии, «победив», привел к кризису то самое, что казалось «позитивными результатами» фронтальной борьбы за автономию литературности*. Институционально достигнутая автономия уже в середине прошлого века начала стихийно восприниматься не столько как преимущество, сколько как ущербность и как бы ловушка. Сегодня эта ситуация никого не удивит: литературоведение все чаще обращается не столько к «формальным», сколько, наоборот, к «содержательным» аспектам литературы (историческим, общественно-политическим, биографическим, психоаналитическим, философским, религиозным

¹ Поучительную историю образовательных дисциплин на Западе на исходе Нового времени представил канадский исследователь Билл Ридингс в переведенной у нас книге «Университет в руинах». В этом исследовании показано, каким образом современный университет, детище немецких идеалистов начала XIX в. (Гумбольдта, Фихте, Шлейермахера), начиная примерно с 1960-х годов от десятилетия к десятилетию утрачивал прежнее значение «образования / культуры» (Bildung), все больше превращаясь в коммерциализированную «институцию» (см.: [18]).

и т.д.), как если бы вопрос о так называемых художественных особенностях литературы был вполне решен или утратил свою актуальность. А тогда, в первые послевоенные десятилетия, вдруг возникшее ощущение нехватки, неполноценности автономии литературы и литературоведения переживалось, так сказать, на обе стороны: «литературность» оставалась актуальной проблемой, но решать ее стали как бы в обратном направлении – в процессе восполнения принципа автономии возникла потребность, как сегодня сказали бы, в «междисциплинарности».

Иными словами, в историко-систематическом отношении ЛТ занимает как бы промежуточное положение между установкой на «литературность» в начале XX в. и поисками выхода за пределы принципа автономии в конце XX в. Насколько удачными были эти поиски – другой вопрос; его мы коснемся в следующих частях этого критического очерка. Сейчас важно следующее: формирование ЛТ в 1950–1960-е годы имело конкретные исторические предпосылки и общественно-политические импликации в литературно наиболее зрелых культурах (как французская) и в «литературоцентричных» культурах (как русская).

Уместно заметить здесь, что кризис принципа автономии как такового наиболее глубоко был осмыслен в немецкой философии уже во время или вскоре после Второй мировой войны. Репрезентативной в этом отношении можно считать книгу немецкого философа и теолога итальянского происхождения Романо Гвардини «Конец Нового времени» (1950), в которой (задолго до шумных дискуссий о «постмодерне») тезис о кризисе и «конце» четырехвекового цикла европейской истории, именуемого Новым временем, прямо обуславливался распространением принципа автономии во всех областях духовно-идеологической жизни, что привело – и вопреки, и благодаря великим достижениям – к тупику и катастрофе; «мятежная вера в автономию сделала его (Новое время. – В. М.) слепым» [6, с. 153]. По мысли Р. Гвардини, три основополагающих понятия Нового времени – «природа», «культура», «личность», – обретя как бы самоценную автономию в научном и общественном сознании, постепенно утратили отношение к тому, что больше их самих, к тому, что обуславливает и питает всякую

автономию в историческом мире жизни. Культ «природы», «культуры» и «личности», в конце концов, лишил эти идеализированные реальности условий их собственной возможности, т.е. их жизненных оснований за пределами самой автономии. В этом смысле Новое время оказалось «слепым».

Независимо ни от какой философии ЛТ по-своему переживала и пыталась преодолеть описанную Гвардини ситуацию. Даже там, где она называлась как-то иначе или не называлась вообще, «время теории» поставило перед ЛТ парадоксальную, но объективную задачу. С одной стороны, возникла необходимость сохранить самоценный статус литературы в распадающемся мире; с другой стороны, новая современность требовала выйти за пределы автономии литературы и «литературности» и опереться при этом на достижения наиболее «научных» (общезначимых) гуманитарных дисциплин. Такой дисциплиной считалась тогда в особенности лингвистика.

Роль связующего звена между формализмом 1920-х и структурализмом 1960-х годов, как известно, сыграл Роман Jakobson. Акцент им теперь делался на автономном анализе литературы (точнее, «поэтического языка»), но подлинный импульс, или мотив, был (как и за 40 лет до того) скорее «инонаучным», т.е. определялся он не риторикой и не отвлеченно-теоретическими соображениями, а традицией видеть в литературе, в искусстве высшую, *исключительную* ценность, как бы очищенную от всего иного. При этом, однако, еще резче, чем в начале века, выступило изначальное противоречие русского формализма: стремление к «чистой» литературности компенсировалось внелитературными аргументами, заимствованными преимущественно из лингвистики как якобы тоже чистой, «строгой науки». В результате с научной точки зрения аргументация была разнородной и проблематичной, а с «инонаучной» точки зрения (конкретно-исторической, контекстуальной), наоборот, могла показаться убедительной и научной. Это противоречие ярко иллюстрируется нашедшей в свое время статью Р. Jakobsona «Поэтика и лингвистика» (1960) [17]¹.

¹ Р. Jakobson пытался здесь обосновать чистую автореферентность (автономию) «поэтической функции» в ее отличии от других функций «сообщения»;

7. Последствия революции в гуманитарном мышлении первых десятилетий XX в., – «кайроса герменевтической историографии» в условиях «практического семинара по мировой истории», по словам Эриха Ауэрбаха [2, с. 127, 132], – отразились в послевоенных «теориях литературы» – американской Р. Уэллека и О. Уоррена (1949) [20] и советских Г.Н. Пospelова и Л.И. Тимофеева. Как всякая «нормальная» для своего времени наука, эти и подобные систематические труды, написанные в жанре учебника (и на годы ставшие авторитетными учебниками), при всех идеологических и научных различиях между ними, пытались включить «революционную» науку 1910–1920-х годов в упорядоченное, стабильное, как бы готовое единство науки в послевоенной общественно-политической ситуации холодной войны, а принцип автономии как-то ввести в традиционную модель истории литературы. Но уже в середине 1950-х годов – в то самое время, когда Натали Саррот, французская писательница русского происхождения, размышляя о разладе взаимоотношений между героем, автором и читателем в современной литературе, ввела понятие «эра подозрения» [19], – в литературной критике (как и в самой литературе) возникли новые веяния, и само понятие «нового» вновь стало актуальным и популярным, как во времена футуризма. И вот в контексте 1960-х годов окончательно сложилась концепция ЛТ, самым своим названием полемически заостренная против академического канона «теории литературы». Тем самым мы вплотную подошли ко второму основному значению понятия «литературная теория».

но, поскольку такой идеальной чистоты достичь по-прежнему не удавалось, ему приходилось компенсировать недостаточность и необедительность своей аргументации ссылками на другие «функции», относящиеся не столько к поэтике, сколько к лингвистике. Ученик Р. Барта Антуан Компаньон отмечает в своей ретроспективной книге «Демон теории» (1998), что, хотя статья Р. Якобсона в научном отношении «носит довольно зыбкий характер», она тем не менее стала «чем-то вроде святой святых заповедей теории», т.е. не по научно-теоретическим, а по социокультурным основаниям: «...в тогдашней атмосфере недоверия к содержанию, созданию которой способствовала и сама эта статья, все молчаливо заключили, что поэтическая функция связана исключительно или почти исключительно с формой сообщения»; что, следовательно, «поэтическое сообщение изъято из референциальности, и поэтический язык сам себе служит референтом» [12, с. 117, 118].

8. Это второе значение, как и первое, негативно; причем теперь негативность двойная: она отныне проникает внутрь того, что прежде утверждалось в качестве автономной «литературности».

Впрочем, сами русские формалисты уже во второй половине 1920-х годов, как известно, фактически отказались от декларируемого поначалу анализа чисто «литературного ряда» и стали ориентироваться на другие «ряды» (биографический, социологический, лингвистический). Эта методическая смена акцента произошла тогда не столько по «внешним» причинам (как было принято думать в советские времена и у нас, и на Западе), сколько по «внутренним»: не удалось, как хотели, обосновать автономию «литературности» и приходилось теперь искать специфику литературы *вне* ее.

Нечто подобное произошло в 1960-е годы с ЛТ: начав с поисков автономии литературы, Р. Барт, Ж. Греймас, Ю. Кристева, Ц. Тодоров и другие обратились (одни раньше, другие позже) к *внелитературным* аспектам литературы, проецируя на словесно-художественное творчество («тексты») понятия и термины, заимствованные из других гуманитарных дисциплин: из лингвистики (Р. Якобсон), антропологии (К. Леви-Стросс), психоанализа (З. Фрейд, Ж. Лакан), а также из философии (Л. Альтюссер, М. Фуко, Ж. Деррида и др.). На этом пути ЛТ, или «Теория», осознанно стремилась утвердить принцип «*деконструкции*» самой автономии (автора, произведения, текста и т.п.) – принцип, заимствованный из новейшей (французской) философии [7], позднее повлиявший на американский деконструктивизм [5], [11]¹.

¹ В отличие от русского формализма, резко отделявшего себя от философии, французская ЛТ развивалась в тесном контакте с так называемым мышлением 68-го года во Франции, которое – как показано в одноименном полемическом исследовании Люка Ферри и Алена Рено [21], – полемически позиционировало себя, так или иначе, как «теоретический антигуманизм», опиралось на немецкую философию (Маркс, Ницше, Фрейд, Хайдеггер и др.). Не будет преувеличением сказать, что переход от структурализма к пост- или неоструктурализму и превратил ЛТ в междисциплинарную «Теорию». Связи ЛТ с французской философией 1960–1980-х годов рассматриваются в фундаментальных лекциях выдающегося немецкого философа и литературоведа Манфреда Франка «Что такое неоструктуризм» [22].

9. С конца 1960-х до середины 1970-х годов ЛТ все больше проникалась политическими интересами, а потом хоть и стала терять «подрывной» революционный напор, зато начала распространяться по всему научно-гуманитарному миру. И наконец в последние десятилетия прошлого века ЛТ стала восприниматься как «Теория» (с большой буквы), включающая в себя и традиционные, и относительно новые (феминизм, например) дисциплины, противопоставляющие себя в качестве «нового» традиционной академической науке (см.: [1], [8], [9], [10]).

Таким образом, в последние десятилетия XX в. ЛТ снова и еще основательней, чем прежде, взяла на себя – в качестве «Теории» – функции альтернативы традиционной теоретической философии, философской новой легитимации литературы, литературной критики и гуманитарных наук в общественно-исторической и научной ситуации конца Нового времени. Идея и тренд «Теории» породили такие ответвления, как «культурная теория» [4], «критическая теория» [13] и другие ныне здравствующие «теории». Насколько оправдались возлагавшиеся на ЛТ надежды 1960-х годов? А если надежды не оправдались, то почему? И чем оказывается «демон теории» уже не в своем времени, а в условиях нашей современности? В этих вопросах мы попытаемся разобраться в следующих частях нашего критико-аналитического очерка.

Список литературы

1. Автономова Н.С. Философские проблемы структурного анализа в гуманитарных науках. – Москва : Наука, 1977. – 371 с.
2. Ауэрбах Э. Филология мировой литературы (1952) / пер. с нем. под ред. Махлина В.Л. // Вопросы литературы. – 2004. – № 5. – С. 123–139.
3. Брёкман Я.М. Структурализм : Москва – Прага – Париж.
Broekman J.M. Structuralism : Moscow – Prague – Paris / transl. by Beekman J.F., Helm B. – Dordrecht ; Boston : D. Reidel publishing, 1974. – 117 p. – Engl. transl. of: Broekman J.M. Strukturalismus : Moskau, Prag, Paris. – Freiburg ; München : Alber, 1971. – 174 S.
4. Бэрри П. Начальный курс теории : введение в литературную и культурную теорию.
Barry P. Beginning theory : introduction to literary and cultural theory. – 3 ed. – Manchester ; New York : Manchester univ. press, 2009. – 338 p.
5. Деконструкция и литературная критика.

- Deconstruction and criticism / Bloom H., De Man P., Derrida J., Hartman G.H., Miller J.H. – New York : Seabury press, 1979. – 256 p.
6. Гвардини Р. Конец нового времени // Вопросы философии. – 1990. – № 4. – С. 127–163.
 7. Голобородько Д.Б. Концепция разума в современной французской философии. М. Фуко и Ж. Деррида. – Москва : ИФ РАН, 2011. – 177 с.
 8. Замятин Е.И. О сегодняшнем и современном (1924) // Замятин Е.И. Я боюсь : литературная критика. Публицистика. Воспоминания / сост. и комм. Галушкина А.Ю. – Москва : Наследие, 1999. – С. 101–112.
 9. Ильин И. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. – Москва : Intrada, 1996. – 255 с.
 10. Ильин И. Постмодернизм : от истоков до конца столетия. – Москва : Intrada, 1998. – 255 с.
 11. Кабанова И.В. Введение // Современная литературная теория : антология / сост., пер., примеч. Кабановой И.В. – Москва : Флинта : Наука, 2004. – С. 7–21.
 12. Компаньон А. Демон теории : литература и здравый смысл (1998) / пер. Зенкина С. – Москва : Изд-во Сабашниковых, 2001. – 334 с.
 13. Критическая теория в России и на Западе. Critical theory in Russia and the West / ed. by Renfrew A., Tihanov G. – London ; New York : Routledge, 2010. – xviii, 220 p.
 14. Кун Т. Структура научных революций (1962). – Москва : АСТ, 2001. – 605 с.
 15. Лившиц М.А. Мифология древняя и современная. – Москва : Искусство, 1980. – 584 с.
 16. Лотман Ю. Литературоведение должно быть наукой // Вопросы литературы. – 1967. – № 1. – С. 90–100.
 17. Пумпянский Л.В. Классическая традиция : собрание трудов по истории русской литературы / вступ. ст., подг. текста и примеч. Николаева Н.И. – Москва : Языки русской культуры, 2000. – 864 с.
 18. Ридингс Б. Университет в руинах (1995). – Москва : Высшая школа экономики, 2010. – 300 с.
 19. Саррот Н. Эра подозрения / пер. Зониной Л. // Саррот Н. Тропизмы. Эра подозрения. – Москва : Полиформ-Талбури, 2000. – С. 194–214.
 20. Уэллек Р., Уоррен О. Теория литературы. – Москва : Прогресс, 1978. – 324 с.
 21. Ферри Л., Рено А. Мышление 68-го года : эссе о современном антигуманизме. Ferry L., Renaut A. La pensée 68 : essai sur l'anti-humanisme contemporain. – Paris : Gallimard, 1985. – 293 p.
 22. Франк М. Что такое неоструктурализм?
Frank M. Was ist Neostukturalismus? – Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1984. – 615 S.
 23. Френч П. Время Теории : история «Тель Кель», (1960–1983).
French P. The time of Theory : a history of Tel Quel, (1960–1983). – Oxford : Clarendon press, 1995. – 306 p.
 24. Якобсон Р. Лингвистика и поэтика // Структурализм : «за» и «против». – Москва : Прогресс, 1975. – С. 193–230.

УДК 82.0

ПАХСАРЬЯН Н.Т.¹ КОСНУТЬСЯ «ИСТИНЫ»: ПОЭЗИЯ ПЕРЕД
ЛИЦОМ НАУК И ЗНАНИЙ. (Обзор материалов тематического
номера журнала «История. Литература. Теория»).

DOI: 10.31249/lit/2021.03.02

Аннотация. Авторы статей рассматривают проблему «поэзии и правды» в исторической эволюции от Средневековья (Ф. Вийон) до современности (Ф. Жакоте, И. Бонфуа). Актуальность анализа различных форм соотношения поэзии и реальности, правды и поэтичности, истины, научного знания и воображения выявляется в изучении новых аспектов поэтики С. Колриджа и М. Лериса, в уточнении парадоксов поэтических путешествий XVIII в., специфики поэтических высказываний С. Малларме и особенностей «деонтологии» в поэзии Р. Кайуа. Особый акцент ставится на своеобразии форм коммуникации в процессе чтения поэтических текстов.

Ключевые слова: поэзия; истина; правда; наука; знание; реальность; воображение.

PAKHSARIAN N.T. Touch the «Truth»: poetry in face of science and knowledge. (Review of the special issue of the journal «History. Literature. Theory»).

Abstract. The special issue considers the problem of «poetry and the truth» in historical evolution from Middle Ages (F. Villon) to the present time (Ph. Jaccottet, I. Bonnefoy) and demonstrates a wide varie-

¹ Пахсарьян Наталья Тиграновна – доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник отдела литературоведения ИНИОН РАН, профессор кафедры истории зарубежной литературы филологического факультета МГУ.

ty of relations between poetry and reality, poetry and the truth, imagination and science. The articles in consideration focus on some new aspects of poetics of S. Coleridge and M. Leiris, clarify some paradoxes of poetic journeys in the eighteenth century, explore the specifics of poetic discourses of S. Mallarmé and certain features of «deontology» in the poetry of R. Kaillois. The specificity of communication forms due to the process of reading poetry is emphasized.

Keywords: poetry; true; truth; science; knowledge; reality; imagination.

Для цитирования: Пахсарьян Н.Т. Коснуться «истины» : поэзия перед лицом наук и знаний. (Обзор материалов тематического номера журнала «История. Литература. Теория») // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7: Литературоведение. – 2021. – № 3. – С. 23–30. DOI: 10.31249/lit/2021.03.02

Специальный номер электронного журнала «ЛНТ» (Литература. История. Теория), выходящего на сайте «Фабула», собрал практически всех наиболее крупных специалистов по поэзии. Открывая обсуждение заглавной проблемы, Ж. Бэтен и А. Этлен [3] обращают внимание на необходимость анализа эволюции фигуры поэта-мыслителя, на многозначность понятия «vérité» (истина, правда, правдивость, действительность), поскольку по крайней мере со времен Ницше это понятие не является устойчивым концептом. Для литературной теории вопрос о том, можно ли размышлять о поэзии в ее соотношении с правдой, обладает особенно острой актуальностью, ведь постмодернистская поэзия считает, что она освободилась от «онтологического предназначения». Исторический очерк различных форм взаимодействия поэтического и научного, поэзии и знания позволяет точнее понять и современный литературный процесс. Поэтому статьи, помещенные в номере, обращены к поэтическим сочинениям от Средневековья до современности.

Открывают подборку статьи, анализирующие наиболее показательные поэтические феномены классической эпохи – Средневековья, Ренессанса, Нового времени. Ф. Фриден [11] замечает частоту, с которой Ф. Вийона интерпретируют в русле ученой поэтической традиции, видят в нем фигуру эрудита: так оценивал

поэта в XVI в. К. Маро, и некоторые современные ученые разделяют эту оценку. Однако тексты Вийона представляют собой особый феномен: они тесно связаны с историческим контекстом, в котором создавались, их язык не всегда ясен, аллюзии, ассоциации большей частью от нас ускользают. Очевидно, поэт находится в неоднозначных отношениях со средневековым знанием и запечатлевает это в своих стихах: позиция незнания позволяет ему привлечь более широкую аудиторию, с которой он как бы солидаризуется, полужнание пробуждает внимание читателей, предлагая им попытаться уловить аллюзии, дополнить их, а знание, позиция между мудростью и безумием, порождает неуверенность и зыбкость восприятия. То, что Вийон называет себя школяром, студентом, ставит поэта в положение постоянного ученичества. Полное знание никогда не может быть достигнуто, но его должно непрерывно достигать – именно этот вывод следует из анализа вийоновских стихов.

В отношении референциальных текстов, каковыми являются рассказы о путешествиях, естественно, всегда важен критерий правдивости, достоверности. При этом жанровые параметры таких произведений твердо не установлены: наряду с прозаическими, существуют и стихотворные тексты подобного рода. М. Леблон [6] задается вопросом, есть ли различия в поэтике поэтических путешествий разных периодов. Сопоставляя сочинения эпохи Ренессанса (Ж. Пелетье дю Ман), XVII в. (М. Лескарбо) и XVIII в. (Д. де Дьереви́ль), литературовед приходит к выводу, что каждый из авторов стремится обновить стратегию поучений, опираясь на эпистемологическую ценность стихотворений. Ренессансная поэма о путешествиях не чуждается учености, описывает растения, животных, птиц того региона, по которому путешествует автор, содержит советы читателю. Сочинение XVII в. использует характерный для прозиметрических текстов прием комплементарности, умножает примеры эмпирических наблюдений за природой и одновременно украшает текст поэтическими формулами. В XVIII в. очевиден отход от ученой поэзии, поэт стремится прежде всего достичь эстетического эффекта, продемонстрировать тонкий вкус. Пелетье дю Ман, Лескарбо и Дьереви́ль предлагают три различ-

ных рассказа о путешествии в стихах, и эволюция в них связи между стремлением быть поэтичным и быть правдивым иллюстрирует движение от ученой поэзии к поэзии галантной.

Романтическая эпоха представлена не поэтической практикой, а теорией. Статья Б. Бахля [1] касается того периода творчества С. Колриджа, когда он отходит от сочинения стихов, сохраняя при этом способность и желание писать. Это время, когда поэт-романтик обращается к философской рефлексии, литературной критике, этико-эстетическим произведениям. В эссе «Намеки на формирование более всеобъемлющей теории жизни» (1818) Колридж рассматривает истину как меняющийся объект. Наука понимается им как своего рода продолжение поэзии другими средствами. Антропоцентризм воззрений поэта заставляет его выстроить иерархию природного мира: внизу – растительный мир, выше – мир насекомых, над ними – млекопитающие, затем – рыбы и птицы, а на вершине пирамиды – люди. При этом поэт романтизирует природу, и его научная истина оказывается истиной поэтической.

Н. Ванлен [4], исследуя позитивистское понимание истины, подчеркивает, что в сознании философов этого направления она четко была отделена от литературы, являлась достоянием только научного знания. Позитивист рассматривает поэзию и науку как противостоящие формы деятельности. Однако ученые тоже должны уметь писать, и хороший стиль научного текста вырабатывается в XIX в. как реакция на романтический, а затем – символистский стили. При этом самый строгий научный текст имеет свои поэтические выражения и образы. В то же время поэзия может использовать в качестве объекта язык науки. Так возникают неожиданные переключки между трудами ученых и поэтов, появляется «ученая поэзия»: Т. Готье сочиняет «Пантеистический мадригал», Леконт де Лиль, Ж. Ришпен или Р. Гиль пишут эволюционистские поэмы, вырабатывая новый поэтический язык и демонстрируя воображение, открытое научным новациям.

Особое внимание в журнале уделено произведениям конца XIX – XX в., поскольку со времен Малларме укрепляется миф о том, что поэзия глубже и тоньше проникает в суть бытия, чем проза. Л. Ямагуши [12] указывает, что для Малларме есть безусловная

связь между стихом (vers) и истиной (vérité), проявленная уже на лексическом уровне, и истина скорее узнается, чем познается рационально. При этом поэзия Малларме воплощает не кризис стиха, а кризис языка в целом: появление «высшего» языка приводит к исчезновению стиха, стих и истина взаимно исключают друг друга в любой сфере, кроме эстетической. Идеи Малларме оказали большое влияние на последующие поколения поэтов, однако, как замечает Н. Жийен [5], в среде сюрреалистов возникло противостояние между парижской и брюссельской школами: если первые стремились проникнуть в глубины бессознательного, то вторые, среди которых П. Нуже, полагают, что забота об истине – доказательство пренебрежения подлинной природой ума и его функцией в поэзии. П. Нуже создает теорию сходства между методом ученого и методом поэта: и тот и другой должны быть строго просчитаны. Но при этом «просчитанный обман», тщательно продуманная двусмысленность поэтического текста усиливают поэтическую изобретательность.

Поэзия XX столетия демонстрирует желание поэтов всякий раз выработать собственную концепцию взаимоотношений поэзии и истины, погружает в дискуссии между разными направлениями и школами.

М. Перро [8], сближая фамилию поэта М. Лериса с именем богини раздора Эридой (франц. Eris), указывает, что сам поэт неоднократно это делал в своих сочинениях. В эссе и дневниковых записях он разрабатывал поэтику ошибки, заявлял о необходимости «реабилитации ошибки», сближал эзотеризм и этнологию, говорил о неблагодарности современных ученых и философов, которые пренебрегают оккультизмом, предлагал различать «истинность» (véridicité) и «правдивость» (véracité). Поэзия для него – это самое искреннее свидетельство непосредственного опыта, в котором ошибка может быть результатом поиска, открытием, спасением.

К. Родик [10], исследуя философский тоpos поэмы «Солнце, помещенное в бездну» Ф. Понжа, замечает, что уподобление истины свету известно со времен Платона. Хотя Понж нигде не ссылается прямо на древнегреческого мыслителя, в его произведениях содержится много философской рефлексии, демонстрирующей

знание поэтом платоновских идей. Позиция Понжа – позиция поэта-мыслителя, и, если поэтическая истина не тождественна истине в философском смысле, это не означает, что названная проблема чужда автору поэмы. Вводя старый мотив в новую поэтическую форму, Понж преобразует понятие истины: солнце и истина для него – наставники, ими можно овладеть, лишь погрузившись в бездну, из которой нужно не выбираться, а нужно, напротив, погружаться в нее, экспериментируя со словами.

Строгость поэтической «цензуры» со стороны Р. Кайуа отмечает в своей статье Ф. Молль [7]. Кайуа выступает против безответственной, освобожденной от классических правил поэзии, порожденной принципом автоматического письма, тогда как он стремится превратить поэзию в «орудие истины». Но понять, как воображение выражает истину, значит понять природу. Поэтический ум – это прежде всего мысль природы, истина стихотворения – не в его смысле, но в правильности образов, в их адекватности формам природы. Природа содержится в основе всякой красоты и истины, воображение должно быть связано со способностью восприятия природных форм. Наука терпит поражение, предлагая объяснение аномалий, которые составляют жизнь, ведь в жизни происходит игра случайного и необходимого, симметрии и асимметрии. Только эстетическое – поэтическое, живописное – восприятие может составить альтернативу науке, только поэтическая деонтология может сделать поэтическое письмо свободным.

М. Бросье [2] отмечает, что связь творчества Ф. Жакоте с проблемой истины вписывается в три основных традиции – романтическую, нигилистическую и скептическую. От романтиков (прежде всего – немецких) Жакоте унаследовал отказ от наукообразия, искупительную миссию и ностальгическую интонацию стихов, от нигилизма – негативную трактовку истины, от скептицизма – способность оживлять неуверенностью собственного описания поэтические образы. Понятие истины вновь переформулируется: она не только предполагает адекватность языка описания, но и принадлежит одновременно и предмету созерцания, и взгляду созерцающего. Жакоте не отказывается от языка. Но и не удовлетворяется пассивным созерцанием. Для него истина – это Эвридика:

он ощущает ее присутствие, но как только хочет ею овладеть, она исчезает.

Особенно интересно в аспекте сложного взаимодействия поэзии и истины творчество И. Бонфуа, утверждает Л. Реслер [9]. «Поэт присутствия», Бонфуа полагает, что у поэзии есть онтологическая функция: благодаря ей, читатель может непосредственно вступать в коммуникацию с «тем, что существует». Присутствие, реальность и истина для него эквивалентны друг другу. Однако это порождает проблему: наследуя романтизму, Бонфуа – одновременно и выразитель современного сознания, которое ощущает бессилие языка в выражении «того, что существует». Кроме того, такая трактовка вступает в противоречие с постулатами структурализма и деконструктивизма. Бонфуа борется за то, чтобы вновь придать ценность поэзии, демонстрируя, что истина поэтического текста основана на науке и философии. Но справиться с деконструктивизмом непросто. С «истиной речи» Бонфуа соединяет «интуицию», которая воздействует помимо языка: интуиция возникает между поэтическим высказыванием и чувством и создает перформативность поэтического текста.

Список литературы

- 1 Бакль Б. Игра замещений : поэзия и наука у Самюэля Тейлора Колриджа. Bâcle B. Le jeu des substitutions : poésie et science chez Samuel Taylor Coleridge // LHT Fabula. – 2020. – N 24. – URL: <https://www.fabula.org/lht/24/bacle.html> (date of access 20.03.2021).
- 2 Бросье М. Истина на пороге сверхчувственного : Филипп Жакоте между неуверенностью и достоверностью. Brossier M. La vérité au seuil de l'intelligible : Philippe Jaccottet, entre l'incertitude et l'indéniable // LHT Fabula. – 2020. – N 24. – URL: <https://www.fabula.org/lht/24/brossier.html> (date of access 20.03.2021).
- 3 Бэтен Ж., Этлен А. Они коснулись «истины» : историческое прочтение фигуры поэта-мыслителя. Baetens J., Ettlin A. On a touché au «vrai» : lectures historiques de la figure du poète penseur // LHT Fabula. – 2020. – N 24. – URL: <https://www.fabula.org/lht/24/presentation.html> (date of access 20.03.2021).
- 4 Ванлен Н. Научная поэзия и поэтика науки в XIX веке. Wanlin N. Poésie scientifique et poétique des sciences au XIX siècle // LHT Fabula. – 2020. – N 24. – URL: <https://www.fabula.org/lht/24/wanlin.html> (date of access 20.03.2021).

- 5 Жийен Н. Достоинство обмана : поэтическая изобретательность по Полю Нуже.
Gillain N. Des vertus du mensonges : l'invention poétique selon Paul Nougé // LHT Fabula. – 2020. – N 24. – URL: <https://www.fabula.org/lht/24/gillain.html> (date of access 20.03.2021).
- 6 Леблон М. «Язык более приспособлен ко лжи, чем к правде» : парадокс стихотворных рассказов о путешествиях при Старом Режиме.
Leblond M. «Une langue plus sujet à dire des mensonges que de veritez» : le paradoxe des récits de voyage en vers sous l'Ancien Régime // LHT Fabula. – 2020. – N 24. – URL: <https://www.fabula.org/lht/24/leblond.html> (date of access 20.03.2021).
- 7 Молль Ф. В защиту поэтической деонтологии : «правильность» стихотворения у Роже Кайюа.
Moll F. Pour une déontologie poétique : la «justesse» du poème chez Roger Caillois // LHT Fabula. – 2020. – N 24. – URL: <https://www.fabula.org/lht/24/moll.html> (date of access 20.03.2021).
- 8 Перро М. Эрида ошибки : игра ошибки в поэтике Мишеля Лериса.
Perrot M. L'Eris de l'erreur : le jeu de l'erreur dans la poésie de Michel Leiris // LHT Fabula. – 2020. – N 24. – URL: <https://www.fabula.org/lht/24/perrot.html> (date of access 20.03.2021).
- 9 Реслер Л. «Реконструкция» присутствия : Ив Бонфуа и лингвистический инструментарий.
Roesler L. La «reconstruction» de la présence : Yves Bonnefois et l'outil linguistique // LHT Fabula. – 2020. – N 24. – URL: <https://www.fabula.org/lht/24/roesler.html> (date of access 20.03.2021).
- 10 Родик К. Истина, помещенная в бездну : от платоновского солнца к «Солнцу» Понжа?
Rodic C. La vérité placée en abîme : du soleil platonicien au *Soleil* pongien? // LHT Fabula. – 2020. – N 24. – URL: <https://www.fabula.org/lht/24/rodic.html> (date of access 20.03.2021).
- 11 Фриден Ф. Правда и контрправда : о ценности стихов Вийона.
Frieden Ph. Vérité, contre-vérité : sur la valeur des vers de Villon // LHT Fabula. – 2020. – N 24. – URL: <https://www.fabula.org/lht/24/frieden.html> (date of access 20.03.2021).
- 12 Ямагуши Л. К правдивому стиху : версификация и правда у Малларме.
Yamaguchi L. Vers le vers véridique : versification et vérité chez Mallarmé // LHT Fabula. – 2020. – N 24. – URL: <https://www.fabula.org/lht/24/yamaguchi.html> (date of access 20.03.2021).

ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ И ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКИ

УДК 821.161.1.0(092)

ЮРЧЕНКО Т.Г.¹ «ТОВАРИЩ КНЯЗЬ». Рец. на кн.: ЕФИМОВ М.В., СМИТ Дж. СВЯТОПОЛК-МИРСКИЙ. – Москва : Молодая гвардия, 2021. – 702 с. – (Жизнь замечательных людей : сер. биогр. ; вып. 1825).

DOI: 10.31249/lit/2021.03.03

Аннотация. Рецензируемая книга – первый отечественный «опыт реконструкции» биографии литературного критика и историка литературы князя Д.П. Святополк-Мирского (1890–1939), автора широко известной «Истории русской литературы». Подробно, с привлечением широкого круга источников воссоздан его жизненный путь, уделено место анализу его текстов. Наследие погибшего более 80 лет назад в дальневосточном лагере «товарища князя» попало в поле зрения отечественных исследователей сравнительно недавно, и выход книги, существенно восполняющей пробел знаний о нем, следует признать фактом очень позитивным и своевременным.

Ключевые слова: история литературы; литературная критика; русская эмиграция; русская эмигрантская периодика; английская пресса; Д.С. Святополк-Мирский.

YURCHENKO T.G. «Comrade Prince». Book review: Efimov M.V., Smith G. Svyatopolk-Mirsky.

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

Abstract. This review article discusses the first Russian «experiment in reconstruction» of the biography of Prince D.S. Svyatopolk-Mirsky (1890–1939), the literary critic and historian, author of the world-famous book «A history of Russian literature». The life path of Svyatopolk-Mirsky is traced in details, his texts are also being discussed. The legacy of «comrade prince», who died in the concentration camp in Russian Far East more than 80 years ago, has been becoming a subject of interest in Russia over recent years, and this book is just in time to fill the gap in the knowledge of his life and thoughts.

Keywords: history of literature; literary criticism; the Russian emigration; Russian emigrant periodicals; English press; D.S. Svyatopolk-Mirsky.

Для цитирования: Юрченко Т.Г. «Товарищ князь» // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7: Литературоведение. – 2021. – № 3. – С. 31–37. – Рец. на кн.: Ефимов М.В., Смит Дж. Святополк-Мирский. – Москва : Молодая гвардия, 2021. – 702 с. – (Жизнь замечательных людей : сер. биогр. ; вып. 1825).
DOI: 10.31249/lit/2021.03.03

Новая книга, вышедшая в серии ЖЗЛ, – первая на русском языке биография, вернее, как сказано в Предисловии, «*опыт* реконструкции биографии человека, о котором мы до сих пор многого не знаем и, вероятно, многого так никогда и не узнаем» [2, с. 7]. Этот человек – историк литературы и литературный критик князь Дмитрий Петрович Святополк-Мирский (1890–1939) – Рюрикович, из рода Святополка Окаянного (XI в.), по линии матери – урожденной графини Бобринской – прямой потомок Екатерины II, сын министра внутренних дел и фрейлины, белый офицер-гвардеец, участник Первой мировой и Гражданской войн, оказавшийся в 1921 г. в эмиграции в Великобритании, примкнувший к евразийцам, увлекшийся коммунистической идеологией и пожелавший быть «работником ленинизма» [1, р. 94] («товарищ князь» – такое прозвище дала ему англичанка Айви Лоу, жена советского дипло-

мата М.М. Литвинова¹). Он вернулся в СССР в 1932 г., хорошо понимая, к чему это может привести² (как понимали это и люди из его окружения, например, Вирджиния Вульф, заметившая в 1932 г. в своем дневнике: «...скоро быть пуле в этой голове». – Цит. по: [2, с. 536]), был арестован в 1937 г. по подозрению в сотрудничестве с британской разведкой, осужден по статье 58-1а («измена Родине») и погиб в 1937 г. в дальневосточном лагере. Реабилитирован посмертно в 1962 г.

Имевший репутацию «скандалиста, нигилиста, провокатора, хулигана» [2, с. 6] и при этом – блестящий, невероятно образованный интеллектуал, Святополк-Мирский стал частью «русской и европейской истории XX века, литературной, интеллектуальной, политической» [2, с. 5].

В бытность свою в России он – юный приятель М.А. Кузмина, знакомый Н.С. Гумилева и А.А. Ахматовой, близкий друг и душеприказчик рано умершего поэта графа В.А. Комаровского (1881–1914), в эмиграции – друг М.И. Цветаевой, много помогавший ей финансово, собеседник английских интеллектуалов из «Группы Блумсбери» (среди которых – писатели-модернисты В. Вульф, Э.М. Форстер, Дж. Литтон Стрейчи, историк искусства Р. Фрай), лектор по русской литературе в Школе славянских и восточноевропейских исследований при Королевском колледже Лондонского университета, автор статей и обзоров книг в английской прессе (которые подписывал «Prince D.S. Mirsky») и в русской эмигрантской периодике, представлявший английской публике русскую литературу и открывавший русским эмигрантам английскую. Он был «посредником, передатчиком, переводчиком, перевозчиком... как подлинный исполнитель, он делал чужое живым и необходимым для слушателей-читателей. Делал для других, потому что для него это не было чужим» [2, с. 641].

¹ Прозвище закрепилось благодаря мемуару Эдмунда Уилсона, который, однако, имени Лоу не называет. См.: [15, р. 16].

² В письме к П.П. Сувчинскому в 1929 г. Мирский писал по поводу планировавшегося ими тайного посещения СССР: «А всякий переход поездки в пребывание кончится, конечно, плохо, вернее всего – местами, более или менее отдаленными». См.: [9, р. 140].

Его главный труд – «История русской литературы», вернее написанные по-английски две книги – «Современная русская литература: 1881–1925» (*Contemporary Russian literature*, 1926) и «История русской литературы с древнейших времен до смерти Достоевского (1881)» (*A history of Russian literature from earliest times to the death of Dostoyevsky (1881)*, 1927). В 1949 г. обе книги («Современная...» – в сокращении) были объединены в однотомник [см.: 8], ставший самой известной книгой Мирского в англоязычном мире, обязательным чтением каждого зарубежного русиста, – книгой, которая близка к тому, чтобы, по словам английского философа и переводчика русской литературы сэра Исайи Берлина, «быть литературным шедевром» – с ее «отважно-субъективными» суждениями как результатом «знакомства с предметом из первых рук» [цит. по: 2, с. 326]. «Лучшей историей русской литературы на любом языке, включая русский» [там же] называл эту книгу В.В. Набоков.

Эта книга, в которой автор «смотрел на современность глазами историка (можно сказать: завтрашнего историка), а на историю – не как на окаменелое собрание давно известных (и потому безжизненно-скучных фактов), а как на предмет живого, сегодняшнего интереса» [2, с. 333], в русском переводе, выполненном Руфью Александровной Зерновой (1919–2004) – писательницей, женой известного филолога И.З. Сермана, вышла в 1992 г. в Лондоне и только в 2005 г. была переиздана в России [см.: 10].

Работа главная, но далеко не единственная. До сих пор ждут своего часа не переведенные на русский язык «Новая русская литература» (*Modern Russian literature*, 1925), «Пушкин» (*Pushkin*, 1926), «Россия. Социальная история» (*Russia: A Social History*, 1928), «Ленин» (*Lenin*, 1931). А еще – несобранные многочисленные статьи Мирского в русских эмигрантских журналах, в английской и французской прессе, статьи, написанные им после возвращения в СССР... На повестке и публикация эпистолярного наследия Мирского. Архив его, к сожалению, не сохранился.

«Возвращение» Мирского в Россию началось в 1967 г. с небольшой статьи о нем в «Краткой литературной энциклопедии» [13]. Первая посмертная публикация в СССР – перепечатка статьи

«Нико Пиросманишвили» (1929) в 1971 г. [3]; в 1978 г. вышла книга избранных литературно-критических работ, исключительно из написанного им уже в СССР [4]; в 1987 г. – сборник «Статьи о литературе» [6], в том числе – работа «Барокко и английская литература», над которой Мирский работал незадолго до своего ареста. Однако если на Западе исследования о Мирском стали появляться с конца 1970-х годов, то на родине князя это стало возможно лишь с крушением советской империи. С 1990-х годов публикуются отдельные тексты Мирского и работы о нем, прежде всего – В.В. Перхина и О.А. Казниной; в 2015 г. была защищена первая диссертация [7].

На этом фоне выход биографии Д.П. Святополк-Мирского – как нельзя кстати. На обложке ЖЗЛовского издания указаны два автора – М. Ефимов и Дж. Смит, но писал ее один человек – Михаил Витальевич Ефимов, исследователь из Выборга, много лет занимающийся Святополк-Мирским, выступающий последние годы как публикатор и комментатор его текстов. В 2019 г. была опубликована первая монография М.В. Ефимова¹, написанная по следам его кандидатской диссертации и посвященная литературно-критическому наследию Мирского, созданному в годы эмиграции.

Вторым автором книги значится британский славист Джеральд Смит. Более 40 лет он собирал сведения о Мирском, публиковал его эпистолярное наследие и в 2000 г. выпустил первое жизнеописание [14]. Как отмечает в предисловии М.В. Ефимов, его книга была бы невозможна без работы, проделанной Дж. Смитом, и именно поэтому «первая русская биография Мирского в полной мере является плодом российско-британского содружества» [2, с. 7].

