

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

2022 – 4

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

МОСКВА 2022

INSTITUTE OF SCIENTIFIC INFORMATION
FOR SOCIAL SCIENCES
OF THE RUSSIAN ACADEMY OF SCIENCES
(INION RAS)

**SOCIAL SCIENCES
AND
HUMANITIES**

DOMESTIC AND FOREIGN LITERATURE

SERIES 7

LITERARY STUDIES

2022–4

Published since 1974
Frequency: 4 issues per year
Series index 2.7

MOSCOW 2022

DOI: 10.31249/lit/2022.04.00

*Учредитель
Институт научной информации
по общественным наукам
Российской академии наук*

Отдел литературоведения

Редакционная коллегия серии «Литературоведение»:

Соколова Е.В. – канд. филол. наук, гл. редактор, *Жулькова К.А.* – канд. филол. наук, заместитель гл. редактора, *Лозинская Е.В.* – ответственный секретарь, *Агеносов В.В.* – д-р филол. наук, *Голубков М.М.* – д-р филол. наук, *Ермоленко Г.Н.* – д-р филол. наук, *Ковтун Н.В.* – д-р филол. наук, *Котелевская В.В.* – канд. филол. наук, *Красавченко Т.Н.* – д-р филол. наук, *Модина Г.И.* – д-р филол. наук, *Нагина К.А.* – д-р филол. наук, *Пахсарьян Н.Т.* – д-р филол. наук, *Руднева Е.Г.* – д-р филол. наук, *Цурганова Е.А.* – канд. филол. наук

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

ISSN 2219-8784

© ФГБУН «Институт научной информации по общественным наукам РАН», 2022

DOI: 10.31249/lit/2022.04.00

Founder
Institute of Scientific Information
for Social Sciences
of the Russian Academy of Sciences

Department of Literary Studies

Editorial Board:

Elizaveta V. Sokolova – Editor-in-Chief, PhD in Philology, Leading Researcher, Head of the Department of Literary Studies; *Karina A. Zhulkova* – Deputy Editor-in-Chief, PhD in Philology, Senior Researcher; *Evgeniya V. Lozinskaya* – Managing Editor, Senior Researcher; *Vladimir V. Agenosov* – DSc in Philology, Professor; *Mikhail M. Golubkov* – DSc in Philology, Professor; *Galina N. Ermolenko* – DSc in Philology, Professor; *Natalia V. Kovtun* – DSc in Philology, Professor; *Vera V. Kotelevskaya* – PhD in Philology, Associate Professor; *Tatiana N. Krasavchenko* – DSc in Philology, Leading Researcher; *Galina I. Modina* – DSc in Philology, Professor; *Kseniya A. Nagina* – DSc in Philology, Professor; *Natalia T. Pakhsaryan* – DSc in Philology, Professor; *Elena G. Rudneva* – DSc in Philology, Researcher; *Elena A. Tzurganova* – PhD in Philology, Leading Researcher

«Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies» is a peer-reviewed open access information and analytical science periodical. Indexing: eLIBRARY, Science Index (ПИИЛ), CrossRef, Google Scholar.

ISSN 2219–8784

СОДЕРЖАНИЕ

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ КАК НАУКА. ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ. ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА

Поэтика и стилистика художественной литературы

- Юрченко Т.Г. Изменчивое постоянство: метадискурсивная поэтика Владимира Сорокина. Рецензия на кн.: Уффельманн Д. Дискурсы Владимира Сорокина / пер. с англ. Т. Пирусской. – Москва : Новое литературное обозрение, 2022. – 312 с. 9

Литературные образы и мотивы

- Соколова Е.В. «Осень» в немецкой поэзии: печаль, прощание, надежда или гибель? 22
- Душенко К.В. «Слон в посудной лавке»: к истории выражения 35

Литература и другие виды искусства

- Миллионщикова Т.М. Музыкальность русской литературы золотого века в рецепции американской славистики 59

Литература и общество

- Нагина К.А. На пути духовного исцеления: Л.Н. Толстой и толстовцы в поисках нравственного смысла труда 78

ИСТОРИЯ ВСЕМИРНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Литература XVII–XVIII вв.

- Алексеева А.А. Маски, имена и диалоги в комедиях Мариво 90

Литература XIX в.

Русская литература

- Маньковский А.В. А.А. Григорьев и А.А. Фет: ракурсы сопоставления. (Обзорная статья) 101

Зарубежная литература

- Пахсарьян Н.Т. Он лучше, чем его репутация: история в мемуарах А. Дюма 121

Литература XX–XXI вв.

Русская литература

- Матросова М.Н. Поэтологическое эссе как пространство авторинтерпретации (на примере творчества М. Шишкина) 137

Зарубежная литература

- Дрожжина А.Э. Роман В. Вулф «Орландо» как деконструкция биографического романа 147
- Красавченко Т.Н. Роман Э.Д. Миллера «Подснежники» как криминальная и социально-психологическая драма 161

Филологический практикум

- Конкина А.М. Йорг Роберт о классицистическом романтизме и эстетике глубины у Шиллера («Кубок») 173

CONTENTS

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

Poetics and stylistics of fiction

- Yurchenko T.G. Changeable permanence: Vladimir Sorokin's
metadiscursive poetics. Book review: Uffelmann D. Vladimir
Sorokin's discourses 9

Literary images and motifs

- Sokolova E.V. "Autumn" in German poetry: sadness, farewell,
hope or death? 22
- Dushenko K.V. "An elephant in a china shop": on the history of
the expression 35

Literature and arts

- Millionshchikova T.M. The musicality of the Golden Age Russian
literature as reflected in American Slavic studies 59

Literature and society

- Nagina K.A. On the path of spiritual healing: Leo Tolstoy and the
Tolstoyans in search for moral meaning of work 78

THE HISTORY OF WORLD LITERATURES

Seventeenth- and eighteenth-century literatures

- Alekseeva A.A. Masks, names and dialogues in the comedies by
Marivaux 90

Nineteenth-century literatures

Russial literature

- Mankovsky A.V. Apollon Grigoriev and Afanasiy Fet: points of comparison. (Review article) 101

Foreign literatures

- Pakhsarian N.T. He is better than his reputation: history in the memoirs of Alexandre Dumas 121

Twentieth- and twenty-first-century literatures

Russian literature

- Matrosova M.N. Poetological essay as a self-interpretation space (based on the work by Mikhail Shishkin) 137

Foreign literatures

- Drozzhina A.E. Virginia Woolf's *Orlando* as a deconstruction of the biofiction 147
- Krasavchenko T.N. A.D. Miller's novel *Snowdrops* as a criminal and socio-psychological drama 161

Philological workshop

- Konkina A.M. Jörg Robert on the classical romanticism and aesthetics of the depth in Schiller's *The Diver* (*Der Taucher*) 173

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ КАК НАУКА. ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ. ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА

ПОЭТИКА И СТИЛИСТИКА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

УДК 821.161.1.0

ЮРЧЕНКО Т.Г.¹ ИЗМЕНЧИВОЕ ПОСТОЯНСТВО: МЕТАДИС-
КУРСИВНАЯ ПОЭТИКА ВЛАДИМИРА СОРОКИНА. Рецензия
на кн.: УФФЕЛЬМАНН Д. ДИСКУРСЫ ВЛАДИМИРА СОРОКИ-
НА / пер. с англ. Т. Пирусской. – Москва : Новое литературное
обозрение, 2022. – 312 с.

DOI: 10.31249/lit/2022.04.01

Аннотация. В книге немецкого слависта Д. Уффельманна анализируются ключевые для каждого этапа творчества В.Г. Сорокина произведения с целью обоснования идеи о единстве творческого метода писателя. Автор полагает, что основу этого метода составляет постоянно присутствующая в произведениях Сорокина метадискурсивная дистанция – характерный прием московского концептуализма. В разные периоды меняются лишь объекты референции – ими становятся разные дискурсивные практики.

Ключевые слова: В.Г. Сорокин; московский концептуализм; метадискурс; субверсивная аффирмация.

Для цитирования: Юрченко Т.Г. Изменчивое постоянство : метадискурсивная поэтика Владимира Сорокина // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литерату-

¹ Юрченко Татьяна Генриховна – старший научный сотрудник отдела литературоведения ИНИОН РАН.

поведение. – 2022. – № 4. – С. 9–21. – Рец. на кн.: Уффельманн Д. Дискурсы Владимира Сорокина / пер. с англ. Т. Пирусской. – Москва : Новое литературное обозрение, 2022. – 312 с. DOI: 10.31249/lit/2022.04.01

YURCHENKO T.G. Changeable permanence: Vladimir Sorokin's metadiscursive poetics. Book review: Uffelmann D. Vladimir Sorokin's discourses.

Abstract. Dirk Uffelmann, professor of East and West Slavic literatures and President-elect of the German Slavists's Association, examines Vladimir Sorokin's key texts in order to show the unity of the writer's art style throughout different periods of his work. This unity according to Dirk Uffelmann is based on the technique of metadiscursive distance which constitutes all Sorokin's writings and which is typical for Moscow conceptualism. Only the reference objects that are various discursive practices, change over time.

Keywords: V.G. Sorokin; Moscow conceptualism; metadiscourse; subversive affirmation.