Нужно заметить, что предпринятый «опыт реконструкции биографии» вполне удался. Он впечатляет, прежде всего, объемом привлеченного материала – едва ли что-то из доступных источников ускользнуло от заинтересованного внимания автора. О масштабах проделанной работы свидетельствуют, в частности, перечисленные в примечаниях источники – как отечественные, так и зарубежные.

¹ Ефимов М.В. D.S.M. / Д.П. Святополк-Мирский. Годы эмиграции, 1920–1932. – Санкт-Петербург, 2019. – 456 с. – (Современная русистика ; Т. 8.)

Тщательнейшим образом исследуется генеалогическая история Святополк-Мирских с кратким очерком судеб представителей рода, описываются годы учебы юного князя в лицее, гимназии, Санкт-Петербургском университете (и тоже – с отступлениями про друзей и вообще всех тех, с кем сводит его судьба), приводятся и анализируются поэтические тексты из самой первой книги Мирского – сборника «Стихотворения» 1911 г., который, кстати, он никогда не указывал в числе своих произведений. По этому принципу выстроена вся книга: факты биографии с отступлениями – историями окружавших Мирского людей, обращениями к текстам первоисточников. Первоисточниками – будь то фрагменты статей и книг Мирского, его письма, воспоминания или отзывы о нем современников, автор щедро делится с читателем: они представлены с такой полнотой, которая может, с одной стороны, показаться местами избыточной, но с другой – делает книгу универсальной энциклопедией «трудов и дней» этого удивительного человека с очень необычной судьбой. Про энциклопедию – не случайно: собранный материал мог бы вполне составить том энциклопедии «Д.П. Святополк-Мирский». Очень не помешал бы изданию именной указатель, но, кажется, формат серии ЖЗЛ этого не подразумевает.

Эта книга требует неспешного чтения. Зато если совпасть с ее ритмом – отправляешься в захватывающее (и, если иметь в виду финал, – трагическое) путешествие, реально ощущая дыхание и почвы, и судьбы. Назвать решение Мирского вернуться на родину ошибочным, пишет М.В. Ефимов, «было бы само по себе ошибкой. В его жизни не было, не могло быть *правильного* выбора... Он был героем трагедии... Трагедии, в которой не наступает *катарсиса*, очищения от страданий. Сам он об этом знал» [2, с. 641].

Список литературы

1. Д.С. Мирский к Максиму Горькому : шестнадцать писем, (1928–1934). D.S. Mirsky to Maxim Gorky : sixteen letters, (1928–1934) / ed. by Kaznina O., Smith G.S. // Oxford Slavonic papers. New series. – 1993. – Vol. 26. – P. 87–103.
2. Ефимов М.В., Смит Дж. Святополк-Мирский. – Москва : Молодая гвардия, 2021. – 702 с. – (Жизнь замечательных людей : сер. биогр. ; вып. 1825).
3. Мирский Д. Нико Пиросманишвили // Литературная Грузия. – 1971. – № 7. – С. 11–12.

4. Мирский Д. Литературно-критические статьи / сост. Андронов М.В., Крамов И.Н., [Чертков Л.Н.] ; вступит. ст. М.Я. Полякова. – Москва : Советский писатель, 1978. – 328 с.
5. Мирский Д. О литературе и искусстве : статьи и рецензии, 1922–1937 / сост., подг. текстов, коммент., материалы к библиографии О.А. Коростелева, М.В. Ефимова ; вступит. ст. Дж. Смита. – Москва : Новое литературное обозрение, 2014. – 616 с.
6. Мирский Д. Статьи о литературе / сост. М. Андронов ; вступит. ст. Н. Анастасьева. – Москва : Художественная литература, 1987. – 300 с.
7. Прайс Н.Ю. Публицистическая деятельность Д.П. Святополк-Мирского, 1919–1932 гг. : творческая индивидуальность в контексте развития русской эмигрантской периодики : автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Краснодар, 2015. – 26 с.
8. Мирский Д.С., князь. История русской литературы. Включая историю русской литературы и современной русской литературы.
Mirsky D.S., prince. A history of Russian literature. Comprising a history of Russian literature and contemporary Russian literature / ed. by Whitfield F.J. – London ; New York : Routledge, 1949. – 518 p.
9. Письма Д.С. Мирского к П.П. Сувчинскому, 1922–1931.
The letters of D.S. Mirsky to P.P. Suvchinskii, 1922–1931 / comp. and ed. by Smith G.S. – Birmingham : Univ. of Birmingham, 1995. – 238 p. – (Birmingham Slavonic monographs ; 26).
10. Святополк-Мирский Д. История русской литературы с древнейших времен по 1925 год / пер. с англ. Р. Зерновой. – Новосибирск : Свиньин и сыновья, 2005. – 964 с.
11. Святополк-Мирский Д.П. Статьи и рецензии в журнале «Slavische Rundschau», (1929–1932) / пер. с нем. Т.В. Марченко ; подг. текста и коммент. М.В. Ефимова, Т.В. Марченко ; вступит. ст. М.В. Ефимова // Литературный факт. – 2016. – № 1/2. – С. 83–178.
12. Святополк-Мирский Д.П. Пушкин (1928) / пер. с фр. М.А. Ариас-Вихиль ; публ., вступит. заметка и коммент. М.В. Ефимова // Известия РАН. Серия литературы и языка. – 2018. – Т. 77, № 2. – С. 67–75.
13. Чертков Л.Н. Мирский // Краткая литературная энциклопедия. – Москва : Советская энциклопедия, 1967. – Т. 4. – Стб. 861.
14. Смит Дж.С. Д.С. Мирский : русско-английская биография, 1890–1939.
Smith G.S. D.S. Mirsky : a Russian-English life, 1890–1939. – Oxford : Oxford univ. press, 2000. – 424 p.
15. Уилсон Э. Товарищ князь : воспоминания о Д.С. Мирском.
Wilson E. Comrade Prince : a memoir of D.S. Mirsky // Encounter. – 1955. – Vol. 5, N 1. – P. 10–20.

НАПРАВЛЕНИЯ И ТЕНДЕНЦИИ В СОВРЕМЕННОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ И ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКЕ

УДК 82.0 + 801.7

ЛОЗИНСКАЯ Е.В.¹ НОВЫЕ КНИГИ ПО НАРРАТОЛОГИИ. Часть 1. ОБЩЕЕ ПРОСТРАНСТВО ТЕОРИИ. (Обзор).

DOI: 10.31249/lit/2021.03.04

Аннотация. Настоящий обзор открывает серию публикаций о наиболее примечательных книгах по теоретической нарратологии, вышедших за последние пять лет, и призван очертить общее пространство теории нарративного анализа. В центре внимания – современные нарратологические теории в их отношении к классическим. Особое внимание уделено сборнику статей французских авторов, поскольку французская нарратология после заката структурализма развивалась иначе, чем в англоязычных странах, Германии, Скандинавии. В обзоре представлены также книги по постколониальной нарратологии и эконарратологии – менее известным направлениям постклассической нарративной теории.

Ключевые слова: нарратология; структурализм; постклассическая нарратология; французская нарратология; эконарратология; постколониальные исследования; контекстуальная нарратология.

LOZINSKAYA E.V. New books on narratology. Part 1. The common space of theory. (Review).

¹ Лозинская Евгения Валентиновна – старший научный сотрудник отдела литературоведения ИНИОН РАН.

Abstract. This review is the first one in a series of reviews and articles on the most noteworthy books on theoretical narratology published in the last five years and aims to outline the common space of narrative theory. The focus is on contemporary narratological theories as they relate to classical ones. Particular attention is paid to the collection of articles by French scholars, given that in France narratology has developed since the decline of structuralism differently than in the English-speaking countries, Germany, and Scandinavia. The review also concerns two books on postcolonial narratology and econarratology, less known branches of postclassical narrative theory.

Keywords: narratology; structuralism; postclassical narratology; French narratology; econarratology; postcolonial studies; contextual narratology.

Для цитирования: Лозинская Е.В. Новые книги по нарратологии. Часть 1. Общее пространство нарратологии. (Обзор) // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7: Литературоведение. – 2021. – № 3. – С. 38–55. DOI: 10.31249/lit/2021.03.04

Нарратология зародилась в рамках литературоведения, но после «нарративного поворота» в гуманитарных науках 1990-х годов расширила предмет своего изучения, фактически превратившись в самостоятельную научную дисциплину. Методы нарративного анализа, первоначально разработанные в основном исследователями художественной прозы, стали применяться к текстам на другой медиальной основе (например, к кинофильмам и компьютерным играм), к документальным повествованиям (история, журналистика) и даже в принципиально иных отраслях знания (медицина, психология и психиатрия, юриспруденция, экономика, бизнес и реклама). В то же время в рамках самого литературоведения предметом нарратологического анализа стали лирика и драма, утвердилась точка зрения, что литературы прошлых эпох и других культур, как, впрочем, и современный роман во всем его разнообразии, не вмещаются в рамки традиционной теории. Все это повлекло за собой пересмотр категориального аппарата нарратологии и ее концептуальных подходов, привело к возникновению новых нарратологических течений – весьма разнообразных и не-

редко противоречащих друг другу или, по крайней мере, поразному описывающих одни и те же явления.

В современной науке принято разделять классическую нарратологию французского структурализма – синхронистическую, формалистскую, семиотически ориентированную, универалистскую по замыслу, но фактически разрабатывавшуюся на основе реалистического и модернистского европейского романа, и нарратологию постклассическую, значительно большее внимание уделяющую содержанию, контексту, рецептивным и коммуникативным аспектам повествований, непривычным, например, немиметичным, формам наррации¹. Постклассическая нарратология, кроме того, в большей степени ориентирована не на «чистую теорию», а на конкретные тексты. И в целом нарратологические методы анализа вошли в литературоведческую практику, поэтому некоторые исследователи отмечают, что необходимо различать работы по теоретической нарратологии как таковой и практический нарративный анализ.

Настоящий обзор – первая часть цикла публикаций о нарратологических книгах, вышедших в зарубежных странах за последние пять лет. В центре внимания – пять изданий, которые позволяют обрисовать общее пространство нарратологической теории: историю дисциплины, новые направления, региональные особенности ее развития.

Университет Небраски выпустил в свет в 2019 г. второе, исправленное и дополненное, издание руководства по нарративному анализу Люка Хермана и Барта Вервэка² [5]. Эта книга представ-

¹ Сама оппозиция «классическая / постклассическая нарратология» была введена Д. Херманом в статье: Herman D. Scripts, sequences, and stories : elements of a postclassical narratology // PMLA. – 1997. – Vol. 112, N 5. – P. 1046–1059. См. также работы: Narratologies : new perspectives on narrative analysis. – Columbus, 1999; Nünning A. Narratology or narratologies? Taking stock of recent developments, critique and modest proposals for future usages of the term // What is narratology? Questions and answers regarding the status of a theory. – Berlin ; New York, 2003. – P. 235–279.

² Первое издание было опубликовано в 2001 г. на голландском языке, в 2005 г. переведено на английский. Во втором издании руководства были внесены исправления в первые две главы, а также существенно пересмотрена и дополнена третья глава – о современной нарратологии.

ляет собой одно из наиболее удачных введений в нарратологическую проблематику. С одной стороны, она имеет историографическую структуру, с другой – ориентирована не на спекулятивное изложение теории или теорий, а на практику литературоведческого анализа: теоретические вопросы рассматриваются в ней на примерах из европейского литературного канона, а также в применении к трем коротким текстам (два рассказа и комикс), опубликованным в приложении. Во введении авторы высказывают особую точку зрения на специфику современного этапа развития дисциплины. По их мысли, традиционная нарратология, включая структуралистскую, оперирует преимущественно оппозициями и старается как можно четче прочертить границы между двумя терминами [5, р. 3] – «рассказывать и показывать», «говорить и действовать», «раньше и сейчас», «внутри и вне» истории и т.п. Новая нарратология, напротив, подчеркивает размытость этих границ и акцентирует в повествованиях переходные моменты.

Первая глава знакомит читателя с предысторией нарратологии, с концепциями, существовавшими до возникновения структурализма или вне его влияния, но и сегодня играющими важную роль в литературоведении: история и сюжет, показ и рассказ (мимесис и диегезис), автор и нарратор, нарратор и читатель, изображение сознания и речи, способы отражения человеческой перцепции. Авторы руководства показывают, что эти вопросы естественным образом возникают при анализе повествовательного текста, однако различные исследователи дают на них разные ответы: так, например, сравниваются две типологии нарраторов – Ф. Штанцеля и Д. Коэн. Читатель узнает об идеях У. Бута, С. Чэтмана, М.-Л. Пратт и других теоретиков нарратива не по отдельности, а в сопоставлении их между собой.

Вторая глава отведена структурализму и содержит три раздела. Первый охватывает структуралистскую теорию «истории» (фабулы): события (преимущественно на основе работ Р. Барта и в меньшей степени К. Бремона), актанты (А. Греймас), сеттинг (здесь авторы выходят за пределы французского структурализма, вводя бахтинскую категорию «хронотопа», концепции С. Чэтмена, Г. Зорана и Ш. Римон-Кеннан).

Во втором разделе читатель знакомится с категориями, имеющими отношение к нарративу как конкретному воплощению событий и актантов в тексте. Фундаментом для анализа повествовательного времени служит, разумеется, концепция Ж. Женетта, а структуралистские методы изучения персонажей продемонстрированы на примере работ Р. Барта, Ш. Римон-Кеннан и Ю. Марголина. Что касается фокализации, то в руководстве дано лишь общее представление об этой категории – с опорой на «Повествовательный дискурс» Ж. Женетта, но без тонких, сложных для усвоения нюансов его теории.

Третий раздел «Наррация» характеризует структуралистский инструментарий для исследования словесного воплощения истории. Основное внимание здесь уделяется нарративным агентам (нарратор, повествовательная инстанция), при этом авторы акцентируют проблематичность данной категории в целом, сложности, возникающие при установлении типа нарратора, наличие в современной прозе повествователей, не вписывающихся в структуралистскую (в первую очередь, женеттовскую) схему. Вторая тема этого раздела – изображение в тексте человеческого сознания, и здесь снова «Руководство» вынуждено выйти за пределы классического структурализма: читатель знакомится также с работами Д. Коэн, Э. Бэнфилд, М. Флудерник и получает представление о нарратологических дискуссиях вокруг понятия FID (несобственно-прямая речь).

В третьей главе Вервек и Херман переходят к постклассической нарратологии и рассказывают об истории этого термина, а также о «нарративном повороте» в гуманитарных науках. Затем они оригинальным образом и несколько субъективно систематизируют новые подходы. Первую их группу они связывают с расширением предмета нарратологических исследований в интермедиальной и диахронической (исторической) нарратологиях, сюда же отнесены различные концепции виртуальных миров. Вторую группу авторы называют «коммуникативными подходами» и относят к ним, помимо очевидной в данном контексте риторической нарратологии, когнитивное направление, акцентируя в нем рецептивные аспекты. Третья разновидность подходов связывает narra-

тологию и идеологию. Именно в связи с ними авторы затрагивают вопрос о «нарративной этике» (который, в принципе, был поставлен риторической нарратологией, включенной в предыдущую группу), после чего дают характеристику постколониальной, культурной, феминистской, квир- и соционарратологии. Заключительный раздел носит название «Повседневная жизнь как повествовательный процесс» и поначалу обещает рассмотрение того, «каким образом нарративный анализ применяется к разнообразным социальным и культурным явлениям» [5, р. 205]. Можно было бы ожидать рассказа о теории М. Тёрнера, о нарративных исследованиях в юриспруденции, медицине и т.п., но вместо этого авторы переходят к краткому обзору постмодернистских концепций нарратива, а затем к «естественной» нарратологии М. Флудерник и «неестественной» нарратологии Б. Ричардсона и Я. Альбера. Тем не менее, пусть связь этих разделов с названием главы представляется довольно натянутой, в целом они дают хорошее начальное представление о данных подходах.

Херман и Вервек рисуют общую картину концептуального разнообразия современной нарратологии, однако их книге присущ обобщенный, пропедевтический уклон, к тому же она в известной степени отражает личные взгляды авторов на современное положение дел в нарративном анализе. Между тем читателю, чьи научные интересы лежат за пределами нарратологической теории, было бы интересно ознакомиться со всем комплексом новых концепций в авторском и последовательном изложении. В 2012 г. на английском языке вышла коллективная монография «Нарративная теория: Ключевые понятия и критические дискуссии»¹, в которой приняли участие ведущие представители новых «нарратологий». Однако большую ее часть занимает сопоставление взглядов исследователей на содержание важнейших понятий нарративного анализа, а целостному описанию каждой из концепций отведено по пять-восемь страниц во введении.

¹ Narrative theory : core concepts and critical debates / Herman D. et al. – Columbus, 2012.

Этот пробел в систематическом описании новой теории заполнило французское издательство Presses universitaires du Septentrion, выпустившее в 2018 г. под редакцией одного из ведущих французских нарратологов Сильви Патрон коллективную монографию на французском языке «Введение в постклассическую нарратологию» [1]. В каждой из ее глав об одном из направлений современной нарратологии рассказывает его основатель или ведущий представитель (о феминистской и квир-нарратологии – С. Лансер, о риторической – Дж. Фелан, о различных изводах нарратологической когнитивистики – М. Флудерник, А. Нуннинг и Д. Херман, о «неестественной» – Б. Ричардсон, о трансмедиальной – М.-Л. Райан). Монография дает целостное представление о каждом из направлений и в результате удачно дополняет «Нарративную теорию» 2012 г., в которой к тому же не нашла отражения трансмедиальная нарратология. «Когнитивное» направление представлено у С. Патрон сразу тремя исследователями – Д. Херманом, А. Нуннингом и М. Флудерник, поскольку различия между их подходами весьма велики. Хотя главы Д. Хермана и А. Нуннинга рассматривают относительно частные вопросы – о повествовательном мире (storyworld) и о недостоверном нарраторе, первый из них, действительно, является ключевым для когнитивного направления, а второй позволяет сопоставить когнитивную и риторическую точки зрения, тем самым помогая наметить общие рамки когнитивной теории нарратива.

Во введении С. Патрон не только прослеживает историю термина, снабжая читателя хорошим для первоначального чтения списком литературы, но и включается в инициированный когда-то М. Стернбергом диспут: есть ли концептуальные различия между классической и постклассическими нарратологиями? В результате традиционное для введений резюмирование последующих глав перерастает в обсуждение исторических корней и социального контекста постклассических концепций.

Постклассическая нарратология «делается» преимущественно на английском языке, в несколько меньшей степени – на немецком, финском, голландском, иврите и др. (при этом авторы из неанглоязычных стран нередко публикуются на английском даже в

тех изданиях, которые выходят на их родине). Между тем французская нарратология после заката структурализма продолжала развиваться, но только некоторые из исследователей (С. Патрон и Дж. Пир, например) хорошо известны в англоязычной научной среде. Этот пробел заполняет сборник статей под редакцией Дж. Пира, вышедший в издательстве университета штата Огайо и призванный познакомить англоязычных читателей с современным положением дел во франкофонной нарратологии.

Характеризуя его, Дж. Пир указывает, что после 1960–1970-х годов нарратологические исследования во Франции отошли на задний план или были ассимилированы другими подходами (феноменологическая герменевтика Рикёра, бартовская «теория текста», лингвистика высказывания) [4, р. 8]. Однако на границе веков интерес к нарратологии вновь усилился, в том числе и вследствие осознания того, что нарратология не исчерпывается формальным и структурным подходами к повествованиям. Однако парадигма постклассической нарратологии вряд ли полностью применима к французской научной ситуации. Французские исследователи могут продуктивно использовать отдельные элементы новых теорий, но мало кто из них эксплицитно относит себя к феминистскому, постколониальному, риторическому или когнитивному направлению.

К тому же характерное для англоязычной постклассической нарратологии представление о том, что французский структурализм игнорировал взаимосвязь текста и контекста, нельзя назвать полностью верным. Это, в частности, продемонстрировано Р. Барони в вошедшей в сборник статье, где опровергается мнение о том, что классики нарратологии ограничивались структурным анализом фабулы и сюжета. На самом деле, как показывает исследователь, прагматические аспекты сюжетной динамики присутствуют даже в теории А. Греймаса.

Хотя нарратология многими воспринимается как частная дисциплина, со своими собственными терминологическим аппаратом, категориями, пресуппозициями, для французской нарратологии характерно объединение нарратологических вопросов с общетеоретическими. Дж. Пир связывает нарративную теорию с

дискурсивным анализом, возникшим в 1960-е годы во многом в полемике со структурализмом. Исследователь считает возможным поместить повествование в широкий круг дискурсивных практик, при этом не распространяя на последние специфически нарратологические категории.

Д. Бертран возвращается к теории А. Греймаса, в которой принцип имманентности (разделения структуры и контекста) и нарративность были тесно связаны. Впоследствии принцип имманентности был радикализован, и греймасовская семиотика потеряла связь с нарративной теорией. Бертран предлагает ввести представление о «режимах имманентности», позволяющее вернуться к продуктивному семиотическому анализу повествований.

Вопрос о вымысле, который в течение долгого времени сводился именно к повествовательному мимесису, затрагивается в статье О. Каира. После возникновения новых форм фикциональности (к ним относят, например, компьютерные или настольные ролевые игры) само понятие вымысла потеряло отчетливость, а его связь с нарративностью ослабла. Стало очевидным, что есть и немиметичные формы вымысла, например игры, в которых вымышленное содержание не репрезентируется, а симулируется. О. Каира выявляет и обсуждает философские следствия такого расширения и переопределения вымысла (например, следующую из них нерелевантность оппозиции вымысел / реальность) и предлагает рассматривать вымысел как социальный институт.

Сборник также отчетливо демонстрирует, что французские нарратологи не замкнулись в узком национальном кругу, они исследуют те же проблемы, что и их англоязычные коллеги, и при этом нередко демонстрируют свежий взгляд на острые вопросы теории, рассматривают их в иной перспективе, чем немецкие и англоязычные исследователи. Так, С. Патрон – защитница концепции «опционального нарратора», согласно которой нарратор не является обязательным элементом повествования¹, – подчеркивает, что для утверждения этой позиции (в целом противоречащей

¹ Более подробно см. в сборнике статей под ее редакцией: *Optional-narrator theory : principles, perspectives, proposals.* – Lincoln, 2021.

преобладающим как в классической, так и в постклассической нарратологиях установкам) требуется придать ей историческую перспективу. Для этого необходимо создать научную историю нарратологии, подобную существующей во Франции истории лингвистических учений – не только историографического, но и эпистемологического характера.

Р. Сен-Желэ, во многом сходно с зарубежной мультимедальной стилистикой (Н. Норгаард и др.), предлагает рассматривать роман «не только как повествование, но и как книгу». В романе есть «внутренняя» часть (повествование, порождаемое нарратором) и «внешняя», создаваемая писателем, издателем, иллюстратором и т.д. До сих пор предметом нарратологии была только первая, а второй занимались в рамках паратекстуальных исследований. Однако границы между этими двумя «частями» вполне проницаемы, и исследователь приводит тому множество примеров. Взаимопроникновение текста и вымысла, когда некоторая внешняя характеристика книги (разбиение на главы, паратексты, типографика и пр.) представляет собой одновременно элемент диегезиса, Сен-Желэ называет «парафикционализацией» и связывает это явление с общей проблемой присутствия нарратора в дискурсе.

Б. Энно вступает в имеющие долгую историю дебаты об источнике нарративности. Она отстаивает точку зрения, что в драматических произведениях медиированное повествование – компонент постдраматического нарративного дискурса, а драматический нарратив как таковой создается через реплики, хореографию, жестикуляцию, звук, освещение, декорации, порождающие репрезентацию тех или иных событий. Это становится аргументом в пользу того, что именно событийность, а не медиация представляет собой основу нарративности.

Ф. Реваз изучает нарратологические аспекты сериальных публикаций. Их первый тип – «медиасаги», т.е. журналистские повествования о разворачивающихся в настоящий момент событиях, второй – публикуемые в нескольких последовательных номерах комиксы. Они различаются между собой по критерию способности автора контролировать дальнейшее развитие сюжета и, стало быть, макроструктурную организацию текста, но обе разно-

видности ставят под вопрос аристотелевский принцип единства действия.

Тезис о необходимости адаптировать нарратологический инструментарий к повествованиям давних эпох высказывался неоднократно, однако речь, как правило, шла о сравнительно частных проблемах – наличии нарратора и т.п. К. Каламэ выявляет принципиальную особенность древнегреческих «мифов», требующую пересмотра нарратологических подходов к их анализу: они не возникли сразу как целостные повествовательные структуры, но были сконструированы как таковые намного позже на основе гетерогенных и фрагментарных источников. Изначально, в особенности в доклассический период, они или их элементы репрезентировались в ритуалах и песнопениях. Отсюда очевидна необходимость учитывать не только структурный, но и прагматический аспект при анализе их содержания.

Статьи французских исследователей, включенные в сборник, ясно показывают, что даже частные нарратологические вопросы восходят к вопросам общей теории литературы. Нарратология когда-то рассматривалась как метод или аналитическая техника, однако «нарративный поворот» вывел ее за пределы литературоведения и придал ей статус, близкий к самостоятельной интердисциплинарной научной отрасли на границе между гуманитарным и точным знанием. Поэтому, как утверждает в своей статье Ф. Лавока, именно нарратология может послужить новой моделью для литературной теории, призванной сменить в этом качестве Теорию 1970–1990-х годов.

Хотя постклассическая нарратология в большей степени, чем классическая, учитывает контекст и содержательно-идеологические аспекты текста, а призывы к созданию контекстуальной нарратологии не раз звучали¹, многие исследователи отмечают, что результаты пока оставляют желать лучшего². Причина этого

¹ Kim S.J. Introduction : decolonizing narrative theory // Journal of narrative theory. – 2012. – Vol. 42, N 3. – P. 233–247; Shen D. Why contextual and formal narratologies need each other // Journal of narrative theory. – 2005. – Vol. 35, N 2. – P. 141–171.

² Kindt T., Müller H.-H. Narrative theory and/or/as theory of interpretation // What is narratology? Questions and answers regarding the status of a theory. – Berlin,

вполне очевидна: нарратология – теоретическая дисциплина, изучающая форму художественных произведений, в то время как идеологическая критика ориентирована в первую очередь на содержание и прагматику литературы. Кроме того, от идеологически ангажированных литературоведов нередко можно услышать обвинение в «фальшивом универсализме» нарративной теории, созданной на материале европейского (буржуазного, белого, мужского и т.п.) литературного канона.

Одно из новых направлений в нарративных исследованиях, пока еще редко упоминающееся в руководствах и обзорных трудах, – эконарратология. Она входит в состав более широкой научной отрасли – экологической гуманитаристики (ecological humanities) и предполагает изучение материального и природного окружения человека, его репрезентаций в искусстве, а также нарративных форм познания этой части действительности. Сборник статей под редакцией Эрин Джеймс и Эрика Морела «Окружающая среда и нарратив: новые тенденции в эконарратологии» [3] дает возможность познакомиться с этой дисциплиной. Введение к сборнику обеспечивает читателю, ранее незнакомому с экокритикой в целом, первичное представление о ней. Экокритика – один из вариантов идеологической критики, наподобие феминистской, постколониальной или марксистской, однако в последние годы в ней наметился сдвиг к нарративной теории в ее интердисциплинарном изводе, включая концепции, близкие к паннарративности. Так, С. Иовино и С. Опперманн предлагают рассматривать землю (природу) как своего рода текст: «материальные феномены окружающего мира представляют собой узлы в широкой сети субъектов деятельности, которые могут быть “прочитаны” и интерпретированы как созидающие некоторые повествования, истории»¹.

Во введении к сборнику Э. Джеймс и Э. Морел намечают три актуальных тенденции в эконарратологии, получившие отра-

2003. – P. 205–219; Sommer R. ‘Contextualism’ revisited : a survey (and defence) of postcolonial and intercultural narratologies // Journal of literary theory. – 2007. – Vol. 1, N 1. – P. 61–79.

¹ Iovino S., Oppermann S. Introduction : stories come to matter // Material eco-criticism. – Bloomington, 2014. – P. 8.

жение в вошедших в него статьях. Во-первых, это анализ репрезентации субъектов, не являющихся людьми (nonhuman), – в особенности такого типа нарраторов. До сих пор нарративная теория была весьма антропоцентричной. Так, вся риторическая нарратология основана на представлении о повествовании как человеческой коммуникации, в других направлениях сходные установки присутствуют имплицитно или эксплицитно. Вместе с тем литература дает обильный материал для исследования неантропоморфных повествователей, встречающихся, например, в произведениях Кафки, Кальвино, Барнса, Кортасара и др. Таких повествователей невозможно воспринимать как обычные аллегории, художественный эффект этих текстов опирается на «двойственную диалектику эмпатии и остранения, человеческой и нечеловеческой экспериенциальности»¹. В этом плане эконарратология вступает в конфронтацию как с «естественной» нарратологией М. Флудерник, связывающей само понятие «нарративность» с репрезентацией именно человеческой экспериенциальности, так и с нарратологией неестественной, подчеркивающей антимиметичность текстов с неантропоморфными повествователями. По мнению Л. Бернэртса и его коллег, такие повествования не являются ни естественными, ни неестественными, они существуют в пограничном пространстве, поэтому, пусть естественная и неестественная нарратологии обеспечивают хороший категориальный аппарат для их анализа, его следует дополнить и усложнить на основе эокритических идей (например, концепций *more-than-human*, *mesh*, вещественной субъектности и т.д.). Нарратологическому анализу «нечеловеческой реальности» отведена первая часть сборника. В нее вошли статья Й. Хегглунда, в которой для анализа нечеловеческой субъектности в романе Дж. Вандермеера «Аннигиляция» применяется теория «странного реализма» (*weird realism*), созданная Г. Харманом, а также статья М. Караччоло, исследующего особенности сюжетосложения в романе Делилло «Изнанка мира» и фильме А.Г. Иньяриты «Вавилон».

¹ The storied lives of nonhuman narrators / Bernaerts L., Caracciolo M., Herman L., Vervaeck B. // *Narrative*. – 2014. – Vol. 22, N 1. – P. 69.

Во-вторых, экокритика стала одним из проявлений «этического поворота» в литературоведении. Однако нарративная теория, в особенности классическая структуралистская с ее разделением *langue / parole* и преимущественным вниманием к первому, была далека от этических проблем. В постклассической нарратологии усилился интерес к влиянию нарратива на реальную аудиторию, а риторическое направление ввело понятие нарративной этики и стало рассматривать повествование как целенаправленный коммуникативный акт, имеющий эксплицитно выраженное этическое измерение. Опираясь на эти идеи, эконарратологи анализируют повествования как идеологические инструменты: нарративы доносят до читателя определенное экологическое содержание, используя для этого разнообразные способы изображения окружающей среды. Статьи второго раздела применяют категории риторической нарратологии к анализу экологически ориентированных текстов: Э. Морел пишет о читательской динамике в «климатической фантастике», М. Лехтимааки — о связи нарративного движения (*narrative progression*) с климатологической риторикой в романе И. Макьюэна «Солнечная», а Г. Гаррад о нарративной этике «экологических добродетелей» в романе Р. Пауэрса «Gain».

В-третьих, авторы введения отмечают более активное использование экокритикой научных сведений и теорий, заимствованных не только из экологии, но и из других научных дисциплин — в первую очередь, из когнитивистики. Общие когнитивистские концепции «телесного познания» (*embodied cognition*)¹ и энактивизма (*enactivism*)², несомненно, способствуют более глубокому постижению того, как мы взаимодействуем с нарративами окружающего мира на ментальном и аффективном уровнях. Однако для эконарратологии важны также и понятия о повествовательном мире (*storyworld*), о «нарративном пространстве», концепции «дейктического сдвига», фигуры и фона, топологических и проективных локаций, представление о Теории сознания (*Theory of Mind*), теории когнитивной симуляции и нарративной эмпатии.

¹ Познание зависит от опыта физического тела в окружающей среде.

² Сознание порождается во взаимодействии тела с окружающим миром.

В третий раздел книги включены статьи о репрезентации современного экологического кризиса, во многом опирающиеся на когнитивные теории. А. Вейк фон Моссер, М.М. Лоу, А. Браке и Э. Джеймс исследуют, почему стремление изобразить характерные для нынешнего времени экосистемы и природные явления обнажает недостаточность традиционных повествовательных техник и становится причиной появления новых, и каковы повествовательные конвенции, свойственные современным экологическим нарративам. В то же время авторы статей рассматривают, каким образом повествовательные миры могут стать частью экологического активизма. Книгу завершает «Заключение», написанное одной из виднейших представительниц экокритики У. Хейзе, о перспективах эконарратологии и актуальных темах исследований.

Еще одно идеологическое направление в литературной критике – постколониальные исследования. Необходимость пересмотра или калибровки нарратологического инструментария по отношению к литературе других культур очевидна и привела к созданию компаративных¹ и универсалистских концепций нарратива². Однако, как заметил Дж. Принс, следует также рассмотреть возможность включения в нарратологию новых категорий, основанных на оригинальных понятиях постколониальной теории (например, гибридность, миграция, инаковость, фрагментация, разнообразие, господство и т.п.)³.

Сборник под редакцией Д. Дживеди, Г.С. Нильсена и Р. Уолша имеет целью «выявить пользу теоретико-нарративных концепций и методов для исследователей, занимающихся постколониальной литературой, а кроме того, проверить адекватность этих теоретических идей ситуации идеологически ориентированной интерпретации текстов» [2, р. 1]. Обширное введение к книге,

¹ Friedman S.S. Towards a transnational turn in narrative theory : literary narratives, traveling tropes, and the case of Virginia Woolf and the Tagores // Narrative. – 2011. – Vol. 19, N 1. – P. 1–32.

² Hogan P.C. The mind and its stories : narrative universals and human emotion. – Cambridge, 2003.

³ Prince G. On a postcolonial narratology // A companion to narrative theory. – Oxford, 2005. – P. 373.

написанное ее составителями, содержит глубокий анализ отношений формализма и идеологии в нарративной теории. Авторы приходят к выводу, что, вопреки распространенному предубеждению, эти две литературоведческие установки могут успешно дополнять друг друга, но нередко постколониальное литературоведение в своем теоретическом изводе ограничивается «каталогизацией» тем или поиском эстетических аналогов таких понятий, как «гибридность», «лиминальность» и т.п., а собственно поэтологическим, риторическим, нарратологическим аспектам текстов уделяет мало внимания. Однако необходимо исследовать именно то, как «форма нарратива и его идеологическое содержание взаимно определяют друг друга», и в то же время не сводить одно к другому и не пытаться установить точное соответствие между ними в виде статичных типологий» [2, р. 15]. С авторами введения солидарна и М. Флудерник: в вошедшей в сборник статье она предостерегает против поисков однозначных связей между конкретной техникой и идеологическим содержанием. Другие статьи сборника, предметом которых является преимущественно литература южноазиатских стран, призваны на практике компенсировать, с одной стороны, формальный уклон нарратологии, с другой – невнимание постколониального литературоведения к новым и сложным повествовательным формам, а также – к их теоретическому осмыслению.

П.К. Хоган находит, что, как и литературные произведения, «национальные идеи» имеют сюжеты, для которых можно выделить прототипические фабулы. В частности, кашмирский национальный дискурс опирается на фабульные прототипы героического деяния, жертвоприношения и реванша. М. Лёшницг обращается к когнитивно-нарратологической модели для анализа автобиографических «нарративов возвращения». Он показывает, как перспектива иммигранта образуется в результате наложения двух фреймов – экспериенциального и рефлексивного. Сложные повествовательные техники (металепсис и самопроверяющееся интрадиетическое повествование) способствуют созданию новой постколониальной нарративной идентичности, разрушающей гегемонию канонической западноевропейской автобиографии. У. Кумар ставит под вопрос базовое для классической нарратологии разграни-

чение объекта и персонажа. В творчестве малайского писателя Н.С. Мадхавана нарушается принцип, когда источником наррации и воспоминаний выступает индивидуальное человеческое сознание. Исследовательница вписывает нарратологический анализ в общую постколониальную теорию памяти как надындивидуального духовного образования.

Дж. Принс выявляет, каким образом мультилингвальность дискурса отражает социоэкономическое и культурное взаимоотношение нарратора и адресата наррации. С. Копланд исследует отношения между романом Мулк Рай Ананда «Неприкасаемые» и предисловием к нему Е.М. Форстера, опровергая традиционную их трактовку как «колонизаторского» предисловия к тексту выходца из «колонизированной» нации. Я. Альбер подчеркивает значимость формальных аспектов романа «Дети полуночи» С. Рушди для его идеологического содержания, в частности редкой формы нарратора (гомодиегетический повествователь с нулевой фокализацией)¹. В статьях Г. Олсон, Дж. Фелана и М. Джимних выявляется идеологическая основа категорий нарратора и повествовательного голоса (voice), в особенности представления о достоверном и недостоверном нарраторе.

М. Бал и Д. Дживеди, опираясь на анализ конкретных произведений, предлагают новые теоретические категории, призванные расширить традиционный нарратологический инструментарий (категория «контрфокализации» у М. Бал) или даже фундаментальные предпосылки нарративной теории (концепция «функции адресата»² у Д. Дживеди).

В целом сборник «Нарратология и идеология» имеет значение не только для постколониальных исследований, он представляет собой большой шаг на пути к созданию контекстуальной нарратологии.

¹ Повествование от первого лица, в котором нарратор имеет доступ к сознанию других персонажей, что очевидным образом нарушает миметичность наррации.

² «Функция адресата» – своего рода аналог «функции автора» у М. Фуко, социальная позиция, из которой осуществляется контроль над продуцированием множественных смыслов текста.

Список литературы

- 1 Введение в постклассическую нарратологию : новые направления в исследованиях повествования.
Introduction à la narratologie postclassique : les nouvelles directions de la recherche sur le récit / dir. par S. Patron. – Villeneuve d’Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2018. – 198 p.
- 2 Нарратология и идеология : взаимосвязь контекста, формы и теории в постколониальных повествованиях.
Narratology and ideology : negotiating context, form, and theory in postcolonial narratives / ed. by Dwivedi D., Nielsen H.S., Walsh R. – Columbus : Ohio state univ. press, 2018. – 297 p.
- 3 Окружающая среда и повествование : новые тенденции в эконарратологии.
Environment and narrative : new directions in econarratology / ed. by James E., Morel E. – Columbus : Ohio state univ. press, 2020. – 224 p.
- 4 Современная французская и франкоязычная нарратология.
Contemporary French and francophone narratology / ed. by J. Pier. – Columbus : Ohio state univ. press, 2020. – 252 p.
- 5 Херман Л., Вerveк Б. Руководство по анализу нарратива.
Herman L., Vervaeck B. Handbook of narrative analysis. – 2 ed., rev. – Lincoln : Univ. of Nebraska press, 2019. – 424 p.

УДК 821.161.1

ЮРЧЕНКО Т.Г.¹ ОЛЬФАКТОРНОЕ ПРОСТРАНСТВО РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ: ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ. Часть 1. ПОЭЗИЯ. (Обзор).

DOI: 10.31249/lit/2021.03.05

Аннотация: В обзоре представлены исследования, выполненные на материале русской поэзии в русле нового, интенсивно развивающегося с начала XXI в. направления, изучающего репрезентацию запахов в художественных произведениях. Отличающийся большим разнообразием научных подходов исследования объединяет интерес к элементам текста, которые отсылают к миру запахов, к их восприятию, к порождаемому ими полю ассоциаций. В связи с новым предметом изучения терминологический аппарат литературоведения пополнили синонимические понятия «одорическое (ольфакторное, обонятельное) пространство», «одоризмы», «ольфакторная образность», «ольфакторий».

Ключевые слова: ольфакторное пространство; ольфакторная образность; восприятие запаха; русская поэзия; И.Ф. Анненский; И.А. Бродский; М.А. Кузмин; Н.А. Некрасов; М.И. Цветаева.

YURCHENKO T.G. The olfactory space of Russian literature: problems of research. Part 1. Poetry. (Review).

Abstract. The article is the first part of a series reviewing some recent studies of olfactory imagery in literature – a new trend in literary criticism intensely developed from the beginning of the twenty-first

¹ Юрченко Татьяна Генриховна – старший научный сотрудник Отдела литературоведения ИНИОН РАН, ответственный секретарь «Литературоведческого журнала».

century. Based on a variety of approaches these studies demonstrate a common interest in different types of manifestation of odors in literary texts, in perception of various kinds of smells and aromas and their semantics. This new trend in modern literary studies brought in some new terms as «olfactory space», «olfactory imagery», «odorism», «olfactorium». This part of the reviewing series concerns the Russian poetry studies.

Keywords: olfactory space; olfactory imagery; odor perception; Russian poetry; I.F. Annensky; J.A. Brodsky; M.A. Kuzmmin; N.A. Nekrasov; M.I. Tsvetajeva.

Для цитирования: Юрченко Т.Г. Ольфакторное пространство русской литературы : проблемы изучения. Часть 1. Поэзия. (Обзор) // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7: Литературоведение. – 2021. – № 3. – С. 56–68.
DOI: 10.31249/lit/2021.03.05

Выход в 1985 г. романа «Парфюмер» немецкого писателя Патрика Зюскинда стимулировал возникновение нового направления литературоведческих исследований, связанного с изучением механизмов репрезентации запахов и их образно-поэтической функции в художественных текстах. Начало было положено монографией Ханса Риндисбахера «Запах книг: культурно-историческое изучение ольфакторного восприятия в литературе» (1992)¹. Отмечая неразработанность семантического поля запахов, Риндисбахер указывал вместе с тем на большие возможности, открывающиеся в связи с этим перед автором художественного текста, задача которого «косвенным образом, посредством языка, активизировать обонятельный опыт читателя», когда «бесконечный поиск образцов и аналогий для передачи обонятельных ощущений может превратиться в чрезвычайно многогранную, суггестивную и убедительную риторическую стратегию»².

¹ Rindisbacher H. The smell of books : a cultural-historical study of olfactory perception in literature. – Ann Arbor, 1992.

² Риндисбахер Х.Д. От запаха к слову : моделирование значений в романе Патрика Зюскинда «Парфюмер» // Ароматы и запахи в культуре. – Москва, 2010. – Т. 2. – С. 585, 590.

Х. Риндисбахер назвал рубеж XIX–XX вв. эпохой «ольфакторного взрыва», связав ее с именами Ф. Ницше, З. Фрейда, А. Бергсона¹. Именно в этот период к вопросам сенсорного восприятия обращаются не только медицина и психология, но, как отмечает Н.А. Рогачева, «и философия, история литературы, литературная критика, причем история литературы и критика – практически впервые» [6, с. 7]. В 1919 г. П.А. Флоренский в работе «Обратная перспектива» наряду с пространством визуальным выделяет также «пространство обонятельное»², которое как психофизиологическое пространство «не предназначено только для регистрации чувственных восприятий и не является суммой вещей и их признаков по тому или иному способу их ощущения, а выступает как мыслимый принцип организации всего мира, всего целого – в том числе и художественного целого» [6, с. 8].

Интенсивное развитие «ольфакторных» исследований начинается с 2000-х годов, отразившись, в частности, в России появлением двухтомника «Ароматы и запахи в культуре»³, а также в первых диссертациях – сначала лингвистических, а вскоре и литературоведческих⁴. Терминологический аппарат литературоведческих исследований дополнили синонимические понятия «одорическое пространство», «обонятельное пространство», «ольфакторное пространство», а также «ольфакторная образность» и «одоризмы»; Н.Л. Зыховской был введен термин «ольфакторий» для обозначения «совокупности всех элементов текста, содержащих отсылки к

¹ Rindisbacher H. Op. cit. – P. 143–153.

² Флоренский П.А. Сочинения : в 2 т. – Москва, 1990. – Т. 2. – С. 94.

³ Ароматы и запахи в культуре : в 2 т. / под ред. О.Б. Вайнштейн. – Москва, 2003. – 2-е изд., испр. – 2010.

⁴ Дроботун А.В. Лексика обоняния в языке художественной прозы М.А. Шолохова : автореферат дис. ... канд. филол. наук. – Москва, 2006; Старостина Ю.А. Метафора как средство языковой реализации концепта «запах» : автореферат дис. ... канд. филол. наук. – Волгоград, 2010; Зыховская Н.Л. Ольфакторий русской прозы XIX века : автореферат дис. ... д-ра филол. наук. – Екатеринбург, 2016; Мамцева В.В. Репрезентация ольфакторности в романтическом дискурсе : автореферат дис. ... канд. филол. наук. – Санкт-Петербург, 2018.

миру запахов, их качества, особенностей восприятия, а также символического поля, образуемого с их помощью либо вокруг них»¹.

Многочисленные работы по ольфакторной проблематике на материале русской литературы – как поэзии, так и прозы, появившиеся в последние 10–15 лет, – очень разные по подходам и с трудом поддаются классификации. Это методологическое разнообразие и призваны продемонстрировать представленные в обзоре исследования.

Часть I. Поэзия

Фундаментальным трудом в области изучения одорического пространства отечественной поэзии стала докторская диссертация Н.А. Рогачевой «Русская лирика рубежа XIX–XX веков: поэтика запаха» (2011). Имеющая своим непосредственным предметом поэзию Серебряного века работа содержит и исторический очерк развития ольфакторной образности в русской лирике. Анализируя поэзию XVII–XVIII вв., исследовательница отмечает превращение одоризмов из фигуры сравнения в образы, отмеченные предметной и качественной конкретностью, хотя и не передающие субъективность впечатления. К концу XVIII в., пишет она, «складывается достаточно развитая система ольфакторной топики: уподобление любовника мотыльку, собирающему ароматную пыльцу с цветов, мироздания – благоуханному саду или оранжерее, творчества – жертвенным воскурениям и др. Особенностью риторических тропов является двуплановая семантическая структура – показатель аллегоричности стиля: так, описывая прелесть юной невесты, Г.Р. Державин среди прочих черт называет благоухающие “соты” на “розах уст” как предвкушение сладостного поцелуя» [6, с. 17].

Для поэзии предромантизма и романтизма характерно преимущественно метафорическое использование одоризмов, причем семантика метафоры предопределяется метафизическими основа-

¹ Зыховская Н.Л. Ностальгия по прошлому через призму ольфакторной образности (на материале русской прозы XIX в.) // Вестник Челябинского государственного университета. – 2015. – № 27 (382), вып. 98: Филологические науки. – С. 86.

ниями: «запахи служат проводниками в иной мир – мир фантазий и снов, в них различаются голоса иных времен и иных реальностей... Движение языка запаха в сторону субъективности восприятий начинается с установления соответствия между дыханием природы и дыханием души у М.Н. Муравьева, В.А. Жуковского, Е.А. Баратынского, между состоянием всего “организма” лирического субъекта и состоянием воздуха у А.С. Пушкина. Акцент смещается с ощущения на слово о нем, отношения между словом и впечатлением принимают напряженный характер. Поэты ищут наиболее точные формы для обозначения качества, используя как семантические возможности слова, так и его стилистическую окраску, звуковую форму» [6, с. 18].

Осознание зависимости ольфакторного дискурса от индивидуального жизненного опыта ярко проявилось в творчестве Н.А. Некрасова: его одорический образ социально маркирован, и эта очевидная связь субъекта высказывания со словом позволяет представить предмет в нескольких ракурсах, являясь одним из наиболее характерных показателей влияния прозы на поэзию. Внимание поэта направлено как на объективную реальность, так и на субъективно-психологическую. Запахи у Некрасова, отмечает Н.А. Рогачева, «не просто символизируют мысли или чувства, они действуют на организм лирического героя, вторгаются в сферу его жизненных интересов, от состояния атмосферы зависит его физическое и душевное состояние» [5, с. 220].

Став одним из зачинателей национального урбанистического пейзажа в лирике, Некрасов создает и прецедентный одорический образ Петербурга – душный и дымный, пахнущий штукатуркой и зацветающей в каналах водой. Зловоние проникает повсюду – в церковь, в подвалы, где обитают бедняки, в редакцию городской газеты. Городским запахам противопоставлены запахи деревни, усадьбы, природы, которые отнюдь не «душисты» и «благовонны»: это – подчеркнуто простые, «непоэтические» запахи сена, дегтя, которые, однако, возвращают лирическому герою бодрость и жизненные силы: «Деготьком потянуло с дороги... / Обоняние тонко в мороз, / Мысли свежи, выносливы ноги. / Отдаешься невольно во власть / Окружающей бодрой природы» («Рыцарь на час»).

Однако только поэты Серебряного века, по мнению исследовательницы, в полной мере отрефлексовали как саму способность обоняния, так и возможность перевода обонятельных впечатлений на язык поэзии. Н.А. Рогачева выделяет три базовые тенденции, объемлющие все многообразие обонятельных репрезентаций и проявляющиеся: «а) в последовательном стремлении передать феноменальность, единичность обонятельных впечатлений и реакций с помощью редких и новых определений запаха, в расширении художественной реальности, заполнении ее новыми предметными символами (“аромат солнца” у К. Бальмонта, “сладкий” запах керосина у О. Мандельштама или “кислый” запах ландыша у И. Бунина); б) в обусловленности языка запаха философскими, религиозными, мифологическими предпосылками (благоухание, интерпретированное как атрибут Софии и осязаемое действие Любви-Эроса, у Вяч. Иванова, в ранней лирике А. Блока; запахи мира как ответ на властный голос Бога, ожидающего жертвы, у В. Маяковского и др.); в) в феноменологическом совмещении индивидуального обонятельного опыта с опытом науки, культуры, истории (запахи осени как метафора русской поэзии у А. Ахматовой, определение растительных запахов как “нестрашных” у О. Мандельштама, “странные” запахи Африки у Н. Гумилева и др.)» [6, с. 12].

Своеобразие одорической образности в поэзии И.Ф. Анненского, по мнению Н.А. Рогачевой и Э.В. Кельметр [7], – в разворачивании в самостоятельный сюжет или мотив общеупотребимых метафор, в частности, традиционной метафоры «лить» запах (в значении «распространять» его). Для лирики поэта характерны запахи ладана, дыма, тления, которые имплицитно присутствуют в образах сырой земли, прелой листвы, мокрого дерева (стихотворения «Черная весна», «В марте», «Старая усадьба», «То было на Валлен-Коски», «Бессонница ребенка» и др.). При этом все одорические признаки, обозначенные в тексте, имеют объективную или субъективно-психологическую мотивировку. Так, широко распространенный мотив «выпивания» чужого дыхания (или отравления ядовитым дыханием) оборачивается у Анненского мотивом удушья, проходящего лейтмотивом через всю его лирику и связанного

с реальным фактом биографии поэта – сердечной астмой. Сердце становится своеобразным персонажем лирики поэта, обретая ринологические характеристики, представляя вместилищем запаха: «Кончилась яркая чара, / Сердце проснулось пустым: / В сердце, как после пожара, / Ходит удушливый дым» («Пробуждение»). Таким образом, в ольфакторном пространстве поэзии И. Анненского общепозитическая топика, связанная с запахами как символами «иных сфер», сочетается с явной физиологичностью ольфакторных образов.

Что касается творчества М.И. Цветаевой, то, как считает Н.А. Рогачева [4], ее поэтический мир ольфакторными образами не богат. Недоверие поэта к запахам проявилось уже в раннем творчестве, где «воздух» может быть «пряный», «удушливый», «отравлен». Часто одористические ассоциации связаны с отсылками к чужим текстам: «Запах – это своего рода проводник героини в иное время и иное пространство, самый лаконичный способ воссоздания чужой атмосферы. То же относится и к мотивированности запахов “памятью”» [4, с. 327].

С конца 1910-х – начала 1920-х годов в лирике Цветаевой намечается противопоставление явлений по одористическому признаку, соответствующее традиционной культурной оппозиции, где наличие / отсутствие запаха маркирует границы мира чужого и своего: свой лишен запаха. Последовательное вытеснение запахов из лирики Цветаевой Н.А. Рогачева связывает с «темой абсолютного чувствования в жизнь и тем самым устранения всякого “чужого”. Запах не нужен, поскольку реальность не отграничена от субъекта, от его дыхания, поскольку уже весь мир втянут в душу, отчего единственным возможным ландшафтом поэзии становится ландшафт бессмертного духа» [4, с. 330].

Ольфакторные мотивы в лирике XVIII – первой половины XIX в., посвященной Петербургу, анализирует Л.Е. Ляпина [1]. Отмечая незначительность их проявления, исследовательница усматривает причину этого в эстетических особенностях развития петербургской темы в русской поэзии: доминировавший на протяжении XVIII и начала XIX в. жанр оды с присущим ему одическим восторгом, как и укреплявшаяся с первых десятилетий XIX в. и во

многим противостоявшая ему элегическая традиция с ее душевностью и камерностью, имели сходство в отношении к Петербургу: воспринимая его как объект высокой ценности, и ода и элегия акцентировали преимущественно зрительную и слуховую парадигмы. Лишь с появлением бытописательных жанров – сатирических сенок и городских зарисовок, связанных с традициями прозы, в лирике начинает развиваться и ольфакторная образность, наиболее последовательно – у Н.А. Некрасова: «Милый город!.. в июле пропитан ты весь / Смесью водки, конюшни и пыли – / Характерная русская смесь» (цикл «О погоде», 1859–1865).

Однако и до Некрасова, в частности, в поэзии 1820–1830-х годов, можно обнаружить одорические мотивы – даже не собственно запахи, но переживания, связанные с темой дыхания и духоты, как, например, в стихотворении Н.М. Коншина «Жалобы на П<етер>бург» (1828): «В дымном городе душно...». «Плохими» запахи Петербурга остаются в лирике вплоть до начала XX в.: «Исполинская заводь, запруда, о город большой, / Испаряется песнь над зловонными мути волнами» («Ведуны», 1900, И.И. Коневский); «Там, на скале, веселый царь / Взмахнул зловонное кадило, / И ризой городская гарь / Фонарь манящий облачила!» («Пётр», 1904, А.А. Блок).

Но и в начале XX в., считает Л.Е. Ляпина, ольфакторная образность представлена в основном лишь отдельными «запаховыми» характеристиками. Первым поэтом, у которого запахи стали играть сюжетобразующую роль, по мнению исследовательницы, стал Саша Черный: в его произведениях «сатирически-желчный, и вместе трагедийный образ Петербурга последовательно оформлен негативными запахами» [1, с. 91]: «Белые хлопья и конский навоз / Смесились в грязную желтую массу и преют / ...Протухшая, кислая, скучная, острая вонь» («Санкт-Петербург», 1910). Схожие мотивы развивают В.В. Князев: «Мудрено ль, что над нами, / Над гнильем Петрограда, / В ясном небе повисла / Туча черного смрада?» («Проклятый город», 1914); А.А. Скалдин: «Светильный газ, / Подобно этим трупам синегубым, / Зловонный, мерзостный течет по трубам» («Петербург», 1912); М.А. Зенкевич («День в Петербурге», 1912).

«Позитивная» ольфакторная образность в лирике 1900–1910-х годов очень эпизодична и часто связана с темой Летнего сада: «благоуханный» сад в начале мая В.Н. Княжнина («В Летнем саду», 1914), «благовонные липы» М.А. Кузмина («Летний сад», 1916).

К 1920-м годам «психофизиологическая ценностная поляризация в ольфакторной сфере Петербурга утрачивает свою популярность, изживается, окончательно сменяясь наконец интересом поэтов-лириков к индивидуальному запаху как таковому, – запаху, обладающему собственной семантикой и знаковым потенциалом, а в художественном контексте – реальными образотворческими возможностями» [1, с. 94]. Так, запах может обретать исторические коннотации: «Я помню, как пахли стружки / И глухо звенел топор; / Здесь после ночной пирушки / Крушили смолистый бор, / Здесь плотничьи пел он песни, / Рубанком ровняя струг. / Воскресни же, воскресни, / Деревянный Петербург!» («За мокрыми облаками...», 1916, В.А. Рождественский); однако все более важное место в петербургской лирике начинают занимать запахи, тесно связанные с индивидуальным восприятием: «И я безумел от видений, / Когда чрез ледяной канал, / Скользя с обломанных ступеней, / Треску зловонную таскал» («Петербург», 1925, В.Н. Ходасевич).

Семиотика запаха в поэзии А.А. Ахматовой – предмет статьи Романа Мниха (Седльце, Польша) [2]. Исследователь выделяет три типа связанного с этой проблематикой дискурса. В раннем творчестве Ахматовой, полагает он, смысл запахов определяется общей тональностью стихотворения, т.е. имеет место запах без собственно запаха. Запахи – сухие, теплые, влажные, горькие, сладкие – связываются не с обонянием, но с чувственным восприятием, вкусом или осязанием и ассоциируются с темами любви, смерти, разлуки: «Сухо пахнут иммортели / В разметавшейся косе» («Жарко веет ветер душный...»), «Все сильнее запах теплый / Мертвой лебеды» («Песенка») и др.

Другую разновидность дискурса запахов, характерную уже для поздней Ахматовой, Р. Мних связывает с традиционной европейской символикой, как, например, в стихотворении «Привольем пахнет дикий мед» (1933): «Привольем пахнет дикий мед, / Пыль – солнечным лучом, / Фиалкою девичий рот, / А золото – ничем. / Водю пахнет резеда, / И яблоком – любовь. / Но мы узнали навсе-

гда, / Что кровью пахнет только кровь». Смыслы в этом стихотворении вполне прозрачны: любовь пахнет яблоком, потому что яблоком Ева соблазнила Адама, дикий мед потому и пахнет привольем, что он – дикий, пролитая кровь влечет новую кровь и т.д.

Третий тип дискурса имеет отношение к мистической символике. Рассматривая строку «И крапива запахла как розы, но только сильней» («Небывалая осень построила купол высокий...»), исследователь указывает, что крапива и роза символически сосуществуют только в мистическом учении Иоахима Флорского (1132–1202). Согласно этому учению, мир развивается от рабства к свободе, проходя три стадии, которые соответствуют трем ликам Троицы: Отцу, Сыну и Святому Духу. В системе триад есть и символы крапивы, розы и лилии. Ахматова не могла не знать об учении Иоахима Флорского, поскольку специально занималась текстом «Божественной комедии» Данте, в котором мистик был упомянут. В этом контексте указанная строка окрашивается мистическим колоритом: «глубокое, сокровенное чувство лирической героини требовало мистического времени благодати, веры, юности, – поры, которую принесла «небывалая осень», времени, которому «дивилися люди». Оксюморонное состояние «весенней осени», заявленное в стихотворении, когда «казалось – сейчас забелеет прозрачный подснежник», соответствует мистическому времени встречи лирической героини с возлюбленным... Особенно важна для нас семантика метаморфозы (перемен), близкая мистической символике как таковой» [2, с. 18–19].

Страстным любителем ароматов был М.А. Кузмин; его образ, запечатленный в свидетельствах современников, стал отражением крайнего эстетизма эпохи, замечает А. Пахомова [3]. Согласно мемуарам, Кузмин очень любил духи с ароматом розы; роза стала одной из примет его образа и творчества; «Дитя и роза» – популярнейший романс Кузмина, часто исполнявшийся в стенах «Бродячей собаки».

Образ розы тесно связан у Кузмина не только с любовной тематикой («Поцелуй, что как розы, зацвели...», 1908; «Опять плету венки любовных роз...», 1910, и др.), но и с религиозной: «розы рая», «небесные розы»; запах розы ассоциировался с розовым маслом, применяемым в богослужении.

Ароматом поэта в начале 1910-х годов был парфюм дома Coty – La Rose Jacqueminot, по шлейфу которого знакомые узнавали о присутствии поэта в гостях или ресторане – факт, запечатленный Ф. Сологубом в стихотворении 1913 г.: «Мерцает запах розы Жакино, / Который любит Михаил Кузмин. / Огнем углей приветен мой камин. / Благоухает роза Жакино...».

Этот насыщенный, сладкий, цветочный аромат с нотами розы и жасмина, названный по сорту роз «Генерал Жакино», был создан в 1903 г., а в Россию мог попасть в 1910 г., когда марка Coty открыла в Москве свои магазины. Хотя аромат позиционировался как женский (любимые духи звезды немого кино Веры Холодной. – Т. Ю.), среди его ценителей были также Н. Клюев и А. Куприн. Однако, подчеркивает исследовательница, именно Кузмин стал ассоциироваться в русской литературе с «Розой Жакино». В балетном либретто А. Ахматовой по мотивам ее «Поэмы без героя» есть строки: «Духи Rose Jacquemineau. Хромой и учтивый пытается утешить драгуна, соблазняя чем-то очень темным».

«Хромой и учтивый» – одна из постоянных характеристик Кузмина в «Поэме без героя», центральным сюжетом которой стало самоубийство Всеволода Князева, служившего в гусарском полку и состоявшего в любовных отношениях с Кузминым в 1910–1912 гг. Аромат Coty предстает, таким образом, парфюмерным воплощением жизни петербургской богемы и, соединяя «любовную» семантику розы с указанием на самого известного поклонника этих духов, связывается с мотивами соблазна и разврата.

Тема ароматов присутствует в стихотворениях Кузмина 1914 г. – «Тени косыми углами...» (где есть строки «Пахнет плохими духами / Скошенная трава»), а также – «Расцвели на зонтиках розы, / А пахнут они “folle arôme”...». В первом случае речь идет о духах, созданных с использованием синтезированного в 1868 г. вещества кумарина – с запахом свежескошенного сена. На рубеже XIX–XX вв. подобные ароматы пользовались большой популярностью: в 1882 г. был выпущен парфюм Fougere Royale Houbigant, положив начало целому направлению фужерных (травянисто-древесных) ароматов; самый известный из них – выпущенный в 1889 г. Jicky Guerlain. К 1914 г. этот аромат, изрядно растиражированный, стал восприниматься как дурновкусие. Что касается второго случая (правиль-

ное название парфюма – Fol Arôme), то речь идет о выпущенном домом Guerlain в 1912 г. сладком и насыщенном аромате, в котором сочетаются восточные ноты, запах розы и лаванды. Упоминанием парфюмерии подчеркивается предпочтение, которое поэт отдавал миру «окультуренному» перед миром первозданным: «Весь окружающий мир пропитан запахом духов: в первом тексте природа пахнет духами, а не наоборот; во втором стихотворении нарисованные розы пахнут известным модным парфюмом».

Духи упоминаются и в пьесе Кузмина «Смерть Нерона» (1929, опубли. в 1977):

Молодой человек. Лиззи, духи-то какие? Я все забываю.

Лиззи. Emeraude, emeraude! Ты бы записал.

Молодой человек. От тебя будет пахнуть изумрудом?

Духи, которые молодой человек хочет раздобыть для своей возлюбленной, – Emeraud Coty, восточно-цветочный аромат, выпущенный в 1921 г., хотя описываемая сцена отнесена к 1919 г. Название конкретного сорта духов, в прямом смысле воссоздавая аромат эпохи, связывает раннюю эстетскую лирику Кузмина с его зрелым творчеством.

В поэтическом мире И. Бродского, по наблюдению А.В. Трифоновой [8], господствуют неприятные запахи: вонь, смрад, запах пота и нечистот, причем такой запах способен активно воздействовать на окружающее пространство: «Запахи нечистот / затмевают сирень» («Сидя в тени»). По преобладанию резко неприятных, отличающихся физиологичностью запахов человек и животный мир сближаются, причем человеку не дано заглушить при помощи косметики свой природный запах, как невозможно скрыть и свою животную сущность. Среди наиболее выраженных ольфакторных ощущений – запахи жилья (коммунальной квартиры, где стоят запахи кислой капусты и лыжной мази, и римских апартаментов, пронизанных ароматом лаванды), а также времени (период празднования Рождества). Заметную роль играют морские запахи (запах рыбы в приморских городках, запах водорослей, отдающий йодом). Эти запахи, по наблюдению исследовательницы, могут означать в лирике Бродского связь с божественным началом и бессмертием и быть неприятны простым смертным, обитателям суши.

«Детали, связанные с различными типами чувственного восприятия, которые возникают, существуют и взаимодействуют в поэтическом мире Бродского на различных уровнях, – приходит к выводу исследовательница, – чаще оказываются лишь поводом и ступенями для восхождения читателя вслед за лирическим героем и автором от физического и физиологического уровня через уровень эмоционального и оценочного обобщения к метафизическому уровню... Бродский выстраивает авторскую стратегию, преломля эмпирические впечатления, делая их частью системы осмысления экзистенциальных понятий, таких как бессмертие, время, творчество, поэзия. Метафизика Бродского рождается из физиологизированной эмпирики» [8, с. 17–18].

Список литературы

- 1 Ляпина Л.Е. Сенсорная поэтика в русской литературе XIX века : опыты изучения. – Saarbrücken : Palmarium academic publishing, 2014. – 168 с.
- 2 Мних Р. Запах как дискурс в поэзии Анны Ахматовой // Новая русистика : международный журнал современной филологической и ареальной русистики. – 2008. – № 2. – С. 11–19.
- 3 Пахомова А. «Пальцы рук моих пахнут духами» : парфюм в жизни и творчестве Михаила Кузмина. Как развешенные историей ароматы помогают понять литературу Серебряного века // Горький [электронный ресурс]. – 2020. – 22 января. – URL: <https://gorky.media/context/paltsy-ruk-moih-pahnut-duhami-parfyum-v-zhizni-i-tvorchestve-mihaila-kuzmina/> (дата обращения: 20.02.2021).
- 4 Рогачева Н.А. Одористические мотивы в поэзии и прозе Марины Цветаевой // Дергачевские чтения – 2002 : русская литература : национальное развитие и региональные особенности. – Екатеринбург : УрГУ, 2004. – С. 326–331.
- 5 Рогачева Н.А. Ольфакторное пространство поэзии Н.А. Некрасова // Известия Уральского государственного университета. Сер. 1: Проблемы образования, науки и культуры. – 2010. – № 3 (78). – С. 220–227.
- 6 Рогачева Н.А. Русская лирика рубежа XIX–XX веков : поэтика запаха : автореферат дис. ... д-ра филол. наук. – Екатеринбург, 2011. – 52 с.
- 7 Рогачева Н.А., Кельметр Э.В. Ольфакторная образность в поэзии Иннокентия Анненского // Вестник Тюменского государственного университета. Гуманитарные исследования = Humanitates. – 2015. – Т. 1, № 1 (1). – С. 100–107.
- 8 Трифонова А.В. Поэтический мир Иосифа Бродского : перцептивный аспект : автореферат дис. ... канд. филол. наук. – Смоленск, 2014. – 20 с.

ЛИТЕРАТУРНЫЕ СВЯЗИ И ВЛИЯНИЯ, СРАВНИТЕЛЬНОЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

УДК: 81.42; 82.01

НИКУЛЬЦЕВА В.В.¹ ЭСТЕТИЗМ ИЛИ ЭГОЦЕНТРИЗМ? (К ВОПРОСУ ОБ «УАЙЛЬДОВСКОЙ» МАСКЕ ИГОРЯ-СЕВЕРЯНИНА).
DOI: 10.31249/lit/2021.03.06

Аннотация. В настоящей работе приводится критический анализ научных работ последнего времени, поднимающих тему «Игорь-Северянин и Оскар Уайльд». Ощущая себя двойником эстетика со скандальной славой, молодой Игорь-Северянин следует принципам дендизма и саморекламы, что находит отражение в его ранней поэзии. В статье приводится критика представленного Я.В. Галкиной филологического анализа сонета Игоря-Северянина «Оскар Уайльд. Ассо-сонет» (1911). В нашей интерпретации композиция, образная система, идейно-тематический план стихотворения рассматриваются через анализ языковых уровней текста – лексико-семантического, фонетического, грамматического. В стилистическом отношении несомненный интерес для исследователя поэтического текста представляют и изобразительно-выразительные средства создания Игорем-Северянином образа О. Уайльда, трактовка которых либо дана неверно, либо игнорируется в современных исследованиях.

¹ © Никулцева В.В., 2021

Никулцева Виктория Валерьевна – кандидат филологических наук, доцент, заведующий кафедрой социально-гуманитарных и общеправовых дисциплин, Московский финансово-юридический университет МФЮА.

Ключевые слова: Игорь-Северянин; Оскар Уайльд; филологический анализ; сонет; языковые уровни текста; индивидуально-авторский стиль; изобразительно-выразительные средства языка.

NIKULTSEVA V.V. Aestheticism or egocentricity? (On the «Oscar Wilde» mask by Igor-Severyanin).

Abstract. The article critically examines some recent scholarly papers on «Igor-Severyanin and Oscar Wilde». As a young poet, Igor-Severyanin felt like a Doppelganger of the English scandalous esthete, followed the dandyism principles and practiced self-promotion in his own life, which was also reflected in his early poetry. The article criticizes Ya. Galkina's philological analysis of Igor-Severyanin's sonnet «Oscar Wilde. Asso-sonnet» (1911) and examines the same poetic text (its composition, figurative system, conceptuality and subjects) on several language levels (lexico-semantic, phonetic, grammatical and other) at once. At the stylistic level the special attention is paid to some visual and expressive means of creating the O. Wilde's image by Igor-Severyanin: those aspects, being of a certain interest to the scholars interested in the above topic, remain misrepresented or ignored in most recent studies.

Keywords: Igor-Severyanin; Oscar Wilde; philological analysis; sonnet; language text levels; an individual-authorial style; expressive means of language.

Для цитирования: Никульцева В.В. Эстетизм или эгоцентризм? (К вопросу об «уайльдовской» маске Игоря-Северянина) // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7: Литературоведение. – 2021. – № 3. – С. 69–81.
DOI: 10.31249/lit/2021.03.06

*Неподрожжаемому Михаилу Лобухину,
заслуженному артисту России,
премьеру Большого театра России,
в знак бесконечного восхищения и почтения.*

В пору покорения «литературного Олимпа» Игорь-Северянин (о дефисном написании и особенностях склонения псевдонима поэта см.: [15, с. 5; 12, с. 96]) находился под влиянием англоязыч-

ных и французских писателей: «Я к фантастической литературе / Питал с младенчества большую склонность – / За благородство бедных краснокожих, / За чистоту отважных амазонок, / За красоту тропической природы, / За увлекательный всегда сюжет. // Густав Эмар, Майн-Рид, Жюль-Верн и Купер, / Андрэ Лори, Люи де-Буссенар / И Памбертон, – не вам ли я обязан / Живою фабулой своих стихов? <...> Оскар Уайльд и Бернар Шоу явно / Влиянье оказали на меня» [19, с. 419]. О влиянии творческой манеры английского писателя и о внешнем сходстве Игоря-Северянина с Уайльдом писали К. Чуковский («В литературе его фавориты: Ростан и Оскар Уайльд» [23]), В. Каменский («...высокий, черный, кудрявый, с «лицом немым, душою пахотной», в длинном сюртуке, с хризантемой в петлице, ну, словом, русский Оскар Уайльд» [4, с. 142]), Б. Лившиц («Он, видимо, старался походить на Уайльда, с которым у него было нечто общее в наружности» [4, с. 87]), Б. Правдин («Весь облик северного скальда, / Печаль улыбки, *petites manies*, – Вы мне напомнили Уайльда в его трагические дни» [22, с. 26]), Вс. Рождественский («...некрасивый, манерный человек с мутным, почти всегда опьяненным взглядом <...> его сюртук, орхидея и даже поза – карикатура на Оскара Уайльда....» [16, с. 125]), О. Гзовская («...внешне отдаленно похожего на Оскара Уайльда Игоря Северянина, читавшего, напевая, свои стихи...» [3, с. 244]) и др. Постоянные сравнения Игоря-Северянина с Уайльдом уже к 1915 г. стали его раздражать, о чем имеется запись в его книге воспоминаний «Уснувшие весны. Критика. Мемуары. Скитания»: «Люди, уверяющие меня, что я похож на Оскара Уайльда, говорят мне дерзость: я очень люблю Уайльда, но с меня достаточно быть похожим на себя» [20, л. 184].

С этим ироничным утверждением невозможно не согласиться. Действительно, в поэзии Игоря-Северянина, чье внешнее сходство с английским писателем несомненно, есть отголоски влияния уайльдовских образов и мотивов. Однако в области поэтического эксперимента эгофутуристу достаточно было самоиронии и самолюбования, шокирующих современников и взятых им на вооружение у британского собрата по перу. В этом, пожалуй, и заключается сходство обоих писателей-новаторов. Стилистически же их

поэтические манеры весьма разнятся. Войдя в модный круг петербургских писателей, среди которых главенствовали символисты (В. Брюсов, Ф. Сологуб, Д. Мережковский, З. Гиппиус, А. Блок и др.), Игорь-Северянин попадает под обаятельное влияние Ан. Чеботаревской, благосклонно подарившей ему «Афоризмы» О. Уайльда в переводе кн. Д.Л. Вяземского (Санкт-Петербург, 1913) и на протяжении долгого времени формировавшей его эстетический вкус. Естественно, что в северянинском творчестве 1910-х годов сильно как влияние британского эстетизма (О. Уайльд), так и французского антиэстетизма (Ш. Бодлер).

Анализируя исследования последних лет, посвященные теме «Игорь-Северянин и Оскар Уайльд», можно отметить доминирующую тенденцию к отождествлению творческой манеры столь разных писателей, к шаблонному восприятию имиджа эгофутуриста на литературной арене рубежа веков.

С.А. Викторова в статье «Игорь Северянин, Оскар Уайльд и феномен эстетизма в мировой культуре конца XIX – начала XX века» отмечает: «Теория эстетизма и, в частности, взгляды на искусство Оскара Уайльда оказали решающее воздействие на игровой характер творчества и поведения Игоря Северянина» [1, с. 5]. Проводя параллели между стихотворениями О. Уайльда («Дом Блудницы» (пер. Ф. Сологуба), «Quia multum amavi» (пер. Ю. Мориц)) и Игоря-Северянина («Марионетка проказ», «Эгополонез» и др.), цитируя северянинский «ассо-сонет» «Оскар Уайльд», исследовательница приходит к выводу о том, что дореволюционный русский поэт – прямой продолжатель английского писателя, претворяющий в жизнь его эстетическую концепцию: «Эстетика игры Северянина – наследница эстетики Уайльда. И Уайльд, и Северянин, в отличие от Бодлера, с его эстетикой безобразного, видят пошлый и уродливый мир в его подробностях, но не осуждают его» [1, с. 9].

Работа Я.В. Галкиной «Уайльдовская тема в интерпретации Игоря Северянина: ассо-сонет “Оскар Уайльд”» посвящена рецепции английского писателя в дореволюционной русской литературе. Из самых ярких подражателей, «русских Уайльдов» назван Игорь-Северянин, «ассо-сонет» которого подвергается «поуровневому имманентному анализу», предложенному М. Гаспаровым [2,

с. 26]. В завершении делается вывод о том, что образ Уайльда в северянинском сонете снижен и является удачной маскировкой иронии автора, утрированным, пародийным пафосом на увлечение Уайльдом в России 1910-х годов.

Л.А. Лушникова, напротив, считает, что Игорь-Северянин, посвятив О. Уайльду «три стихотворения, в трагических тонах рисовавших поэта, отринутого обществом», реализует принцип уайльдовского индивидуализма в собственной оригинальной манере [9, с. 79].

О влиянии творчества О. Уайльда на литературную стратегию Игоря-Северянина речь идет в статьях Е.В. Кузнецовой «Рецепция творчества Оскара Уайльда в поэзии Игоря Северянина» и «Русский Оскар Уайльд: сценический образ Игоря Северянина» (2019). Доказывая, что публичный образ Северянина – это «манифестация, а не подлинное непосредственное самовыражение поэта» [8, с. 151], исследователь критически относится к работе С.А. Викторовой, подчеркивая ценность представленного Я.В. Галкиной анализа ассо-сонета «Оскар Уайльд». Несмотря на эпатажное название статьи, от уайльдовской темы автор отходит, избегая сравнительного анализа имиджей двух писателей.

Как видно из приведенного обзора отечественных литературоведческих работ последних лет, противоречия в оценке поэтического имиджа Игоря-Северянина не способствуют формированию единого представления о том, в какой мере творчество О. Уайльда могло повлиять на эгофутуриста и насколько искренним было его отношение к английскому эстетизму.

В ряде произведений Игоря-Северянина 1910-х годов прослеживаются оценки творчества О. Уайльда и реминисценции из его творений. К таковым относятся «ассо-сонет» «Оскар Уайльд» (1911), «поэзы» «Гашиш Нефтис» (1913), «Баллада V» (1916), «Афоризмы Уайльда» (1918), входящие в книгу мемуаров «Уснувшие весны» (1931) «Блётки (Афоризмы, софизмы, парадоксы)» (1915–1919), а также «романы в строфах» «Падучая стремнина» (1922) и «Рояль Леандра (Lugne)» (1925).

Обратимся к филологическому анализу «ассо-сонета» Игоря-Северянина «Оскар Уайльд».

Я.В. Галкина утверждает, что «ассо-сонет» впервые был опубликован в 1913 г., войдя в первый сборник поэз «Громокипящий кубок» [2, с. 27], однако с этим утверждением согласиться невозможно, ибо первая публикация относится к 1911 г. (в брошюре «Качалка греззки»). Это одна из деталей анализа, содержащая хронологическую неточность. Вторая, и более существенная, деталь связана с ограничением материала исследования, с избирательным характером его прочтения и дешифровки. Отмечая, что восприятие Игорем-Северянином Уайльда «объективно просматривается только при внимательном прочтении его произведений, где упоминается имя последнего» [2, с. 26], исследователь ограничивается разбором одного лишь произведения и тем самым приходит к ошибочным выводам, считая, что «необычное звучание стихотворения стало удачной маскировкой северянинской иронии», а его стиливые особенности – не что иное как «утрированный, пародийный пафос» [2, с. 31].

Несомненно, для полноты и широты рассмотрения лексического уровня нельзя игнорировать, во-первых, такие важные концепты в эгофутуристическом творчестве Игоря-Северянина, как «мужчина» (лексические конкретизаторы: *ощущать, красота, дэнди, мозг, уста, смокинг*), «женщина» (*дама, змея, лабиринт*), «наслаждение» (*сигарный, смакуя, «Ривезальт»*), «страдание» (*едкий, щемящий, слеза, тоска, рыдать, покаранный*), «вода» (*ихера, фарватер, море, слезы, ледник*), «движение» (*сменять, ползти, перенести*), «вера» (*фанатичный, душа, патер, Грааль*), «свет» (*солнечный, тропик*). Именно они, вступая друг с другом в отношения перекрещивания и противоположности, образуют оксюморон (*заплеванный Грааль, орозенная язва, рыдал без слез*), антитезу (*ядосмех – спазма скорби, тропик – ледник; И солнечно была его тоска!; палач-эстет и фанатичный патер*), семантическое кольцо (*Уайльд // Вселенец // Оскар*), синтаксический параллелизм (*Его душа – заплеванный Грааль, / Его уста – орозенная язва*), паронимическую аттракцию (*ядосмех сменяла скорби спазма; сарказм змея; за Красоту покаранный Оскар*; ср. с афоризмом Уайльда: «Подлинный секрет счастья – в поисках красоты» [24]) и создают

ту самую «гармонию контрастов», воспеванию которой поэт посвятил всю свою жизнь.

Во-вторых, общей тональности первого стихотворения Игоря-Северянина, в котором формируется образ «иронящего Уайльда» [17, с. 76], присуща «“божественная торжественность” Вагнера» [19, с. 480], одного из любимейших композиторов автора («Летучий Голландец», «Лоэнгрин» – оперы, упоминаемые Игорем-Северянином в книге мемуаров «Уснувшие весны»). Наличие контрапункта, фортиссимо и сменяемых изменчивых ритмов характерно для наиболее напряженных частей вагнеровских произведений. Этот «ассо-сонет», изобилующий анжамбеманами, зияниями, стечением труднопроизносимых и несочетаемых согласных, поэт любил исполнять на своих многочисленных «поэзokonцертах», распевая его на торжественно-минорный мотив, подражая своему герою (алая роза в бутоньерке, строгий смокинг, «уайльдовские» жесты и мимика, запечатленные на фотографиях 1910-х годов). Нельзя согласиться с мнением о том, что «...ассонансы в его стихах иногда предстают в качестве семантико-фонетического единства с элементами какофонии, иллюстрируют отрицательную семантику» [2, с. 30]. Диссонансы, ритмические сбои и метрические слома часто возникают именно в тех произведениях Игоря-Северянина, что передают тягостные переживания, связанные с особо почитаемыми и любимыми людьми [см., напр.: 14; 13].

Рассматривая фонетический уровень произведения, нельзя игнорировать значимые для северянинской звукописи сочетания согласных. Так, акцентируя внимание на шипящих и свистящих шумных звуках, Я.В. Галкина не только намеренно не замечает ни другие звуки этой группы, кроме [с], [з] [ш'], – [ш] (*душа, шхер*), [ч'] (*заклоченный, вечный, солнечна, палач, фанатичный*), ни заднеязычные [к] (*так; Красоту, покаранный Оскар*), [г] (*Грааль, сигарную*), не видит их аллитеративных связей с другими шумными согласными (*заплеванный, ядосмех, сменяла, скорби, спазма, слез, знатных, смакуя, змея, ползла, вселенец, смокинг, тоска, едкий, мозг, смокинг*), но и почему-то «не слышит» эмоционально яркие и сильные сонорные [р], [р'], [н], [н'], [м], [м'], [л'], [л] с явным доминированием [р] и [н] (*Грааль, орозенная, скорби, рыдал,*

иронящий, знатных, Ривезальт, сарказма, сигарную, дэнди, тропик, перенес, на вечный, фанатичный, патер, лабиринту, ихер, фарватер, Красоту, покаранный, Оскар), их вызывающее звучание вкупе с шумными согласными (*заплеванный, сменяла, спазма, слез, Уайльд, дам, смакуя, миазма, мозг, змея, ползла, вуаль, вселенец, заключенный, смокинг, ледник, солнечно, палач, к морям*). В этом заключается третий недостаток проведенного анализа.