To cite this article: Yurchenko, Tatiana G. "Changeable permanence: Vladimir Sorokin's metadiscursive poetics. Book review: Uffelmann D. Vladimir Sorokin's discourses", *Social Sciences and Humanities. Domestic and Foreign Literature. Series 7: Literary Studies*, no. 4, 2022, pp. 9–21. DOI: 10.31249/lit/2022.04.01 (In Russian)

Немецкий славист Дирк Уффельманн, профессор Института славистики Гисенского университета им. Юстуса Либиха, хорошо известен как вдумчивый исследователь творчества Владимира Сорокина, которым он занимается уже более двадцати лет¹; некоторые его работы были доступны и русскоязычному читателю². Ре-

¹ См., напр.: Uffelmann D. *Marinä Himmelfahrt und Liquidierung: Erniedrigung und Erhöhung in Sorokins Roman "Tridcatataja Ijibov' Mariny"* // *Wiener Slavistischer Almanach*. – 2003. – N 51. – S. 289–333; Uffelmann D. *Spiel und Ernst in der intertextuellen Sinnkonstitution von Vladimir Sorokins "Metel'"* // *Poetica*. – 2012. – Vol. 44, N 3/4. – S. 421–441; Uffelmann D. *The Chinese future of Russian literature: "bad writing" in Sorokin's oeuvre* // *Vladimir Sorokin's languages* / ed. by Roesen T., Uffelmann D. – Bergen : University of Bergen, 2013. – P. 170–193.

² Уффельманн Д. «Сорокин давно уже Толстой»: о метаклассике // *Славянские чтения*. – 2019. – № 13. – С. 167–174; Уффельманн Д. «Лед тронулся»: пересекающиеся периоды в творчестве Владимира Сорокина (от материализации метафор к фантастическому субстанционализму) // «Это просто буквы на бума-

цензурируемая книга – первая попытка исследователя охватить творчество Сорокина целиком: от ранних произведений 1980-х годов до романов 2010-х, выделив «значимые аспекты крупных произведений разных периодов» [2, с. 272]. Монография, на обложке украшенная рисунком В. Сорокина «Достоевский с шаром», представляет собой перевод (очень достойная работа Татьяны Пирусской) англоязычного издания 2020 г.¹, которое годом позже в авторском переводе вышло и на немецком языке². За пределами книги из романов Сорокина остался лишь «Доктор Гарин» (2021), написанный уже после того, как вышло исследование.

Начальный период творчества Сорокина, напоминает исследователь, связан с группой московских концептуалистов, в которую входили художники – Эрик Булатов, Виктор Пивоваров, Илья Кабаков, акционисты и писатели – Дмитрий Пригов, Андрей Монастырский, Лев Рубинштейн, Павел Пепперштейн, теоретик Борис Гройс.

«В концептуализме, – как сказал в 1992 г. Сорокин, отсылая к словам одного из отцов западного концептуального искусства Джозефа Кошута, – актуальна не вещь, а отношение к этой вещи. Концептуализм – это дистанционное отношение и к произведению, и к культуре в целом» (цит. по: [2, с. 19]).

Московские концептуалисты 1970-х и начала 1980-х годов, для которых главным источником и интертекстом был соцреализм, пишет Д. Уффельманн, подрывали «авторитет советского официоза за счет острого подражания ему, которое принято называть *субверсивной аффирмацией*... Подобная остротная имитация советских дискурсов помогала концептуалистам уловить перформативную природу ритуализированной речи, письма и визуального искусства позднесоветской эпохи, обыгрывая ее художественными средствами... Если повседневные ритуалы обладали лишь скрытым подрывным потенциалом, и следование им, с одной стороны, выражало согласие с советской официальной культурой,

ге...» Владимир Сорокин : после литературы / под ред. Е. Добренко, И. Калинина, М. Липовецкого. – Москва : Новое литературное обозрение, 2018. – С. 64–87.

¹ Uffelmann D. Vladimir Sorokin's discourses : a companion. – Boston (MA) : Academic studies press, 2020. – 236 p.

² Uffelmann D. Vladimir Sorokins Diskurse. Ein Handbuch. – Heidelberg : Winter, 2021. – 283 S.

с другой – обнажало ее пустоту, то “субверсивная аффирмация” концептуалистов с их утрированными остранным подражанием соцреализму и советскому монументальному стилю делала эту более широкую тенденцию очевидной» [2, с. 28, 29].

С концом советской эпохи субверсивная аффирмация не исчезает из произведений Сорокина, но меняет свою направленность: ее объектом становятся несоветские и особенно постсоветские практики, по отношению к которым продолжает сохраняться характерная для концептуализма метадискурсивная дистанция. Сохранение метадискурсивного концептуалистского подхода в творчестве Сорокина после крушения СССР – центральный тезис книги.

Роман «Очередь», название которого отсылало к хорошо известному феномену советской жизни, впервые вышел в русском эмигрантском издательстве в Париже в 1985 г. По стилистике это произведение Сорокина скорее напоминает пьесу: в нем нет не только рассказчика, но и имен персонажей, и оно все состоит из прямой речи людей, стоящих в очереди. О том, что происходит, можно узнать лишь из реплик; время действия – позднесоветский период. Однако содержательная сторона разговоров значения не имеет. Это экспериментальное, новаторское произведение, в котором исследуется, «как язык, в данном случае запись повседневной речи, отображает взаимодействие между людьми и как читатель извлекает смысл из звуков» [2, с. 49]. По мнению Д. Уффельманна, Сорокин этого периода близок к метасемиотической тенденции московского концептуализма как она проявилась в творчестве оказавшего на писателя большое влияние Эрика Булатова («белый» концептуализм).

Второе крупное произведение Сорокина – роман «Норма» был начат в 1979 г. (еще до «Очереди»), но вышел только в 1994 г. Неоднородность типографских решений издания 1994 г. (где-то очень мало текста на странице, где-то – мелкий шрифт и необыкновенно узкие поля и др.) позволяет исследователю предположить, что в «Норме» Сорокин «в каком-то смысле дает общую картину производства текстов, литературной культуры и взаимодействия читателя с книгой. Кроме того, в отдельных фрагментах книги эту особенность важно воспринимать в единстве с их содержанием в контексте советской культуры» [2, с. 52].

В центре внимания писателя в «Норме», как и в «Очереди», – язык. «Норма» – это норма поедания сушеных фекалий, которая существует в изображенном замкнутом сообществе. В некоторых главах романа на первый план выходит металитературная составляющая – воссоздание жанровых и стилевых кодов советской литературы. «Эти главы, – пишет Д. Уффельманн, – показывают, что в советской действительности, казавшейся вечной, не было иного выхода, кроме как многократно воспроизводить одни и те же действия, которых требовали нормы» [2, с. 64].

Отсутствие выхода для персонажей не означает отсутствия выхода для читателей: Сорокин, направляя их внимание на метаяуровень, «позволяет смотреть на текст с некоторого расстояния, необходимого, чтобы воспринять его комизм» [2, с. 65]. Возможность занять эту юмористическую метапозицию открывает материализованная в сюжете романа грубая метафора – «чтобы тут выжить, нужно дерьма нажраться». «Вне зависимости от возможных политических подтекстов, связанных с “дерьмом пропаганды”, – пишет Д. Уффельманн, – реализация метафор за счет их буквального воплощения в сюжете художественного произведения – чисто концептуалистский прием» [2, с. 66].

В романе «Тридцатая любовь Марины», написанном в 1982–1984 гг., впервые опубликованном во французском переводе в 1987 г. и вышедшем на русском языке в 1995 г., наметилась, отмечает исследователь, новая техника письма: имитация жанра романа. Роман, рисующий советскую эпоху позднего застоя (его действие происходит в 1983 г.) и развивающийся вначале как диссидентский нарратив, превращается – причем резко – в соцреалистический роман и далее – в сводки новостей. Эта завершающая часть романа, которую практически невозможно читать, в духе «белого» московского концептуализма, подчеркивает Д. Уффельманн, переключает внимание читателя на жанровую специфику и взаимодействие бумаги и текста. Героиня романа «сливается с коллективом до такой степени, что полностью растворяется в идеологическом дискурсе андроповского периода» [2, с. 71].

Традиции «белого» концептуализма исследователь прослеживает и в «Романе» (1985–1989, изд. в 1994), главная тема которого – «структура романа и способы ее разрушения» [2, с. 108].

Нарратив в русле классического русского романа XIX в. с характерными для жанра приемами (чередование повествования и диалогов, нагнетание напряжения, замедление, обрамляющее повествование, система лейтмотивов и др.), проникнутый ностальгией по доиндустриальному миру, в котором мастерски стилизуются разные типы речи, вдруг резко, без какой-либо психологической мотивировки меняет свое русло после кульминационного момента – свадьбы Романа (главного героя), превращаясь в описание совершаемых им серийных убийств. «По мере того как темпы массового убийства ускоряются, физическое насилие уничтожает не только всех действующих лиц, но и сам текст, саму читаемость “романа”» [2, с. 107], заключительные страницы которого состоят из простых предложений, представляющих сочетание подлежащего и сказуемого. Заключительное предложение – «Роман умер» – наводит на мысль, указывает исследователь, что Сорокин имеет в виду сам жанр романа.

В 1990-е годы писатель все более теряет интерес к соцреализму и советскому контексту: его начинает занимать историческое прошлое – Германия 1933–1945 гг. и СССР эпохи позднего сталинизма. «В позднесоветскую эпоху, – пишет Д. Уффельманн, – сложилась и прочно закрепилась традиция изображать нацистский режим так, чтобы в нем угадывался намек на советский тоталитаризм» [2, с. 113].