В-четвертых, образ Грааля не случаен в северянинском «асо-сонете». А.Н. Матрусова отмечает, что лирический герой Игоря-Северянина «прячется под маской Оскара Уайльда и сравнивает с Граалем свою душу», которую невозможно увидеть так же, как и этот артефакт (и его ипостаси: чашу, меч, копье), ибо она, принадлежа художнику, страдающему «за красоту, которую всегда готова попать толпа», «освещает окружающих своим светом» [10, с. 128]. Приведя в качестве доказательства своей мысли другое стихотворение Игоря-Северянина, содержащее образ святого Грааля, – «Лунные блики» (1919), исследовательница приходит к выводу: «Эстетическое, художественное проживание мига, свойственное И. Северянину, через употребление слова *Грааль* достигает своего высшего выражения» [10, с. 129]. В.Н. Терёхина и Н.И. Шубникова-Гусева указывают на тот факт, что слово «Грааль» в первой публикации (1911) было выделено курсивом [17, с. 701]. Как свидетельствуют рукописные материалы личного фонда Игоря-Северянина в РГАЛИ, курсивом автор выделял те слова, которые представляли для него особый смысл, слова же, используемые в ироничном или шутливом смысле, брал в кавычки либо писал разрядкой.

В-пятых, Я.В. Галкиной фактически нивелируется семантически емкий и многогранный образ, заключенный в имени собственном «Ривезальт», ибо он лишь перечисляется в ряду ассоциаций, не подвергаясь «имманентному анализу». Известно, что «Ривезальт» / «Ривзальт» (*Rivesaltes*) – это французское вино крепостью не менее 18%, употребляемое в охлажденном виде в сочетании с изысканными сырами и сладкими десертами, сорта которого варьируются от янтарного до кирпично-красного цвета по степени выдержки. Янтарные тона присущи молодым винам с ме-

довым вкусовым оттенком и сладким длительным послевкусием, выдержанным года два; сорта черепичного цвета выдержкой не менее пяти лет отличаются ароматами кофе, табака, какао, засахаренных фруктов. К оттенкам цвета этого ликерного вина, не получившего в России широкого признания ни в 1910-е, ни в 2020-е годы, присмотримся повнимательнее. Современные гурманы и сомелье отдают предпочтение имеющим как минимум 70-летнюю давность винам этой марки, предпочитая ароманасыщенные сорта янтарного и рубинового цветов. Итак, если Игорь-Северянин в «ассо-сонете» делает акцент на янтарно-золотом цвете ликера, то на первый план выступает параллель «Ривезальт / солнечная тоска»; если же он предпочитает десертные вина черепичного либо рубинового оттенка, то в семантическую парадигму вступают такие образы, как «орозенная язва / Ривезальт / палач / покаранный» с семантикой крови, страдания, смерти. Продуманным диссонансом, думается, звучит и введение слова «миазма» как рифмы к словам *язва / спазма / сарказма (едкая миазма / Щекочет мозг)* вкупе с употреблением названия марочного вина, что может трактоваться и как влияние винных паров на мозг и воображение поэта-эстета, и как разложение живого организма (что связано с устаревшим толкование слова «миазма» как заразительного начала, могущего идти и от окружающих предметов, и от человека). Наконец, цвет одного из сортов этого ликерного вина, краснорубиновый, ассоциативно связан с кровью Христа, по преданию, заключенной в священном Граале, т.е., по Игорю-Северянину, в священной душе человека, «заплеванной» обществом.

Таким образом, семантика образов непостижимого Грааля, манящего дыма сигарет («сигарной вуали»), изысканного вкуса «Ривезальта» (что в переводе с каталонского означает «высокий берег»), неприступности шхер и загадочности северного моря синтезирована поэтом невероятно смело и вызывающе. Концентрацией этих образов достигается создание подтекста, в котором обозначен идеализированный пример предшественника с трудной, но эпатажной судьбой – рискованный, но, безусловно, привлекательный для молодого эгофутуриста творческий шаг к будущей славе.

Итак, все приведенные соображения опровергают точку зрения Я.В. Галкиной, что «ассо-сонет» необходимо воспринимать как пародию на увлечение уальдизмом, а образ Оскара Уайльда – как объект развенчания английского эстета.

Важно отметить, что, написанное в декабре 1911 г., это стихотворение отражает основные доктрины «Интуитивной школы “Вселенский Эго-футуризм” (Грядущее осознание жизни и искусства)», с помощью которых Игорь-Северянин позиционировал себя как нового пророка в литературе:

«Признание Эгобога. (Объединение двух контрастов).

Обрет вселенской души. (Всеоправдание).

Восславление Эгоизма, как своей индивидуальной сущности.

Всепредельность искусственных и духовных изысканий.

Каждый искусствник или мыслитель, солидарный в доктринах с основателем, есть Эго-Футурист.

Эго-Футуризм не имеет ничего общего с футуризмом Итало-Французским: 1) иностранные футуристы осмертили местоимение “я”, 2) они не знают всеоправдания».

Игорь-Северянин» [18, л. 4].

В свете этой концепции стихотворение «Оскар Уайльд», построенное на контрастах, в центре которого находится «вселенец», оправдывающий своей жизнью преступление и грех во имя искусства, идеала, эстетизма, создает привлекательный, а вовсе не отталкивающий своей эпатажностью образ реформатора и бунтаря, бросившего вызов обществу и пострадавшего от него. После Ибсена Уайльд для Игоря-Северянина «второй эго-футурист» (вспомним: «Из скандинавцев Генрик Ибсен / Едва ль не первый эго-футурист. / Оскар Уайльд и Бернар Шоу явно / Влиянье оказали на меня» [19, с. 419]).

Таким образом, «впечатление, что идея состоит в восхвалении мученика Красоты, в преклонении перед ним верного последователя, русского “адепта эстетизма”», вовсе не «обманчивое», как уверяет Я.В. Галкина [2, с. 28], чему мы также находим подтверждение и в остальных стихотворениях Игоря-Северянина, посвященных О. Уайльду. Это подтверждается и высказываниями поэта о литературном собрате в ритмизованной прозе и повество-

вательной поэзии, подчеркивающими уникальность каждого художника слова: «Уайльда, Шоу, Метерлинка – / У каждого своя тропинка / В душе к дороге столбовой, / У каждого художник свой» («Рояль Леандра») [21, с. 156]; «У А[настасии] Н[иколаевны] [Чеботаревской] чудная память. Она так и сыплет цитаты из Мэтерлинка, Уайльда и Шницлера...» («Сологуб в Эстляндии», 1927) [21, с. 215] и др.

Подаренная Игорю-Северянину в 1913 г. А.Н. Чеботаревской книга О. Уайльда «Афоризмы» не могла не повлиять на эстетические взгляды начинающего поэта. Под влиянием этого подарочного издания в 1915–1919 гг. Игорь-Северянин создает свод афоризмов под названием «Блёстки», вошедший в отдельную главу книги воспоминаний «Уснувшие весны». Среди тем и мотивов, легших в основу создания афоризмов Игоря-Северянина, доминируют такие, как эгоизм, искусство, творчество, слава, критика, женщина, ревность, измена, грех, разврат, любовь, дружба, жизнь, мироздание, общество, Россия, закон, нужда.

«Не принимая участия в создании эстетики и поэтики ни одного поэтического направления своего времени, Северянин с его игровым талантом легко принял и ассимилировал их все. Если литературный авангард стремился разрушить формы предшествовавшего искусства и на обломках создать новый поэтический язык, то Северянин, “проиграв” в своем творчестве путь русской поэзии Серебряного века, сознательно или невольно travestировал его и на этой основе создавал и свое видение мира, и свои формы» [6, с. 68–69].

Невозможно не согласиться с мнением Т.Н. Кирженковой: «...позиция О. Уайльда относительно жизни, морали и природы творчества воспринималась как благородно-бунтарская и достойная подражания. Об этом свидетельствуют те факты, что в России 1900-х годов образовалось целое течение уайльдизма, и в большом количестве начали появляться “русские уайльды”, среди которых самым заметным стал знаменитый поэт И. Северянин» [5, с. 170]. Эта позиция индивидуалиста, эстета и имморалиста как нельзя более подходила к имиджу начинающего эгофутуриста, бросившего и в лицо мещанства («зауряди», «холопи»), и в лицо своих литера-

турных собратьев бунтарский вызов. После 1919 г., в эстонском «краю благословенном», она стала ему ненужной так же, как и маска «вселенца» и «фаворита-аполлонца», которую сорвала с него Фелисса Круут, разглядев под ней неугасимый мальчишеский задор и незащищенную, ранимую душу. Как минимум до конца 1910-х годов для Игоря-Северянина О. Уайльд был великим предшественником, образцом для подражания, учителем, культурным кодом, отчасти родственной душой и, наконец, загадкой XIX в. – неким семиотическим знаком, дешифровкой которого до сих пор так рьяно занимаются литературоведы, культурологи, социологи, психологи, историки театра... и любители «вкусно посплетничать».

Список литературы

1. Викторова С.А. Игорь Северянин, Оскар Уайльд и феномен эстетизма в мировой культуре конца XIX – начала XX века // Ярославский педагогический вестник. – 2004. – № 4 (41). – С. 5–9.
2. Галкина Я.В. Уайльдовская тема в интерпретации Игоря Северянина : «ассонет “Оскар Уайльд”» // Вестник Одесского национального университета. Филология. – 2014. – Т. 19, № 2 (8). – С. 26–32.
3. Гзовская О. Пути и перепутья. Портреты // Статьи и воспоминания об О.В. Гзовской. – Москва : ВТО, 1976. – 430 с.
4. Игорь Северянин глазами современников / сост. Н.И. Шубникова-Гусева, В.Н. Терёхина. – Санкт-Петербург : Росток, 2009. – 576 с.
5. Кирженкова Т.Н. Образ Оскара Уайльда в Советской России : гений мировой литературы или «гений пустой болтовни» // Дом Бурганова. Пространство культуры. – 2009. – № 4. – С. 168–185.
6. Кошелев В.А. «Медальоны» Игоря-Северянина : сонет как жанр литературной критики // «Согреет всех мое бессмертье...» : личность и творчество Игоря Северянина в культурном контексте XIX–XXI вв. : сборник научных работ Всероссийской научной конференции / ред.-сост. А.Е. Новиков, Е.Е. Соловьёва. – Череповец : Череповецкий государственный университет, 2017. – С. 63–72.
7. Кузнецова Е.В. Рецепция творчества Оскара Уайльда в поэзии Игоря Северянина // Литературоман(н)ия. – Москва : РГГУ, 2019. – С. 372–388.
8. Кузнецова Е.В. Русский Оскар Уайльд : сценический образ Игоря Северянина // Русская литература. – 2019. – № 3. – С. 140–153.
9. Лушников Л.А. К вопросу о русской рецепции творчества Оскара Уайльда // Россия в мире : проблемы и перспективы развития международного сотрудничества в гуманитарной и социальной сфере. – Пенза : ПГТУ, 2017. – С. 69–83.
10. Матрусова А.Н. Образ святого Грааля в художественной рецепции русской поэзии Серебряного века // Художественная словесность : теория, методоло-

Эстетизм или эгоцентризм?
(К вопросу об «уайльдовской» маске Игоря-Северянина)

- гия исследования, история : коллективная монография. – Москва : Информационный центр сотрудничества «Литера», 2020. – С. 118–164.
11. Никульцева В.В. «Всех женщин все равно не перелюбишь...» : проблема поиска женского идеала в позднем творчестве Игоря-Северянина // Текст в социальном, политическом, культурном пространстве : сборник научных статей / отв. редактор Никульцева В.В. – Москва : МФЮА, 2020. – С. 337–350.
 12. Никульцева В.В. История одного литературного псевдонима // Русская речь. – 2009. – № 3. – С. 96–98.
 13. Никульцева В.В. Образ О.А. Глебовой-Судейкиной в зарубежном творчестве Игоря-Северянина (Поэтическая эпитафия «Голосистая могилка») // Литературное зарубежье как культурный феномен : сб. науч. тр. / отв. ред. Петрова Т.Г. ; сост. : Жулькова К.А. , Петрова Т.Г. – Москва : ИНИОН РАН, 2017. – С. 30–37.
 14. Никульцева В.В. Символика смерти в стихотворении И. Северянина «У Е.К. Мравиной» // Русский язык в школе. – 2001. – № 2. – С. 75–79.
 15. Никульцева В.В. Словарь неологизмов Игоря-Северянина / Ин-т рус. языка им. В.В. Виноградова РАН ; под ред. проф. В.В. Лопатина. – Москва : ООО «Азбуковник», 2008. – 380 с.
 16. Рождественский Вс. Страницы жизни. Из литературных воспоминаний. – Москва : Современник, 1974. – 436 с.
 17. Северянин Игорь (Игорь-Северянин). Громокипящий кубок. Ананасы в шампанском. Соловей. Классические розы / сост. В.Н. Терёхина, Н.И. Шубникова-Гусева. – Москва : Наука, 2004. – («Литературные памятники»). – 872 с.
 18. Северянин Игорь (Игорь-Северянин). Письма Скалдину Алексею Дмитриевичу с приложением «Открытого письма Игоря-Северянина» и проспекта «Интуитивная школа “Вселенский Эго-Футуризм”», 1912 // РГАЛИ. Ф. 487. Оп. 1. Ед. хр. 81. 2 п., 4 л.
 19. Северянин И. Тост безответный : Стихотворения. Поэмы. Проза / сост., авт. предисл. и коммент. Е. Филькина. – Москва : Республика, 1999. – 543 с. – (Прошлое и настоящее).
 20. Северянин И. (Игорь-Северянин). Уснувшие весны. Критика. Мемуары. Скитания, 1931 // РГАЛИ. Ф. 1152. Оп 1. Ед. хр. 13. 200 л.
 21. Словарь литературного окружения Игоря-Северянина (1905–1941) : биобиблиографическое издание : в 2 т. / сост. Д.С. Прокофьев. – Псков : ООО «Гимейн», 2007. – Т. 1. – 252 с.
 22. Словарь литературного окружения Игоря-Северянина (1905–1941) : биобиблиографическое издание : в 2 т. / сост. Д.С. Прокофьев. – Псков : ООО «Гимейн», 2007. – Т. 2. – 180 с.
 23. Чуковский К. Эгофутуристы : Игорь Северянин и другие // CHUKFAMILY [электронный ресурс]. – URL: <https://www.chukfamily.ru/kornei/prosa/kritika/egofuturisty> (дата обращения: 2.04.2021). – Текст воспроизв. по изд.: Чуковский К. Собр. соч. – Москва : Терра-Книжный клуб, 2004 г. – Т. 8.
 24. Цитаты Уайльда [электр. ресурс] / подгот. Сироткин Д. – URL: <https://burido.ru/741-tsitaty-uajlda> (дата обращения: 2.01.2021).

ПОЭТИКА И СТИЛИСТИКА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

УДК 82.0

МИЛЛИОНЩИКОВА Т.М.¹ АСПЕКТЫ ТИПОЛОГИИ И ПОЭТИКИ ПАРОДИИ В ИССЛЕДОВАНИЯХ АМЕРИКАНСКИХ СЛАВИСТОВ О РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX в. (Обзор).

DOI: 10.31249/lit/2021.03.07

Аннотация. В обзоре рассматриваются славистические литературоведческие исследования США, в которых анализируется функционирование пародии, представленной в произведениях русских писателей золотого века. Главное внимание в этом обзоре сосредоточено на компаративном анализе текстов Н.М. Карамзина, А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя, Н.Г. Чернышевского и Ф.М. Достоевского. Авторы американских славистических исследований – Р.Л. Бэлнеп, М. Гринлиф, М.Г. Альтшуллер, О. Меерсон, Н. Фиртич, Е. Сливкин, К. Рутсала – выявляют особенности типологии и поэтики пародии и метапародии в произведениях русских писателей XIX в.

Ключевые слова: русская литература XIX в.; американская славистика; типология; поэтика; интертекстуальность; пародия; метапародия; композиция.

MILLIONSHCHIKOVA T.M. Aspects of the typology and poetics of parody in the studies of American slavists on Russian literature of the nineteenth century. (Review).

¹ Миллионщикова Татьяна Михайловна – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник отдела литературоведения ИНИОН РАН.

Abstract. The review concentrates on several functions of parody in the Russian writer's texts of the Golden Age as they are reflected in the Slavic literary studies of the USA. This review focuses on comparative analysis of the texts by N.M. Karamzin, A.S. Pushkin, N.V. Gogol, N.G. Chernyshevsky and F.M. Dostoevsky. The American Slavic researches – R.L. Belknap, M. Greenleaf, M.G. Altshuller, O.A. Meerson, N. Firtich, E. Slivkin and K. Rutsala – reveal and examine various typological and poetical aspects of parody and metaparody in some classical works by Russian writers of the nineteenth century.

Keywords: Russian literature of the nineteenth century; the American Slavic literary studies; typology; poetics; intertextuality; parody; metaparody; structure.

Для цитирования: Миллионщикова Т.М. Аспекты типологии и поэтики пародии в исследованиях американских славистов о русской литературе XIX в. (Обзор) // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7: Литературоведение. – 2021. – № 3. – С. 82–94. DOI: 10.31249/lit/2021.03.07

Попытку прояснить интертекстуальный термин *пародия* предпринял французский структуралист Жерар Женетт, показавший в своей работе «Палимпсесты»¹, насколько разными могут быть определения этого литературоведческого понятия.

С точки зрения другой французской исследовательницы – Натали Пьеге-Гро, высказанной в монографии «Введение в теорию интертекстуальности» [9], «культурное пространство» следует рассматривать как место «взаимоориентации» и взаимодействия литературных текстов, когда любой из них может быть прочитан как продукт «впитывания и трансформации» множества других текстов. Два текста могут находиться между собой в отношениях деривации, основанной на понятии производности языковых единиц, признанных в качестве исходных. Пародия, основу которой составляет трансформация текста, относится к одному из основных деривационных типов [9, с. 93].

¹ Genette G. Palimpsests : literature in the second degree (Stages). – Lincoln, 1997. – 491 p.

В американской славистике различные аспекты типологии и поэтики пародии рассматривают Роберт Ламонт Бэлнеп, Моника Гринлиф, Марк Альтшуллер, Ольга Меерсон, Николай Фиртич, Евгений Сливкин, Кирстен Рутсала и другие исследователи.

В работах этих ученых в рамках сопоставительного анализа художественных текстов Н.М. Карамзина, А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя, Ф.М. Достоевского и Н.Г. Чернышевского определяется функционирование пародии и метапародии.

Исследователь творчества Достоевского – Р.Л. Бэлнеп убежден, что «большая литература не изобретается из ничего, а скорее копирует, цитирует, заимствует, пародирует, т.е. различными способами реагирует на уже написанное» [3, р. 34].

Однако в работах, посвященных Пушкину, подобный подход, с точки зрения Моника Гринлиф [6], высвечивает тенденцию свести комментирование творчества русского поэта лишь к «простой ловле контекстов», спровоцировавших «интертекстуальную поэтическую игру». Без определения генезиса этих контекстов невозможно говорить о глубоком понимании пушкинского творчества: «буквальный уровень текста» отводится неискушенной аудитории, тогда как «посвященные читатели» прислушиваются к отголоскам поэтической традиции, богатство которой, в свою очередь, является «проверкой их образованности». Пушкин «постоянно переключается с одного на другое: свободолюбивая лирика сменяется романтическими элегиями, фрагменты в классическом стиле – подражаниями Байрону или пародиями на него» [6, с. 7–8].

Содержание и композиция ранней романтической поэмы Пушкина «Руслан и Людмила» (1818–1820), по мнению М.Г. Альтшуллера, высказанному в монографии «Между двух царей. Пушкин, 1824–1836» [1] и в статье «“Руслан и Людмила” Пушкина и традиции героини-эпической поэмы» [2], «на самом общем уровне» могут быть рассмотрены как пародирование схемы европейского античного романа. Пушкинская поэма «вписывается в систему европейской литературы» и на этом фоне она воспринимается как «некоторое подтрунивание» над серьезными литературными текстами, т.е. как «ироикомическая поэма».

В ходе литературных споров возникавшая в качестве литературной пародии «ироикомическая поэма» осмеивала популярные литературные жанровые формы. Исследователь считает, что на этом общем фоне с особенной четкостью прослеживаются конкретные явления литературной жизни начала XIX в., которые стали объектом довольно мягкой, но очевидной и недвусмысленной насмешки и пародирования со стороны Пушкина [1, с. 152].

Особенно активно ироикомическая поэма демонстрировала свои возможности полемиического литературного жанра в начале XIX в. Непосредственные предшественники «Руслана и Людмилы» – поэмы «Опасный сосед» (1811) В.Л. Пушкина и «Расхищенные шубы» (1815) А.А. Шаховского. В первой – местом действия является бордель, далеко не такой поэтичный, как в романтической поэме Пушкина; во второй – немецкий Шустер-клуб. Первый текст распространялся в рукописи, а второй дошел до настоящего времени только в печатном варианте, утратив значительную часть своего полемического задора. В обеих поэмах главным является не сюжет, а острая литературная полемика, направленная в пародийной форме в первой поэме на «славянофилов»-шишковистов, во второй – против Карамзина и его последователей, отмечает исследователь [там же].

Анализируя поэму «Руслан и Людмила», Альтшуллер отмечает, что поэма начинается и заканчивается цитатой из Оссиана: «A tale of the times of old! The deeds of days of others years!»¹ Эти поэтические строки были известны русскому читателю по переводу поэмы «Картон», выполненному Карамзиным, где оссиановские строки читались: «Повесть времен старых! Дела минувших лет!» Пушкин, таким образом, начинает и заканчивает свою поэму парафразой из Карамзина, тоже повторенной дважды: «Дела давно минувших дней, / Преданья старины глубокой»².

¹ The poems of Ossian : transl. by James Macpherson, Esq. – New York, [1846]. – P. 223.

² Пушкин А.С. Полн. собр. соч. – Москва, 1994–1997. – Т. 6. – С. 7, 85. – Репринт изд.: Пушкин А.С. Полн. собр. соч. – Москва ; Ленинград : АН СССР, 1937–1959.

В пушкинской поэме содержится некоторая ирония и по отношению к патриарху русской литературы – Карамзину. Из его «Истории государства Российского» (1818–1829) Пушкин взял имена Рогдай и Фарлаф. Последнее имя встречается у Карамзина дважды. Оно должно было понравиться Пушкину, ибо звучит почти как Фальстаф, который и является литературным прототипом этого персонажа. Дважды встречается у Карамзина и имя Рахдай. На этот раз и характеры героев совпадают у обоих авторов. У Карамзина: «Сильный Рахдай (который будто бы один ходил на 300 воинов)», в примечаниях он же назван «Рахдай удалой». И на той же странице, где говорится о Рахдае, встречается фраза: «расширил пределы государства на Западе» [2, р. 21].

Торжественно-величавый рассказ Карамзина, наложенный на историю незадачливого мужа, у которого прямо из постели украли жену, не успевшую лишиться невинности, принимает несерьезный, проказливо-насмешливый оборот. Черты комизма, шутовства, иронии, пародии и травести – важнейшие мотивы поэмы – позволяют рассматривать ее как памятник литературной полемики того периода: «Так молодой поэт легко и изящно посмеялся над столпами раннего русского романтизма: Карамзиным, Озеровым, Жуковским, Батюшковым» [2, р. 23], – резюмирует исследователь.

Использование приема пародирования в произведениях Пушкина, написанных в поздний период его творчества, рассматривает Гринлиф в статье «“Путешествие в Арзрум” Пушкина: Поэт на границе» [5] и в монографии «Пушкин и романтическая мода: Фрагмент, элегия, ориентализм, ирония» [6].

С точки зрения исследовательницы, несмотря на то что во многих зрелых произведениях Пушкина («Евгений Онегин», «Медный всадник»; «Повести покойного Ивана Петровича Белкина», «Пиковая дама» и «Капитанская дочка») демонстрируются чисто романтические искания поэта, в них отчетливо прослеживаются «неромантические», «постромантические» и даже «антиромантические» черты.

Образ Евгения Онегина, в частности, подается Пушкиным как пародия – «а-ля байронический позер» («москвич в гарольдовом плаще»). Онегин лишен способности глубоко и искренне чув-

ствовать, сопереживать другим людям и сохраняет при этом собственную индивидуальность. Эта эмоциональная и нравственная пустота превращает героя «романа в стихах» в постромантического персонажа, сохранившего только видимость своей первородной романтической сущности [6, с. 49].

Хотя, взятое в целом, наследие Пушкина не может быть оценено как романтическое, однако многое из того, что привлекает поэта в мировой литературе, оборачивается репрезентацией или пародированием повторяющегося структурного ядра, утверждает Гринлиф, благодаря чему поэт находит новые направления, «иные грани того, что иначе стало бы статичной психологической драмой» [там же].

У Байрона, по мнению исследовательницы, Пушкин почерпнул возможность противопоставления в одном произведении совершенно разных, одновременно сосуществующих точек зрения на один и тот же предмет. Именно «наложение» стилистически и идеологически конфликтующих фрагментов и приемы пародирования, по мнению Гринлиф, делали «байронические поэмы» Пушкина столь загадочными и сложными не только для непосвященной публики, но и для кружка (П.А. Вяземский, А.И. Тургенев, В.А. Жуковский, Н.М. Карамзин) [6, с. 47].

Гринлиф утверждает, что для Пушкина представлял интерес любой поэт-предшественник, если он открывал ему новые возможности изображения и анализа его собственной жизненной ситуации. В ссылке, например, Пушкин ощущал близость с другими поэтами-изгнанниками – Овидием, Данте, Байроном [6, с. 46].

Исследовательница приводит пушкинское описание перехода через горы из его воспоминаний о поездке на Русско-турецкую войну – «Путешествия в Арзрум во время похода 1829 года» (1835). «Ручьи, падающие с горной высоты мелкими и разбрызганными струями», напоминали поэту «странную картину Рембрандта», изображающую похищение Ганимеда. Образ этот, восходящий к «Метаморфозам» Овидия, впоследствии использовал Данте в своем «Чистилище» (Песнь 9, 19–78).

В пародийном ключе отзвуки этого литературного контекста отчетливо звучат в пушкинском «Путешествии в Арзрум»: возвра-

тившийся из Ада Данте погружается в сон, и ему грезится, что его, как Ганимеда, похищает орел и уносит к вратам Чистилища [5, р. 947].

Наибольший эффект пародия производит тогда, когда она точно следует деформируемому тексту, поэтому чаще всего она оказывается сравнительно небольшой по объему, отмечает Пьеге-Гро [9, с. 93].

С формальной точки зрения такой минимальной единицей «фонетического выражения пародии», по мнению О. Меерсон, выступает рифма, так как она «передразнивает», т.е. «уподобляет» зарифмованные компоненты по форме и тем сильнее «разводит» их по содержанию, снижая при этом первый компонент вторым.

О. Меерсон в главе «Рифмы, квазирифмы и призраки рифмы в “Моцарте и Сальери”»: Авторская позиция вне нарратива» из ее книги «Персонализм как поэтика: Литературный мир глазами его обитателей» [8] утверждает, что средства субъектной организации драмы Пушкина «Моцарт и Сальери» (1830) оказываются исключительно фонетическими («Алигьери – Сальери»). Причем речь идет о понимании Алигьери именно «высокопарным пушкинским Сальери», а не о самом Данте: сниженно пародийные функции рифмы в белом стихе оказались возможны после Шекспира

Вместе с тем, по мнению О. Меерсон, пародийное снижение высокого стиля у Пушкина – величина постоянная. В качестве новаторской черты – «замутнение» приема и полный перенос авторской точки зрения из области повествования в сферу субъектной организации, в результате чего эффект переходит в область подсознания читателя. Моцарт до конца не осознает опасности высокопарного «сальеризма», читатели – тоже еще колеблются в интерпретации того, что осознает Моцарт. Именно благодаря этой «псевдослучайности» рифм и удается Пушкину высказать свое отношение к искусству и к этике, не произнося ни единого авторского слова «своим голосом» [8, с. 162].

Приемы алогизма и пародии в творчестве Гоголя, которые писатель использовал при описании бытовых подробностей имперской столицы России и русских уездных городов, рассматривает американский искусствовед и художник Н. Фиртич в статье

«Всеобъемлющее видение: Гоголь, авангард и методы изображения русских кубофутуристов» [12].

Знаменитые гоголевские алогизмы и его юмор, несомненно, ставят перед собой цель с помощью пародии высмеять грубость, бессмысленность и даже иррационализм русской жизни. Но при этом они самым очевидным образом несут и чисто эстетическую функцию, так как пародийно направлены против общепринятых представлений о высоком классическом искусстве. Устойчивый интерес Гоголя к приемам примитивного искусства в противовес классическому идеалу, по мнению Н. Фиртича, был обусловлен убеждением писателя в том, что «совершенство» не обязательно является синонимом эстетической целесообразности и уместности. По словам Гоголя, картина «Последний день Помпеи» Карла Брюллова выглядит «слишком искусственной», чересчур выверенной и «излишне драматизированной», что и лишило ее жизненной правды. Поэтика кубизма и футуризма, как и у русского писателя, пародийно направлена против эстетики академического искусства с его набором соответствующих тем и их исполнения [12, с. 385].

В своих «петербургских повестях» «Портрет» (1835), «Невский проспект» (1835), «Нос» (1836) Гоголь предвосхитил мироощущение художников русского авангарда. Алексей Кручёных, Василий Каменский, Михаил Ларионов, Казимир Малевич, другие русские поэты и художники-футуристы, создававшие в начале XX в. новую «непричесанную реальность», высоко ценили чистоту и искренность народной живописи, противопоставляя ее лишенному жизненности и непосредственности «академическому» реализму.

Творчество Гоголя – удивительный пример предвосхищения тех художественных технических открытий, которые присущи европейскому искусству первой половины XX в., и то обстоятельство, что Ф. Кафка и Дж. Джойс не были знакомы с творчеством Гоголя, нисколько не умаляет их близости к русскому писателю, резюмирует Н. Фиртич [12, с. 440].

В статье «Достоевский и Гоголь. Еще к теории пародии (и интертекста): красавица в гробу – ведьма или Кроткая?» О. Меер-

сон [7] речь идет о споре двух писателей «на материале гоголевского подтекста у Достоевского» [7, с. 232].

Исследовательница отмечает, что в «Кроткой» (1876) встречается много сюжетно-тематических аллюзий и даже сходных черт с «Вием» (1835) Гоголя.

Закладчик Достоевского, как и бурсак Хома Брут, вынужденно исполняет похоронный обряд ночных бдений, оставаясь наедине с трупом молодой женщины в гробу. Оба они являются непосредственными, хотя и как бы невольными виновниками гибели покойных, которых они не хотели убивать. Закладчик и бурсак с изумлением обнаруживают, сколь молоды и красивы лица их жертв. У обеих героинь «ресницы лежат стрелками», и в обоих произведениях обыгрывается мотив зрительного контакта. Хоме Бруту становится «страшно до жути»: ему кажется, что мертвая панночка «как будто бы глядит на него закрытыми глазами». Рассказчик Достоевского, напротив, умоляет покойницу открыть глаза [7, с. 232].

Взяв произведение своего предшественника как «оригинал» или как «интертекст», Достоевский изменил в нем все оценочные знаки и ориентиры. Благодаря этому ему удалось создать литературную пародию довольно редкого типа, в которой оригинал не снижается и не вульгаризируется, а, напротив, – возвышается и облагораживается. Поэтому в «Кроткой» «нет и следа гоголевской мистики, иронии и сарказма. Наоборот, здесь все предельно серьезно и строго: “ужастик” Гоголя превратился в трагическую драму утраченной высокой любви». Оплакивая жену, герой Достоевского преодолевает свой эгоизм и таким образом возрождается «как живая душа, как человеческое существо» [7, с. 236].

Американские слависты отмечают, что особенно богаты «текстами в тексте», цитатами, аллюзиями, пародиями и реминисценциями, отсылающими к произведениям русской и зарубежной литературы, романы Достоевского.

В этом смысле, по мнению Р.Л. Бэлнепа, высказанному им в книге «Генезис романа “Братья Карамазовы”: эстетические, идеологические и психологические аспекты создания текста» [3] и в статье «Творчество как трансформация: Достоевский и оригиналь-

ность» [4], произведения русского писателя созданы «не одним таинственным гением», а являются результатом его тесного «сотрудничества» с произведениями сотен писателей – живых и ушедших, великих и заслуженно забытых, – хотя это вовсе не означает, что литература, пусть и живущая взаимной помощью, должна быть одинаковой.

Даже если Достоевский читал то же, что и какой-нибудь другой писатель, он настолько по-другому воспринимал прочитанное, что его произведения отчетливо несут на себе печать «именно его пера». Однако самое большое значение для творчества Достоевского имела литература Средневековья, средневековый фольклор и характерное для того времени мироощущение, «Исповедь» Августина, «Тысяча и одна ночь», «Слово о полку Игореве», подчеркивает Р.Л. Бэлнеп [4, с. 157–158].

Образы Средневековья, постоянно возникающие в творчестве писателя, по мнению Е. Сливкина [11], имеют биографическую подоплеку, связанную с Петербургом.

В статье «“Танец смерти” Ганса Гольбейна в романе “Идиот”» исследователь отмечает, что юные годы будущего писателя с 1838 по 1843 г. прошли в стенах Михайловского замка, исторически связанного с Мальтийским орденом. После возвращения из Сибири Достоевский, человек уже иных убеждений, переосмыслил романтические образы, питавшие его воображение в юности, следствием чего явился феномен пародирования «рыцарских миров» в романе «Идиот» (1868) [11, с. 80–81].

К. Рутсала в статье «Картина и зеркало: метапародия в “Бедных людях” и “Записках из подполья”» [10] отмечает, что, соединяя в своем первом романе черты сентиментализма и натурализма с глубоко психологическими характеристиками, Достоевский выходит за пределы подражания или пародии на более ранние литературные течения – к абсолютно оригинальному методу изложения метатекстуальности, когда происходит восприятие и комментирование реципиентом текста-первоисточника.

«Бедные люди» (1844–1845) Достоевского, по убеждению исследовательницы, – «метапародическое сочинение в наиболее чистом виде». Однако техника метапародии, которой русский пи-

сатель овладел при написании «Бедных людей», в значительной степени присутствует и в его более поздних сочинениях. Дальнейшее развитие этой интертекстуальной техники у Достоевского отчетливо проявилось в «Записках из подполья» (1846) [10, с. 29].

Хотя монолог в конце части первой «Записок» может показаться исповедью, на самом деле он оказывается метапародией на исповедальный стиль. Устоявшаяся привычка «человека из подполья» опровергать собственные утверждения, когда он, принимая на себя функции «адвоката дьявола», открыто противоречит самому себе, выводя читателя из равновесия.

На всем протяжении «Записок» Достоевский участвует в диалоге не только с традицией исповеди, но и другими текстами и традициями. Многие критики отмечают, что в «Записках» появляется пародия и на «Что делать?» (1863) Чернышевского. Однако отклик Достоевского на «Что делать?» так и остается пародией, не превращаясь в метапародию: книга Чернышевского не может считаться серьезным литературным произведением: в лучшем случае, это политический трактат, «замаскированный под роман». По мнению исследовательницы, Чернышевский и сам осознавал, что его роман представляет собой «самопародию». Поэтому Достоевский не участвует в серьезном, «метапародическом диалоге» с романом «Что делать?», как он это предпринял в «Бедных людях» по отношению к произведениям Гоголя и Пушкина, к писательскому дару которых он испытывал глубокое уважение.

Пародия Достоевского на роман «Что делать?» была вызвана теми «опасными идеями», которые писатель усмотрел в социалистическом учении, и поэтому он пародирует Чернышевского именно с этой точки зрения, а не как художника слова [10, с. 31–32].

Метапародийная трансформация «Записок» оказывается завершенной, когда человек из подполья осознает, что он не в состоянии спасти Лизу, но, возможно, Лиза может его спасти своей любовью и состраданием. Однако спасение не осуществляется – мешают гордость и тщеславие героя, и он вновь удаляется в мир своего «рационализаторства», пытаясь себя убедить, что, позволяя Лизе страдать, он фактически оказывает ей услугу, ибо страдание ведет к душевному очищению. Человек из подполья так и остается

лишенным спасения, однако Достоевский возвращается к теме проститутки как спасителя в «Преступлении и наказании» (1866), где Соня Мармеладова помогает Раскольникову достичь пробуждения души.

По мнению исследовательницы, Достоевский вновь и вновь прибегает к технике представления в своих романах знакомой сюжетной структуры лишь затем, чтобы полностью ее перевернуть или как-нибудь иначе обмануть читательские ожидания. Например, в «Преступлении и наказании» он пересматривает традиционный детективный сюжет, а в «Братьях Карамазовых» (1880) представляет жизнь Зосимы в виде отрывка из «Жития святых», а затем разрушает этот эффект описанием подробностей «тления» тела старца [10, с. 40–42].

И в «Записках», и в «Бедных людях» Достоевский полагается на «читательские ожидания», основанные на знании прежних литературных течений, а затем «разрушает эти ожидания». Знания читателя становятся основой для метапародирования, в ходе которого происходит процесс переработки сюжетной структуры, стиля повествования и образов традиционных персонажей.

В процессе метапародирования Достоевский выходит за границы своих литературных моделей. Глубоко уходя корнями в русскую и европейскую литературные традиции, романы Достоевского покидают пределы своих литературных источников, чтобы предстать перед нами блестящими новаторскими шедеврами, резюмирует К. Рутсала [10, с. 48].

Список литературы

1. Альтшуллер М.Г. Между двух царей. Пушкин, 1824–1836. – Санкт-Петербург : Академический проект, 2003. – 352 с. – (Современная западная русистика).
2. Альтшуллер М. «Руслан и Людмила» Пушкина и традиции героико-эпической поэмы.
Altshuller M. Pushkin's «Ruslan and Ludmila» and the traditions of the mocho-epic poem // The Golden age of Russian literature and thought. – London : Palgrave Macmillan UK, 1992. – P. 7–24.
3. Бэлнеп Р.Л. Генезис романа «Братья Карамазовы» : эстетические, идеологические и психологические аспекты создания текста.

- Belknap R.L. The genesis of «The Brothers Karamazov» : the aesthetics, ideology and psychology of text making. – Evanston : Northwestern univ. press, 1990. – 199 p.
4. Бэлнеп Р.Л. Творчество как трансформация : Достоевский и оригинальность // Вопросы литературы. – 1988. – № 11. – С. 157–168.
 5. Гринлиф М. «Путешествие в Арзрум» Пушкина : поэт на границе. Greenleaf M. Pushkin's «Journey to Arzrum» : the poet at the border // Slavic review. – 1991. – Vol. 50, N 4. – P. 940–953.
 6. Гринлиф М. Пушкин и романтическая мода : фрагмент, элегия, ориентализм, ирония. – Санкт-Петербург : Академический проект, 2006. – 384 с. – (Современная западная русистика).
 7. Меерсон О.А. Достоевский и Гоголь. Еще к теории пародии (и интертекста) : красавица в гробу – ведьма или Кроткая? // Sub specie tolerantiae. Памяти В.А. Туниманова / Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом) РАН. – Санкт-Петербург : Наука, 2008. – С. 231–242.
 8. Меерсон О.А. Рифмы, квазирифмы и призраки рифмы в «Моцарте и Сальери» : авторская позиция вне нарратива // Персонализм как поэтика : литературный мир глазами его обитателей. – Санкт-Петербург : Издательство «Пушкинский Дом», 2009. – С. 136–162.
 9. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности : пер. с фр. / общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. – Изд. 2-е. – Москва : ЛЕНАНД, 2015. – 240 с.
 10. Рутсала К. Картина и зеркало : метапародия в «Бедных людях» и «Записках из подполья» // Достоевский и мировая культура : альманах / гл. ред. К.А. Степанян. – Москва : Классика плюс, 1998. – № 14. – С. 26–50.
 11. Сливкин Е. «Танец смерти» Ганса Гольбейна в романе «Идиот» // Достоевский и мировая культура : альманах / гл. ред. К.А. Степанян. – Москва : Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН, 2003. – № 17. – С. 80–109.
 12. Фиртич Н. Всеобъемлющее видение : Гоголь, авангард и методы изображения русских кубофутуристов. Firtich N. The inclusive vision : Gogol, the avant-gard and the Russian strategies of depiction // Записки русской академической группы в США. – Нью-Йорк : The association of Russian-American scholars in the U.S.A, 2008–2009. – Т. 35. – С. 375–451.

ЛИТЕРАТУРА И ОБЩЕСТВО

УДК 82.02

КОЛОСОВА Е.И.¹ ОБЩЕСТВА АНТИКВАРИЕВ В КОНТЕКСТЕ БРИТАНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XVIII в. (Обзор).

DOI: 10.31249/lit/2021.03.08

Аннотация. В обзоре исследуются предпосылки создания обществ антиквариетов XVIII в. и их влияние на английскую поэзию; антикварианизм как феномен, который способствовал исследованиям в области лингвистики и истории литературы, истории, социологии. Рассматривается фигура А. Рэмзи как поэта, популяризирующего шотландское народное искусство и внесшего большой вклад в научное изучение шотландского наследия.

Ключевые слова: антикварианизм; антиквар; антикварий; баллада; хорографическая традиция; Аллан Рэмзи.

KOLOSOVA E.I. Antiquary societies in the context of eighteenth-century British literature. (Review).

Abstract. The review considers some preconditions for the foundation of antiquary societies in the eighteenth century and their influence on British poetry; antiquarianism as a phenomenon that contributed to research in the fields of linguistics and literary history, history, sociology. A. Ramsay is also considered as a poet who popularized Scottish folk art and made a great contribution to the scholarly study of the Scottish heritage.

¹ Колосова Екатерина Игоревна – младший научный сотрудник отдела литературоведения ИНИОН РАН, аспирант кафедры зарубежной литературы филологического факультета МГУ.

Keywords: antiquarianism; antiquarian; antiquary; ballad; chographic tradition; Allan Ramsey.

Для цитирования: Колосова Е.И. Общества антиквариев в контексте британской литературы XVIII в. (Обзор) // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7: Литературоведение. – 2021. – № 3. – С. 95–108. DOI: 10.31249/lit/2021.03.08

История литературы Великобритании XVIII в. тесно связана с феноменом антикварианизма. Ученые-антиквары оказали колоссальное влияние на литературные тенденции столетия, которые впоследствии сказались на эстетике британского романтизма.

Следует уточнить значение двух близких терминов – «антиквар» (antiquarian) и «антикварий» (antiquary). Первый относится к ученым, которые коллекционировали предметы старины, исследовали остатки древней архитектуры и материальное наследие прошлых веков. Антиквариями же принято называть ученых-исследователей, уделявших большее внимание рукописям и древним текстам. В сущности, практики антикваров и антиквариев различались не сильно. И те и другие организовывали поиски примечательных объектов для исследования, изучали их, а результаты обнародовали.

Розмери Свит (Лестерский университет), исследователь феномена антикварианизма, в третьей главе книги «Антикварии: открытие прошлого Британии XVIII в.» [3] излагает историю Королевского общества древностей (Society of Antiquaries of London) – одного из наиболее влиятельных научных сообществ Англии XVIII в., по образу которого было создано и второе по значимости в Великобритании Общество антикваров Шотландии (Society of Antiquaries of Scotland).

Антикварианизм как особый род деятельности – это коллективный проект, сильно зависящий от вовлеченности участников в исследовательскую деятельность. Он нацелен на распространение внутри сообщества накопленных данных и знаний об историческом прошлом. Королевское общество древностей и Лондонское Королевское общество (Royal Society или Royal Society of London for Improving Natural Knowledge), как и другие многочисленные аналогичные провинциальные организации в Англии, были частью

большой сети, имеющей связи с Европой, Индией и Америкой. Ученые-антиквары сотрудничали между собой, а отдельные их группы торговали документами и рукописями, и Р. Свит отмечает важный момент: чаще всего отдельные ученые не имели средств для приобретения старинных объектов, и в таких случаях Общество материально поддерживало их [3, р. 81].

В начале XVIII века институт сообществ и клубов стремительно набирал популярность. Например, клуб Дж. Аддисона (1672–1719) и Р. Стила (1672–1729), существовавший на страницах журнала «Спектейтор» (*The Spectator*), показал преимущества свободной от политических или религиозных противоречий полемики, когда все участники находятся в равном положении. Кофейни и таверны, где собирались литераторы, художники, страховые агенты и маклеры, стали местом постоянной циркуляции идей среди представителей самых разных профессий. В более широком смысле, замечает Р. Свит, клубы и общества были фундаментом культурной, политической и даже экономической жизни Англии XVIII в. [3, р. 82]. Однако сравнительно немногие сообщества добились успеха в долгосрочной перспективе. Почти все они испытывали трудности в привлечении участников, особенно остро данная проблема стояла перед теми исследователями, которые рассчитывали на серьезную научную деятельность. Именно антикварные сообщества продемонстрировали наиболее высокий уровень организации, Р. Свит связывает это с многовековой историей антикварианизма как такового. Ученые XVIII в. чтит историю антикварных сообществ, начиная с круга антикваров сэра Генри Спелмана (Henry Spelman, 1562–1641), сэра Роберта Коттона (Robert Bruce Cotton, 1571–1631) и Уильяма Кемдена (William Camden, 1551–1623). Вдохновившись опытом предшественников, антиквари XVIII в. стремились создать эффективную организацию для восстановления утраченных знаний об историческом прошлом Великобритании.

На рубеже XVII–XVIII вв. главной площадкой для обсуждения научных и литературных вопросов, безусловно, оставалось Лондонское Королевское общество, основанное в 1660 г. Коллекционирование древних артефактов всегда было одной из сторон

его деятельности, которая, однако, не поощрялась Исааком Ньютоном (1642–1727), одним из первых членов Общества. Он полагал, что его коллеги не должны заниматься «проблемами литературы». И действительно, среди приоритетов Королевского общества в 1718 г. исследование древностей располагалось в самом низу – после земледелия, садоводства и растениеводства [3, р. 83]. Однако большинство других научных сообществ как в Британии, так и за ее пределами не придерживались подобной иерархии.

История Королевского общества древностей начинается с амбициозной программы Хамфри Уэнли (1672–1726). Он составил список текстов, которые следовало подготовить к изданию, и предметов старины, изображения которых необходимо было создать. В качестве первого шага по реализации этого плана Уэнли и его коллеги решили опубликовать все собранные данные об английской кроне (серебряной монете в 5 шиллингов). Правда, первоначальный прилив энтузиазма быстро рассеялся, и через десять лет после основания будущее Общества оказалось под угрозой, во многом и потому, что в 1726 г. несколько его основателей, включая самого Уэнли, умерли. Как объясняет Р. Свит, подобные неформальные объединения, не имевшие регламентированного устава и даже постоянного места встреч, в значительной степени зависели от амбиций небольшой группы основателей. Это затрудняло систематическую исследовательскую работу [3, р. 86].

Конец 1720-х годов стал трудным периодом для задуманного проекта, и члены Общества решили выработать новую стратегию. Так, английский антиквар и политический деятель Роджер Гейл (1672–1744) жаловался своему высокопоставленному шотландскому коллеге сэру Джону Клерку (1676–1755) на «вялый характер встреч», для которых не хватало «интересного и действительно стоящего материала». Они обсуждали возможную помощь со стороны аристократов, забрезжила даже надежда на то, что графы Хертфорд (1684–1750) и Винчелси (1682–1729) будут оказывать более щедрую поддержку. Участие графов в проекте означало получение общественного признания и обретение государственного финансирования [3, р. 87]. Оно и стало ключевым фактором: когда официальное основание общества в 1707 г. дало возмож-

ность развернуть полномасштабную и продуктивную работу, ученые утвердились во мнении, что без государственной поддержки невозможно создать перспективное научное объединение. Первоначально высшие сословия неохотно жертвовали средства на подобные проекты, но ситуация постепенно менялась по мере осознания их преимуществ. Во-первых, антиквары пропагандировали патриотическую идею о возрождении исторического прошлого родины. В перспективе это должно было благотворно сказаться на укреплении англо-шотландских отношений и, как следствие, обеспечить политическую и экономическую стабильность Великобритании. Во-вторых, антикварные исследования способствовали не только научным открытиям, но и международным связям. Как замечает Р. Свит, по своим первоначальным целям Общество должно было заниматься изучением местных древностей, однако со временем эти рамки расширились. Например, в 1730-е годы возрос интерес к древностям Египта, Греции и Рима, изучение которых шло и в континентальной Европе, что тоже позволило расширить поле исследований.

Роул Даррел (Университет Калвин) исследует роль хорографической традиции в произведениях шотландских антиквариев конца XVII – XVIII в. [1] С греческого термин «хорография» переводится как «описание страны или региона» (от греч. *χώρα* (страна) или *χωρος* (место или местность) + *γραφία* (описание, письмо)), причем в большинстве современных определений делается упор на описание страны или региона. Однако Р. Даррел предпочитает переводить термин «хорография» следующим образом: «репрезентация пространства или места», и определяет ее как комплексное представление пространства или места, наряду с описанием включающее также и визуальную составляющую. Ведь в широком смысле репрезентация – это создание образа того или иного объекта посредством других образов, идей или ассоциаций.

Исследователь подчеркивает междисциплинарность хорографии, ее направленность на взаимодействие человека со средой, связь с исторической памятью, необходимость синтеза прошлого и настоящего в хорографических исследованиях. Для яркой репрезентации местности требуется творческий подход и даже некото-

рая драматизация изложения. Вместе с тем хорография является эмпирической и критической дисциплиной, истоки которой коренятся в наблюдении, так что практикующему ее ученому необходимо знание местных обычаев и опыт пребывания на изучаемой территории.

Р. Даррел подтверждает свое понимание термина обширным корпусом хорографических произведений, охватывающим период от Античности до наших дней [1, р. 2]. Хорографическая традиция представлена в текстах Флавия Арриана (ок. 86 – ок. 160 г. н.э.), Диогена Лаэртского (ок. II–III вв.), Геродота (ок. 484 г. до н.э. – ок. 425 г. до н.э.), Птолемея (ок. 100 – ок. 170) и др. После падения Западной Римской империи она исчезает на целое тысячелетие – вплоть до эпохи Возрождения, когда появились переводы текстов Страбона и Птолемея, впоследствии побудившие ряд ученых возродить и преобразовать традицию хорографии в соответствии с гуманистическими тенденциями («Italia Illustrata» Флавио Бьондо, «Germania Illustra» Конрада Целтиса).

В Британию Возрождение приходит позже и охватывает большую часть XVI в. Именно в тот период английская хорография начинает активно развиваться. Примечательно, что и феномен антикварианизма в широком смысле возникает примерно тогда же. Изучение ранних антикварных произведений выявляет тесную связь между антикварианизмом и хорографией. Р. Даррел выдвигает предположение, что именно хорография была основным исследовательским методом британских антикваров [1, р. 3].

Наибольшее влияние на более поздние литературные произведения и научные исследования о Шотландии оказали два шотландских антиквара – сэр Роберт Сиббальд (1641–1722) и Александр Гордон (1692–1755). Хотя, по-видимому, ни один из них не использовал термин «хорография», их работы можно безоговорочно отнести к данной традиции.

Приблизительно в 1682 г. Сиббальд начал сбор информации для атласа Шотландии, который задумывался как «описание Шотландии древней и Шотландии современной» [1, р. 8]. Уже на этом этапе в его деятельности прослеживается хорографический подход к репрезентации местности. Сиббальд перечисляет 12 предметов,

которые необходимо затронуть в исчерпывающем труде. Это не только вид правления и законы, природные ресурсы, транспорт и инфраструктура, но и древности, местные исторические традиции, особенности обычаев и нравов местных жителей. Сиббальд также разработал правила и предписания для тех, кто в будущем может последовать его примеру [1, р. 8–9].

Однако данному замыслу не суждено было реализоваться по неясным причинам, хотя Сиббальд опубликовал некоторые из собранных им материалов. В 1684 г. вышла его иллюстрированная книга по естествознанию под названием «*Scotia Illustrata*» (1683). Само исследование в первую очередь сосредоточено на природе Шотландии, однако антиквар отмечает влияние природы на местных жителей и говорит о них как о «продуктах своей страны, пригодных как для войны, так и для занятий искусством благодаря родной земле и чистоте воздуха» [1, р. 10].

Р. Даррел упоминает и две другие работы Сиббальда: «Древняя и современная история округа Шерифдом, Файфа и Кинросса» (*History Ancient and Modern of the Sheriffdom of Fife and Kinross*, 1710) и «Описание Оркнейских и Шетландских островов» (*The Description of the Isles of Orkney and Zetland*, 1711). В них Сиббальд сосредоточился на исторических сведениях и памятниках римской культуры на шотландской территории. Следует отметить, что статус римского наследия в Шотландии будет анализироваться и переосмысляться в Британии вплоть до конца XIX в. Однако в начале XVIII в. антикварии были заинтересованы исключительно в сборе объективных данных, подготавливая почву для дальнейших дискуссий.

Главным трудом Гордона стало «*Itinerarium Septentrionale*» («Путешествие на север»). В нем также основное внимание уделялось римским и несколько в меньшей степени раннесредневековым руинам на территории Шотландии. Работа создавалась во время трехлетнего путешествия Гордона по Шотландии. Антикварий лично производил измерения и составлял подробные планы исторически важных участков местности и памятников. В меру своих возможностей он изучил каждый объект, критически сравнивая полученные данные с наблюдениями предшественников.

Кроме того, он сопоставлял информацию с художественными описаниями из классических произведений, а также со сказками и легендами, услышанными от местных жителей.

Антикварию эпохи шотландского Просвещения обратили также внимание на рукописи старинных баллад – образцы самой ранней шотландской и английской поэзии. Для самих шотландцев эти литературные (и одновременно музыкальные) произведения служили свидетельством того, что Шотландия некогда была свободна от английского гнета. В то время как аристократы и элита проводили большую часть времени в Лондоне, обучали своих детей в английских школах в стремлении устранить из их речи шотландский акцент, оставшиеся на родине интеллектуалы занялись возрождением утраченных традиций. Отчасти подобные исследования стали реакцией на умаление всего шотландского теми, кто жил в Лондоне, англоизировал свою речь ради удачной карьеры. Общество антикваров Шотландии предоставило своим членам необходимые инструменты для поиска старинных текстов и объектов. Методы антиквариев-просветителей, коллекционировавших баллады, походили на практику антикваров, которые изучали географию страны, ее природные ископаемые или римские развалины. И те и другие организовывали экспедиции, следили за новыми находками и активно обменивались сведениями друг с другом.

Руф Перри (Массачусетский технологический институт) напоминает, что народное музыкальное творчество исторически занимало центральное место в шотландской культуре, а основополагающим его жанром была баллада [2]. В 1775 г. английский журналист и драматург Эдуард Тофам (1751–1820) посетил Эдинбург и был особенно поражен музыкальностью его горожан. В «Письмах из Эдинбурга» (*Letters from Edinburgh*, 1776) он писал: «По своей силе привязанность к музыке, которая в целом свойственна этой стране, превосходит здесь религиозную веру. Это не только главное развлечение, но и постоянная тема любого разговора» [2, р. 78]. В музыкальные сообщества Эдинбурга и Абердина входили такие известные деятели, как сэр Гилберт Эллиот (1751–1814), Уильям Робертсон (1721–1793), Адам Смит (1723–1790), Адам Фергюсон (1723–1816), Александр Монро 1773–1859) и пр.

Р. Пэрри отмечает, что народная музыка была популярна среди всех слоев шотландского общества, и это выделяло Шотландию на фоне остальных европейских стран [2, р. 79]. Разумеется, образованные классы знали академические произведения, но церковь Шотландии осуждала слишком сложную музыку, так как низшие слои ее не понимали и тем более не могли ее исполнять. Знатное сословие также не проявляло инициативы в распространении светской музыки на территории Шотландии, поскольку значительная часть шотландской элиты проживала в английской столице. А балладная традиция в Шотландии беспрепятственно развивалась и поддерживалась, в том числе и усилиями антиквариетов.

Примечательно, что вслед за шотландскими антиквариетами также всерьез заинтересовались балладами и их английские коллеги. В Национальной библиотеке Шотландии и библиотеке Эдинбургского университета сохранилось множество писем английских антиквариетов, разыскивавших древние манускрипты. Р. Перри приводит в пример письмо Джозефа Ритсона (1752–1803) от 1792 г. к Александру Фрейзеру Титлеру (1747–1813), профессору истории Эдинбургского университета. В письме английский антиквариет просит предоставить ему редкие шотландские песни для дальнейшей их публикации в его собрании [2, р. 82].

Р. Перри утверждает, что возрождение шотландских песен было также неотъемлемой частью политической ситуации в Великобритании XVIII в. и подпитывало дискуссии, в которых участвовали историки-просветители и философы-моралисты. Соперничество Англии и Шотландии за культурное первенство отразилось и в отношении к «Фрагментам древней поэзии» (1760) Джеймса Макферсона. Среди шотландцев публикации Макферсона пользовались доверием, в то время как в Англии подозревали автора в мистификации. В ответ на «Фрагменты» Сэмюэл Джонсон (1709–1784) и Уильям Шенстон (1714–1763) призвали английского антиквариета Томаса Перси опубликовать «Памятники древнеанглийской поэзии» (*Reliques of Ancient English Poetry*, 1765), что тот и сделал. Вслед за ним последовал сборник шотландского собирателя Дэвида Херда (1732–1810) «Древние и новые шотландские песни, героические баллады и прочее» (*The Ancient and Modern Scots Songs*,

Heroic Ballads etc., 1769). Эти публикации, призванные определить культурное первенство английских либо шотландских антиквариев, оказали колоссальное влияние на всю британскую литературу второй половины XVIII в.

Поэзия Оссиана-Макферсона и «Памятники» Т. Перси получили общеевропейское признание, хотя с самого начала ученые (большинство из которых были англичанами) поднимали вопросы о подлинности текстов как Макферсона, так и Перси (по утверждению самого антиквария, они были взяты в основном из устных источников). Сэмюэл Джонсон обвинил Макферсона в том, что тот сочинил поэмы Оссиана. А знаток баллад Джозеф Ритсон на протяжении долгого времени добивался от Томаса Перси, чтобы тот предоставил хоть какие-то исходные записи, которые, по его мнению, должны были наличествовать, хотя редактор тщательно их скрывал. Р. Перри предполагает, что Т. Перси чересчур существенно редактировал тексты и потому не хотел публиковать оригинальные манускрипты.

Эти и другие споры антиквариев об аутентичности ранних поэтических текстов были связаны с историческими интересами просветителей, размышлявших об эволюции человеческого общества, его потребностях и возможных формах социального устройства. Старинные песни могли служить источником сведений об общественных отношениях в ранние эпохи, так что их публикация вносила определенный вклад в создание экономических и философских теорий. Поэтому и спор о том, какая поэзия является более древней (кельтская или англосаксонская), не только отражает соперничество националистического толка, но и затрагивает важные вопросы о социальном устройстве. В качестве примера Р. Перри приводит участие крупнейшего шотландского философа и историка Дэвида Юма (1711–1776) в оссиановской полемике, демонстрирующее его научный интерес к истории и глубокие познания в ней [2, р. 86].

Р. Перри выделяет еще один аспект: изучение баллад способствовало исследованию истории языка [2, р. 90]. Некоторые антикварии переписывались с Гримуром Торкелином (1752–1829), профессором истории в Копенгагенском университете и храните-

лем датских национальных архивов. Торкелин проводил параллели между шотландским и скандинавскими языками. Джон Джеймисон (1759–1838), редактор Этимологического словаря шотландского языка (*Etymological Dictionary of the Scottish Language*, 1808), писал ему: «Чем больше я исследую язык, тем больше убеждаюсь, что ваша теория справедлива, и наш язык не является производным от A.S.¹, а является родственным диалектом» [2, р. 90]. Позднее Торкелин познакомил Роберта Джеймисона (Robert Jamieson, 1772–1844) со скандинавскими балладами, в частности с датскими, и тот обнаружил ряд очевидных параллелей между шотландскими и более северными вариантами одних и тех же текстов.

Таким образом, исследование англо-шотландских баллад антиквариями повлияло на целый ряд областей науки и искусства: в первую очередь, на литературу, музыку, историю, лингвистику, сравнительную антропологию и фольклористику.

Джеф Стрэбон (Коннектикутский колледж) отмечает, что из-за переезда высшей знати в Лондон в XVIII в. резко снизилась финансовая поддержка шотландских поэтов. Однако те деятели искусства и науки, которые остались на родине, радикально преобразовали литературную традицию. В 1710 г. шотландский ученый Томас Руддиман (1674–1757) издал первый полный перевод «Энеиды» на шотландский, сделанный в 1513 г. Гевином Дугласом (ок. 1474–1522) [4, р. 77]. На титульном листе Руддиман особо указал, что работа переведена на «старый шотландский язык», в отличие от того, на котором говорили в Шотландии в начале XVIII века.

Популяризацией шотландского языка занимался также известный шотландский поэт, фольклорист Аллан Рэмзи (Allan Ramsay, 1686–1758). Он также редактировал баллады, написанные на среднешотландском, и в его комментариях к ним предложена абсолютно новая версия истории шотландской литературы. В подготовленном Рэмзи двухтомном издании «Вечнозеленый» (*The Ever Green: A Collection of Scots Poems Wrote by the Ingenious before 1600*, 1724) образ среднешотландских поэтов кардинально меняется: из космополитически ориентированных и свободолюби-

¹ A.S. – Anglo-Saxon, древнеанглийский язык.

вых по натуре они превратились в националистически настроенных бардов, защищавших свою культуру от иностранных влияний. Как и ученые-антиквари, Рэмзи стремился создать образ современной ему нации как культурного образования, берущего начало в средневековую эпоху.

В XVIII в. в Великобритании начинают активно издаваться сборники и коллекции, призванные привить соотечественникам любовь к «грубым, лишенным изящества, но подлинным произведениям предков» [4, р. 78]. Однако Рэмзи не стремился быть антикварием, в «Вечнозеленом» он выступил скорее как поэт, способствовавший популяризации шотландского народного искусства.

Вместе с тем существен и его вклад в научное изучение шотландского наследия: изучив большое количество древних баллад, он определил основные размеры, жанры и формы древнего стиха, а кроме того, четко отделил стихи на шотландском языке от тех, которые создавались на диалектах английского. Главными авторами шотландской древности Рэмзи считал Джона Барбура (ок. 1320–1395), Роберта Генрисона (ок. 1425 – ок. 1500), Слепого Гарри (1440–1492), Уильяма Данбара (1460–1520), Гэвина Дугласа (1474–1522), Дэвида Линдси (ок. 1490–1555) и Александра Монтегомери (ок. 1545–1598). Их поэзия стала отправной точкой для возрождения национального самосознания. Вместе с тем нужно учитывать, что в их биографиях много лакун, и это создает простор для мистификаций. К началу XVIII в. труды некоторых из них ни разу еще не были напечатаны. Так, только шесть из 84 стихотворений Уильяма Данбара были опубликованы при его жизни, а в следующий раз были изданы только в 1724 г. в собрании Рэмзи. Больше остальных в этом смысле повезло Роберту Генрисону: его версия «Моральных Басен» (*The Morall Fabillis*) была напечатана в 1621 г., а «Завещание Крессиды» (*The Testament of Cresseid*) – в 1663 г.

Рэмзи многое сделал для шотландской поэзии и помимо составления «Вечнозеленого». Сразу после Акта об Унии (1707) вместе с другими литераторами-якобитами он основал литературный клуб «Easy club», внутри которого брал различные псевдонимы. Под руководством других участников клуба Рэмзи издал свои

первые стихотворения. В 1719 г. уже под своим именем издал первый сборник «Шотландских песен» (*Scots Songs*). Приобрела известность еще одна подготовленная им книга под названием «Смесь для чайного столика» (*The Tea-Table Miscellany*, 1723), включавшая авторские баллады Рэмзи, произведения его друзей, а также отредактированные им народные песни. В 1725 г. была опубликована пастораль Рэмзи «Нежный пастух» (*Gentle Shepherd*, 1725), по мотивам которой спустя четыре года была поставлена опера. В 1726 г. вышел составленный Рэмзи (без указания его имени) сборник «Английские и латинские стихотворения о лучниках и Королевской роте лучников, взятые из нескольких источников» (*Poems in English and Latin, on the Archers and Royal Company of Archers, by several Hands*, 1726).

Сравнивая подход Рэмзи и переводчика «Энеиды» Т. Руддимана, Дж. Стрэбон пишет: «В то время как Руддиман превращал живую речь своих соотечественников в окаменелости, Рэмзи оживлял мертвых» [4, р. 78]. Он словно перенаправил энергию антиквариатов в издательское дело. Именно Рэмзи расширил возможности шотландского языка в поэзии и призвал нацию встать на защиту вековых традиций. И поэтому, как утверждает Дж. Стрэбон, история британского романтизма начинается с творчества Рэмзи.

Дж. Стрэбон выявляет некоторые приемы Рэмзи, направленные на популяризацию древней поэзии. Именно он стал называть древних поэтов «бардами» (bard – от кельтского bardos), несмотря на то что это слово пришло из валлийского языка и ассоциировалось с «эйстетвод» – валлийскими музыкально-литературными фестивалями. Но Рэмзи выбрал именно его, отказавшись от шотландского термина «менестрель» (minstrel), поскольку со временем статус менестрелей изменился и оброс негативными коннотациями.

В целом популяризация среднешотландской поэзии в XVIII в. была делом нелегким, поскольку после политического объединения Шотландии и Англии шотландский язык претерпел серьезные изменения. Читателю той эпохи стало трудно воспринимать устаревшую языковую норму, и перед Рэмзи встала масштабная задача адаптации древних текстов, которую невозможно было решить без серьезного изменения самих поэтических памятников.

Дж. Стрэбон заключает, что среднешотландская поэзия около 1700 г., в сущности, не возрождалась, а, скорее, претерпев преобразование, стала идеологическим оружием для новой концепции нации [4, p. 84].

Список литературы

- 1 Даррел Р. Хорографическая традиция и шотландские антиквари XVII–XVIII вв.
Darrell R. The chorographic tradition and seventeenth- and eighteenth-century Scottish antiquaries // *Journal of art historiography*. – 2011. – Vol. 5. – P. 1–18.
- 2 Перри Р. Народные баллады и шотландское Просвещение.
Perry R. Balladry and the Scottish Enlightenment // *The Scottish Enlightenment and literary culture* / ed. by Young R., McLean R., Simpson K. – Lewisburg : Lewisburg univ. press, 2016. – P. 77–95.
- 3 Свит Р. Общества антиквариев.
Sweet R. Antiquarian societies // Sweet R. *Antiquaries : the discovery of the past in eighteenth-century Britain*. – London : A&C Black, 2004. – P. 81–118.
- 4 Стрэбон Дж. Аллан Рэмзи и Томас Руддиман : два способа оживить мертвых поэтов Шотландии.
Strabone J. Allan Ramsay and Thomas Ruddiman : two ways of reviving Scotland's dead poets // Strabone J. *Poetry and British nationalisms in the bardic eighteenth century*. – London : Palgrave Macmillan, 2018. – P. 77–121.

ИСТОРИЯ ВСЕМИРНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

ЛИТЕРАТУРА СРЕДНИХ ВЕКОВ И ВОЗРОЖДЕНИЯ

УДК 821.131.1

ЛОЗИНСКАЯ Е.В.¹ Рецензия на кн.: VERTICAL READINGS IN DANTE'S *COMEDY* / ed. by CORBETT G., WEBB H. – Vol. 3. [Вертикальные прочтения «Комедии» Данте / под ред. Корбетта Дж., Вебб Х. – Т. 3].
DOI: 10.31249/lit/2021.03.09

Аннотация. «Вертикальное прочтение» «Комедии» Данте – метод интерпретации, при котором совместно анализируются три песни, входящие в «Ад», «Чистилище» и «Рай» под одинаковыми номерами. Издание подготовлено по материалам 33 публичных лекций, прочитанных ведущими современными дантологами в колледже Св. Троицы Кембриджского университета в 2012–2016 гг. В отличие от первых двух томов книги, третий имеет единое тематическое направление – обоснование эксплицитно теологического прочтения поэмы.

Ключевые слова: Данте; «Комедия»; теология; внутритекстовые параллели и связи.

LOZINSKAYA E.V. Book review: Vertical readings in Dante's *Comedy* / ed. by Corbett G., Webb H. – Cambridge, UK : Open book publishers, 2017. – Vol. 3. – XIII, 247 p.

Abstract. Vertical reading of Dante's *Commedia* is an exegetic method based on conjoined analysis of the same-numbered cantos from

¹ Лозинская Евгения Валентиновна – старший научный сотрудник отдела литературоведения ИНИОН РАН.

the three canticles. The book has its origin in a series of thirty-three public lectures held in Trinity College, the University of Cambridge in 2012–2016 by leading contemporary Dante scholars. Unlike the first and the second volumes of the book, the third one unites the essays that make the case for avowedly theological readings of the poem.

Keywords: Dante; *Commedia*; theology; intratextual parallels and links.

Для цитирования: Лозинская Е.В. [Рецензия] // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7: Литературоведение. – 2021. – № 3. – С. 109–118. – Рец. на кн.: *Vertical readings in Dante's Comedy* / ed. by Corbett G., Webb H. – Cambridge, UK : Open book publishers, 2017. – XIII, 247 p. DOI: 10.31249/lit/2021.03.09

«Вертикальное прочтение» «Божественной комедии» Данте основано на поиске перекличек, общих мотивов и тематических, поэтических и структурных совпадений в трех песнях поэмы, входящих в «Ад», «Чистилище» и «Рай» под одинаковыми номерами. Хотя параллели между такими песнями становились предметом анализа и ранее, трехтомник под редакцией Джорджа Корбетта и Хизер Вебб стал первой работой, где этот метод последовательно применяется ко всему тексту «Комедии». Как показали статьи, опубликованные в первых двух томах¹, автореференциальность «Комедии» неслучайна и отличается высокой плотностью. В тексте поэмы изобилуют внутренние отсылки и параллели, значимые повторы ритмических и рифменных схем, имплицитные нарративные последовательности, объединяющие между собой три, казалось бы, далеко отстоящие друг от друга песни. Поэтому варианты

¹ Рефераты 1–2 томов издания см.: Лозинская Е.В. Реф. кн.: Вертикальные прочтения «Комедии» Данте. Т. 1 // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7: Литературоведение. – 2018. – № 4. – С. 113–116. – Реф. кн.: *Vertical readings in Dante's Comedy* / ed. by Corbett G., Webb H. – Cambridge, UK : Open book publishers, 2015. – Vol. 1. – XIII, 275 p.; Лозинская Е.В. Реф. кн.: Вертикальные прочтения «Комедии» Данте. Т. 2 // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7: Литературоведение. – 2019. – № 1. – С. 104–109. – Реф. кн.: *Vertical readings in Dante's Comedy* / ed. by Corbett G., Webb H. – Cambridge, UK : Open book publishers, 2016. – Vol. 2. – XIV, 288 p.

«вертикального прочтения» каждой из песенных «триад» весьма разнообразны и затрагивают как тематические, так и формальные (на микро- и макроуровнях) аспекты.

Третий том издания отличается от предыдущих наличием собственного тематического уклона: творение Данте рассматривается в теологическом контексте. Конечно, изучение теологического содержания «Комедии» имеет давнюю историю, восходящую к ранним комментариям на поэму [2], однако не меньший или даже больший авторитет в XX в. имела другая традиция, идущая от разграничения Данте-поэта и Данте-теолога у Ф. Де Санктиса и различения «поэзии» и «структуры» в дантовском «теологическом романе» у Б. Кроче. В известной степени это привело к разделению «сфер влияния» теологов и литературоведов в исследованиях «Комедии», однако в последние десятилетия интерес к ее теологическому прочтению значительно возрос, о чем свидетельствуют многочисленные монографии, конференции и исследовательские проекты¹. Д. Форд наметил семь аспектов «Комедии», значимых для современной теологии: жанр, модусы веры, отношение христианской теологии к нехристианским источникам, важность нарративной перспективы на «средней дистанции», включенность теологии в историю, связь Писания с философией, плодотворность контактов богословов с современными им поэтами [3].

В подготовке третьего тома «Вертикальных прочтений» приняли участие как литературоведы, так и теологи, а также исследователи, работающие в обеих областях. Этот том, охватывающий песни с двадцать четвертой по тридцать третью, стал естественным местом подобной интердисциплинарной встречи, поскольку конец каждой из трех частей поэмы «устремлен к невыразимым теологическим истинам», и, следовательно, те песни, которые расположены ближе к нему, «несут как теологическую, так

¹ Dante's *Commedia* : theology as poetry / ed. by Montemaggi V., Treherne M. – Notre Dame, 2010; Reviewing Dante's theology : in 2 vol. / ed. by Honess C.E., Treherne M. – Oxford ; New York, 2013; Le teologie di Dante : atti del Convegno internazionale di studi, Ravenna, 9 novembre 2013 / dir. di Ledda G. – Ravenna, 2015; Corbett G. Dante's christian ethics : Purgatory and its moral contexts. – Cambridge ; New York, 2020. и др. издания.

и поэтическую нагрузку». «По мере того, как Данте продвигается по направлению к непостижимому и невыразимому, он основывается на Писании в той же мере, в какой и на своих поэтических предшественниках – древних и современных ему» [1, р. 3].

Питер Хокинс (Йельская школа теологии) использовал метод «вертикального прочтения» задолго до появления этого термина – в статье о поэтической рефлексии Данте [4], написанной на материале XXIV–XXVI песней в 1980 г. Теперь он обращается к двадцать третьим песням, останавливаясь на проблеме изображения тела в «Комедии». Настоящей плотью (*vera carne*) обладает лишь сам Данте-пилигрим, однако нематериальные тела теней в «Чистилище» и «Аде» изображаются во всех подробностях. В «Рае», напротив, тела практически недоступны восприятию, за исключением самого Данте и Беатриче в ее облике «будущего века», однако своего рода телесная изобразительность достигается через «взрыв метафоричности», когда «материальность почти полностью отсутствует, но может быть живо представлена воображением» [1, р. 17]. В этом контексте П. Хокинс обращает внимание на значимость образов, связанных с материнством, а также обнаруживает еще одно сходство между тремя двадцать третьими песнями – наличие в них ситуаций, когда один из персонажей глядит в лицо или глаза другого. Тщательный анализ этих моментов позволяет исследователю дать собственную интерпретацию знаменитого эпизода, когда Вергилий в ошеломлении смотрит на Каиафу.

Дженет Соскайс (теологический факультет Кембриджского университета) проводит аналогию между «вертикальным прочтением» «Комедии» и раввинистической практикой Мидраша или средневековой экзегезой Писания в глоссах, литургии, архитектуре и других искусствах. Ее раздел о двадцать четвертых песнях построен иначе, чем большая часть статей трехтомника. Исследовательница, основываясь на множестве дополнительных источников, прослеживает в этих песнях сквозной нарратив о христианском желании (т.е. стремлении к благу), о переходе от первоначального уныния к надежде на спасение, непосредственно связанной с поэзией.

Джордж Ферцоко (факультет религии и теологии Бристольского университета) указывает на особую теологическую значимость числа 25 (в частности, в связи с Рождеством и Благовещением) и предлагает интерпретировать двадцать пятые песни в этом контексте. Исследователь считает, что Данте сам хотел показать читателю структурную взаимосвязь между этими тремя песнями, подчеркнув ее повторением особых ритмических схем в начале каждой из них. Тематически песни связываются мотивом изменения. В «Аде» – сдвигом в нарративной структуре, метаморфозами воров и сменой «поэтического идеала». В «Чистилище» это переход роли вожатого от Вергилия к Стацию, изменение тела в загробной жизни, а в «Рае» – возрастание самого Данте на пути надежды.

Елена Ломбарди (профессор итальянской литературы в Оксфорде) толкует двадцать шестые песни в контексте дантовской теологии любви и желания. Протогуманистическое желание мудрости у Улисса («Ад») противопоставлено *caritas* как любви к Богу у апостола Иоанна («Рай»), в то время как в «Чистилище» ставится вопрос о поэтических и эротических эксцессах любви. Исследовательница прослеживает, как «поэт-пилигрим» получает воплощение в образах Улисса, Данте и Адама, и сосредоточивается на общих для песней темах – языка, желания, пересечения границы. Она отмечает также роль повторного использования рифм, призванного привлечь внимание читателя к внутренним интертекстам поэмы.

Рональд Мартинец (университет Брауна) в анализе двадцать седьмых песней указывает на нумерологическую значимость степеней тройки, обозначающих возвращение к единству, обретение полноты и законченности (выражением чего служит число 81). Исследователь выявляет в качестве одного из лейтмотивов «временные циклы»: «Земное время – его причина, его проявления, следствия его хода – и вмещающая его вечность, представляют собой объединяющую тему трех двадцать седьмых песней» [1, р. 91]. Эта тема обретает полноту в «Рае» (3-я из двадцать седьмых, т.е. $27 \times 3 = 81$) в связи с *Primum Mobile* – в образе возвращения к корню, означающем одновременно сведение к одному и высшее, вмещающее в себя то, что ниже. Внимательное прочтение двадцать седьмых песней приводит исследователя к выводу, что все три,

пусть первая из них и менее эксплицитно, пронизаны образами «ретроспекции и завершения перед началом нового этапа пути. Таким образом, каждая из трех песней каким-либо образом содержит в себе то, что ей предшествует» [1, р. 93]. Это своего рода «поэтика вместилища», которая в двадцать седьмых песнях тематизирована и подробно разработана. В них мы встречаемся «с яркими образами замкнутости, которые функционируют как метонимии содержания всей части (*cantica*) в целом» [там же]. Особое внимание Р. Мартинец уделяет образу огня как удерживающего, ограничивающего тех, кто находится внутри него, и выражению в этой символической политической теологии Данте, его взглядов на разворачивающийся в то время конфликт между папской и имперской властью [1, р. 101–108].

Теодор Дж. Кэши (университет Нотр-Дам, Индиана) также отмечает значимость нумерологии для «Комедии». 28 – совершенное число (равное сумме всех своих делителей: $28=1+2+4+7+14$), как и 6 ($6=1+2+3$), поэтому неудивительно, что двадцать восьмые песни в известном смысле параллельны шестым. Общая тема шестых – земная география человеческого рода (соответственно – города, полуострова, земного мира в целом), а двадцать восьмые переводят эту тему на другой уровень. Двадцать восьмая песня «Ада» интерпретируется исследователем как «кульминация всей картографической программы первой части поэмы», «палимпсест существующих в то время картографических жанров» [1, р. 118], вербально воплощенная *mapa mundi*, в том числе та ее разновидность, в которой тело Христа проецируется на ойкумену. В двадцать восьмой песни «Чистилища» создается карта этого пространства, расположенного между раем и адом (в первую очередь в словах Матильды), а в «Рае» – образ космоса как девяти concentric circles (речь Беатриче служит своего рода легендой к этой карте). Т.Дж. Кэши акцентирует и обосновывает значимость самого принципа картографии для утверждения дантовской идеи, что «Комедия» открывает читателю истину.

Джон Тук (Университетский колледж Лондона) выявляет общую тему двадцати девятих песней – многослойность человеческого опыта, его высоты и глубины. «Поддельщики» двадцать де-

вятой песни «Ада» совершили грех разрушения человеческой идентичности и одновременно грех против доверия между людьми. В соответствующей песни «Чистилища» «слияние природного и благодатного образует самый центр личности», утверждающей себя через любовь к ближнему. В двадцать девятой песни «Рая» представлена модель уже не отдельного человека, а вселенной. Бог в ней показан не объемлющим все, но пребывающим в центре мироздания, бесконечно малой точке, в которой, однако, сосредоточено все сущее.

Пьеро Бойтани (университет La Sapienza, Рим) прочерчивает вертикальную ось тридцатых песней на двух уровнях: теологическом – от обмана к Божественному откровению истины – и поэтологическом – от высокого стиля трагедии через литургическое возвышенное к языку невыразимого. Бойтани интерпретирует фигуры Улисса и Беатриче как репрезентации устремления Данте к знанию и его любви к христианской мудрости. Опираясь на систему отсылок к Страшному суду, исследователь показывает, что тридцатая песнь «Чистилища» является своего рода фоном, на котором должна восприниматься тридцатая песнь «Рая». Встреча Данте и Беатриче в тридцатой песни «Чистилища» – поворотный пункт всей поэмы, где «дантовские прошлое и настоящее соприкасаются, а человеческое и божественное встречаются» [1, р. 135].

Кэтрин Пиксток (теологический факультет Кембриджского университета) развивает в интерпретации тридцать первых песней темы Божественного размышления о Себе, затемнения и сокрытия, поиска связующих элементов и соединения разделенного. Исследовательница приходит к выводу, что «Комедия» должна читаться как своего рода литургия, воплощение того, о чем она говорит.