Повесть «Месяц в Дахау» (1992), став результатом поездки автора в Баварию в 1990 г., более, чем какое-либо другое произведение Сорокина, имеет биографические параллели, но не настолько, чтобы отождествлять «персонажного автора»¹ и реального. «Месяц в Дахау» – «скорее эксперимент с дневниковой прозой, повествованием от первого лица и поэтикой внутренних переживаний, ощущений и фантазий, наиболее ярко воплощенной в технике потока сознания Джеймса Джойса» [2, с. 115].

Повествование не соотносится с реальностью, о чем говорит искажение исторических фактов: речь идет о существовании в 1990 г. «пыточного курорта»; гитлеровский министр иностранных дел Риббентроп (1893–1946) в 1958 г. еще жив, на родине Гитлера

¹ Термин С. Гундлаха. – См.: Гундлах С. Персонажный автор // А–Я : литературное издание. – 1985. – № 1. – С. 76–77.

процветает его культ, отношения СССР и Германии после 22 июня 1941 г. не прерваны. Повесть переворачивает традиционное для советского человека представление о загранице как рае, а жизни в СССР как адском концлагере. Фантасмагорический мазохизм к финалу повести сменяется садизмом советско-нацистского завоевания мира и истребления жителей всех других стран.

И в этой повести, как показывает Д. Уффельманн, Сорокин остается верен себе, оставляя читателю возможность концептуального прочтения на метауровне. Средством остранения, в частности, выступает графика. Мистифицированный, приписанный Ленину мазохистский призыв напечатан в виде пирамиды без интервалов между словами, за которым следует описание переживаний героя в пыточных камерах, имитирующее устную речь – без знаков препинания и прописных букв, затем – перевернутая пирамида из двух католических гимнов.

Описания мазохистских удовольствий и садистских пыток, по мнению Д. Уффельманна, можно истолковать метадискурсивно – как коллаж из фрагментов разных дискурсов, которые отсылают «и к советской военной литературе, и к русской диссидентской и эмигрантской критике тоталитаризма, особенно к исполненной трагизма лагерной прозе Солженицына, создавая картину предполагаемой национальной психопатологии, усвоенной русскими... С присущей ему склонностью к гиперболизации Сорокин материализует патологию, приписываемую как немецкому, так и советскому тоталитарному мышлению, в образах садистской жестокости и мазохистского удовольствия от истязаний... Метадистанцирование достигает апофеоза в метатеоретической отсылке к французскому философу-постструктуралисту Жаку Деррида, извещающей читателя, что всякий текст тоталитарен – но что при этом он не более чем текст» [2, с. 123–124].

От интереса к советскому прошлому и соцреализму, характерному для Сорокина в 1980-е годы, затем – к общим чертам тоталитаризма в СССР и Германии в 1990-е, писатель переходит к новым темам. Первым крупным произведением на этом пути стал роман «Голубое сало» (1999), отчасти затрагивающий тему советского прошлого и взаимосвязи тоталитарных режимов, но в то же время обращенный к фантастическому будущему. Голубое сало – это субстанция, вырабатываемая клонами русских писателей-

классиков в 2068 г., которую в 1954 г. в альтернативной исторической реальности Сталин, тайно сбежавший в Германию, привозит своему другу Гитлеру, и они оба вводят ее себе.

В этом романе также имеет место концептуализация поэтики русского романа XIX столетия и социалистического реализма – во второстепенных эпизодах, отмечает Д. Уффельманн. Но если ранний Сорокин имитировал различные стили с холодной отстраненностью, в «Голубом сале» воспроизведение чужих стилей (которые пишут клоны русских писателей) приближается к пародии. Образ клонирования – новая концептуалистская метафора, на которой построен роман.

Тема клонирования, однако, не является сюжетообразующей: творения клонов – лишь побочный продукт, отходы процесса выделения сала, возможности практического применения которого не до конца ясны, но за которым все охотятся.

Два временных плана романа произвольно связаны между собой «воронкой времени». Альтернативная историческая реальность 1954 г. пестрит анахронизмами (например, Гитлер и Сталин живы), в ней происходят невозможные вещи (Аллилуева занимается сексом с Пастернаком, Сталин – наркоман, у него два сына-трансвестита). Ощущение хаоса усиливают китайские лексемы, обильно использованные в тексте и часто используемые как ругательства (в конце романа есть китайский глоссарий): «Именно в непонятности обширных фрагментов таких текстов состоит их новизна» [2, с. 159].

Эффекту остранения способствует и графический облик романа, в котором, в частности, присутствуют целые фразы на немецком языке (написанные латиницей, в отличие, например, от «Месяца в Дахау», где они даны в кириллической транскрипции), часто встречаются прописные буквы и математические символы, жирным шрифтом выделяются примитивные сексуальные символы («**olo** у всех... встают») и др.

«Верный своей метадискурсивной технике, – пишет Д. Уффельманн, – Сорокин в романе разворачивает перед читателями концептуальное переосмысление фантастических дискурсов и поэтики бульварных романов и экшен-триллеров. Изменился объект концептуализации: это уже не “классический” соцреализм, а “модернистские” жанры поп-культуры... Иными словами, “Го-

лубое сало” заимствует фрагментарность и неоднородность у современных ему дискурсов эзотерики, оккультизма, утопических проектов и бульварной литературы, одновременно миметически адекватных и делающих невозможным адекватное прочтение» [2, с. 163].

Отсылки к жанрам фэнтези и криминальному триллеру, а также некое фантастическое вещество связывают «Голубое сало» с «Ледяной трилогией»: романы «Лёд» (2002), «Путь Бро» (2004) и «23000» (2005). Логически «Путь Бро» является приквелом «Льда», поэтому «Трилогию», опубликованную в 2006 г., открывал именно «Путь Бро».

Трилогия вызвала диаметрально противоположные интерпретации критиков, увидевших в ней либо просектантскую, либо антисектантскую позицию автора. В дискуссии принял участие и сам Сорокин, высказавшийся в одном из своих интервью в поддержку этического и метафизического истолкования. Д. Уффельманн полагает, что не стоит слепо доверять высказываниям писателя, который скорее «обновляет уже хорошо знакомую “концептуалистскую мифопоэтику” московского концептуализма и “Медицинской герменевтики”¹ в русле постмодернистского перформанса» [2, с. 191].

И буквальное и металитературное прочтение в этом случае возможны, полагает исследователь: «оба толкования сосуществуют, оспаривая друг друга, и читатель должен выбирать, какое из них представляется ему более обоснованным» [2, с. 195].

После эзотерической метафизики «Ледяной трилогии» повесть «День опричника» (2006), на первый взгляд, свидетельствует о резком повороте к социальной злободневности. Однако это не политическая сатира: произведение построено по модели литературной дистопии, точнее – метадистопии, «ироничной дистопии». В «Дне опричника» мир увиден глазами поборника репрессий, но это не означает тождества внетекстового дискурса и дискурса самого текста. Дискурс тоталитаризма выступает здесь как метадискурс, к восприятию которого как политической сатиры на путин-

¹ Инспекция «Медицинская герменевтика» (1987–2001) – арт-группа московских концептуалистов, среди участников которой – Сергей Ануфриев, Павел Пепперштейн, Юрий Лейдерман и др. – *Прим. Т. Ю.*

ский режим¹ ведет, подчеркивает Д. Уффельманн, его политизированное прочтение.

«День опричника» – это не отход от концептуализма, но лишь новый концептуальный проект. Писатель меняет объекты своих метадискурсов, но «основной вектор его творчества остается прежним: он продолжает воспроизводить другие дискурсы и имитировать чужую речь. Попрощавшись с соцреализмом, Сорокин в «Трилогии» концептуально переосмысливает вновь проснувшийся в постсоветском обществе интерес к эзотерике. В «Дне опричника» он придерживается той же стратегии, только предметом концептуализации теперь становятся сатирические *дискурсы* о неавторитарных тенденциях в путинскую эпоху и подражание многочисленным постсоветским историческим романам-антиутопиям» [2, с. 221–222].

Попытку переписать рассказ Л.Н. Толстого «Хозяин и работник» (1895) и в то же время сжатую трактовку эстетических воззрений писателя представляет собой, отмечает исследователь, повесть «Метель» (2010). Аллюзии к чужому тексту – «ксенотекстуальные», характерные в целом для творчества Сорокина, в «Метели» сочетаются с отсылками к собственным более ранним текстам – «автотекстуальными» аллюзиями (например, объекты из других миров, не вписывающиеся в традиции реализма XIX в.). «Оба типа аллюзий – разновидности интертекстуальности, и оба предполагают некоторую игривость. Однако речь идет, – пишет Д. Уффельманн, – о двух весьма несхожих модусах игры» [2, с. 232].

Большинство автоцитат отсылает к «Дню опричника» и его сиквелу – сборнику рассказов «Сахарный Кремль» (2008). При этом «автотекстуальные отсылки преграждают персонажам путь, образуя настоящие препятствия» [2, с. 234], как, например, замерзший в сугробе шестиметровый великан, в ноздрю которого въехал и сломался полоз «самоката», везущего героев повести. Более того, Сорокин «наделяет своих персонажей разнообразными

¹ См., напр.: Hodel R. Der Gewaltdiskurs der Politik als Literarische Vorlage bei Andrej Platonov und Vladimir Sorokin // Verbrechen – Fiktion – Vermarktung : Gewalt in den zeitgenössischen slavischen Literaturen / hrsg. von Burlon L., Frieß N., Gradinari I., Róžańska K., Salden P. – Potsdam : Univitätsverlag Potsdam, 2013. – S. 78–81.

отклонениями, которые в случае доктора Гарина, одного из двух центральных персонажей, доходят до галлюцинаций, разрушая целостность замкнутого ксенотекстуального мира переписанного рассказа Толстого» [2, с. 235]. Совершенно чужда рассказу Толстого, отмечает исследователь, и отличающая повествование Сорокина насыщенность сексуальными деталями, представляющими собой материализацию сексуальных метафор из более ранних сорокинских произведений.

«Доктор, персонаж Сорокина, подобно Толстому, теряется в велеречивых рассуждениях о помощи простым людям. По мере развития сюжета его высказывания обесцениваются как пустые заявления. В финале повести Сорокина, в отличие от рассказа Толстого, умирает не представитель элиты Гарин, растроганный собственным альтруизмом, а простолюдин Перхуша... Метаклассик начала XXI века играет с лицемерием и маскулинностью классика XIX столетия» [2, с. 243].

Постапокалиптическая картина ближайшего будущего представлена в романе-дистопии «Теллурия» (2013), где события разворачиваются отчасти в Западной Европе, но преимущественно – в новых княжествах, на которые распалась Российская Федерация. Название романа отсылает к «теллурократии» – центральному понятию философии неоевразийца Александра Дугина, считающего, что «теллурократия», которую он отождествляет с «внутриконтинентальными просторами Северо-Восточной Евразии (в общих чертах совпадающими с территориями царской России или СССР)» [1, с. 15] (это пространство и фигурирует в романе), противостоит ненавистой «талассократии» США. Этот факт, впервые отмеченный именно Д. Уффельманном¹, как и отдельные наблюдения над текстом, дают исследователю основания утверждать, что «разрозненные нарративы “Теллурии” относятся не просто к разным фобиям; неоконсервативный, авторитарный, антиглобалистский и ретрофутуристический дискурс, представленный Сорокиным, обладает ярко выраженными чертами евразийства, в основном в изложении Дугина» [2, с. 253].

¹ См.: Uffelmann D. Eurasia in the retrofuture : Dugin's "tellurokratia", Sorokin's *Telluria*, and the benefits of literary analysis for political theory // Die Welt der Slaven. – 2017. – Bd 62, N 2. – P. 360–384.

Углублением в риторику реакционеров отмечен следующий роман Сорокина – «Манарага» (2017), разворачивающийся в постапокалиптической и постисламской Европе в 2037 г. Делая протагонистом представителя мафиозной группы книгосжигателей, Сорокин «преобразует реакционную критику современности, цифровизации, транскультурализма и глобализма в парадоксальный библиофильский подход к истории литературы и интертекстуальности» [2, с. 262]. Писатель показывает, насколько разрушительны идеи ксенофобии и исламофобии, неонационализма и антиглобализма: «В постисламистской метадистопии Сорокина книги жгут не ретроградные исламисты, а консерватор-библиофил, старомодный националист, любитель русской культуры» [2, с. 265].

Итак, в своей книге Д. Уффельманн доказывает, что объектом референции в творчестве Сорокина выступает не «реальность», но «разнообразные дискурсивные модели изображения реальности... Дискурсивный материал менялся, а метадискурсивная поэтика Сорокина оставалась неизменной» [2, с. 267]. Поэтому, считает исследователь, нужно быть очень аккуратным, говоря о «новом Сорокине» после «Голубого сала», «Льда» или «Дня опричника». Единственное исключение представляет собой «Ледяная трилогия», в которой, по мнению ученого, Сорокин выразил частичную солидарность с метафизическими постулатами описанной им тоталитарной секты.

Исследование Дирка Уффельманна – не очень большое по объему, но весьма насыщенное наблюдениями и выводами, проясняющее прежде неясное и побуждающее к размышлениям, несомненно, станет этапным в изучении творчества Сорокина. Опираясь на обширную библиографию (книга снабжена специальным библиографическим разделом, в котором представлены тексты и интервью писателя на русском и других языках, а также посвященная ему отечественная и зарубежная критическая литература), оно как бы подводит итоги предшествующему периоду в изучении произведений Сорокина, открывая при этом новые перспективы. Трудно представить дальнейшие исследования в этом направлении, которые не учитывали бы проделанную Д. Уффельманном работу.

Список литературы

1. Дугин А.Г. Основы геополитики : геополитическое будущее России : мыслить пространством. – Москва : Арктогея-Центр, 2000. – 928 с.
2. Уффельманн Д. Дискурсы Владимира Сорокина / пер. с англ. Т. Пирусской. – Москва : Новое литературное обозрение, 2022. – 312 с.

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ОБРАЗЫ И МОТИВЫ

УДК 821.112.2; 82–1

СОКОЛОВА Е.В.¹ «ОСЕНЬ» В НЕМЕЦКОЙ ПОЭЗИИ: ПЕЧАЛЬ, ПРОЩАНИЕ, НАДЕЖДА ИЛИ ГИБЕЛЬ?

DOI: 10.31249/lit/2022.04.02

Аннотация. В завершение цикла работ о временах года в немецкой поэзии в статье рассмотрены стихотворения об осени некоторых значимых поэтов немецкоязычного пространства. Фокус внимания сосредоточен в основном на трех временных периодах: конец XVIII – первая половина XIX в.; начало XX в. (символизм, экспрессионизм); последняя четверть XX в. (современная поэзия). Показана осень глазами некоторых поэтов каждого из названных периодов, обозначены направления изменений от одного периода к другому. Подчеркнуто, что для поэтического изображения осени характерна образность прощания с летом, вообще завершения, конца чего-либо, включая затухание цвета и звука; существен параллелизм или противопоставление с весной, обещающей надежду; в разные времена с разной интенсивностью в осенних стихотворениях звучат также мотивы красоты и страсти, нередко демонической; созревания и сбора плодов; удовлетворенности (неудовлетворенности) жизнью; подведения ее итогов на самых разных уровнях.

Ключевые слова: немецкая поэзия; австрийская поэзия; осень в поэзии романтизма; осень в поэзии экспрессионизма; Йозеф фон Эйхендорф, Теодор Шторм, Георг Тракль.

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

Для цитирования: Соколова Е.В. «Осень» в немецкой поэзии : печаль, прощание, надежда или гибель? // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение. – 2022. – № 4. – С. 22–34. DOI: 10.31249/lit/2022.04.02

SOKOLOVA E.V. “Autumn” in German poetry: sadness, farewell, hope or death?

Abstract. Completing the series of works on the seasons as reflected in German poetry, the article considers autumn poems by some influential poets of the German-language cultural space. It focuses mainly on the three time periods: the end of the eighteenth – the first half of the nineteenth centuries (classicism, romanticism); the early twentieth century (symbolism, expressionism); the last quarter of the twentieth century (modern poetry). It shows how the poets of each of these periods see autumn and what may change from one period to another. The poetic depiction of autumn is based on images of completion, ending of something, including the fading of color and sound. Contrasting autumn with spring helps poets to bring hope. The motifs of beauty and passion, often demonic, also sound in autumn poems at different times, with varying intensity, as well as those of ripening and harvesting fruits, satisfaction (dissatisfaction) with life, summarizing it at different levels.

Keywords: German poetry; Austrian poetry; Autumn in the poetry of romanticism; Autumn in the poetry of expressionism; Joseph von Eichendorff, Theodor Storm, Georg Trakl.

To cite this article: Sokolova, Elizaveta V. “‘Autumn’ in German poetry: sadness, farewell, hope or death?”, Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies, no. 4, 2022 pp. 22–34. DOI: 10.31249/lit/2022.04.02 (In Russian)

Статья завершает «годовой» цикл статей об образах времен года в немецкоязычной поэзии¹. В ней рассматриваются устойчи-

¹ См.: Соколова Е.В. «Зима» в немецкой поэзии : круг мотивов в исторической перспективе // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7 : Литературоведение. – 2022. – № 1. – С. 62–74. – DOI: 10.31249/lit/2022.01.04; Соколова Е.В. «Весна» в немецкой поэзии : надежда, радость, новое рождение? // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7 : Литературоведение. – 2022. – № 2. – С. 9–21. –

вые ассоциативные связи осеннего сезона в лирике Германии и Австрии разных эпох, связанные с ним группы ключевых образов и мотивов, отмечаются некоторые тенденции к изменению в содержании и интерпретациях осенних образов и настроений немецкоязычными поэтами с течением исторического времени. С этой точки зрения фокус внимания направлен в основном на три периода: конец XVIII – первая половина XIX в. (классицизм, «классицистический романтизм» [8], романтизм); конец XIX – начало XX в. (символизм, экспрессионизм); последняя треть XX – начало XXI в. (современная поэзия). В статье показана осень глазами нескольких влиятельных поэтов каждой из названных эпох, обозначены направления изменений этого образа от одной эпохи к другой.