Дэвид Форд (профессор теологии Кембриджского университета) считает ключевыми для понимания тридцать вторых песней (в особенности «Чистилища») отсылки к новозаветному эпизоду Преображения Господня и к «Песни песней», обращая внимание на смелость дантовской образности, позволяющей провести аналогию не только между поэтом и апостолами (сон и последующее пробуждение), но и между поэтом и певцом «Песни песней», аллегорическим воплощением Бога, а также между Беатриче и Хри-

стом. Д. Форд прослеживает визуальные и звуковые аспекты тридцать вторых песней, выделяя мотивы взгляда в лицо и улыбки, пения и беседы в качестве аспектов преображения (в «Аде» они значимым образом отсутствуют – вместо улыбок искаженные лица, вместо песни – крики, беседа скорее напоминает допрос). Во второй части статьи Д. Форд защищает тезис о совпадении взгляда Данте и части современных теологов на соотношение человеческой и Божественной свободы – они находятся в прямой, а не обратной зависимости [1, р. 209]. Он также указывает на мотив удивления, неожиданности как характерной черты райского существования и подчеркивает значимость разнообразия благодати, отмеченной Данте в «Комедии», связывая эту тему с современным межрелигиозным диалогом. Завершает статью публикация четырех сонетов нашего современника, ирландского поэта Михала О'Шейла (Micheal O'Siadhail) о Данте и от его имени, входящих в неопубликованную поэму «Пять квинтетов», над которой поэт все еще работает и в которой заметно влияние Алигьери.

Статья Рована Уильямса, архиепископа Кентерберийского (2002–2012) и профессора теологии Кембриджского и Оксфордского университетов, о тридцать третьих песнях трех частей поэмы и тридцать четвертой песни «Рая» завершает книгу не только структурно, но и концептуально. Тема его статьи – язык и движение. Последняя песнь «Ада» – образ абсолютного стазиса и молчания: ветер, продувающий пространство ада, не приводит в движение, а замораживает. Сатана и архипредатели вмерзли в лед, они неподвижны и неспособны к общению. «Предательство – своего рода самоубийство языка» [1, р. 220], и лица Сатаны отвернуты друг от друга. Контрастом к этой картине становится образ Земного Рая, где живое течение вод Леты и Эвной соответствует подвижному истечению благодати [1, р. 218]. Одновременно с этим путешествие сквозь чистилище возрождает способность к исцеляющей речи, признанию собственного греха и отказу от затемняющих истину спекуляций: Беатриче призывает Данте «учиться слушать простые слова». В тридцать третьей песни «Рая» снова появляется ветер, но это не разрывающий, разделяющий ветер ада; напротив, его дуновение соединяет все вещи (*quasi conflati*

insieme), «таинственным образом сочетая сущность и акциденции в воспринимаемую интеллектотом форму и показывая их в едином и простом моменте просветления» [1, р. 219]¹. В «Рае» речь не утверждается и не отрицается, она преобразуется под влиянием живой связи с Богом. А на пути от молчания в аду к молчанию визионерского экстаза в рае возникает речь поэтического воображения, которая стремится придать языковую форму тому, что выше нашего постижения, однако ей удастся передать лишь немногое.

«Комедия», таким образом, воплощает собой именно то, что и описывает, ведет нас от иллюзорного действия и отрицания языка к истинному действию – действию благодати – и настоящей трансцендентности языка; от молчания, которое есть отмена и устранение смысла, к молчанию, которое следует за самой интенсивной и сосредоточенной попыткой говорить истинным языком» [1, р. 227].

Список литературы

- 1 Вертикальные прочтения «Комедии» Данте. Т. 3. *Vertical readings in Dante's Comedy* / ed. by Corbett G., Webb H. – Cambridge, UK : Open book publishers, 2017. – Vol. 3. – XIII, 247 p.
- 2 Теолог Данте : теологические темы в его трудах и в ранних комментариях : материалы международного конгресса в Университете Ка' Фоскари, Венеция, 14–15 сентября 2017 г. *Theologus Dantes : tematiche teologiche nelle opere e nei primi commenti : atti del convegno internazionale (Università Ca' Foscari Venezia, 14–15 settembre 2017)* / dir. di Lombardo B., Parisi D., Pegoretti A. – Venezia : Edizioni Ca' Foscari, 2018. – 262 p.
- 3 Форд Д.Ф. Данте как источник вдохновения для теологии XXI в. *Ford D.F. Dante as inspiration for twenty-first-century theology // Dante's Commedia : theology as poetry* / ed. by Montemaggi V., Treherne M. – Notre Dame : Univ. of Notre Dame press, 2010. – P. 318–328.
- 4 Хокинс П.С. Мастерство и добродетель : поэтическая авторефлексия в «Комедии». *Hawkins P.S. Virtuosity and virtue : poetic self-reflection in the Commedia // Dante studies, with the Annual report of the Dante Society.* – 1980. – Vol. 98. – P. 1–18.

¹ Р. Уильямс считает, что Данте основывался в этом на фразе Григория Великого о том, что св. Бенедикт увидел все вещи соединенными в одно в свете Господа.

УДК 821.511.11

ЛУЧАНСКАЯ М.В.¹ Рецензия на ст.: PETERSON K. KOODINVAIHTO MIKAEL AGRICOLAN MESSU-TEOKSESSA. [Петерсон К. Сочетание литературных и языковых кодов в «Мессе» Микаэля Агриколы].

DOI: 10.31249/lit/2021.02.10

Аннотация. В статье исследовательницы из университета г. Турку (Финляндия) Карин Петерсон изучаются литературные и лингвистические коды в тексте «Мессы» («Messu eli Herran Echtolinen») Микаэля Агриколы, первом произведении, написанном на финском языке. Особое внимание уделено феномену иноязычных вкраплений в текст, а также роли в нем переводных фрагментов. Петерсон исследует функции лингвистических кодов, привлекая конкретные примеры и давая подробный комментарий, демонстрирует связь между особенностями языка и жанра, обращаясь к культурно-историческому контексту эпохи создания «Мессы».

Ключевые слова: Микаэль Агрикола; религиозная литература; финская литература; литературный код; жанровое своеобразие.

LUCHANSKAYA M.V. Review on article: Peterson K. Koodinvaihto Mikael Agricolan Messu-teoksessa // Virittäjä. – Helsinki, 2019. – Vol. 123, N 2. – P. 239–249.

Abstract. Karin Peterson from the University of Turku explores some literary and linguistic codes in the text of «Mass» by Michael

¹ © Лучанская М.В., 2021

Лучанская Мириам Владимировна – аспирант кафедры истории зарубежной литературы филологического факультета МГУ.

Agricola (Messu eli Herran Ehtolinen), the first work published in Finnish. Special attention is paid to the phenomenon of foreign language inclusions, as well as to the role of translated fragments in the Agricola's text: K. Peterson examines some functions of linguistic codes in them, drawing on specific examples and giving the detailed commentary that demonstrates relationships between the peculiarities of language and the genre of the original text; the cultural and historical context of the «Mass» remains the focus of the author's attention as well.

Keywords: Mikael Agricola; religious literature; Finnish literature; literary code; genre originality.

Для цитирования: Лучанская М.В. [Рецензия] // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7: Литературоведение. – 2021. – № 3. – С. 119–125. – Рец. на ст.: Peterson K. Koodinvaihto Mikael Agricolan Messu-teoksessa // Virittäjä. – Helsinki, 2019. – Vol. 123, N 2. – P. 239–249. DOI: 10.31249/lit/2021.03.10

Микаэль Агрикола (ок. 1510 – 9 апреля 1557) – крупнейший деятель движения Реформации в Финляндии, которого называют «отцом финской литературы» [3, с. 560]. Роль М. Агриколы для становления финского письменного языка трудно переоценить: занимая пост первого лютеранского епископа Финляндии, он организовал масштабную переводческую деятельность, в результате которой появился целый ряд первых письменных текстов на финском языке: *ABC-Kiria* (1543), *Se Wsi Testamenti* (1548), *Käsikiria Castesta ia Muista Christikunnan Menoista* (1549), *Messu eli Herran Ehtolinen* (1549) и др.

Работа с архаичными памятниками финской литературы, к которым относится также и изданная в 1549 г. «Месса» М. Агриколы, приобретает новую актуальность в свете растущего интереса лингвистов и литературоведов к вопросам жанровой и языковой гибридности литературных текстов. Этот вопрос особенно важен для финской литературы, которая формировалась и длительное время существовала в условиях многоязычия, связанного с ситуацией многовековой шведской культурной экспансии на территории Финляндии.

В фокусе внимания К. Петерсон – смешение языковых кодов в рамках одного текста. Под смешением подразумевается «использование в одном дискурсе двух и более языков» [1, р. 59], и явление это в целом характерно для текстов начала Нового времени (XVI–XVII вв.) в Финляндии.

Описывая культурно-исторический контекст исследуемого текста, К. Петерсон отмечает, что XVI в. стал переломным: безраздельное господство католичества завершилось, поскольку именно в это время в Финляндию пришли идеи Реформации. И хотя принесенные ориентиры предполагали использование в церковных текстах и в ходе богослужений национального языка, в текстах того периода помимо финского языка заметно присутствие также шведского и латыни [7, р. 16]: языком церкви и школы оставалась латынь, а торговые и политические дела велись исключительно на шведском. Наиболее известные религиозные тексты, к тому моменту уже переведенные на финский, также содержали существенные вкрапления латыни и шведского [2, р. 253], а самому финскому в некоторых регионах отводилась роль преимущественно разговорного языка.

Подобная гибридная языковая картина прослеживается и в требнике «Месса», изданном в Стокгольме в 1549 г. вместе с двумя другими религиозными текстами – «Справочником» (*Käsikirja*) и «Страстями» (*Piina*). Текст представляет собой план мессы и с самого начала был издан именно на финском языке, хотя и содержал существенные элементы скрытого многоязычия: с помощью методов лингвистического и литературоведческого анализа К. Петерсон убедительно показывает, что текст «Мессы» не был целиком составлен из известных ранее текстов и во многом представляет собой новый перевод иноязычных источников.

Исследовательнице удастся выявить связь между жанром переводимых на финский язык источников и языковыми особенностями анализируемых фрагментов текста «Мессы». За неимением финноязычной религиозной литературы сам жанр мессы, к которому обратился Агрикола, предполагал существенную опору на иноязычные тексты мессы, известные к тому времени в Финляндии. Среди источников «Мессы» Агриколы С. Хейнинен [6] называет

напечатанный ранее в Финляндии латинский текст *Missale Aboense* (1488), труд Мартина Лютера *Duetche Messe* (1526) на немецком языке и написанные по-шведски тексты Олауса Петри *Messan på Swensko* (1541) и *Messan på Swensko, föfbettrat* (1548) [6, р. 288–296].

При этом К. Петерсон не видит оснований считать «Мессу» чисто переводным текстом: хотя влияние названных текстов на грамматические и лексические аспекты языка «Мессы» весьма значительно, а епископ М. Агрикола с уважением относился к авторитетным источникам, все же он внес в свой текст заметные коррективы.

К. Петерсон выявляет сознательное использование автором языковых кодов и выдвигает предположение о том, что тот или иной языковой код служит идентификатором не только источника, по которому делался перевод данного фрагмента «Мессы», но и указывает на конкретный жанр источника и связанную с ним традицию. Некоторые выявленные случаи языкового смешения характерны для определенных «жанровых ситуаций» исповеди, молитвы, псалмов, синтезом которых и является «Месса» М. Агриколы. Исследовательница выделяет следующие функции смешения кодов:

- использование общепринятых выражений на другом языке, к которым можно отнести написание латинского *Anno Domini* вместо финского *Herran vuonna*;
- интертекстуальные отсылки к авторитетному религиозному источнику, например, к Библии, цитирование которой производится на латыни;
- привлечение внимания прихожан, а также адресация иноязычных вкраплений узкой группе прихожан, владеющих иностранным языком. (Петерсон называет данную функцию *солидаризирующей*, подчеркивая, что она позволяет выделить среди прихожан группы тех, кто в силу своей образованности могут быть объединены – «солидаризируются» – в узкий слой наиболее уважаемых людей);
- структурирование богослужения через введение иноязычных вкраплений, маркирующих текст для священнослужителя.

(«Структурирующие» замечания были написаны мелким шрифтом и не предназначались для прочтения вслух);

- создание особого уровня текста, предназначенного для священнослужителя (Помимо ремарок предыдущего типа названной цели служат также и иноязычные вкрапления в самом тексте, например, слово «аминь», способам употребления которого К. Петерсон уделяет особое внимание).

Последняя функция неразрывно связана с предыдущей, однако исследовательница настаивает на их разграничении, акцентируя внимание на том, что разделение адресатов на группы происходит не только в среде прихожан («солидаризирующая» функция) или на две группы – прихожан и священнослужителей («структурирующие» ремарки), – но также и в среде священнослужителей. Если обращенный к прихожанам текст является богослужением, то текст, обращенный к священнику, осуществляет дополнительную функцию руководства по проведению службы, причем именно этот уровень текста, предназначенный только для священнослужителя, значительно расширяет жанровые границы «Мессы», считает К. Петерсон [5, р. 242]. Хотя некоторые из выделенных функций иноязычных вкраплений удастся описать довольно четко, ни одну из них нельзя назвать главенствующей.

Довольно четко исследовательнице удастся выявить и описать кодирующую функцию латинских вкраплений. Подробно анализируя контекст употребления в «Мессе» латинских слов, К. Петерсон приходит к выводу, что они часто используются как смысловые акценты, обращенные к священнику, ведущему богослужение и, несомненно, владеющему латынью. Подобные акценты выявляются там, где от священнослужителя требуется подчеркнуть тот или иной ключевой момент проповеди. Иными словами, вкрапления латыни исполняют в тексте очевидную методическую функцию, помогая грамотно провести богослужение.

Однако в других случаях роль смешения разных языковых кодов размыта, поскольку решается не одна, а сразу несколько задач. Более нюансированное выделение функций и закономерностей затруднительно из-за небольшого объема выбранного для анализа текста: хотя «Месса» как первый литургический текст,

написанный по-фински, уникальна, она лишь открывает новую эпоху и не дает еще достаточного материала для общих выводов о роли и функциях языкового смешения в текстах на древнефинском языке вообще.

Тем не менее исследовательница приходит к существенным для современной финской филологии выводам о том, что все функции иноязычных вкраплений так или иначе восходят к двум основным, связанным со стремлением: 1) вписать произведение в контекст европейской религиозной литературы с помощью интертекстуальных отсылок; 2) выделить для читателя те или иные доминанты текста. В целом работа К. Петерсон представляет собой тщательный текстологический анализ «Мессы» М. Агриколы, и несомненной заслугой автора является глубокое погружение в культурно-исторический контекст эпохи и выявление определенных связанных с ним закономерностей, которые не только позволяют по-новому взглянуть на саму «Мессу», но и ожидают исследования на материале более широкого корпуса финских текстов того времени.

Список литературы

- 1 Гумперц Дж. Стратегии дискурса.
Gumperz J. Discourse strategies. – Cambridge : Cambridge univ. press, 1982. – 225 p.
- 2 Лехтонен М. Замечания по поводу практики сокращения в некоторых финских рукописных текстах XVI в.
Lehtonen M. Havaintoja lyhentämiskäytännöistä eräissä 1500-luvun suomalaisissa käsikirjoituksissa // Virittäjä. – 2019. – Vol. 123, N 2. – P. 249–266.
- 3 Макаров И.В. Очерки истории Реформации в Финляндии, (1520–1620-е гг.) : формирование национальной церковности. Портреты выдающихся деятелей финской Реформации. – Санкт-Петербург : Реноме, 2007. – 560 с.
- 4 Петерсон К. Сочетание литературных и языковых кодов в «Мессе» Микаэля Агриколы.
Peterson K. Koodinvaihto Mikael Agricolan Messu-teoksessa // Virittäjä. – 2019. – Vol. 123, N 2. – P. 239–249.
- 5 Петерсон К. Функции и значения переключения исторических кодов в тексте «Мессы» Микаэля Агриколы.
Peterson K. Historiallisen koodinvaihdon funktiot ja merkitykset Mikael Agricolan Messu-teoksessa : [master's thesis]. – Turku : Univ. of Turku, 2017. – 248 p.
- 6 Хейнинен С. Микаэль Агрикола : жизнь и работы.

- Heininen S. Mikael Agricola : elämä ja teokset. – Helsinki : Edita prima, 2007. – 399 p.
- 7 Хяккинен К. Современный этимологический словарь.
Häkkinen K. Nykysuomen etymologinen sanakirja. – Helsinki : Sanoma pro, 2013. – 1633 p.

ЛИТЕРАТУРА XVII–XVIII вв.

УДК 82–311.4

ПАХСАРЬЯН Н.Т.¹ Рецензия на кн.: HARTMANN P. MARIVAUX, ENTRE IRONIE ET EMPATHIE. [Артман П. Мариво между иронией и эмпатией].

DOI: 10.31249/lit/2021.03.11

Аннотация. Книга французского исследователя П. Артмана охватывает практически все прозаическое и драматическое творчество П.К. де Мариво. Исследователь применяет герменевтический подход к анализу романов, эссе и комедий писателя, выявляя своеобразие экспериментальной метапоэтики Мариво. Сосредоточившись не на социокультурных аспектах анализируемых текстов, а исключительно на эстетических и стилевых особенностях, П. Артман вскрывает специфику взаимодействия эмпатии и иронии в текстах Мариво, своеобразие его эстетического гуманизма. Желая продемонстрировать целостность творчества писателя, ученый выявляет единство приемов эстетической игры и стиля во всех рассматриваемых произведениях.

Ключевые слова: герменевтика; анализ; эмпатия; эстетический гуманизм; метапоэтика; Мариво.

PAKHSARYAN N.T. Book review: Hartmann P. Marivaux, entre ironie et empathie. – Paris : Honoré Champion, 2020. – 346 p.

¹ 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.

Abstract. The reviewed book covers almost all prose and dramatic works of P.K. de Marivaux. Basing on hermeneutic approach P. Hartman analyzes the novels, essays and comedies by Marivaux and reveals the originality of the latter's experimental metapoetics. Focusing exclusively on some aesthetic and stylistic features of the Marivaux's texts (without involving any sociocultural aspects) the French scholar brings to light the specifics of interaction between empathy and irony by Marivaux, originality of his aesthetic humanism, and demonstrates the integrity of the whole corpus of his texts showing close connection between his preferred techniques of aesthetic play and the literary style in all the works under consideration.

Key words: hermeneutics; analysis; empathy; aesthetic humanism; metapoetics; Marivaux.

Для цитирования: Пахсарьян Н.Т. [Рецензия] // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7: Литературоведение. – 2021. – № 2. – С. 126–132. – Рец. на кн.: Hartmann P. Marivaux, entre ironie et empathie. – Paris : Honoré Champion, 2020. – 346 p. DOI: 10.31249/lit/2021.03.11

В последние десятилетия интерес к творчеству П.К. де Мариво (1688–1763) постоянно растет, появляются все новые монографии и статьи. Уже во второй половине XX в. исследователи сочли возможным назвать его «одним из тех великих авторов, которые предвосхитили всю современную литературу» [4, р. 11]. Профессор Страсбургского университета Пьер Артман, известный специалист по французской литературе XVIII в., открывает свою монографию аналогичным утверждением («Можно считать Мариво самым великим французским писателем XVIII в.» [1, р. 19]), а в конце повторяет этот тезис снова [1, р. 331]. Автор определяет свой метод исследования как аналитический: он не только не стремится рассматривать исторический и социокультурный контекст творчества французского драматурга и романиста, но сознательно отказывается выходить за рамки герменевтического анализа текстов. С одной стороны, это – досадное упущение ученого, не позволяющее включить рассматриваемые произведения в поле традиции и новаторства, увидеть в них отзвуки идейно-художественных споров эпохи, с другой – пристальное прочтение каждого

текста дает возможность многое уточнить в стиле произведений самого Мариво, осмыслить особенности «мариводажа» – особой стиливой манеры писателя, которую, по мнению П. Артмана, трактуют порой весьма поверхностно [1, р. 16]. Удивляясь тому, что существует так мало исследований творчества писателя в целом [1, р. 9], П. Артман задается целью полностью охватить в своем труде наследие Мариво, за исключением лишь нескольких стихотворных текстов и пародии на роман Фенелона «Телемак».

Монография П. Артмана разделена на две части: в первой рассмотрены нарративные прозаические сочинения Мариво (ранние и зрелые романы, эссе «Французского зрителя»), во второй – его комедии: от «Арлекина, воспитанного любовью» до «Колонии». Большую ценность представляют разделы, где автор обращается к первым романским опытам Мариво, экспериментальность которых не до конца еще осмыслена литературоведами. Многие из них отмечают, что в «Приключениях***, или Удивительных действиях симпатии» (1712) автор строит сюжет на возвращении к «архаической» поэтике высоких романов барокко¹. П. Артман говорит о необходимости обратить внимание на паратекст романа Мариво, на тоpos «найденной рукописи» и маску издателя, которую использует писатель, на вводимый им образ читателя, с которым нарратор ведет диалог. Все это свидетельствует в пользу дистанцированного чтения «Удивительных действий», вносит сомнения в серьезность использования романической поэтики в духе Скюдери [1, р. 43]. Ироническая дистанция становится еще отчетливее в «Фарсамоне» (1713, опубл. 1737). Соединение иронии и эмпатии при внешнем повторении клише больших романов барокко предшествующего столетия «демонстрирует поиски Мариво своей манеры с помощью двух регистров – комического и чувствительного» [1, р. 63], справедливо отмечает ученый. Ранние романские сочинения Мариво свидетельствуют, таким образом, о стремлении писателя к экспериментальному письму. Высшая точка этой экспериментальности – небольшой роман «Карета, увязшая в грязи» (1714), в котором автор ведет неустанную литератур-

¹ См., напр.: [3, р. 525].

ную игру, словно испытывая возможности различных регистров романического.

Обратившись к анализу эссеистики Мариво, П. Артман сосредоточивается на выпускавшемся писателем в 1721–1724 гг. журнале «Французский зритель», оставив, к сожалению, в стороне другие его сочинения в этом духе – «Неимущий философ» (1726–1727) и «Кабинет философа» (1734). В первом же листке «Зрителя» литературовед видит своеобразный эстетический манифест Мариво [1, р. 72], обнаруживает перекличку с Паскалем, указывает на те мотивы, которые уже присутствовали в ранних романах и предвосхищали зрелое творчество драматурга и романиста. Иронизируя над теми, кто считался в его эпоху интеллектуалами, видя в них только педантов и тяжеловесных эрудитов, прикрывающихся плащом философии, автор «Французского зрителя» умело и тонко соединяет «дух геометрии» (который царит в композиции его произведений) с «духом остроумия», определяющим правдивое и изысканное воссоздание ситуаций и характеров.

В каждом сочинении Мариво автор монографии выделяет неразрывность сочетания иронического и эмпатического нарративных модусов. Так, «Жизнь Марианны» (1731–1741) и «Удачливый крестьянин» (1734–1735) на первый взгляд кажутся противоположными моделями романов: первый – женский, аристократический, второй – мужской, простонародный, один – эмпатический, другой – иронический. Однако на самом деле, как показывает анализ, и в том и в другом романе наблюдается абсолютное равновесие между иронией и эмпатией, а поэтика этих произведений демонстрирует тонкий и нюансированный подход Мариво к повествованию. Характеры персонажей отмечены двойственностью, они одновременно вызывают и сочувствие читателей, и их любопытство. Читатель «Жизни Марианны» приглашается к разгадыванию не только тайны происхождения героини, но и к выяснению особенностей ее рассказа: это и не роман, и не история, а интимный разговор с безымянной подругой; повествования о несчастьях юной героини ретроспективно освещены иронией зрелой рассказчицы, не только сообщающей о событиях своей жизни, но и размышляющей над нею. П. Артман отмечает эссенциалистский характер феминизма

Мариво, цитируя слова Л. Шпитцера о том, что сюжет «Жизни Марианны» состоит в «прославлении женского принципа человеческой мысли» [5, р. 389]. При этом тональности рассказа Марианны и рассказа монахини Тервир, начатого в восьмой части произведения, отличаются друг от друга: в повествовании монахини ирония исчезает и возникает подлинно «черный роман» [1, р. 123]. Однако в структуре произведения в целом ирония заглавной героини отодвигает романическую эмпатию Тервир на второй план, а на первый план выходит эстетическая рефлексия, пронизывающая весь текст. Произведение Мариво гениально в осуществлении своей оригинальной метапоэтики, утверждает П. Артман [1, р. 123].

«Удачливый крестьянин» во многом схож с «Жизнью Марианны», это также аналитический роман-мемуары, однако место «размышлений» в повествовании занимают «отступления», как характеризует их герой-рассказчик, призывая читателей к ним привыкнуть. Жакоб предстает не вульгарным, стремящимся сделать карьеру, персонажем, а неоднозначным героем, поскольку Мариво освобождается от традиционных приемов как плутовского романа, так и либертинной или галантной традиции, следуя своим путем [1, р. 132–133]. Незавершенность романной фабулы не дает возможности вынести окончательное суждение об этом персонаже. Эмпатия не позволяет считать протагониста романа тщеславным либертином, а ирония снижает чрезмерную чувствительность. Речь в романе идет о неоднозначности воспитания чувств на основе чувственного опыта [1, р. 152].

Анализируя во второй части монографии комедии Мариво, П. Артман называет его театр «праздником интеллекта и чувствительности» [1, р. 161]. В драматическом наследии писателя он выделяет пьесы, построенные на переодеваниях («Мнимая служанка», «Триумф любви»), интригах («Счастливая уловка», «Ложные признания» и др.), на различных формах утопического («Остров рабов», «Остров разума», «Колония»), подробно рассматривает наиболее знаменитую комедию «Игра любви и случая», говорит о виртуозности словесной и сюжетной игры, также подчеркивая тот баланс иронического и эмпатического, который определял нарративную стратегию Мариво-романиста.

Подводя итог исследования, П. Артман в Заключении утверждает, что в наследии Мариво можно обнаружить три важнейшие черты большого писателя: особое – «дурманящее» – воображение, оригинальную поэтику и универсализирующую этику [1, р. 331]. Эту этику автор монографии определяет сочетанием «эстетический гуманизм», используя отчасти название известного исследования А. Куле и М. Жило «Мариво, экспериментальный гуманизм» [2], но отстраняясь, однако, от той идейной составляющей, которая была важна для концепции этих двух авторов. Думается, этим и обусловлено то обстоятельство, что П. Артман не обращается в своей книге к вопросам поэтики рококо, определившей не только эстетический, но и идейно-этический компромисс творчества Мариво. Считая воображение романиста и драматурга «исключительно литературным» [1, р. 331], полагая, что в экспериментах одновременно с двумя антиномичными линиями барочной литературы – героико-прециозной (в духе Гомбервиля или Ла Кальпренеда) и комической (в манере Скаррона или Сореля) – Мариво «остаётся писателем для образованной публики, для “немногих счастливых” (for the happy few), дорогих Стендалю» [1, р. 332–333], П. Артман несколько противоречит себе, поскольку еще во введении к своей книге сам настаивал на том, что его исследование рассчитано на широкого читателя-дилетанта, а не на специалиста. Отказывая Мариво в том, что тот может быть интересен широкому читателю, но при этом парадоксальным образом обращаясь к такого рода аудитории, исследователь, к счастью, ошибается дважды: популярность, по крайней мере Мариво-драматурга, доказана тем, что его пьесы не сходили и не сходят со сцен мирового театра; тиражи и экранизации его романов лишний раз подтверждают и укрепляют эту популярность, а проделанный П. Артманом тщательный анализ большого корпуса текстов писателя, безусловно, важен и интересен специалистам-филологам, поскольку открывает возможности нового прочтения этих текстов.

Список литературы

- 1 Артман П. Мариво между иронией и эмпатией.

- Hartmann P. Marivaux, entre ironie et empathie. – Paris : Honoré Champion, 2020. – 346 p.
- 2 Куле А., Жило М. Мариво, экспериментальный гуманизм.
Coulet H., Gilot M. Marivaux, un humanisme expérimental. – Paris : Larousse, 1973. – 287 p.
- 3 Муро Ф. Мариво : ереснарх в литературе?
Moureau F. Marivaux : un hérésiarque en littérature? // RHLF. – 2012–2013. – Vol. 112. – P. 517–531.
- 4 Ружмон М. де. Предшественник Сада и Сан-Антонио. Мариво, первый романист-экспериментатор?
Rougemont M.de. Précurseur de Sade et de San-Antonio. Marivaux le premier romancier expérimental? // Le Monde. – 1973. – 04.01. – P. 11–12.
- 5 Шпитцер Л. О «Жизни Марианны».
Spitzer L. A propos de *La Vie de Marianne* // Spitzer L. Etudes de style. – Paris : Tel-Gallimard, 1970. – P. 367–396.

ЛИТЕРАТУРА XIX в.

Русская литература

УДК 821.161.1

МАНЬКОВСКИЙ А.В.¹ «РАССКАЗ ОТЦА АЛЕКСЕЯ» В СОСТАВЕ ЦИКЛА «ТАИНСТВЕННЫХ ПОВЕСТЕЙ» И.С. ТУРГЕНЕВА: ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ИТОГИ ИЗУЧЕНИЯ. (Обзор).
DOI: 10.31249/lit/2021.03.12

Аннотация. К «Рассказу отца Алексея» (1877) исследователи обращаются реже, чем к другим «таинственным повестям» И.С. Тургенева, не всегда включают произведение в этот условный цикл. Между тем оно занимает важное место среди поздних новелл писателя, содержит ряд загадок. Одни исследователи сравнивают «Рассказ...» с произведениями Н.С. Лескова и Ф.М. Достоевского, другие интерпретируют его с точки зрения мифопоэтики и психоанализа, в контексте агиографической топики, древнерусской книжности и фольклора. В самых последних работах применяется и нарратологическая парадигма.

Ключевые слова: И.С. Тургенев; «Рассказ отца Алексея»; «таинственные повести»; Ф.М. Достоевский; галлюцинации; мифопоэтика; подсознательное; нарратология.

MANKOVSKY A.V. «The Story of the Priest Alexei» as a part of the cycle of «mysterious stories» by I.S. Turgenev: preliminary results of the study. (Review).

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

Abstract. «The Story of the Priest Alexei» (1877) is examined in general less often than other «mysterious stories» by I.S. Turgenev, sometimes remains even not included into this series. Meanwhile, its place among the later short stories by Turgenev is important, several mysteries associate with it. Some scholars compare «The Story...» to the works by N.S. Leskov and F.M. Dostoevsky; others interpret it in terms of mythopoetics and psychoanalysis or in the contexts of hagiographic topics, old Russian bookishness and folklore. Some authors of recent works base their readings on the narratological paradigm.

Keywords: I.S. Turgenev; «The Story of the Priest Alexei»; «mysterious stories»; F.M. Dostoevsky; hallucination; mythopoetics; unconscious; narratology.

Для цитирования: Маньковский А.В. «Рассказ отца Алексея» в составе цикла «таинственных повестей» И.С. Тургенева : предварительные итоги изучения. (Обзор) // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7: Литературоведение. – 2021. – № 3. – С. 133–145. DOI: 10.31249/lit/2021.03.12

«Рассказ отца Алексея» (1877) гораздо реже, чем другие «таинственные повести», привлекает внимание исследователей¹; мало того, не все исследователи этого условного цикла включают произведение в его состав². Между тем эта поздняя «студия» Тургенева весьма необычна на фоне его «малой прозы» 1860–1880-х годов и представляет несомненный интерес.

Еще Л.В. Пумпянский, называя «Рассказ...» среди тех тургеневских новелл, в которых сверхъестественное явление стоит в центре действия, и сближая его с «Собакой» (1866) «по методу впавления таинственного в сказово-бытовое окружение», указывал, что сказовый «демократизм» обоих произведений объясняется

¹ Об этом: Битюгова И.А. [Примечания : Рассказ отца Алексея] // Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. – 2-е изд., испр. и доп. – Москва, 1982. – Т. 9. – С. 477. См. также: [4, с. 150].

² Не включает, напр., хоть и с оговорками, А.Б. Муратов. См.: Муратов А.Б. Тургенев-новеллист, (1870–1880-е годы). – Ленинград, 1985. – С. 41, 101; из новых работ: Кожевникова А.Г. «Таинственные повести» И.С. Тургенева в аспекте синестетической поэтики // И.С. Тургенев и время : сб. статей / ред. В.С. Киселёв. – Томск, 2019. – С. 102.

«стремлением максимально нейтрализовать (художественно) сверхъестественное явление, <...> дать ему уездную, полуфольклорную, “лесковскую” перспективу», однако в «Рассказе...» «этот метод представлен более бледно»¹. С.Е. Шаталов, обращая внимание на то, что «крошечная повесть», или «вкладной» рассказ, Тургенева состоит из «рамки, обрисованной повествователем, и вставленной в рамку истории», поведенной «сельским попиком», пытается определить характер самой повествовательной «рамки»².

И.А. Битюгова сопоставляет эпизод несостоявшегося поругания святыни, описанный в заметке «Влас» из «Дневника писателя» (1873) Ф.М. Достоевского, и эпизод святотатства Якова в «Рассказе...»³, а Е.В. Тюхова, сравнивая образы Якова и Ивана Карамазова в романе «Братья Карамазовы» (1878–1880), отмечает, что оба писателя «независимо друг от друга нашли один и тот же художественный “знак” для выражения мучительных и трагических сомнений своих героев – образ черта: сто́ит Якову, для которого «его религиозность оказалась непреодолимой», поверить во что-то святое, «тотчас его “черт”, т.е. его сомнения, усиливаются», что напоминает «бездны» Достоевского. «Рассказ...» – «не просто психологический этюд»; это «трагическая история сознания, несостоявшихся убеждений»⁴. А.Б. Муратов, ставя «Рассказ...» в ряд с такими поздними произведениями Тургенева, как рассказ «Часы» (1875), повесть «Пунин и Бабурин» (1872–1874), и под другим углом развивая мысль Е.В. Тюховой, показывает, что главное здесь –

¹ Пумпянский Л.В. Группа «таинственных повестей» // Пумпянский Л.В. Классическая традиция : собрание трудов по истории русской литературы / отв. ред. А.П. Чудаков. – Москва, 2000. – С. 448–449, 457–458.

² Шаталов С.Е. «Таинственные повести» И.С. Тургенева // Учен. зап. Арзамасского пед. ин-та. – Арзамас, 1962. – Т. 5., вып. 4: Вопросы литературоведения. – С. 54–61.

³ Битюгова И.А. [Примечания : Рассказ отца Алексея]. – С. 469. См. также более раннюю версию комментариев к «Рассказу...» того же автора в: Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем : в 28 т. – Москва ; Ленинград, 1966. – Т. 11. – С. 533.

⁴ Тюхова Е.В. «Рассказ отца Алексея» Тургенева и Достоевский // Пятый межвузовский тургеневский сборник. Тургенев и русские писатели. – Курск, 1975. – С. 68, 75, 70, 79, 80.

не разрешение загадки галлюцинаций Якова, а «мучительный перелом в сознании разночинца, разрыв которого с миром привычных представлений оказывается сложным духовным процессом»¹. Таковы вкратце наиболее значительные суждения о «Рассказе...» в старых работах. Обратимся к современным исследованиям.

Линию сопоставления с Достоевским – но уже с романом «Бесы» (1870–1872) – продолжает Е.М. Конышев [см.: 6, с. 183–185; 5]: оба писателя «изображают поведение человека, попавшего под власть демонических сил», в сходных чертах [5, с. 26]. Оба они в описании людей одержимых используют традиции древнерусской литературы; «вместе с тем демонология “Рассказа отца Алексея” и “Бесов” во многом отличается от средневековых текстов», так как у обоих писателей «нет стремления к пластически-наглядному изображению нечистой силы» [5, с. 27]. Зато оба, по мнению исследователя, «показывают зло как силу, объективно существующую в мире и властно подчиняющую себе тех, кто отошел от Бога» [5, с. 28].

Автор признает правоту тех критиков и литературоведов, которые объясняли «определенную неустойчивость в вере, свойственную праведникам Достоевского <...>, тем, что писатель почти не показывает их связь с Церковью» [5, с. 28]. И тут пальму первенства неожиданно получает Тургенев, который «в своем рассказе воссоздает именно церковно-религиозный уклад народной жизни» [5, с. 29]. Его отец Алексей – природно-православный человек: «На протяжении двухсот лет деды и прадеды отца Алексея становились священниками в их приходе. Один из сыновей его вышел в архиереи, другой, Яков, учился в семинарии и должен был стать преемником своего отца. <...> Традиции и окружение оказывают на него столь глубокое воздействие, что вера отца Алексея не знает никаких сомнений» [там же]. И хотя «рассказ Тургенева в целом написан, прежде всего, с позиций безрелигиозного сознания», писатель способен «силой своего воображения проникнуть в тот иной мир, где все совершается на фоне борьбы

¹ Муратов А.Б. Тургенев-новелист, (1870–1880-е годы). – С. 41.

Бога с дьяволом и в перспективе грядущего Царства Божия» [5, с. 29].

На взгляд А.В. Дроздовой [2], «проблема поколений», остро поставленная Тургеневым в романе «Отцы и дети» (1860–1861), нашла отражение не только в нем, но и в поздних произведениях малых жанров, к которым относится «Рассказ...». Автор статьи пытается провести параллель между отцом Алексеем и «отцами» в романе (Николай Петрович), а в образе Якова находит черты, подчеркивающие его родство с «базаровским типом» [2, с. 71], несмотря на все различия между героями. Как и С.Е. Шаталов в работе 1962 г.¹, А.В. Дроздова датирует события, происходящие в «Рассказе...», не 1860-ми, а 1840–1850-ми годами [2, с. 71].

В.Б. Мусий задается целью изучить рассказ в аспекте проявления в нем «романтического по своей природе мотива двойничества» [8]. «Мысль о наличии у человека его “черного” двойника» в произведениях русских писателей начала XIX в., считает исследователь, приводит к постепенному формированию в литературе такого художественного принципа, как психологизм. Тургенев в значительной степени продолжает «начатую романтиками версию трагической судьбы человека в результате проникновения в его душу демонического. Экзистенциальное объективное (зло, существующее извне) овладевает человеком и постепенно превращается в экзистенциальное субъективное, т.е. в частицу “я” этого человека, и разрушает это “я” изнутри» [8].

Происходящему с героем Тургенев дает как психологическую, так и фантастическую (мифопоэтическую) мотивировку. Так, исследователь выделяет в процессе «развития отчуждения Якова от мира» два этапа: один связан с явлением «зеленого старичка» в детстве, в лесу; другой, в пору студенчества, – с явлением «черного человека». Первый персонаж не характерен для славянской мифологии; существенно, однако, что встреча с ним происходит под Петров день, – это «одна из календарных вех, когда активизировались духи» [8]. Второй этап гораздо драматичнее и связан с выходом на центральное место психологической мотиви-

¹ Шаталов С.Е. «Таинственные повести» И.С. Тургенева. – С. 56.

ровки. Попытки примирить «религиозное», впитанное с детства, и «научное», полученное в университете, «оказываются для Якова в непреодолимом противоречии»: «ему начинает казаться, что он одержим бесом» [8], а стремление преодолеть внутренний разлад завершается поражением.

Анализ действия бессознательного в Якове позволяет выявить его субъективные переживания, которые «объективировались в образ реального существа», заставляющего его невыносимо страдать, что с научной точки зрения может объясняться как внушением, так и самовнушением [8]. «Для И.С. Тургенева, – заключает автор, – в “Рассказе отца Алексея” главным было художественное исследование драматизма восприятия мифологически мыслящим человеком переломного для общества момента кризиса патриархально-религиозного сознания, его неготовности справиться с тем, что несли с собой рефлексия, отказ от традиций, укрепление самостоятельного, свободного от авторитетов взгляда на мир» [8].

Н.В. Кургузова [7] рассматривает «Рассказ...» в сопоставлении с житийной и народно-религиозной традицией, подчеркивая знаковый характер выбранных Тургеневым для своих персонажей имен: Алексей – в честь Алексея, человека Божьего; Яков – в честь Иакова, брата Господня, одного из 70, или Иакова Алфеева, «двоюродного брата Иисуса, одного из 12 апостолов» [7, с. 112]; Марфа (имя соседки) – в честь сестры Марии и Лазаря, «в дом которых пришел с учениками Христос» [7, с. 112–113], одной из жемчужинок. Автор статьи отмечает такую важную особенность жанра жития, как «необходимость рассказать обо всей жизни героя, с рождения до смерти», которая «определяла сходство в различных житиях сюжетных линий повествования», – она нашла отражение и у Тургенева. Например, «рождение от благочестивых родителей» [7, с. 113] («...У меня была жена добрая и степенная»¹) или «склонность к книжному учению» [7, с. 113] («бывало, день пройдет – и не услышишь его... все с книжкой сидит да читает»²).

¹ Тургенев И.С. Рассказ отца Алексея // Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. – 2-е изд., испр. и доп. – Москва, 1982. – Т. 9. – С. 122.

² Там же.