Как и в предыдущих статьях цикла, материал для исследования дают, по преимуществу, тематическая антология «Спасибо временам года. Четыре сезона в немецкой лирике» (1962) [9] и некоторые антологии универсального характера [1], включая современные [3; 12], и антологию женской поэзии [4]. Используются также книги стихов и собрания сочинений отдельных поэтов [2; 5].

Количественный анализ содержания названных антологий сразу показывает интересное обстоятельство: из всех времен года осень – наименее популярна среди поэтов, независимо от эпохи. В тематической антологии [9] осень, которой посвящены 35 стихотворений, уступает по популярности и весне (48), и зиме (40) и лету (37); то же верно и для других, более поздних, антологий немецкой лирики – например, 1970–1980-х годов [12]. Несмотря на то что текстов о временах года в антологиях общего характера не так много, пропорция между ними по количеству стихов сохраняется, и наименьшее количество стихов в [12] посвящено именно осени (2), как и в десяти томной поэтической антологии [1], где во всех томах их всего десять. В собрании женской поэзии [4], как и в самом «свежем» из рассматриваемых [3], стихов об осени нет вовсе.

Конечно, вывод выглядит преждевременным: ведь к «осенним», по большому счету, следует причислять все стихи о дожде и ветре, холоде и непогоде, отчаянии, одиночестве и смерти, в кото-

рых «осень» не называется прямо, но незримо присутствует как «состояние души», – и такое расширение могло бы, возможно, перевернуть ситуацию. Но прежде, чем перепроверять названные антологии на наличие и «удельный вес» в них «осенних» по духу, а не по букве, поэтических текстов, особенно современных, необходимо более четко определить образное содержание осени в разные времена – через ключевые мотивы, сюжеты, взаимосвязи.

Как и составитель тематической антологии [9] Г. Кехеле, который не включил в свое издание «ранние» (до XVIII в.) стихи об осени (в отличие от зимы и весны, представленных у него также текстами миннезингеров и поэтов XVI–XVII вв.), «осеннее погружение» в немецкую лирику мы начнем с классиков конца XVIII в., постепенно перемещаясь в XIX в. – к романтикам.

Поэтическое изображение осени вполне ожидаемо происходит через картины осенней природы, погодных явлений, передачу специфических состояний и умонастроений человека (этими картинками навеянных) и осмысление самой взаимосвязи между природными феноменами и человеческим восприятием и опытом. Так же, как и, например, в русской поэзии, к которой мы будем временами обращаться, – тем более что подходящий для сопоставления проработанный материал собран уже в диссертационном исследовании Е.И. Шохиной о семантике времен года в стихотворениях русских поэтов пушкинской поры [13]. Автор этого исследования выделяет у своих поэтов «два блока лирических произведений» об осени: в одних осознается и воспевается особая красота осенней увядающей природы, а лирического героя переполняет особая радость с обертонами восхищения и удовлетворенности; в других – осознание осени, напротив, погружает лирического героя в тоску и уныние, гармонирующие с неприятными явлениями осенней погоды – дождем, туманом и холодом [13, с. 109]. Впрочем, в обоих случаях осень исполняет роль посредника между человеком и окружающим миром и как бы «направляет сознание лирического субъекта в сторону философских размышлений» [13, с. 107].

Аналогичные «два блока» стихотворений об осени обнаруживаются и в немецкоязычной поэзии конца XVIII – первой половины XIX в. Немецкие поэты также сообщают о радостном или философском ееприятии (акцентируя, как правило, более или менее приятные природные явления, присущие осени: от яркой лист-

вы и последних плодов до особой мягкости последних солнечных лучей, особой красоты пейзажа в дождь и туман) или же сосредотачиваются на тоске и унынии, в которые она – холодом, ветром, дождем, угасанием солнца и исчезновением цвета – погружает лирического субъекта.

Среди первых примечательно «Осеннее ощущение»¹ Гёте (*Herbstgefühl*, 1775) [9, S. 127] – в том числе потому, что это единственное специально посвященное осени стихотворение веймарского классика в его 10-томном собрании сочинений [2, Bd. 1, S. 78]. Оно описывает картину радости и удовлетворенности жизнью в сочетании с предвкушением удовольствия от последних ее плодов. Зелень лозы еще сочна (*fetter grüne*), а гроздья теперь созревают быстрее и блестят ярче; солнце, сжигавшее летом, стало ласковым и проявляет, скорее, материнские качества (*Mutter Sonne*); Луна дружески охлаждает своим волшебным дыханием (*Euch kühlet des Mondes / freundlicher Zauberhauch*). И хотя из «этих очей вечно животворящей любви» (имеются в виду светила. – *E. C.*) вот-вот польются слезы (*Aus diesen Augen / der ewig belebenden Liebe / vollschwellende Tränen*), это, вполне возможно, слезы любви и счастья...

В русской поэзии подобный «светлый» взгляд на осень Е.И. Шохина отмечает, в первую очередь, также у поэтов-классиков, например Г.Р. Державина, чья «осень “румяна”, урожайна и одаривает рачительного хозяина заслуженными плодами, а тот, в свою очередь, спешит поделиться ими со своими гостями» [13, с. 114], А.С. Пушкина или Ф.И. Тютчева, в большей степени восхищенного красотой осенней природы, последним буйством ее красок [13, с. 108].

И если в русской поэзии благодатная картина прекрасной и щедрой, плодоносной осени как будто даже доминирует в первой половине XIX в., то в немецкой уже в самом его начале слышны новые, привнесенные романтиками интонации, и образ осени обретает новые содержания, сконцентрированные, например, в новелле «Осеннее волшебство» (*Die Zauberei im Herbste*, 1808) Йозефа фон Эйхендорфа (1788–1857), где осень олицетворяет злые

¹ В русских переводах – М. Михайлова (1969) и Д. Усова (1997) – называется «Осеннее чувство».

чары, подобные привороту, которые, действуя на человека через пение, музыку, страсть, уводят его от реальности и тем самым разрушают его жизнь. В «Осенней песенке» (*Herbstliedchen*) [9, S. 130] Эйхендорф акцентирует ощущение прощания с милым сердцу «зеленым временем» (*grüne Zeit*) глазами улетающих птиц: предстоящее расставание причиняет душевную боль. Другое его стихотворение, «Осенняя жалоба» (*Herbstklage*) [9, S. 148], тоже пронизано тоской по ушедшему счастью: в нем звучат мотивы одиночества, покинутости друзьями и возлюбленной; сады и леса, которые будут скоро засыпаны снегом, поют «песню страдания», а сам лирический герой отмечает у себя наступление «старости», которая проявляется в рассеянности, холодности, неузнавании былых друзей...

У русских поэтов первой трети XIX в. Е.И. Шохина тоже отмечает устойчивую ассоциацию осени со старостью [13, с. 107] и возводит ее к представлению, близкому также и Гёте, об известном параллелизме между устройством годичного цикла и жизненным циклом организма, включая и человека, стадии развития которого подобны временам года: от детства (весной) через зрелость (летом) к преклонному возрасту (осенью), смерти и новому рождению (зимой).

Осенней лирике Эйхендорфа созвучно стихотворение «Осенью» (*Im Herbst*) [9, S. 136] другого поэта-романтика Юстинуса Кернера (1786–1862), его ровесника. Правда, в отличие от «Осенней жалобы», где в качестве спасения от охватившей лирического субъекта смертной тоски предлагается предаться охоте и другим «диким» забавам, у Кернера герой как бы сам идет навстречу душевной боли: сам гонит прочь солнце, просит цветы увянуть, а птиц замолчать, пытаюсь, таким образом, овладеть происходящим и принять его. В стихотворении их ровесника Людвига Уланда (1787–1862) «Осенью» (*Im Herbste*) [9, S. 147] значим параллелизм между осенью и весной, нередкий и у русских поэтов, например у Ф. Тютчева [13, с. 108], правда, у Уланда он служит, скорее, тоске, чем надежде: проводя параллель, поэт акцентирует как раз невозможность поверить осенью в то, что на свете снова будет весна.

Немецкие поэты следующего поколения отчасти возвращаются к «светлому восприятию» осени, во всяком случае, предпринимают попытки соединить в своих текстах ее противоборствующие

щие лики: завораживающую красоту и неразумную старость, изобилие плодов и предстоящую гибель. Таков, например, «Осенний образ» (*Herbstbild*) [9, S. 134] Фридриха Геббеля (1813–1863): с одной стороны, любование плодоносной красотой зрелого времени года в его наивысшей мягкости и мудрости («Сегодня с ветки только то падет, / что может пасть пред мягким светом солнца»¹), с другой – ощущение близости конца, который, впрочем, воспринимается как не только трагичный («Тих воздух, будто вдох не нужен вовсе»), но и осмысленный, щедрый на «прекрасные плоды» («Но падают, шурша, и тут, и там / прекрасные плоды со всех деревьев»).

Похожий образ складывается у австрийского поэта-романтика Николауса Ленау (1802–1850). Главное содержание его «Осени» (*Herbst*) [9, S. 138] – печаль о том, что лето уходит, которая пробуждает у лирического героя и тоску по напрасно прошедшей юности, и ощущение близости смерти. На фоне падающих листьев «лес пронизывает боль расставания» (*Den Wald durchbraust des Scheidens Weh*), лето и соловьи остались в прошлом, ничего уже не вернуть, вокруг холодно и пусто. При этом в отличие от стихов Геббеля и Гёте, «мягкость неба» и «теплый свет» атрибутируются здесь лету, а не осени, и потому кажутся потерянными безвозвратно: на их место придут лишь «грубые ветра». Только было ли что терять? Ведь и юность этого лирического героя была печальна, весна его жизни тоже прошла зря, и теперь осень с ее пронизывающими ветрами закономерно поставила его перед лицом смерти... В «Осеннем решении» (*Herbstentschluss*) [9, S. 139–140] с помощью образов осенней природы и погоды Ленау вновь фиксирует глубокую печаль лирического героя, его одиночество и ощущение зря прожитой жизни, подталкивающее к решению покинуть мир и отправиться в «последнее путешествие», – тем более что это никому не причинит боли, и плакать на могиле будет только осенний дождь...