Н.В. Кургузова говорит также о «календарном сознании» отца Алексея, приурочивающего главные события рассказа к Петрову дню и к Святкам – времени особой активности нечистой силы в народном представлении. Встреча в лесу «в Петров день» с зеленым старичком, который дал мальчику орешки, происходит, по-видимому, потому, что он «нарушает запрет на хождение в этот день в лес»¹ [7, с. 113]. Образ старичка «вызывает неизбежные ассоциации с образом лешего». В быличках он «часто предстает как старик с седыми или зелеными длинными волосами в рваной одежде, с зелеными глазами», а само слово «зеленый» – «одно из прозвищ нечистой силы». Там же, в лесу, нарушены еще два запрета: «...вкушение пищи от незнакомого человека <...> и вкушение плодов нового урожая до осв<я>щения их в храме» [7, с. 113]. Об одержимости сына отец Алексей узнает «во время Святко».

Если ориентироваться на канон «мученического жития», то Якову, вероятно, «было суждено в качестве испытания противостоять дьявольскому искушению» [7, с. 114]. Н.В. Кургузова приходит к выводу, что «житийные и фольклорные мотивы в “Рассказе отца Алексея” являются сюжетообразующими, именно они позволяют и в полной мере отразить мировоззрение простого сельского священника, и восполнить сюжетные лакуны» [7, с. 114]. Так, мы не знаем, что именно произошло с Яковым в Москве² («...нынешним летом в один проклятый день»³), но «в народных представлениях об одержимости и бесах человек попадает под власть нечистой силы в том случае, если сам согрешит или совершит святотатство, допустит поношение Святого Духа» [7, с. 114].

Исследовательница обращает внимание на значимую деталь в описании внешности Якова: «волосы дыбом»⁴, – деталь, которая заставляет вспомнить, что «именно так изображались на иконах

¹ У Тургенева, правда, сказано: «под самый Петров день», т.е. накануне. См.: Там же.

² Автор статьи ошибочно называет Петербург, он, однако, в рассказе не упоминается: Яков поступает в Московский университет.

³ Тургенев И.С. Рассказ отца Алексея. – С. 126.

⁴ Там же. – С. 130.

одержимые бесами люди». Яков проигрывает борьбу с «внутренним демоном», «так как с детства “обещан” нечистой силе». «Структурно “Рассказ отца Алексея” соответствует житийному канону, однако перед нами “антижитие”, так как Яков не смог повторить деяние Христа и стать святым». И все же «просветленный вид героя в гробу» [7, с. 115] («...уж очень он хорош лежал в гробу <...>. Лицо такое тихое, чистое, волосы колечками завились – а на губах улыбка»¹) соответствует житийной традиции победы над бесом.

М.В. Антонова [1] также отмечает «связь сюжета тургеневского рассказа и образа Якова с агиографической топикой», а задачей своего исследования видит «рассмотрение соотношения тургеневского текста с традициями средневековой русской книжности» [1, с. 446], помогающими понять генезис того «антижития» Якова, о котором говорит Н.В. Кургузова. Так, если в повествовании о гибели сына отец Алексей невольно следует «агиографической схеме» («рассказ о благочестивых родителях – книжное учение – смирение и задумчивость») [там же], то сам Яков скорее относится «к категории бесноватых, но не в чистой форме, т. к. бес не вселился в него, а является ему, влияет со стороны» [1, с. 447].

М.В. Антонова приводит примеры из таких разноплановых произведений, как «Житие Нифонта Констанцкого» (ок. X в.), «Житие протопopa Аввакума» (XVII в.), «Повесть о бесноватой жене Соломонии» (ее упоминает и Н.В. Кургузова в [7, с. 114]), герои которых видят бесов и побеждают их. Особенно показателен последний текст, так как его героиня – не святая, а бесноватая, мучимая бесом в течение многих лет. Ее отцу, священнику, «необходимо было запомнить имена демонов и проклинать их в алтаре» [1, с. 447], а самой Соломонии, дабы исцелиться, – совершить паломничество в Устюг и молиться Иоанну чудотворцу и святому Прокпию. В соотношении с агиографией рассматривается и образ беса, который преследует Якова: «черный человек», которого видит взрослый Яков (в отличие от встреченного в детстве «зеленого старичка», напоминающего лешего, «каким его обычно описывают

¹ Тургенев И.С. Рассказ отца Алексея. – С. 131–132.

в Орловской области)), «уже значительно ближе именно к христианской традиции изображения черта»: «Чернота нечистого является его характерной чертой, которая отражается и в иконографии, и в житийных описаниях» [1, с. 448].

Автор статьи останавливается и на «наименее очевидных параллелях» с древнерусской беллетристической литературой XVII в.; по мнению исследовательницы, «они весьма существенны и значимы, поскольку отражают уже не позицию рассказчика – сельского священника, а авторскую модальность» [1, с. 449]. Анализ сюжетной ситуации, изображенной в рассказе Тургенева, позволяет сопоставить его с такими произведениями XVII в., как «Повесть о Горе-Злочастии» и «Повесть о Савве Грудцыне» (издание их, соответственно, в 1856 и 1859 гг. делает вероятным предположение о том, что к моменту создания рассказа обе повести могли быть известны Тургеневу). Согласно М.В. Антоновой, «сюжетная модель тургеневского рассказа и древнерусской “Повести о Горе-Злочастии” совпадают в основных чертах: отказ от родительского жизненного пути – грехопадение – возвращение к традиционному пути – попытка жениться (обрести счастье в любви) – новое грехопадение – попытка избавиться от дьявольского преследования» [1, с. 451]. Параллели с «Повестью о Савве Грудцыне» [1, с. 450, 451] исследовательница усматривает лишь в завершении сюжета, хотя Якову, в отличие от Саввы, и не удастся искупить свой грех: «В содержательном плане, разумеется, Яков, Молодец и Савва Грудцын могут быть соотнесены весьма условно и приблизительно» [1, с. 451–452].

В контексте нарратологической парадигмы исследуют «Рассказ...» О.А. Иоскевич [3] и Е.Ю. Козьмина [4]. О.А. Иоскевич считает, что особенность нарративной стратегии в некоторых «таинственных повестях» заключается в том, что «повествование ведется нарратором, совмещенным с персонажем и включенным в повествуемый мир, т.е. рассказчиком», который «ограничен в знании и, соответственно, не понимает сам и не может объяснить читателю природу загадочных событий и явлений», описываемых в повести [3, с. 36]. Это «совмещение в одном субъекте повествования нарратора и персонажа, а также “ненадежность” нарратора

способствуют “затемнению” (blackout) смысла текста» и возникновению атмосферы таинственности [там же].

Образ «ненадежного» нарратора играет важную роль в «Рассказе отца Алексея», который представляет собой «историю в истории»: безымянный повествователь знакомится с сельским священником, рассказывающим о своем сыне, при этом часть событий передается от лица последнего. «Таким образом, возникает многослойность нарративной структуры произведения, что способствует усилению эффекта таинственности» [3, с. 39]. Таков эпизод с «зеленым старичком», о котором читатель узнает от безымянного повествователя, передающего рассказ отца Алексея со слов маленького Якова. В роли «ненадежного» нарратора здесь выступает сам Яков – «главный герой повествуемой истории» [3, с. 39–40].

То же самое следует сказать о явлении «черного человека» взрослому Якову. Что такое «черный человек», остается загадкой. В согласии с другими исследователями, автор указывает на то, что, «наряду с мистической и религиозной мотивировкой, в “Рассказе отца Алексея” важную роль играет психологическое объяснение происходящего». Исследователь подчеркивает: «Разнообразные мотивировки столкновения Якова со сверхъестественным становятся возможными благодаря введению в повествование образа “ненадежного” нарратора и постоянному совмещению нарраториальной и персональной точек зрения (и Яков, и отец Алексей выступают в качестве персонажа и нарратора одновременно)» [3, с. 40].

Решая на основе нарратологического подхода вопрос о жанровой специфике текста, Е.Ю. Козьмина [4] обращает внимание на тот факт, что большинство исследователей, за редким исключением¹, рассматривают отца Алексея в качестве рассказчика, а главным героем «Рассказа...» признается его сын – Яков. Между тем «отец Алексей вовсе не является основным субъектом речи; более того, его автономность как носителя речи более низкого уровня сильно ограничена», как показывает анализ нарративной структу-

¹ Напр.: Шаталов С.Е. «Таинственные повести» И.С. Тургенева. – С. 59.

ры произведения [4, с. 151]. Важно, что «речь отца Алексея представлена в произведении не как самостоятельная развернутая реплика-исповедь, возникшая в разговоре двух персонажей (повествователя и отца Алексея), а в пересказе этого повествователя <...>. Таким образом, перед нами случай двуголосого слова, однако случай особый: второе, внутреннее, слово сохраняет здесь четкие границы <...>; но в то же время включено в состав объемлющего высказывания», что усложняет структуру нарратива, так как «теперь читателю нужно учитывать не только соотношение речи отца Алексея и рассказанной им истории, но также соотношение высказываний и кругозоров отца Алексея и основного субъекта речи» [там же].

Каков же тип основного субъекта речи? Согласно терминологии Н.Д. Тамарченко, это «повествователь»¹ («...перед нами не рассказчик, хотя он и ведет свое повествование от первого лица; как субъект речи (а не действующий персонаж) он не становится объектом изображения ни для кого, кроме автора» [4, с. 152]), повествователь здесь – анонимный; он и рассказывает о своей встрече с сельским священником. Один из устойчивых мотивов сюжетной ситуации случайной встречи и откровенного разговора – исповедь персонажа.

Исповедь отца Алексея «по ряду жанровых признаков можно отнести к повести»: «В основе сюжета циклическая схема: жизнь Якова дома – отъезд сначала в семинарию, а затем в Москву (с краткими возвращениями домой) – окончательное возвращение и смерть Якова» [4, с. 153]. «Циклическая сюжетная схема предполагает ситуацию испытания и поступок героя, раскрывающий его нравственный выбор» [там же]. Этот выбор определяется уже в диалоге Якова с родителями после встречи с «зеленым старичком» («очевидной проекции на библейский сюжет о яблоке с Древа познания»), в котором проявляется его личностное «я»: «Способность к самоопределению и самоосознанию и, следовательно, к другой, иной, жизни, – вот что испытывается в Якове видениями

¹ См.: Тамарченко Н.Д. Повествователь // Поэтика : словарь актуальных терминов и понятий. – Москва, 2008. – С. 167.

дьявола и его искушением» [4, с. 154]. Испытания Яков не проходит, об этом свидетельствует «эпизод, в котором отец Алексей рассказывает о смерти и похоронах Якова»¹ [там же]. История Якова спроецирована и на другой библейский сюжет: притчу о блудном сыне. В «Рассказе...» есть и отец, и два сына; старший «вышел в архиереи – и скончался не так давно у себя в епархии»², младший, подобно притчевому персонажу, «отошел на страну далече» (Лк. 15:13). Его возвращение, однако, «совершается поневоле и не заканчивается осознанием правильности возврата или раскаянием» [4, с. 154]. Своеобразная причастность повествующего, т.е. отца Алексея, к последней истине «позволяет завершить повесть как бы прощением “блудного сына”», а значит, оценкой событий «с более высокой – авторитетной – позиции» (что отвечает требованиям жанра) [4, с. 155].

Однако эта история дана не сама по себе, а внутри высказывания анонимного повествователя, что, во-первых, меняет предмет изображения: «В центре оказывается не собственно история Якова, а встреча с отцом Алексеем и его *рассказ*, т.е. его *типическое слово*». Во-вторых, «слово отца Алексея представлено как отдаленное в пространстве и времени, заключенное в рамку слова повествователя и *не требующее ответа*, т.е. *недиалогическое*» [4, с. 156]. В результате все описанное в «Рассказе...» «как бы вынимается из исторического и всякого другого контекста и представляется отдельной, замкнутой историей, в своеобразной форме “медальона”», а задачей обрамления исповеди отца Алексея становится создание «портрета определенного типа человека и его слова» [там же].

Сам Тургенев причислял «Рассказ...», наряду с другими произведениями 1860–1880-х годов, к так называемым «студиям», о чем неоднократно сообщал в письмах. «“Рассказ отца Алексея” – один из результатов поиска новой формы, направленной на создание образа типического русского человека, а потому здесь используются очерковые приемы, хорошо известные Тургеневу. Однако

¹ См.: Тургенев И.С. Рассказ отца Алексея. – С. 131–132.

² Там же. – С. 122.

внутри формы этого очерка помещается история, написанная в жанре повести, к тому же – с особой точки зрения; и акцент читательского внимания переносится на нее. Потому не случайно, что повествовательная рамка становится незаметной на фоне истории отца Алексея и ускользает от внимания читателей и даже исследователей»; но «конечным определением жанра “Рассказа отца Алексея” все же следует считать *очерк*» [4, с. 157].

Список литературы

- 1 Антонова М.В. «Рассказ отца Алексея» И.С. Тургенева в контексте традиций древнерусской литературы // Аксиологическое пространство русской словесности : традиции и перспективы изучения : материалы международной научной конференции «Кусковские чтения. Аксиологическое пространство русской словесности : традиции и перспективы изучения», г. Москва, 3–6 октября 2019 г. / сост. М.В. Михайлова. – Москва : Издательский центр МГИК, 2019. – С. 445–453.
- 2 Дроздова А.В. Проблема поколений в повести И.С. Тургенева «Рассказ отца Алексея» // Вестник Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова. – 2009. – № 3. – С. 69–72.
- 3 Иоскевич О.А. Образ «ненадежного» нарратора в «таинственных повестях» И.С. Тургенева : специфика проявления и основные функции // LITTERA TERRA : материалы VII Международной конференции молодых ученых «Littera terra : проблемы поэтики русской и зарубежной литературы», 7 декабря 2018 г., Екатеринбург / Урал. гос. пед. ун-т ; гл. ред. И.А. Семухина. – Екатеринбург : [б. и.], 2018. – Вып. 13. – С. 35–41.
- 4 Козьмина Е.Ю. Нарративная структура и проблема жанра в «Рассказе отца Алексея» И.С. Тургенева // Новый филологический вестник. – 2019. – № 3 (50). – С. 149–159.
- 5 Конышев Е.М. «Иной мир» в изображении Тургенева и Достоевского («Рассказ отца Алексея» и «Бесы») // Спасский вестник. – 2014. – № 22. – С. 25–30.
- 6 Конышев Е.М. Христианские мотивы в творчестве Тургенева // Ученые записки Орловского государственного университета. Серия Гуманитарные и социальные науки. – 2008. – № 1. – С. 175–186.
- 7 Кургузова Н.В. Фольклорные и житийные мотивы в «Рассказе отца Алексея» И.С. Тургенева // Ученые записки Орловского государственного университета. – 2019. – № 1 (82). – С. 112–115.
- 8 Мусий В.Б. Мифопоэтическое и психологическое в «Рассказе отца Алексея» И.С. Тургенева // Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Літературознавство [электронное издание]. – 2011. – № 13. – URL: https://studylib.ru/doc/2239006/stat_ya-opublikovana-v-naukovij-v%D1%96snik-volins_kogo (дата обращения: 07.02.2021).

Зарубежная литература

УДК 821.111

КРАСАВЧЕНКО Т.Н.¹ БРЭМ СТОКЕР И ЕГО РОМАН «ДРАКУЛА» В КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОМ КОНТЕКСТЕ.
DOI: 10.31249/lit/2021.03.13

Аннотация. Брэм Стокер, автор «Дракулы» (1897), романа, ставшего не просто бестселлером, а «культовым» произведением, принадлежал к «правлящему» протестантскому меньшинству в Ирландии, верил в британский имперский миф. В центре его романа – геополитический сюжет о противостоянии Западной и Восточной Европы, включающей и Россию. В романе нет русофобии, которую находят в нем некоторые исследователи, но есть взгляд на Восточную Европу «сверху вниз». По сути, Стокер создал свой миф о «Востоке» и спроецировал на Восточную Европу свое двойственное – одновременно отчужденно-высокомерное и сочувственное – отношение к «отсталому» католическому большинству Ирландии. В образе Дракулы, истории его вторжения в Англию он воплотил таившиеся в викторианском культурном подсознательном страхи перед всем чужим, опасным для Британии и ее империи.

Ключевые слова: англо-ирландская литература; готический роман; позднее викторианство; британские геополитические мифы.

KRASAVCHENKO T.N. Bram Stoker and his novel «Dracula» in cultural-historical context.

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

Abstract. Bram Stoker, the author of «Dracula» (1897), which is not only a bestseller, but a «cult» work, belonged to the «ruling» protestant minority in Ireland and believed in British empire myth. The core of his novel is a geopolitical story of the confrontation between civilized Western Europe and backward Eastern Europe, which incorporates Russia. There is no Russophobia in the novel, as some critics suppose, but there is «a top-down view». In fact Stoker created his own myth of the East. He projected his ambivalence – arrogance and empathy – towards the «backward» Catholic majority of Ireland to people of Eastern Europe. He embodied fears of all strange, foreign, lurking in the Victorian cultural subconscious, in the image of Dracula and his invasion of England.

Keywords: Anglo-Irish literature; Gothic novel; late Victorianism; British geopolitical myths.

Для цитирования: Красавченко Т.Н. Брэм Стокер и его роман «Дракула» в культурно-историческом контексте // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7: Литературоведение. – 2021. – № 3. – С. 146–158. DOI: 10.31249/lit/2021.03.13

Брэм Стокер (1847–1912), написавший книгу сказок и более десяти романов – любовно-авантюрных, о сверхъестественном и таинственном, – при жизни был известен главным образом как автор «Воспоминаний о Генри Ирвинге» (1906), знаменитом викторианском актере (в театре последнего «Лицей» он долгие годы работал управляющим), и книги «Знаменитые обманщики» (1910) – в ней он поведал о самозванцах, мошенниках, колдунах, ведьмах, а также об австрийском враче Франце Месмере, разработавшем учение о «животном магнетизме», излечивающем болезни. Со временем Стокер получил признание как автор самого значительного в «готической традиции» произведения – «романа ужасов» «Дракула» (1897). Благодаря ему писатель обрел место в литературном пантеоне, не только британском и ирландском, но и мировом.

Роман был переведен на многие языки мира. После его первой – вольной – экранизации в 1922 г. немецким режиссером Фридрихом В. Мурнау началась кинематографическая «эпидемия» «Дракулы»: существует уже более 100 киноверсий приключений

графа и его двойников (среди них фильмы известных режиссеров – Романа Полански, Вернера Херцога, Фрэнсиса Форда Копполы).

Уникальный inferнальный персонаж Стокера сошел со страниц романа и начал самостоятельную жизнь в массовом общественном сознании. Таким образом, персонаж несколько затмил автора, а также и сам роман с его историческими смыслами и контекстами. Между тем последние очень важны для понимания этого незаурядного произведения, созданного в поздневикторианскую эпоху в конкретной историко-культурной и политической ситуации, при изучении которой выясняется, что Б. Стокер был гораздо более политически ангажированным писателем, чем кажется на первый взгляд.

Читателя романа, конечно, прежде всего привлекает тема вампиризма, имеющая глубокие метафорические, философские смыслы. Традиционной оппозиции «жизнь – смерть» в романе Стокера противостоит необычная оппозиция «смерть – бессмертие вампира», или «живого мертвеца», которым становится вампир, т.е. бессмертие оказывается страшнее смерти. Таким образом, миф о вампире примиряет человека со смертью.

Однако не менее интересны в романе исторические и политические мифы. Изучение биографии Стокера убеждает в том, что создать такой роман, как «Дракула», мог именно ирландец (заметьте, что роль англо-ирландских писателей – среди них Свифт, Джойс, Йейтс – в британской литературе очень велика). Стокер принадлежал к протестантскому меньшинству в Ирландии (где, как известно, большинство – католики). Его семья посещала протестантскую церковь Ирландии в Дублине, писал он на английском, а в 1878 г. – 31 года от роду – переехал в Лондон.

«Дракула» был написан во времена, озаменованные для Британии первой Великой депрессией (1873–1896), поражением в первой Англо-бурской войне (1880–1881) и наметившимся пониманием того, что викторианский расцвет миновал [см.: 3, р. 139]. У Стокера, как и у многих других приверженцев британской империи, возникло ощущение того, что она слабеет, и он чутко реагировал на все, что ей угрожало.

По мнению биографа писателя, профессора Колумбийского университета (Нью-Йорк) Барбары Белфорд, истоки мироощущения Стокера надо искать в его детстве, когда он проникся страхами и предрассудками ирландского протестантского среднего класса [1, р. 23]. В 1854 г. – в начале Крымской войны – ему было семь лет. Из рассказов родителей, их разговоров с друзьями и соседями, из газетных публикаций он понял, что Россия угрожала их безопасности и свободе, а Англия предприняла крестовый поход против варварства и тирании. Газетные репортажи о тифе и дизентерии в войсках, находившихся в Крыму, стали для мальчика еще более реальными и пугающими после комментариев его дяди – Уильяма Стокера, врача в Дублинской больнице [1, р. 18–19]. И позднее он не раз встречал отклики на Крымскую войну и ее образы в журналистике, в искусстве, в частности в 1874 г. в Королевской академии состоялась выставка живописи на темы Крымской войны.

Тестем Брэма Стокера, в 1878 г. женившегося на дублинской красавице Флоренс Балкомб, стал подполковник Джеймс Балкомб, ветеран Крымской войны, назвавший свою дочь в честь ее легендарной героини – медсестры Флоренс Найтингейл [1, р. 83–84]. Когда Стокер ухаживал за Флоренс, ее отец часто рассказывал ему об ужасных битвах на реке Альма, при Инкермане и Севастополе. Другим источником сведений о Крымской войне были для него беседы с друзьями Генри Ирвинга – знаменитым политиком Уильямом Э. Гладстоном и поэтом-лауреатом Альфредом Теннисоном, автором известного стихотворения «Атака легкой кавалерии» (1854); они часто бывали на ужинах, которые Ирвинг устраивал за кулисами своего театра «Лицей» – в особом банкетном зале *Beef-Steak Room* [1, р. 130–131]. Нередко в присутствии Стокера они обсуждали причины Крымской войны, ее цели и плачевные результаты, отвагу британских участников, военные и правительственные ошибки, дикость, варварство русских.

Крымская война напоминала викторианцам о пределах их военной мощи, зыбкости их положения среди враждебных империй, наводила на мысли о России как имперском сопернике Брита-

нии, о далеких, чужих и неведомых славянах, порождала опасения перед тем, что оттуда – с Востока – им грозит опасность.

К тому времени, когда Стокер приступил к работе над «Дракулой», отношение к Крымской войне смягчилось. Образы британской славы, храбрости, благородства возобладали в коллективном бессознательном британского общества над более ранними, непосредственными образами трагедии. Неизменно сохранявшиеся имперские настроения, связанная с ними жажда героических приключений и побед и вместе с тем подспудное ощущение опасностей, грозивших британской цивилизации к концу XIX в., нашли выражение в «имперской готике» и фантастике. В 1897 г. появились «Война миров» Герберта Уэллса и «Дракула» Стокера – романы о «вторжении» в Британию пришельцев (в одном случае марсиан, в другом – зловещего чудовища-вампира Дракулы из Восточной Европы), намеренных уничтожить ее, однако британцы в них неизменно выходили победителями. Готическая литература, и не только готическая, а и такая, как, скажем, роман «Ким» (1901) Редьярда Киплинга, знакомого Стокера, поддерживала британский имперский дух.

Для имперского готического романа характерно внимание к оккультизму и спиритуализму. Б. Белфорд прослеживает истоки интереса Стокера к готической традиции, к ужасному, сверхъестественному в детстве писателя и истории Ирландии. Брэм родился в 1847 г. – в «кошмарный период» Великого голода в Ирландии (1845–1849), известного за ее пределами как Ирландский картофельный голод (Irish potato famine) [1, p. 17]. Он был болезненным мальчиком и не мог ходить до семи лет. Во время его долгой болезни мать рассказывала ему страшные ирландские мифы и легенды, а также жуткие истории о холере, опустошившей в 1832 г. ирландское графство Слайго, где она жила в детстве (об этом он поведал в рассказе «Незримый великан» – «The invisible giant»). Позднее во время учебы в Тринити-колледже в Дублине Стокер проявил интерес к «готическим» или близким к «готике» произведениям – «Коринфской невесте» Гёте, «Балладе о старом моряке» Колриджа. Китсовская баллада «La Belle Dame sans merci» и ирландские истории о суккубах, которые соблазняют спящих моло-

дых мужчин, и их мужских двойниках – инкубах – дали ему модель для сюжета о Люси Вестенра и Дракуле [1, р. 257–258]. Склонность к романтическим, готическим образам, увлечение оккультизмом (по слухам, он участвовал в магических ритуалах тайного общества «Орден Золотой Зари» [1, р. 211–213]) в сочетании с острым ощущением угроз британскому имперскому лидерству в поздневикторианский период со стороны «варваров» и сделали Стокера автором имперского готического романа.

Нужно учитывать и то, что еще в период романтизма возник интерес к экзотике и к литературе путешествий – травелогам, знакомившим обычных британцев с наименее известными им частями мира. Более того, как заметил американский критик Эдвард Саид, такая литература превратила Восток в «почти европейское изобретение» – место жизни экзотических существ, необычных переживаний, поражающей воображение природы [6, р. 9]. В сущности, Стокер в «Дракуле» создал «свой Восток». Он не бывал в Восточной Европе и, работая над романом, основывался на книжных источниках: «Описании княжеств Валахия и Молдавия: с различными политическими наблюдениями о них» (*An Account of the principalities of Wallachia and Moldavia: With various political observations relating to them*, 1820) британского дипломата Уильяма Уилкинсона, на пронизанном чувством расового превосходства британцев травелоге майора Э.С. Джонсона «По следу полумесяца. Беспорядочные заметки от Пирея до Пешта» (*On the track of the Crescent: Erratic notes from the Piræus to Pesth*, 1885) и, вероятно, на малоизвестной антиславянской книге «“Неописуемое”: или два года военной кампании в европейской и азиатской Турции» (*With 'the unspeakables', or, Two years campaigning in European and Asiatic Turkey*, 1878) своего брата – врача-волонтера Джорджа Стокера о Русско-турецкой войне 1877–1878 гг., где тот отзывался о болгарях как о заядлых мошенниках, а о турецких крестьянах как о честных тружениках. Эти книги послужили источниками для описаний пейзажей и местности в «Дракуле», а также стереотипных представлений о славянах и цыганах, характерных для широкой британской публики [5, р. 4].

Среди исследований творчества Стокера привлекает внимание монография «Брэм Стокер и русофобия» (2006) доцента (assistant professor) университета Миддл-Теннесси (г. Мерфрисборо, США) Джимми Кейна-мл. [4]. Можно ли говорить о русофобии Стокера? Дж. Кейн-мл. основывается на исследовании американского историка Джона Х. Глисона «Генезис русофобии в Великобритании», изданном в 1950 г., т.е. на волне холодной войны, где не без оснований утверждается, что в британском обществе в XIX в. преобладали недоверие к России, страх перед нею, т.е. русофобия, порожденная соперничеством британской и российской империй на Ближнем Востоке и в Центральной Азии. Русофобия определяла британскую внешнюю и военную политику того времени и привела к Крымской войне 1854–1856 гг. По мнению Дж. Кейна-мл., в своем творчестве Стокер откликнулся на российский вызов английскому владычеству в мире [4, р. 2], а представления о восточной угрозе и варварстве ассоциировались у Стокера с главным имперским соперником Англии в XIX в. – Россией и ее славянскими союзниками на Балканах [4, р. 14].

Обратимся к самому роману. Какова в нем роль русских? Русский сюжет возникает в главе VII. Мина Меррей, впоследствии жена одного из центральных персонажей романа – Джонатана Гаркера, приобщила к своим дневниковым записям вырезку из газеты «Дейлиграф», выходящей в городке Уитби, расположенном в Северном Йоркшире на восточном берегу Британии – в устье реки Эск. В газете описано прибытие в порт русской шхуны «Деметра». Эта история основана на реальном эпизоде. Летом 1890 г. Стокер с семьей приехал отдохнуть в Уитби, где начал работать над романом, и в городской библиотеке нашел в «Уитби Газет» заметку от 24 октября 1885 г. – о русской шхуне «Димитрий», пришедшей из Нарвы: она вошла в порт во время шторма, потеряла управление, врезалась в береговую насыпь, села на мель, но не пострадала [1, р. 222].

Стокер также создает в романе образ шальной русской шхуны. Сначала она маячит на горизонте под всеми парусами, дав повод местным жителям для разговоров о безрассудной отваге или полном невежестве капитана и его помощников. Затем, когда вне-

запно грянула буря, охваченные ужасом зрители видят в свете прожектора, как ветер гонит шхуну под всеми парусами, да так, что, по выражению одного морского волка, «она мчалась прямоком в ад» [8, с. 103–104] – на большой риф, преграждавший ей путь в гавань. Внезапно ее окутывает плотный туман [происки Дракулы. – Т. К.], а когда ветер его развеял, стало видно, как, взлетая на волнах, на головокружительной скорости загадочная шхуна входит между молами в гавань. Прожектор осветил ее, «и все невольно содрогнулись: к штурвалу был привязан труп, голова его безвольно моталась из стороны в сторону при каждом покачивании корабля. И больше на палубе – ни души! Все были потрясены: никем не управляемый – разве что мертвецом! – корабль чудом вошел в гавань!» [8, с. 104], в мгновение ока пересек ее и врезался в гору песка и гравия. Когда корреспондент газеты поднялся на палубу, он был потрясен: мертвец «был привязан за руки – одна поверх другой – к рукоятке штурвала. Причем та рука, которая оказалась внизу, прижимала к деревянному ободу крест с распятием, а прикрепленные к нему четки были обмотаны вокруг запястий и рулевого колеса» [8, с. 105]. В кармане покойного нашли тщательно закупоренную бутылку с вложенным в нее маленьким бумажным свитком, оказавшимся дополнением к судовому журналу» [там же]. «Само собой разумеется, *погибший моряк с большим почетом* [здесь и далее курсив мой. – Т. К.] был вынесен с места своей последней вахты, – *стойкость его сравнима с верностью долгу юного Касабьянки*» [8, с. 106]. Журналист сравнил русского капитана с персонажем хрестоматийного английского стихотворения «Касабьянка» (1826) поэтессы Доротеи Хеменс – о мальчике, который после гибели отца-адмирала героически не покинул горящий корабль и погиб.

Выяснилось, что русская шхуна «Деметра» пришла из Варны со странным грузом: несколько больших деревянных ящиков с черноземом и серебристым песком, обычно использовавшимся как балласт. Русский консул по договору о фрахте взял шхуну под свое попечительство, заплатил портовые сборы и т.п.

Журналисту удалось ознакомиться с судовым журналом «Деметры» – в нем по дням описывалась жизнь корабля, экипаж

которого состоял в основном из русских (капитан, пять матросов, помощник и кок), а первый помощник был румыном. После прочтения найденного в бутылке бумажного свитка (его любезно и быстро перевел с русского секретарь российского консула) у журналиста сложилось впечатление, что капитан страдал манией, развившейся во время плаванья. С 6 июля, когда шхуна вышла из Варны, по 3 августа на шхуне постепенно и таинственно исчезла вся команда, кроме самого капитана. Читателю становится ясно, что моряки стали жертвой Дракулы, которого они везли в одном из ящиков. Но сами они, ни русские, ни румын, долго не понимают, куда и почему исчезают их товарищи, и лишь к концу сознают, что столкнулись с «нечистой силой». Русский капитан, оставшийся на шхуне один, ищет спасения в молитве.

В романе есть еще одно беглое, но значащее упоминание России: американец Куинси Моррис по ассоциации со «страной волков» – «царством» Дракулы – говорит лорду Годамингу: «Помнишь, Арт, как за нами гналась волчья стая под Тобольском?» [8, с. 402]. Неясно, как и зачем Куинси и Арт оказались в Сибири, но очевидно, что писателю важно представить их как «суперменов», которые побывали во многих странах (даже в далекой, всегда заманчивой для британцев таинственной Сибири), попадали в разные передряги и с честью выходили из затруднительных положений.

Таким образом, очевидно, что русофобии в романе не наблюдается. Русские моряки изображены с сочувствием; жители Уитби устраивают русскому капитану торжественные похороны; русские дипломаты производят впечатление опытных профессионалов. Русские, как и британцы, представлены жертвами Дракулы. Различие состоит в том, что русские (как и трансильванцы) противостоят злу – Дракуле – пассивно: обращением к Богу, молитвами – и невольно становятся пособниками Дракулы: он прибыл в Англию на русской шхуне и убыл из нее на корабле «Царица Екатерина» («Czarina Catherine»). Тогда как британцы – центральные персонажи романа – борются с Дракулой активно и побеждают его.

Тут дело не в русофобии, а в другом. Определение одной из главных тем романа дал в 1990 г. российский философ, филолог, политолог Вадим Цымбурский (1957–2009). Он заметил, что Дракула в романе Стокера появляется из «зоны разлома цивилизации и культуры» [9, с. 353], и был прав: стержень романа – геополитический сюжет о противостоянии Запада и Востока, точнее Западной и Восточной Европы.

Мотив «противостояния» возникает на первых же страницах – с эпизода поездки английского стряпчего Джонатана Гаркера по делам к Дракуле в его замок. В своем дневнике Гаркер пишет о переезде из Западной Европы в Восточную – в другой, чужой для него мир: «Выехал из Мюнхена в 8.35 вечера 1 мая» и «утром следующего дня был в Вене; поезд вместо 6.46 пришел на час позже» [8, с. 11]. Упоминание об опоздании поезда именно в Вене, столице Австро-Венгерской империи, куда в описываемые времена входила Трансильвания (ныне – часть Румынии), маркирует Австро-Венгрию как пограничную территорию между Западом и Востоком. И дальше в Будапеште у Гаркера возникает чувство, «будто покидаешь Запад и встречаешься с Востоком; самый западный из великолепных мостов через необычайно широкий и глубокий в этом месте Дунай перенес нас в мир, еще сохраняющий следы турецкого владычества» [8, с. 11].

По дороге из Клаузенбурга, города в Северной Трансильвании (ныне румынский Клуж-Напока), в ближайший к замку Дракулы городок Бистрица Гаркер из поезда описывает свою «встречу» со славянским миром: «...самое странное впечатление своим нецивилизованным видом производили словаки. <...> Длинноволосые, с густыми темными усами, словаки, несомненно, живописны, но к себе не располагают. На сцене их можно было бы показывать как шайку восточных разбойников...» [8, с. 13]. А на постоялом дворе в Бистрице он наблюдает группу людей разной национальности, которые сочувственно посматривают в его сторону и повторяют «странно звучащие слова», необычные для его лексикона: *ordog* – дьявол, *rokol* – ад, *stregoika* – ведьма, на сербском и словацком (как выясняет Гаркер в словаре), «означающие одно и то же, что-то вро-

де оборотня или вампира» [8, с. 16]. Так он понимает, что попал в полный суеверий мир. Жители этого мира боятся Дракулу.

Кто же помогает Дракуле во время его путешествия в Лондон и обратно? Наиболее нецивилизованные, на взгляд Стокера, представители восточноевропейского населения – словаки, цыгане и, как упоминалось выше, русские. Дракула может действовать сам только ночью – после захода солнца и до рассвета. Поэтому днем из замка его вывезли местные цыгане, которые доставили груз словакам, а уж те переправили его в Варну – на русский корабль, шедший в Лондон. Когда Дракула бежит из Англии, ящик с ним прибывает из Лондона на шхуне «Царица Екатерина» в Галац, город в устье Дуная, там его отдают некоему Петру Скинскому (судя по имени и фамилии – поляку или словaku), который ведет дела со словаками, сплавляющими грузы по реке, и он передает ящик им. Они (по плану графа) доставляют его по реке Бистрица до ближайшего к его замку места, а дальше его везут цыгане.

Основная в романе – идея необходимости защиты прогресса и цивилизации, позднее высказанная Стокером в статье «Цензура и литература» (1908): «Сила зла – антиэстетическая сила, тем более опасная, что она естественна. Грех для человека столь же органичен, как жизнь и участие в неизбежной борьбе за нее. Но если прогресс – благо, и его цель – организация сил нации, то силам зла, естественным и произвольным, надо противостоять в полном масштабе. Недостаточно то там, то здесь защитить один рубеж, как бы важен он ни был; нужно защищать всю границу» [7, р. 435–436]. В борьбе со злом, пришедшим с Востока, Стокер сделал ставку на англоязычный мир и цивилизацию. Костяк «команды», противостоящей вампиру Дракуле, пришельцу из глухого уголка нецивилизованной Восточной Европы, – наиболее просвещенные представители англофонного мира – англичане Джонатан Гаркер, его жена Мина, лорд Годалминг, американец Квинси Моррис; эту «команду» возглавил ученый из Амстердама – Абрахам Ван Хелсинг (ему Стокер дал свое имя: Брэм, видимо, сокращенное от Абрахам, имени, которое ему дали при рождении, к тому же так звали его отца), что придало их «войне» общеевропейский масштаб. Стокер создал портрет верных Британии имперских воинов, кото-

рые побеждают примитивного восточного агрессора, преследуют его, загоняют в его родные края и там уничтожают.

Но очевидно, что Стокер создал свой мифический образ Восточной Европы, ее жители – валахи, словаки, русские... сливаются для него воедино, как отсталые, архаичные и в силу этого опасные для цивилизованной Западной Европы люди. Парадокс кроется в том, что, казалось бы, суперсовременная «команда» доктора Ван Хелсинга, использующая новейшие достижения технического прогресса той поры – пишущую машинку, фонограф, стенографию, телеграф и пр., – борется с Дракулой и побеждает его «отсталыми», архаичными методами: они используют чеснок, магический круг, за который не может переступить вампир, религиозные символы – крест, облатки, вбивают в сердце вампира кол, отрубая ему голову.

Тут очевидно, что Стокер *все-таки* был ирландцем, он вырос в Ирландии, учился в Дублине, ценил фольклор, народную мудрость и в Лондон (столицу Британии, колонизатора Ирландии) переехал, будучи уже вполне сложившейся личностью. В нем явно сочетались качества «колонизатора» и «колонизируемого», он не мог принять или отвергнуть постоянно возникавшие в британском общественном дискурсе идеи об отсталости Ирландии и ирландцев. В британской и ирландской культуре он – фигура амбивалентная, амбивалентен и его роман «Дракула», в котором Стокер, несмотря на идею противостояния отсталой Восточной Европе и возможной агрессии оттуда, создал уникальный по силе воздействия, сложный, по-своему харизматичный образ Дракулы, затмевающий образы его цивилизованных преследователей. С образом Дракулы, прототипом которого был господарь Валахии в XV в. – Влад Цепеш, в романе возникает тема Европы, противостоящей Османской империи. И что бы там ни было, но изображенные в романе образы «нецивилизованных» жителей Карпат и «отсталых» русских: команды и особенно капитана шхуны «Деметра» – вызывают сочувствие.

Список литературы

- 1 Белфорд Б. Брэм Стокер : биография автора «Дракулы».

**Брэм Стокер и его роман «Дракула»
в культурно-историческом контексте**

- Belford B. Bram Stoker : a biography of the author of «Dracula». – London ; New York : Alfred A. Knopf, 1996. – 381 p.
- 2 Глисон Дж.Х. Генезис русофобии в Великобритании : исследование взаимодействия политики и общественного мнения.
Gleason J.H. The genesis of russophobia in Great Britain : a study of the interaction of policy and opinion. – Cambridge (Mass.) : Harvard univ. press, 1950. – IX, 314 p.
- 3 Гловер Д. Вампиры, мумии и либералы. Брэм Стокер и политические смыслы популярной литературы.
Glover D. Vampires, mummies, and liberals. Bram Stoker and the politics of popular fiction. – Durham : Duke univ. press, 1996. – 232 p.
- 4 Кейн Дж.Х. Брэм Стокер и русофобия : свидетельства британских страхов перед Россией в «Дракуле» и «Леди в саване».
Cain J.H. Bram Stoker and russophobia : evidence of the British fear of Russia in «Dracula» and «The Lady of the Shroud». – Jefferson : McFarland & Co, Inc., 2006. – 215 p.
- 5 Лезердейл К. Истоки Дракулы : контексты готического шедевра Брэма Стокера.
Leatherdale C. The origins of Dracula : the background to Bram Stoker's gothic masterpiece. – London : City/Country, 1987. – 242 p.
- 6 Саид Э.В. Ориентализм.
Said E.W. Orientalism. – London : Routledge & Kegan Paul, 1978. – 368 p.
- 7 Стокер Б. Дракула.
Stoker B. Dracula / ed. by Byron Gl. – Peterborough (Ontario) : Broadview press, 1997. – 493 p.
- 8 Стокер Б. Дракула / пер. с англ. Красавченко Т.Н. ; изд. подгот. Михайлова Т.А., Одесский М.П. – Москва : Ладомир : Наука, 2020. – 889 с., ил. – (Литературные памятники).
- 9 Цымбурский В. «Граф Дракула», философия истории и Зигмунд Фрейд // Стокер Б. Вампир граф Дракула. – Кишинёв : Ада, 1990. – С. 333–366.

ЛИТЕРАТУРА XX–XXI вв.

Русская литература

УДК 82.091(082)

МАНЬКОВСКИЙ А.В.¹ Рецензия на кн.: ПАСТЕРНАК : ПРОБЛЕМЫ БИОГРАФИИ И ТВОРЧЕСТВА. К 60-ЛЕТИЮ НОБЕЛЕВСКОЙ ПРЕМИИ : [сб. ст.] / [сост. Л.Л. Горелик, А.Ю. Сергеева-Клятис]. – Москва : Азбуковник, 2020. – 357 с.
DOI: 10.31249/lit/2021.03.14

Аннотация. Новый сборник статей российских и зарубежных исследователей биографии и творчества Б. Пастернака охватывает весь спектр проблем современного пастернаковедения, что и отражено в названиях его разделов: от «Проблем биографии» до «Проблем поэтики». В некоторых статьях получает дополнительное освещение эпизод с присуждением Б. Пастернаку Нобелевской премии по литературе 1958 г. Сборник посвящен памяти Е.В. Пастернак (1936–2020), жены старшего сына поэта, и содержит текст ее последней публикации.

Ключевые слова: Б.Л. Пастернак; «Мучкап»; «Сестра моя жизнь»; «Доктор Живаго»; Нобелевская премия; Е.А. Виноград; Р.М. Рильке; А.П. Чехов.

MANKOVSKY A.V. Book review: Pasternak: problems of biography and creativity. On the 60th anniversary of the Nobel Prize awarded to him: [collection of articles].

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

Abstract. A new collection of articles of Russian and foreign scholars on the biography and work of B. Pasternak covers the entire spectrum of modern Pasternak studies reflected in its sections titles: from «Problems of Biography» to «Problems of Poetics». Some articles concern the awarding Pasternak the Nobel Prize in Literature 1958 as well. The collection is dedicated to the memory of E.V. Pasternak (1936–2020), the elder daughter-in-law of the poet, and includes her last lifetime article.

Keywords: B.L. Pasternak; «Muchkap»; «My Sister – Life»; «Doctor Zhivago»; Nobel Prize; E.A. Vinograd; R.M. Rilke; A.P. Chekhov.

Для цитирования: Маньковский А.В. [Рецензия] // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7: Литературоведение. – 2021. – № 3. – С. 159–167. – Рец. на кн.: Пастернак : проблемы биографии и творчества. К 60-летию Нобелевской премии: [сб. ст.] / [сост. Л.Л. Горелик, А.Ю. Сергеева-Клятис]. – Москва : Азбуковник, 2020. – 357 с. DOI: 10.31249/lit/2021.03.14

Сборник, с датой на титуле 2020 г., появился совсем недавно, а его презентация в Доме-музее Б.Л. Пастернака состоялась в условиях пандемии 10 февраля 2021 г., в день рождения поэта¹. В предуведомлении от составителей книги, собранной по материалам международной научной конференции 2018 г. в Смоленском государственном университете и носящей то же название, говорится о невосполнимой утрате – смерти Елены Владимировны Пастернак († 19 марта 2020 г.), без которой не состоялось бы ни то ни другое событие [3, с. 3]. Ее докладом на конференции – «Письма Елены Виноград», ставшем последней научной публикацией Е.В. Пастернак², и открывается сборник, посвященный ее памяти.

В статье приведены четыре письма возлюбленной поэта Е.А. Виноград (1896–1988) к Б.Л. Пастернаку, относящиеся к лету

¹ См.: День рождения Бориса Пастернака. 10 февраля 2021 [видеозапись] / размещение записи : Ерисанова И.А. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=UL7lNznTMgM&feature=youtu.be> (дата обращения: 27.02.2021).

² Ранее посмертно опубликован в журнале «Знамя»: Пастернак Е. Письма Елены Виноград // Знамя. – 2020. – № 6. – URL: <https://magazines.gorky.media/znania/2020/6/pisma-eleny-vinograd.html> (дата обращения: 27.02.2021).

1917 г. (по крайней мере, два из них – адресованные в Нащокинский переулок, д. 6, кв. 16, – даются полностью). Е.Б. Пастернак в написанной им биографии отца называет эти письма утраченными в послевоенные годы¹ (в книге «Жизнь Бориса Пастернака: документальное повествование», так же как и в биографии, приводятся отрывки из них [2, с. 154, 155–156, 159], но уже не по сохранившимся выпискам, а по оригиналам²). В своей статье Е.В. Пастернак детально, по стихотворениям и прозе поэта, по письмам и свидетельствам мемуаристов, прослеживает перипетии отношений, приведших к созданию таких шедевров, как книги лирики «Сестра моя жизнь» (1917–1922) и «Темы и вариации» (1918–1923). Текст статьи, основанный на тезисах доклада, содержит лакуны (что естественно), которые, видимо, были заполнены при его произнесении. Хочется надеяться, что этот текст, содержащий тонкие и точные наблюдения над стихами, прозой и фактами биографии Б. Пастернака³, будет когда-нибудь издан еще раз – с необходимыми комментариями, включающими и историю обнаружения писем Елены Виноград.

В статье А.Ю. Сергеевой-Клятис «“Любить иных тяжелый крест”: из семейной переписки Пастернаков 1931–1932 гг.» рассматривается другой болезненный эпизод в биографии Б. Пастернака – разрыв с первой женой и обретение новой семьи в начале 1930-х годов. Уехав в разгар семейного конфликта в Германию, к родне мужа, Е.В. Пастернак (урожд. Лурье; 1898–1965) столкнулась с неодобрительным отношением к себе и своим действиям [3, с. 31] со стороны родителей и сестер поэта в тот момент, когда она

¹ Пастернак Е.Б. Борис Пастернак. Биография. – Москва, 1997. – С. 278.

² Ср. в контексте: «Письма Пастернака пропали, мы располагаем только четырьмя письмами Елены Виноград лета 1917 года» [2, с. 152].

³ По предположению Е.В. Пастернак, происхождение фамилии Комаровского, «рокового соблазителя Ларисы Гишар» в романе «Доктор Живаго», возможно, связано со стих. «Наша гроза» («Сестра моя жизнь»), где в зашифрованном виде переданы отношения Елены и ее кузена А. Штиха, чья фамилия в пер. с нем. означает «укол». Не к нему ли относятся «хобот малярный» и «стрекало озорства» из указанного стихотворения? [3, с. 12]. Об этом же см. в более ранней работе: Пастернак Е.В. Лето 1917 года. (О «Сестре моей жизни» и «Докторе Живаго») // Пастернаковские чтения. – Москва, 1998. – Вып. 2. – С. 107.

более всего нуждалась в поддержке. Ей не прощалось ничего, как свидетельствует случай с распавшимся чайником на кухонной плите берлинской квартиры (впрочем, пожара удалось избежать). «Семья с ее нравственным императивом и отчетливой системой ценностей» отторгала Е.В., а осознаваемая всеми ее «чуждость» этому кругу отразилась и на восприятии событий поэтом [3, с. 31]. К уже известным по опубликованным ранее источникам¹ автор добавляет немало новых и ценных подробностей из материалов семейной переписки, сохранившейся в архиве Гуверовского института в США (Hoover Institution. Pasternak family papers)², в свете которых, заключает исследовательница, «могут быть заново прочитаны и некоторые тексты Пастернака, прежде всего – из книги “Второе рождение”» [3, с. 31].

В сборнике, приуроченном к 60-летию присуждения Б. Пастернаку Нобелевской премии, не так много материалов, посвященных этому сюжету непосредственно. Это, прежде всего, статьи «Нобелевская премия как событие семиотики ландшафта» В.Л. Каганского и «“Доктор Живаго” в ФРГ. Трансфер и рецепция»³ Надин Ранер (Фрайбург, Германия). Рассматривая ландшафтно-семиотический смысл последнего этапа работы Б. Пастернака над романом «Доктор Живаго», его публикации вне СССР и истории с присуждением премии, В.Л. Каганский приходит к заключению, что эти события привели к размыванию и релятивизации советской литературно-статусной системы, отчего «Переделкино стало заметным примечательным местом в мире, а не позицией в партийно-государственной иерархии» [3, с. 63]. В результате «...нерушимая непроницаемая советская граница вдруг была радикально нарушена и стала проницаемой. <...> Пребывающие в Москве иностранцы, начавшие посещать Переделкино, реально осуществили связь с “внешним миром”. Тоска по мировой культуре начала утоляться этой мировой культурой» [там же]. «Привилегированная полузакрытая слобода» [3, с. 59] из искусственного

¹ См., в частности: [1].

² Жаль, что в ст. отсутствует характеристика столь важного архивного комплекса в его целом, а также причин столь позднего обращения к нему.

³ В пер. с нем. В.А. Васильева.

становилась естественным «ландшафтным урочищем. “Доктор Живаго” делал его живым...” [3, с. 63]. Однако вывод автора парадоксален: «Переделкино, одно из самых описанных мест России, как ландшафтное урочище не изучено» [3, с. 64–65]. Надо «доизучить» Переделкино, возможно, создав «Историко-литературно-ландшафтный атлас Переделкина в научно-справочном и туристическом варианте» [3, с. 65].

Надин Ранер задается вопросом: почему именно издательство «S. Fischer» получило право на издание «Доктора Живаго» в ФРГ в 1958 г. (практически одновременно с присуждением Б. Пастернаку премии), почему сам перевод был доверен Р. фон Вальтеру, сделавшему его в общей сложности за четыре месяца, и какие последствия это имело для восприятия романа критикой и немецким читателем? Владелец издательства Г. Берман-Фишер, который сумел удовлетворить довольно высокие денежные требования первого издателя романа (на итальянском) Дж. Фельтринелли за приобретение прав на его издание в ФРГ, включил «Доктора Живаго» в программу издательства, не успев его прочесть. Конечно, Г. Берман-Фишер руководствовался при этом не только идеологическими, но и экономическими интересами [3, с. 124–126]. Р. фон Вальтер «допустил в переводе искажения, вызванные его собственной переводческой позицией»: он гораздо более критически, чем в романе, показывает российское общество этого периода [3, с. 129]. Если стиль итальянского перевода романа можно назвать умеренным, то «стиль фон Вальтера скорее абсолютистский. “Неприятность” превращается в переводе в “зло”, а “несоответствие истине” в “ложь”» [3, с. 130]. Почти сразу же по выходе перевода романа подвергся критике. Подытоживая критические высказывания, автор приходит к выводу, что «роман не смог убедить рецензентов ни в политическом, ни в эстетическом плане»; он «не соответствовал образу ожидаемого в Германии антикоммунистического литературного произведения» [3, с. 132]. На этом этапе исследования «невозможно точно определить, оказал ли текст перевода непосредственное влияние на рецепцию романа в ФРГ» [3,

с. 133], однако, по словам автора, ныне роман переживает в Германии «период возрождения интереса» к себе¹ [3, с. 123].

Г.В. Лютикова в статье «“Не более чем шорох...” : о пометках Б.Л. Пастернака в томике писем Р.М. Рильке», как и А.А. Кознова в статье «“...Это новое, бесконечно ценное родство”. Некоторые наблюдения о дачной библиотеке Б.Л. Пастернака», анализирует маргиналии, оставленные поэтом в книгах его библиотеки в Переделкине, насчитывающей 311 томов, из которых 60 содержат пометки [3, с. 73]. Пометки Пастернака есть и в 24 немецких изданиях [3, с. 85]. «Самое большое количество пометок – в томе “Фауста”, который Пастернак, очевидно, использовал при переводе, и в одном из томов с письмами Рильке» [там же]. На этом томе из 6-томного издания писем Р.М. Рильке издательства Insel-Verlag (Лейпциг, 1938) имеется надпись его первого владельца, эстонского поэта А. Раннита (1914–1985), и год приобретения им книги: «Aleksis Rannit 1943» [там же]. Можно было бы усомниться, что многочисленные карандашные пометы на страницах тома, которые чаще всего выражаются в подчеркивании абзацев, подчеркивании отдельных слов и строк и т.п., принадлежат именно Пастернаку: ведь их мог (теоретически) сделать и первый владелец книги? Однако исправленные опечатки в названии стихотворения Лермонтова «Выхожу один я на дорогу...», набранного по-русски [3, с. 88], свидетельствуют в пользу русского поэта: о его манере педантично исправлять опечатки в книгах пишет и А.А. Кознова [3, с. 71].

В статье В.В. Агеносова и Ли Иннань (Инны Ли) (Китай) «Б. Пастернак в творчестве новых китайских поэтов (на примере стихотворений Ван Цзясиня)» представлена история рецепции творчества Пастернака в Китае (1980-е годы – 2014). Современный китайский поэт Ван Цзясинь (р. 1957), принадлежащий к классической традиции танского поэта Ду Фу (712–770 гг. н.э.), ощутил в творчестве Пастернака нечто свое, предельно близкое – «поверх барьеров», оно стало «духовной опорой для молодого поэта в период тяжких сомнений и поисков» [3, с. 135]. Рассматривая стихо-

¹ О новых пер. романа на нем. яз. в статье не сообщается.

творения Ван Цзясиня «Варыкинская баллада» (1989) и «Пастернак» (1990), китайский литературовед Бо Хуа ставит последнее выше первого; он отмечает, что «в китайской поэтической традиции распространена метафора поиска “слышащего звуки” друга» и что для Ван Цзясиня «таким другом был Пастернак» [3, с. 138]. При этом китайский поэт признается, что «не достоин» «прийти на могилу Пастернака» [3, с. 139].

Проблемам поэтики посвящены, в частности, статьи «Функции соматизмов в поэзии Бориса Пастернака» Н.А. Фатеевой, «Лексические комбинации у символистов (Вяч. Иванов) и постсимволистов (Б. Пастернак)» Л.В. Павловой и И.В. Романовой, «Категория “границы” как ключ к поэтике Пастернака» Г.В. Куницына и «О переделке ранних стихов Б. Пастернака: на примере стихотворения “Мучкап”» Р. Сальваторе (Мессина, Италия). Остановимся кратко на последней. Затруднение исследователей с давних пор вызывает второй катрен этого стихотворения, открывающего цикл «Попытка душу разлучить» («Сестра моя жизнь») и известного в пяти редакциях, – все они касаются переделок этой строфы. Автор предлагает свое прочтение, опираясь как на раннюю прозу Пастернака, так и на анализ вариантов четверостишия, которое в редакции 1922 г. звучит так:

Чего там ждут, томя картину
Корыт, клешней и лишних крыльев,
Застлавши слез излишней тиной
Последний блеск на рыбьем рыле? [цит. по: 3, с. 201]

«В начале 10-х гг., – подытоживает свой анализ Р. Сальваторе, – писатель неоднократно описывал вечерний город как мертвое водное пространство, где растения уподобляются водорослям, звезды – мелям, здания – умирающим рыбам, а тусклые вечерние тона пейзажа и сверкание окон передаются образами пепла и (глазных. – А. М.) орбит рыб» [3, с. 210]. Это мы видим и в «Мучкапе», где, так же как и в «Мельницах» (1916), изображается именно вечерний пейзаж. В результате анализа структуры всего стихотворения создается целостная картина функционирования в

нем морского мотива, что проясняет его смысл, служа той «сверке понимания» (М.Л. Гаспаров), которой иногда не хватает в работах, посвященных отдельному стихотворению.

Отметим статьи «Огненно-соляная метафорика в прозе Бориса Пастернака» М. Уланек (Люблин, Польша) и «Интертекстуальные связи романа Б.Л. Пастернака “Доктор Живаго” с рассказом Ф.М. Достоевского “Скверный анекдот”» И.А. Сухановой, а также «Чеховские контексты драматургии Б.Л. Пастернака» А.А. Мухиной и «Афористика Бориса Пастернака» А.В. Корольковой. И.А. Сухановой удается убедительно показать существование «последовательной системы отсылок» [3, с. 284] в образе комиссара Гинца, желающего воздействовать на дезертиров силой слова (в романе), к образу И.И. Пралинского, сторонника гуманных методов в обращении с подчиненными (в рассказе Достоевского), однако параллели между «незванным появлением Лары на елке у Свентицких» и «вторжением Пралинского в дом Пселдонимова, испортившим свадьбу» [там же], или между решением Антипова уйти на войну от сложности отношений с Ларой и намерением Пралинского уйти в монахи после позорного провала на свадьбе у Пселдонимова [3, с. 288] – не так убедительны.

По словам А.А. Мухиной, если первую из задуманных поздним Пастернаком пьес («Этот свет», 1942) можно рассматривать как претекст «Доктора Живаго» [3, с. 295], ее замысел «как бы “растворился” в романе и поздних стихах», то «Слепая красавица» (1959) – последний, завершающий, но не заверченный «этап творческого пути» Пастернака [3, с. 299]. «Действие обеих незавершенных пьес, – отмечает исследовательница, – происходит в помещицкой усадьбе, что по отношению к советскому контексту “Этого света” является явным анахронизмом <...>. Подобно чеховским, пастернаковские герои не удовлетворены общим ходом жизни, ее “нескладностью”. “Чеховское” начало проявляется также в организации конфликта и диалога, символических деталях и стремлении передать неиерархичность бытия» [3, с. 303].

Все материалы сборника, как указано на обороте титульного листа, публикуются в авторской редакции, что, к сожалению, не защищает от изрядного количества опечаток. В заключение нам

все же хочется отдать должное подвижничеству авторов, составителей и издателей сборника, который по праву займет свое место среди лучших современных литературоведческих изданий и богатство содержания которого нам лишь отчасти удалось раскрыть в этой небольшой рецензии.

Список литературы

- 1 Пастернак Б. «Существованья ткань сквозная» : переписка с Евгенией Пастернак, дополненная письмами к Евгению Борисовичу Пастернаку и его воспоминаниями / ред. Елены Шубиной. – Москва : АСТ, 2017. – 715 с.
- 2 Пастернак Е.Б., Пастернак Е.В. Жизнь Бориса Пастернака : документальное повествование. – Санкт-Петербург : Звезда, 2004. – 524 с.
- 3 Пастернак : проблемы биографии и творчества. К 60-летию Нобелевской премии : [сб. ст.] / [сост. Л.Л. Горелик, А.Ю. Сергеева-Клятис]. – Москва : Азбуковник, 2020. – 357 с.

УДК: 821.161.1

ЖУЛЬКОВА К.А.¹ РОМАН Е.Г. ВОДОЛАЗКИНА «БРИСБЕН»: ОСОБЕННОСТИ ПОЭТИКИ. (Обзор).
DOI: 10.31249/lit/2021.03.15

Аннотация. В обзоре рассматриваются сюжетно-композиционные, тематические и стилистические особенности романа Е.Г. Водолазкина «Брисбен», а также концептуальные авторские установки. Основное внимание уделяется переменной повествовательной перспективе, созданной путем чередования двух временных планов – прошлого и настоящего. Выявляются ключевые образы-концепты «музыка», «жизнь», «смерть». Особое место отводится литературным истокам образа утопленницы.

Ключевые слова: Е.Г. Водолазкин; «Брисбен»; современный роман; композиция; повествовательная структура; концепция времени; бинарные оппозиции; мифопоэтика.

ZHULKOVA K.A. E.G. Vodolazkin's novel «Brisbane»: features of poetics. (Review).

Abstract. The review examines the plot-compositional, thematic and stylistic features of the novel by E.G. Vodolazkina «Brisbane», as well as some conceptual attitudes of its author. The focus is on a variable narrative perspective created by alternating two time layers – past and present. Some key concept images («music», «life», «death») are revealed. A special attention is paid to the literary origins of a drowned woman's image.

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

Keywords: E.G. Vodolazkin; «Brisbane»; contemporary novel; composition; narrative structure; concept of time; binary oppositions; mythopoetics.

Для цитирования: Жулькова К.А. Роман Е.Г. Водолазкина «Брисбен»: особенности поэтики. (Обзор) // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7: Литературоведение. – 2021. – № 3. – С. 168–179. DOI: 10.31249/lit/2021.03.15

Е.Г. Водолазкин (1964 г. р.) – литературовед, специалист по древнерусской литературе, ведущий научный сотрудник Пушкинского Дома (ИРЛИ РАН), писатель, автор романов-бестселлеров «Соловьев и Ларионов» (2009), «Лавр» (2012), «Авиатор» (2017), «Брисбен» (2018), обладатель премий «Большая книга», «Ясная Поляна», финалист «Национального бестселлера» и «Русского Букера».

О романе Водолазкина «Брисбен» «необходимо сразу сообщить главное: он не похож на все предыдущие»: «В нем нет ни многослойного игрового филологизма “Соловьева и Ларионова”, ни прекрасной средневековой атмосферы “Лавра”, ни суховатой и концептуальной сюжетности “Авиатора”. Вероятно, правильное всего будет сказать, что, в отличие от предыдущих книг писателя, “Брисбен” написан в первую очередь ради самого текста и его мелодического звучания. Разгадать тайну языка Е.Г. Водолазкина – значит приблизиться к постижению художественного мира одного из самых ярких и загадочных писателей современности»¹.

В попытке «приблизиться к постижению художественного мира» современного писателя попробуем выявить сюжетно-композиционные, тематические, стилистические особенности романа «Брисбен», а также проанализировать концептуальные авторские установки.

Несмотря на подчеркнутую выше «непохожесть» «Брисбена», в нем есть особое восприятие времени, свойственное всей прозе Водолазкина. Главная идея состоит в том, что «времени не

¹ Юзефович Г. Роман в три октавы // Meduza [электронный ресурс]. – URL: <https://meduza.io/feature/2018/12/08/roman-v-tri-oktavy> (дата обращения: 27.02.2021).

существует, все едино и связано со всем». Водозазкин утверждает это в своих книгах, мастерски передавая нюансы любой эпохи.

В основу композиционной организации романа «Брисбен» положено чередование двух временных планов – прошлого и настоящего. Таким образом создается *переменная повествовательная перспектива*, которую О.В. Арзамова [1] рассматривает как «синтез субъектно-речевого, композиционно-сюжетного и пространственно-временного планов нарративного художественного текста, обусловленного соответствующей коммуникативно-творческой стратегией, или концептуально-тематическими установками автора»¹. Первая линия (повествование ведется от третьего лица) – это прошлое главного героя, знаменитого музыканта-виртуоза Глеба Яновского, его детство, проведенное в Киеве, юность, связанная с годами учебы на филфаке Ленинградского университета. Вторая линия (повествование ведется от первого лица) – план настоящего – дневниковые записи, принадлежащие самому герою.

Как формально, так и синтаксически эти две линии организованы по-разному. В плане прошлого, ориентированном на внутренний мир героя, преобладают перцептивные образы: зрительные, осязательные, обонятельные, которые передаются посредством авторского монологического слова, сопровождаемого внутренними размышлениями персонажа. Ретроспективные фрагменты организованы от лица «всезнающего повествователя, который, напрямую не относясь к происходящему, детально передает все ощущения главного героя и восстанавливает суть событий» [1, с. 97]. Так, план прошлого отличается особой стилистической чертой – *синтаксическим слиянием*, которое основывается на «снятии границ между речью автора и персонажа»² и выражается в нетра-

¹ Шипова И.А. Повествовательная перспектива, тип повествовательных форм и категории субъекта как знаки нарративного художественного текста // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 2: Языкознание. – 2016. – № 1 (30). – С. 161.

² Губина Е.А. Роль пунктуации в создании синтаксического расчленения и слияния (на материале русских и английских текстов неклассической парадигмы) // Научная мысль Кавказа. – 2016. – № 1. – С. 109.

диционном оформлении текста, при котором монологические и диалогические композиционно-речевые структуры соединяются без выделения традиционных пунктуационных границ и реализуются посредством авторской пунктуации: «Он навсегда запомнил цвета, запахи и звуки, явленные ему 1 сентября 1971 года, потому что в тот день его чувства резко обострились. Запах только что поглаженной школьной формы – коричневой, с кинжальными стрелками на брюках. Цвет и стрелки были тем, что, казалось Глебу, рождало этот запах. Ранец пах кожей, и еще водой и маслом, и ядовитой пластмассой пенала, в котором громыхали ручки и карандаши. При спокойном движении мальчика громыхание было умеренным, но когда он переходил на бег, звук многократно усиливался. Отбивавшийся четкий ритм напоминал оркестровую погремушку мараку. Будучи уже постарше, мальчик задавался вопросом: где учатся игре на мараке – неужели в музыкальной школе есть класс мараки, подобно классу скрипки или фортепиано? И не находил ответа, потому что не было такого класса»¹. Подобные способы нестандартного оформления текста становятся «своеобразным идиостилистическим маркером». По мнению О.В. Арзамовой, в них проявляется одна из актуальных тенденций художественного синтаксиса конца XX – начала XXI в., связанная с вариативным изображением художественного мира, в том числе посредством авторской пунктуации [1, с. 99].

Исследовательница отмечает, что в композиционно-сюжетном и пространственно-временном континууме романа ведущими становятся образы, которые проходят через всю его повествовательную ткань и соединяют композиционные блоки «прошлого» и «будущее». Это ключевые образы-концепты «музыка» (224 употребления), «жизнь» (166 употреблений), «смерть» (64 употребления).

«Музыка» – ведущий образ, связанный с концептуально-тематической установкой автора и совпадающий с мировосприятием и позицией главного героя. Глеб Яновский полагает, что музыка как особая ипостась мира представляет значительно больше,

¹ Водолазкин Е.Г. Брисбен. – Москва, 2019. – С. 21.

чем слова. Заинтересовавшись музыкальной полифонией еще в школе, а затем обратившись к проблеме текстовой полифонии, отраженной в работах М.М. Бахтина, в своей дипломной работе на филфаке, Глеб постепенно приходит к открытию: «полифоничен весь мир», «многоголосы шум деревьев в роще, движение автомобилей по улице, разговоры в очереди»¹.

«Смерть» является вторым наиболее значимым концептом, который проходит через всю повествовательную ткань романа. Главный герой пытается постичь, как связаны между собой понятия «музыка» и «смерть». Концепт «музыка» начинает восприниматься им сквозь призму «вечности» и «смерти», через которые происходит постижение «глубокой музыки» [1, с. 101].

Обе композиционные линии (прошлое и настоящее) в конце романа оказываются в одной сюжетно-смысловой плоскости: «Они соединяются в различной стилистической манере – традиционной и постмодернистской, вариативно выражая ключевую амбивалентную интенцию автора: “Жизнь – это музыка, а музыка – это долгое привыкание к смерти”. Размышляя о сути музыки, ее духовном и нравственном предназначении, автор подводит нас к концептуальной идее: “Музыка, являясь уникальным продолжением жизни, наделяет человека возможностью обрести вечность и бессмертие”» [1, с. 102].

«Текстомоделирующий потенциал» основной идеи романа – идеи о возможности прочтения жизненного текста как музыкального – рассматривается в статье «Особенности повествовательной структуры в романе Е.Г. Водолазкина “Брисбен”» О.А. Гримовой [2, с. 239].

Также отмечая, что повествование состоит из двух потоков, один из которых связан с прошлым героя, а другой – с настоящим, что устройство их подчеркнуто хроникальное и что движутся эти временные потоки не параллельно, а навстречу друг другу, автор статьи выводит основной принцип, которому подчинена нарративная организация романа, – «принцип абстрагирования» [2, с. 240]. Это понятие, актуальное для средневековой литературы, было вы-

¹ Водолазкин Е.Г. Брисбен. – Москва, 2019. – С. 207.

ведено Д.С. Лихачёвым, который, анализируя поэтику древнерусского текста, оценивал описываемое с точки зрения вечного. «Древнерусский книжник видел в текущей современности ее эйдетические корни, а потому предпочитал описывать происходящее, не исходя из его сиюминутных примет (конкретизирующая дескрипция), а возводя к идеалу-образцу, абстрагируя», – пишет О.А. Гримова и уточняет: «Стремился “найти общее, абсолютное и вечное в частном, конкретном и временном, “невещественное” в вещественном”¹» [2, с. 241].

Именно такой, внероманный по своей сути, «принцип абстрагирования» определяет, по мнению исследовательницы, художественное мышление Водолазкина. В «Брисбене» есть фразы, ситуации, микросюжеты, которые являются своего рода «эйдетическими» единицами, концентрирующими «программу», согласно которой развивается сюжет. Например, фраза Франца-Петера «жизнь есть долгое привыкание к смерти», которая изначально совершенно не вписывается в контекст беседы, оказывается смысловой моделью множества эпизодов романа: соседка Яновских Евдокия напевает похоронный марш, «привыкая к смерти», Ремо Джадзотто пишет «Адажио», руководствуясь этим же мотивом, а главный герой слышит «сигнальные звоночки небытия» (М. Степанова).

О.А. Гримова также подчеркивает, что читатель видит происходящее не только глазами главного героя: «Точка зрения протагониста “корректируется” точкой зрения аукториального нарратора, как бы обобщающего видение героя-рассказчика» [2, с. 239]. Так, уровень презентации, построенный по «принципу абстрагирования», обнажает мысль о взаимообусловленности «текста жизни» и текста музыки: с одной стороны, музыка является «производной» жизненного пути, с другой стороны, этот путь разворачивается по музыкальным законам [2, с. 243].

Текстомоделирующей, по мнению исследовательницы, становится не только идея о «взаимоконвертируемости жизни музы-

¹ Лихачёв Д.С. Поэтика древнерусской литературы. – Москва, 1979. – С. 84–85.

канта и музыки», но и идея о «молчании как идеальном завершении пути музыканта» [2, с. 244]. Болезнь главного героя, фактически аннулирующая его личностные и профессиональные перспективы, заставляет его фокусироваться не на временном, а на вечном. «Будущее легко отнять, потому что его не существует. Это всего лишь мечтание. Трудно отнять настоящее, еще труднее – прошлое. И невозможно, доложу я вам, отнять вечность»¹.

О.А. Гримова резюмирует: «“Запрет на будущее”, невозможность создания его позитивного образа, репрезентированные противостоянием действительно происходящего и воображаемого, глубоко симптоматичны для сознания современного человека. Может быть, это именно тот источник экзистенциальной тревоги, который обуславливает столь высокую степень актуальности мифогенных повествований в современной литературе, нарративов, событийность которых задается прецедентной картиной мира², романов, наращивающих степень присутствия нероманных элементов (средневековый “принцип абстрагирования”, “монологическое” слово, “готовый” герой) в своей структуре» [2, с. 246].

По мнению Е.А. Селютиной [4], «Брисбен» построен на сложной цепочке противопоставлений, отражающих философию романа и влияющих на все уровни текста. Исследовательница рассматривает произведение в контексте теории бинарности, обоснованной К. Леви-Строссом. Поясняя: «Бинарные оппозиции – способ членения и осмысления мира, который включает в себя социальные и персональные представления человека о нем... Специфика бинарности состоит в том, что знак приобретает значение только в соотношении со знаком, который находится в оппозиции к нему (мужское – женское, верх – низ, жизнь – смерть)» [4, с. 282], – Е.А. Селютина указывает на то, что уже факт рождения главного героя сталкивает две национальные картины мира, где фундаментальные понятия, типа мифологемы «путь», имеют разную родовую принадлежность (в русском языке слово «путь» мужского рода, в украинском – женского).

¹ Водозазкин Е.Г. Брисбен. – Москва, 2019. – С. 399.

² Тюпа В.И. Введение в сравнительную нарратологию. – Москва, 2016. – С. 81.

Не отрицая актуальности «Брисбена» в контексте политическом («пафосную трактовку» создания романа «о былом русско-украинском союзе, который сейчас заканчивается разводом») [4, с. 282], исследовательница сосредоточивается на поэтике.

По мнению исследовательницы, кризис идентичности главного героя, который становится предметом исследования Водолазкина, подкрепляется особой поэтикой, связующий все уровни романа: «Отсутствие желания и возможности сделать окончательный выбор в пользу одной картины мира приводит к перманентной раздвоенности героя, существованию между реальным и идеальным, живым и неживым, а затем и к трагическому развоплощению в финале» [4, с. 284–285].

Е.А. Селютина полагает, что картина мира в романе мифологична, что опыт осмысления пространства и времени героем, определяя композицию текста, оппозицию персонажей, «позволяет выйти на уровень преодоления этой разорванности в идее Бога и идее искусства» [4, с. 281].

Нарратор романа, Глеб Яновский, выражает идею медиации, сопрягая полярный мир разных стран, языков и представлений о прекрасном. Его попытки преодолеть противоречия жизни, постоянную перемену от счастья к несчастью и от несчастья к счастью – основной сюжетный мотив произведения, движущая сила жизни. Эгонарратив, показывая сложность преодоления разрыва между фундаментальными противоречиями эпохи: светское – религиозное, телесное – духовное, мужское – женское, разворачивает лейтмотивную бинарную оппозицию (жизнь – смерть) во множество вариантов ее значений [4, с. 283].

Я.В. Солдаткина [5], рассматривая мифопоэтическую систему «Брисбена», особое значение придает мифологеме воды. Исследовательница связывает ее многообразную символику с мотивами искушения, испытания, крещения, возрождения, с антитезой плотского и духовного, жизни и смерти.

Писатель обращается к фольклорно-мифологическому комплексу, который находит свои параллели в русской литературе (например, у Н.В. Гоголя и М.А. Булгакова). Тринадцатилетний Глеб становится невольным свидетелем гибели юной купальщицы.

«Ее красота, распущенные волосы, плетеный браслет на руке сближают ее с образами русалок-утопленниц, а героя вводят в ужаснувший его взрослый мир – мир смерти и женской прелести (сексуальности). Впечатление оказывается настолько сильным, что в дальнейшем Глеб не просто избегает пляжей, но, влюбляясь, ассоциирует свою возлюбленную с погибшей девушкой (а воду, желание, интимную близость – со смертью)» [5, с. 15].

Я.В. Солдаткина утверждает, что из многообразия значений мифологемы воды Водолазкин выбирает лишь те, которые позволяют ему создать символический образ смерти в ее противопоставлении с небом как символом вечной жизни, спасения, жертвенности.

Мотивы воды и смерти звучат в песне об утках приемной дочери Глеба: «Взмыли, безголосые / Сосредоточенно, / Будто в небе озеро / Такое точно. / Поплывут в безветрии те, кто добрались, / Для симметрии / Головами вниз»¹. Текст песни исследовательница соотносит со «знаменитым вопросом об утках и смерти, заданным Холденом Колфилдом, героем одного из самых знаменитых романов о взрослении “Ловец во ржи” Дж. Сэлинджера», а сюжет о неспасенной незнакомке с блоковской «Незнакомкой» («И очи синие бездонные / Цветут на дальнем берегу») и прецедентным для нее мифом об Орфее, «где, как и в романе Водолазкина, герой-музыкант, даже пересекая реку Аид, не способен спасти от смерти любимое существо. Река, озеро – вода в романе образуют своего рода антитезу небу» [5, с. 16].

Женские персонажи «Брисбена» сохраняют традиционную, фольклорно-архаическую «русалочью» семантику, которая позволяет автору подчеркнуть травматичность инициационного комплекса, его сопряженность с образами искушения, боли, небытия, а также – с чувством вины мужающего героя за невозможность спасти от воды / смерти ни ту купальщицу, ни приемную дочь, считает Я.В. Солдаткина.

Литературным истокам образа утопленницы в творчестве Водолазкина посвящена и статья Д.С. Гудина [3]. Обращая внима-

¹ Водолазкин Е.Г. Брисбен. – Москва, 2018. – С. 336.

ние на то, что этот образ занимает важное место в художественной системе нескольких романов Водолазкина, исследователь, однако, подчеркивает: в «Лавре» и «Авиаторе» он несколько схематичен, подобен карандашному наброску. Художественную цельность образа утопленницы (вариант архетипа мертвой невесты) приобретает в только романе «Брисбен».

Проводя множественные культурные ассоциации, Д.С. Гудин вспоминает в первую очередь панночку из повести Гоголя «Майская ночь, или Утопленница». Сходство образов Арины и панночки-утопленницы определяется, по мнению Д.С. Гудина, в частности, мифологическим мотивом волшебного сна. Косвенным аргументом в пользу такого сравнения является и то, что Гоголь – это один из литературно-мифологических прототипов главного героя «Брисбена». У Гоголя образы панночки и Ганны имеют взаимную обусловленность. Исследователь указывает на зеркальность характеров героинь, в том числе интересную кодированность имени: пАННочка – гАННА, установленную С.А. Гончаровым¹. Создавая образы двойников, и Водолазкин использует подобный прием: место вечной жены АРИНЫ занимает жена реальная КатАРИНА (таким образом Водолазкин в прямом и переносном смысле «рифмует» характеры).

Однако если рассматривать образы гоголевских героинь как противопоставленные, принадлежащие к разным полюсам «манихейской» романтической системы, то «панночка будет представителем мира вечного, идеального», а «Ганна – реального, земного, хотя и будет мечтать о крыльях и полете», у Водолазкина «подобные локусы занимают Арина и Анна Лебедь (первая плотская любовь Глеба; обратим внимание на компонент “крылатость” в фамилии); впоследствии при сохранении логики отношений в качестве элементов такой мифологической модели будут выступать соответственно образы Катарини и феминистки Ганны» [3, с. 261].

¹ Гончаров С.А. Творчество Гоголя в религиозно-мистическом контексте. – Санкт-Петербург, 1997. – С. 57–62.

Другим наиболее ярким из художественных воплощений образа молодой утопленницы в литературе является Офелия в трагедии У. Шекспира «Гамлет». Д.С. Гудин сосредоточивается на деталях, которые позволяют интерпретировать образы, созданные Водолазкиным, в контексте литературной традиции. Возможным прототипом Офелии стала Катарина Гамлетт (Katherine Hamlett), утонувшая (или покончившая жизнь самоубийством из-за любви) в 1579 г. в Эйвоне, неподалеку от Стрэтфорда, родины Шекспира. Британский филолог и критик Энтони Нуталл пишет о том, что 1579 г. стал во многом формирующим для 15-летнего Шекспира, смерть Катарины стоит в одном ряду со смертью сестры писателя – Анны. По мнению исследователя, и в случае с Шекспиром, и в случае с Водолазкиным (в интервью писатель признавался, что, будучи ребенком, видел молодую и красивую утопленницу на пляже)¹ вдохновением к созданию образа прекрасной утопленницы послужили юношеские тяжелые эмоциональные переживания. Д.С. Гудин утверждает, что главный герой «Брисбена» Глеб несет в себе «гамлетовское» начало, пытаясь восстановить распавшуюся связь времен, поэтому «нисколько не удивительно, что образ утопленницы (Офелии) актуализируется в художественном пространстве» романа [3, с. 262].

Список литературы

- 1 Арязмова О.В. Композиционно-стилистические особенности романа Е.Г. Водолазкина «Брисбен» // Человек и язык в коммуникативном пространстве : сборник научных статей. – 2019. – № 10. – С. 96–102.
- 2 Гримова О.А. Особенности повествовательной структуры в романе Е.Г. Водолазкина «Брисбен» // Новый филологический вестник. – 2020. – № 4 (55). – С. 139–246.
- 3 Гудин Д.С. Литературные истоки образа утопленницы в романах Е.Г. Водолазкина // Экология языка и речи : материалы VIII Международной научной конференции / отв. за выпуск Махрачёва Т.В. – Тамбов : Издательский дом «Державинский», 2019. – С. 259–262.

¹ Башмакова М. «Жизнь состоит из рифм» // Огонёк. – 2018. – № 46, 03.12. – С. 34–36. – URL: <https://www.kommersant.ru/doc/3806967> (дата обращения: 27.02.2021).

- 4 Селютин Е.А. Бинарные оппозиции как основа поэтики романа Е. Водолазкина «Брисбен» // Семнадцатый Славянский научный собор «Урал. Православие. Культура». Мир славянской письменности и культуры в православии, социогуманитарном познании : материалы международной научно-практической конференции / сост. Терехова О.В. – Челябинск : ЧГИК, 2019. – С. 281–285.
- 5 Солдаткина Я.В. Мифологема воды в современном «романе о взрослении» (А.Г. Архангельский «Бюро проверки», А.Н. Варламов «Душа моя Павел», Е.Г. Водолазкин «Брисбен» // Наука и школа. – 2020. – № 4. – С. 11–17.

Социальные и гуманитарные науки
Отечественная и зарубежная литература
Информационно-аналитический журнал

Серия 7

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

2021 № 3

Свидетельство о регистрации СМИ: ПИ № ФС77-80871

Дата регистрации 21 апреля 2021 г.

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 29.06.2021

Формат 60×84/16

Печать офсетная

Усл. печ. 11,25

Тираж 300 экз. (1–100 экз. – 1-й завод)

Бум. офсетная № 1

Цена свободная

Уч.-изд. л. 8,6

Заказ № 42

**Институт научной информации
по общественным наукам Российской академии наук (ИНИОН РАН),**

Нахимовский проспект, д. 51/21,

Москва, 117418

<http://inion.ru>, https://instagram.com/books_inion

**Отдел маркетинга и распространения
информационных изданий**

Тел. : (925) 517-36-91, (499) 134-03-96

e-mail: shop@inion.ru

Отпечатано по гранкам ИНИОН РАН

ООО «Амирит»

410004, Саратовская обл., г. Саратов

ул. Чернышевского, д. 88, литера У