Из поэтов, продолжавших романтические традиции в следующем поколении, об осени много писал Теодор Шторм (1817–1888), через параллелизм с весной сообщая своим стихам надежду. И хотя в его «Осени» (*Herbst*) [9, S. 149], как и у Эйхендорфа,

¹ Здесь и далее, если не указано иначе, перевод цитат мой. – Е. С.

главное – «жалоба» (Klage), все же она тайная (geheime): вздыхает, жалуясь, ветер, которому приходится стряхивать последнюю зелень, завершая череду блаженных летних деньков. Туман «проглатывает» лес, видевший «твое тихое счастье», и «прекрасный мир» тоже уходит, погружаясь в сумерки (Dämmerungen). Но последняя вспышка солнца, освещая все вокруг, дарит надежду на то, что где-то за «зимними невзгодами» нас ожидает все же «далекий весенний день». В его же «Октябрьской песне» (*Oktoberlied*) [9, S. 153–154] не сумерки вообще, но туман в частности становится одним из центральных образов – именно он мотивирует «нас» «покрыть позолотой» проживаемый «серый день», чтобы увидеть мир прекрасным именно сейчас, и в ожидании весны (когда вновь «засмеется небо») наслаждаться тем, что имеем в этот октябрьский день. А уточнение «по-христиански или не по-христиански» (*unchristlich oder christlich*) выводит совет жить в дне сегодняшнем из области религиозного.

Образ сумерек, усилившийся в осеннем стихотворении поздних романтиков, переключает внимание на другую эпоху – следующий рубеж веков и начало уже XX в. Ведь «Сумерки человечества» – так называлась самая знаменитая антология поэзии немецкого экспрессионизма, составленная К. Пинтусом и изданная в 1920 г. [10], – представляют собой «не просто метафору – но формулу этой эпохи» (Ю. Гирин), ее «особый тип мироощущения», «некоторое предзнание надвигающегося вселенского катаклизма и в то же время – трагическое приятие будущей беды» [7, с. 211].

У экспрессионистов впервые звучит в полный голос и трагическое мироощущение тотальной «чужести человека во враждебном мире» (Н.В. Пестова) [7, с. 214], во многом напоминающее «осеннее самоощущение» поздних романтиков в середине XIX в. и, по-видимому, из него вырастающее. Один из центральных тематических комплексов поэзии экспрессионизма – «Verfall» (распад, разрушение, гибель), тесно связанный с «Untergang» (заход, закат) [7, с. 250–251] – явственно звучал уже в осенних стихотворениях романтиков – Теодора Шторма, Николауса Ленау и даже Фридриха Геббеля, – однако именно экспрессионисты вывели его на новый виток драматизма, заострив связь «осени» и «распада».

Второе название «Распад» (*Verfall*) имеет, например, стихотворение «Осень» (*Herbst*, 1909 [11, S. 185]) яркого экспрессиони-

ста Георга Тракля (1887–1914), покончившего с собой вскоре после начала Первой мировой войны. В последней строке другого его стихотворения – «Покой и молчание» (*Ruh und Schweigen*, 1913) – осень неразрывно связывается с «черным тлением» (*schwarze Verwesung*), и Н.С. Павлова по этому поводу говорит даже о «синкретическом времени-состоянии осени и черного тления» [6, с. 145], в котором совершается (или не совершается) превращение в лучезарного «нового человека», «прекрасного и сияющего», остававшегося одним из важных идеалов (и образов) поэзии экспрессионизма [7, с. 225]. В первом случае наступит весна; а во втором – распад, разложение и смерть, причем последнее может произойти незаметно. Не случайно в стихотворении «Вечерний шепот» (*In den Nachmittag geflüstert*, 1912 [11, S. 199]) того же Тракля поражает именно обыденность, «банальность смерти», которая встроена в идиллическую картину осеннего пейзажа наряду с другими, вполне традиционными, его элементами: «Солнце, по-осеннему тонкое и робкое, / и фрукты падают с деревьев. / Тишина живет в синих пространствах / весь долгий вечер. // Металлические звуки смерти; / и белый зверь падает вниз. / Загорелых девушек жесткие песни / вплетены в листопад. // Сумерки полны покоя и вина; / струится тоска гитар. / И к мягкому свету лампы внутри / ты поворачиваешься, словно во сне» [9, S. 143]. Впрочем, главным содержанием стихотворения видится все же назревший поворот лирического субъекта к внутреннему источнику – во многом вынужденный и обусловленный «жесткими песнями» внешнего мира...

Осеннее стихотворение Георга Гейма (1887–1912), другого поэта, чьи стихи входят в экспрессионистский канон «Сумерек человечества», «И летние горны умолкли» (*Und die Hörner des Sommers verstummten*) [9, S. 156] сразу называет смерть главной действующей силой – именно «смерть лугов» глушит «горны лета», гасит его краски. Но если затухание цвета и звука отмечалось и ранее в классических и особенно романтических осенних текстах, то здесь этим дело не ограничивается: на смену естественной природной палитре и звукам приходят другие – страшные, грозные: «громко поет буря», «поют тени ночи», кричат под облаками вороны, – а сам образ осени выстроен исключительно в черно-белой цветовой гамме – «бледные поля», «белая башня»,

«серый цвет неба», «черные мысли». Тем самым создается пугающая картина надвигающейся гибели, а прощание с летом обретает драматический накал прощания с жизнью.

Ровесник Гейма и Тракля Стефан Цвейг (1871–1942) пережил их на 30 лет, покончив с собой лишь во время следующей войны, да и к экспрессионистам его не причисляют. Однако принадлежность к поколению певцов катастрофы проявляется и в его текстах, включая поэтические. В классической, на первый взгляд, гармонии его «Осеннего сонета» (*Herbstsonett*) бросается в глаза нарастающая «нервозность», «беспокойство»: мчащиеся на запад облака делают небо «серьезным и беспокойным» (*ernst und ruhelos*), ласточки летают «нервно» (*unrastvoll*), отовсюду звучит суровое требование готовиться к осени (*Nun sei dem Herbst bereit*), просто потому, что «“все проходит” – любимые слова жизни» (*Des Lebens liebstes Wort: Vergänglichkeit*) [9, S. 155].

Религиозные коннотации привносит в осенний текст их родившийся в Праге и умерший в Швейцарии современник Райнер Мария Рильке (1875–1926), хорошо известный и российскому читателю. В его «Осеннем дне» (*Herbsttag*) важен именно мотив конца, преподнесенный в несколько необычной перспективе – от лица бога: «Господь: Срок вышел. Долгим было лето» (*Herr: es ist Zeit. Der Sommer war sehr gross*) [9, S. 150]. То есть у Рильке осень – время решений. Но не таких, какое принимает лирический герой Ленау, «певец осени» Георг Тракль или писатель Стефан Цвейг – покинуть этот мир, – а наоборот, осознать свое место в мире и обрести окончательную определенность, которая позволит отделить то, что начинать уже бесполезно («У кого нет дома, уже его не построят»), от того, что еще можно успеть осуществить (дать дозреть последним плодам), и приняться за дело.

Современная эпоха вносит в образ осени новые вариации, продолжая и многие из названных тенденций. Одна из них – количественная – сохраняется без изменений: стихов об осени в среднем по-прежнему пишется меньше, чем о других временах года, и за разъяснениями по поводу этого странного феномена нужно, по видимому, обращаться к другим, социальным, наукам.

По-прежнему актуальна в осеннем стихотворении тема конца, хотя вопрос ребром, – как у Ленау, – ставится редко. «Конец» переносится в поле обыденного, становится и сам повседневным

явлением (что, возможно, еще страшнее). Например, у Хельги Новак просто отходит «Последний осенний паром» [12, S. 121–122], и там на фоне дождя, листопада («дождь и дождь из листвы» / Regen und Blätterregen), воды повсюду (озера, мокрые стулья, течь, моросить, моря) из «свинцового неба» (Himmel ist wie Blei) приходит смерть («из этого неба вывалился голубь / мертвый голубой голубь лежит на лодке...»), и вот уже «конец» стал всеобщим – «все окрестности скрыты занавесом из нитей (дождя)» [12, S. 122].

Не менее обыденны и одновременно безысходны шесть совершенно бытовых строк об осени В.Г. Зебальда (1944–2001), вероятно, наиболее известного сейчас в мире писателя из немецкоязычного пространства конца XX в., который много размышлял и писал о частных трагедиях человека на фоне и в декорациях «большой истории».

Строй садовых участков
в осень по склону вверх.
Кучами отовсюду
свалена листва.
Скоро совсем – в субботу –
человек придет
сжигать¹.

Но и более «оптимистические» интерпретации осени пока еще встречаются, а надежду, как прежде, пробуждает параллель с весной.

Из нового стоит отметить «утончение» восприятия и внимание поэтов к его особенностям: теперь осень – это просто «то, что ты слышишь», то самое, что ты ощущаешь. Рудольф Пайер, например, в «Развалинах аббатства Шенталь, октябрь» [12, S. 82] почти что отождествляет осень со слышимым: «То, что ты слышишь в воздухе...» в первой строке к пятой оказывается осенью: «То, что ты слышишь, – осень» [12, S. 82], при этом цвет снова отсутствует: из всей возможной палитры назван только черный, зато дважды (в тринадцати строках стихотворения). Четвертую строку стихотворения образуют «закутанные в черное монахи», а завершает стихотворение образ «черной сковороды», в которой

¹ Перевод мой. – Е. С.; по изданию: [5, S. 8].

«скворчит» пуре из кукурузы, некий «маисовый мусс» (Maismus), – т.е. нечто само по себе отталкивающее, однако самой формой слова активизирующее ассоциацию с весной, маем (Mai), и даже особую приверженность ему – «маизм» (Maismus).

Впрочем, чтобы разглядеть в современном осеннем поэтическом тексте на немецком языке надежду, интерпретатору придется постараться.

Список литературы

1. 1000 немецких стихов и их интерпретации.
1000 Deutsche Gedichte und ihre Interpretationen : 10 Bde / Hrsg. v. Reich-Ranicki M. – Frankfurt a.M. : Insel Verlag, 1994.
2. Гёте И.В. Собрание сочинений в 12 т.
Goethe I.W. Goethes Werke : in zwölf Bänden. – Berlin : Aufbau Verlag, 1981.
3. Громкие строки : современное стихотворение.
Laute Verse. Gedicht aus der Gegenwart / hrsg. v. Geiger T. – München : Deutscher taschenbuch verlag, 2009. – 360 S.
4. Женщины пишут по-другому : 181 стихотворение и их интерпретации.
Frauen dichten anders. 181 Gedichte mit Interpretationen / hrsg. v. Reich-Ranicki M. – Frankfurt a.M. : Insel Verlag, 1998. – 859 S.
5. Зебальд В.Г. Над землей и водой.
Sebald W.G. Über das Land und das Wasser. – München : C. Hanser, 2008. – 118 S.
6. Павлова Н.С. Природа реальности в австрийской литературе. – Москва : Языки славянской культуры, 2005. – 312 с.
7. Поэзия сумерек, или Симфония человечества : новые прочтения и интерпретации антологии «Сумерки человечества». – Москва : Культурная революция, 2022. – 352 с.
8. Роберт Й. Классицистический романтизм и эстетика глубины : баллада Шиллера «Кубок» и «Подземный мир» Атанасиуса Кирхера.
Robert J. Klassische Romantik und Ästhetik der Tiefe : Schillers Ballade *Der Taucher* und Athanasius Kirchers *Mundus subterraneus* // Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft. 64. Jahrgang 2020 / hrsg. v. Honold A. – Berlin ; Boston : De Gruyter, 2020. – S. 83–114.
9. Спасибо временам года : времена года в немецкой лирике.
Dank den Jahreszeiten. Die Jahreszeiten in deutschen Gedicht / hrsg. v. Kächele H. – 3 Aufl. – Berlin : Verlag der Nation, 1962. – 253 S.
10. Сумерки человечества : симфония современной поэзии.
Menschheitsdämmerung : Symphonie jüngste Dichtung / hrsg. v. K. Pintus. Berlin : Rowohlt, 1920. – 344 S.

11. Цвершина Г. Хронология лирических текстов Георга Тракля.
Zwerschina H. Die Chronologie der Dichtungen Georg Trakls. – Innsbruck : Institut für Germanistik, Univ., 1990. – 270 S. – (Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft. Germanistische Reihe ; Bd 41).
12. Что за времена : немецкоязычная поэзия 1980-х годов.
Was sind das für Zeiten. Deutschsprachige Gedichte der achtziger Jahre / Hrsg. v. Bender H. – München ; Wien : Carl Hanser Verlag, 1988. – 283 S.
13. Шохина Е.В. Семантика времен года в поэзии пушкинской поры : дис. ... канд. филол. наук. – Воронеж, 2017. – 160 с.

УДК 81; 82

ДУШЕНКО К.В.¹ «СЛОН В ПОСУДНОЙ ЛАВКЕ»: К ИСТОРИИ
ВЫРАЖЕНИЯ.

DOI: 10.31249/lit/2022.04.03

Аннотация. История метафоры «слон в посудной / фарфоровой лавке» насчитывает уже четыре столетия. В таком виде она используется преимущественно вне круга английского языка. Ей предшествовал «бык в фарфоровой лавке» (*англ.* a bull in a china shop) и, еще раньше, «слепая лошадь в фарфоровой лавке». Образ быка, громящего фарфоровую лавку, получил распространение благодаря фарсовым куплетам (ок. 1800 г.) на слова Ч. Дибдина-младшего. История о быке в фарфоровой лавке имеет аналог в античной литературе – басню об осле в гончарной лавке. Смысл этих историй различен, и едва ли античная басня была непосредственным источником английской поговорки. Однако нельзя исключить опосредованную связь – через поговорку «(как) обезьяна в стекольной лавке» (XVII в.). В статье рассматриваются и другие варианты метафоры в различных языках и культурах – от мыши и кошки до медведя и бегемота в посудной / фарфоровой лавке.

Ключевые слова: крылатые выражения; басня; политическая сатира; Ч. Дибдин-младший; Дж. Гримальди; Д.А. Стивенс; Н. Агнивцев; О. Бальзак; Ж.Ж. Буасар; Пиго-Лебрен.

Для цитирования: Душенко К.В. «Слон в посудной лавке»: к истории выражения // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение. – 2022. – № 4. – С. 35–58. DOI: 10.31249/lit/2022.04.03

¹ Душенко Константин Васильевич – кандидат исторических наук, старший научный сотрудник отдела культурологии ИНИОН РАН.

DUSHENKO K.V. “An elephant in a china shop”: on the history of the expression.

Abstract. The history of “an elephant in a china shop” metaphor goes back four centuries. In this form, it is used mainly outside the circle of the English language. The expression was preceded by “a bull in a china shop” and “blind horse in a china shop”. The image of a bull smashing a china shop spread thanks to a farcical song (c. 1800) to the words of C. Dibdin Jr. The story of “a bull in a china shop” has an analogue in ancient literature, namely, in the fable about a donkey in a pottery shop. The meaning of these stories is different, and the ancient fable was hardly the direct source of the English proverb. However, an indirect connection cannot be ruled out, through the sayings “(like) a monkey in a glass shop” (seventeenth century). The article also explores other variants of the metaphor in different languages and cultures, from a mouse and a cat to a bear and a hippopotamus in a china shop.

Keywords: family phrases; fable; political satire; C. Dibdin Jr.; J. Grimaldi; G.A. Stevens; I. Cruikshank; N. Agnivitsev; H. de Balzac; J.-J. Boisard; Pigault-Lebrun.

To cite this article: Dushenko, Konstantin V. “An elephant in a china shop”: on the history of the expression”, *Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies*, no. 4, 2022, pp. 35–58. DOI: 10.31249/lit/2022.04.03 (In Russian)

История метафоры «слон в посудной лавке» насчитывает уже четыре столетия. Во всех ее многочисленных разновидностях выступает животное (от мыши и кошки до бегемота и слона), попавшее в лавку, торгующую хрупким товаром.

Выражение «(как) слон в посудной лавке» возникло из более раннего «(как) бык в фарфоровой лавке», *англ.* (like) a bull in a china shop. ‘China shop’ – магазин фарфоровых изделий; первоначально в них торговали преимущественно китайским фарфором и фаянсом. ‘China shop’ переводится нами как «фарфоровая лавка», чтобы отличить ее от «гончарной лавки» (potter’s shop) и «стекольной лавки» (glass shop), которые также торговали посудой. Если же ‘China shop’ выступает в роли метонимии Китая, мы выбираем перевод «китайская лавка».

Автором выражения «бык в фарфоровой лавке» был, по видимому, Чарльз Дибдин-младший (С. Dibdin Jr, 1768–1833). Его перу принадлежало множество пантомим и музыкальных фарсов. В 1800 г. Дибдин стал директором лондонского театра Сэдлерс-Уэллс, и, вероятно, тогда же в Ньюкасле вышла брошюра «Венок новых песен» с текстом пяти комических песен [17], в том числе (без указания имени автора) «Бык в посудной лавке» на слова Дибдина и музыку Уильяма Рива (W. Reeve)¹.

Бык «случайно зашел в дверь фарфоровой лавки», перебил всю посуду, стал отплясывать на черепках, а под конец выбросил через витрину хозяина лавки: «Бедняжка взлетел, как дротик, / И плюхнулся в тележку мусорщика». Все шесть строф сопровождались рефреном: «Правой ногой, левой ногой, бедром, голенью, / В день святого Патрика утром» [18, р. 643].

Широкую известность эти куплеты получили в качестве одного из номеров музыкального фарса Дибдина «Арлекин-честолюбец» (*Harlequin Highflyer*). Премьера фарса состоялась 4 июля 1808 г. в театре Сэдлерс-Уэллс; Арлекина играл Джозеф Гримальди, отец современной клоунады. Как можно предположить, он изображал танец быка на фарфоровых черепках. Тогда же известный рисовальщик-сатирик Айзек Крукшанк издал гравюру «Бык в фарфоровой лавке» (опубл. 5 сентября 1808 г.). Здесь бык неистовствует среди разбитой посуды, а выброшенный на улицу хозяин лавки опускается в тележку мусорщика (рис. 1).

Согласно подписи к гравюре, куплеты «исполнялись г-ном Гримальди при нескончаемых аплодисментах» [15].

Нередко (в том числе в «Оксфордском словаре английского языка») самая ранняя цитация метафоры датируется 1834 г., со ссылкой на роман Фредерика Марриета «Яков Верный», гл. 15: «Что бы ни разбивалось, миссис Т. всегда клянется, что это была самая ценная вещь в комнате. Я словно бык в фарфоровой лавке» [35, р. 291–292].

¹ Дата «1800» дается в ряде каталогов со знаком вопроса; несомненно лишь то, что куплеты Дибдина были известны до постановки фарса «Арлекин-честолюбец».



Рис. 1. Гравюра Г. Крукшанка «Бык в фарфоровой лавке» (1808).

Между тем выражение «бык в фарфоровой лавке» в роли поговорки зафиксировано гораздо раньше. 9 ноября 1802 г. в лондонской *Morning Chronicle* был напечатан памфлет против Генри Дандаса, лорда Мелвилла. Дандас, военный министр в правительстве Уильяма Питта 1794–1801 гг., жестоко подавлял волнения, вспыхнувшие под влиянием Французской революции. Его обвиняли в присвоении государственных средств, хотя парламент оправдал министра.

Памфлет представлял собой письмо к «бывшему военному министру», написанное будто бы быком по имени Телец (*Taurus*) по поручению своего семейства – «бык, корова, теленок, вол». Слово «бык» без конца обыгрывается здесь в каламбурном стиле, включая имя Джон Буль (Джон Бык) – юмористическую персо-

нификацию Англии. «Говорят, – писал автор памфлета, – ваше поведение в кабинете министров временами было настолько диковинным, что остроумные члены кабинета уподобляли вас быку в фарфоровой лавке!!!» [16, р. 367].

Французский филолог Паскаль Треге, указавший на эту публикацию, считает, что метафора «бык в фарфоровой лавке» появилась в памфлете независимо от куплетов Дибдина [56]. Если это верно, то и автор памфлета, и Дибдин воспользовались уже существовавшим к тому времени выражением. Однако едва ли можно сомневаться в том, что широкое распространение оно получило благодаря куплетам Дибдина и фарсовому номеру Гримальди.

Вот еще несколько примеров, относящихся к 1-й четверти XIX в.:

«...Он [актер в комедийном спектакле] весьма походил на быка в фарфоровой лавке» [39, р. 302];

«Вы буйствуете, точно бык в фарфоровой лавке» [34, р. 487];

«...Они [либералы] решили вести себя, как быки в фарфоровой лавке» [19, р. 333].

В филологическом труде 1835 г. выражение толкуется весьма вольно – как «злоупотребление властью, бездушное использование власти»; при этом «власть» понимается широко, включая и супружескую власть [11, р. 220].

Этой метафоре предшествовал образ «лошади в фарфоровой лавке», получивший известность благодаря актеру и драматургу Джорджу Александру Стивенсу (1710–1780). С 1764 г. он выступал с юмористической «Лекцией о головах». Цитируем интересующий нас фрагмент:

«Вот голова природного лондонца, взятая с натуры. <...> Лоб у него бычий в память о великом пращуре по имени Юпитер, который обратился в быка, чтобы похитить Европу. <...> Он вообразил, что веселиться – значит озорничать, так что можно вышвырнуть полового из окна и велеть ему расплатиться, бросить нищего оземь, сыграть в орлянку фарфоровыми тарелками <...>». «В другой раз он затолкал слепую клячу в фарфоровую лавку (a blind horse into a china shop) – смеху-то было!» [48, р. 11].

Как видим, здесь уже присутствуют основные мотивы фарсовой песенки Дибдина.

С этим скетчем Стивенс гастролировал по всей Британии, а также в Бостоне и Филадельфии. Тот же образ использован в скетче «Новая пьяная речь» (1795) неизвестного автора: «Я люблю позабавиться, <...> вот мы и загнали слепую клячу в фарфоровую лавку» [40, р. 56].

Грубые забавы подобного рода были тогда делом обычным. В 1785 г. британский автор писал: «Остроумие некоторых кажется чувственной эмоцией, вызывающей смех. Для них украсть у слепого собаку-поводыря или загнать слепую лошадь в фарфоровую лавку может считаться чертовски хорошей шуткой» («Афоризмы об остроумии») [52, р. 526; 53, р. 115]. В XVIII в. и позже бордели нередко маскировались под модные лавки. В 1792 г. четверо шутников затолкали слепую лошадь в фарфоровую лавку, за которой скрывался бордель миссис Дейвис на Фишамбл-стрит в Дублине [43]. Возможно, они просто повторили шутку из скетча, но более вероятно, что в скетче Стивенса описывалась реальная забава уличных шутников.

Выражение «a blind horse in a china shop» встречалось и в качестве поговорки: «...Он уже нанес мне ущерб в пятьдесят фунтов – <...> хуже слепой клячи в фарфоровой лавке!» [65, р. 67].

Во Франции «лошадью в фарфоровой лавке» (un cheval dans un magasin de porcelaine) недоброжелатели называли министра Второй империи Виктора Дюрюи, который реформировал систему образования в либеральном духе. В паремиологическом сборнике 1863 г. выражение: «Он точно лошадь в фарфоровой лавке» – приведено в качестве французской пословицы [24, р. 135]. Однако в роли паремии этот оборот распространения не получил.

Пример метафоры с лошадью в русских источниках XIX в. встречается в дневнике В. Короленко от 13 октября 1896 г. О циркуляре, резко ужесточившем цензурные требования, здесь говорилось: «новая резвость лошади в посудной лавке», «опустошения <...> довольно значительны, если только – лошадь не будет убрана <...>» [31, с. 246].

В 1868 г. в обозрении работ по паремиологии была указана античная параллель истории о быке в фарфоровой лавке: осел в гончарной лавке / мастерской [22, р. 229]. Соответствующая басня

приведена в сборнике пословиц Зенобия (Зиновия) V, 39 (II в.). Цитируем перевод М. Гаспарова с древнегреческого:

«Один горшечник у себя в мастерской разводил птиц. Мимо проходил осел; погонщик за ним не уследил, и осел просунул голову к горшечнику в окошко. Птицы перепугались, стали носиться по мастерской и перебили горшечнику все горшки. Хозяин потащил погонщика в суд. Какой-то встречный спросил его, за что они судятся; горшечник ответил: “За ослиное любопытство”» [3, с. 204].

Эразм Роттердамский приводит также другую (вероятно, позднейшую) версию басни, еще более близкую к истории о быке в фарфоровой лавке:

«Один гончар вылепил птиц различного вида и выставил их в окне своей мастерской. Но осел, погонщик которого не уследил за ним, сунул голову в окно мастерской, сбил птиц и остальные горшки и разбил их вдребезги. Хозяин мастерской подал в суд на погонщика. Когда его спросили, из-за чего он собирается судиться, он ответил: “Из-за осла, который сунул голову внутрь”» («Пословицы», I, 3, 64: *De asini prospectu*) [68, p. 288].

Отчасти сходный мотив мы находим у Бабрия, греческого баснописца II в. («Басни», II, 125: «Резвящийся осел»; пер. М. Гаспарова):

Осел, резвясь, залез на самый верх крыши

И топал, черепичные дробя плитки.

Стал гнать его хозяин, колотя палкой.

Сказал осел, почуяв, что спине больно:

«Но разве не смеялись вы на днях сами,

Когда мартышка делала точь-в-точь то же?»

[3, с. 393–394].

Начало басни напоминает историю о быке, рассказанную в песенке Ч. Дибдина, но это сходство, по-видимому, случайно.

В XX в. басня об осле в гончарной лавке была объявлена не просто аналогом, но непосредственным источником истории о быке в фарфоровой лавке [напр.: 65, p. 47]. Такая прямая связь кажется нам маловероятной. Басня из сборника Зенобия не входила в основной корпус эзоповых басен. Нам неизвестны ни ее английские переводы до 1800 г., ни ее обработки баснописцами Нового

времени. К тому же смысл обеих историй различен: басня объясняла происхождение поговорки «из-за ослиного любопытства»; эта поговорка, согласно Эразму, применялась к тем, «кто плохо отзывается о ком-либо по нелепой причине или привлекает кого-либо к суду по пустяковому делу» [68, р. 288].

Однако нельзя исключить опосредованную связь. Уже в XVII в. в Англии существовала поговорка «(как) обезьяна в стекольной лавке» (a monkey in a glass shop). Важно отметить, что «стекольная лавка» могла означать здесь не только лавку / мастерскую стекольщика, но и лавку со стеклянной посудой¹, а также украшениями из стекла.

Ранняя цитация этой поговорки относится к 1636 г.: «Мадам, <...> ваше любопытство причинило бы королевству не меньше вреда, чем обезьяна в стекольной лавке; туда да сюда, пока не перебьет все» (Уильям Картрайт, трагикомедия «Царский раб», I, 3) [29, р. 14 (нумерованная)].

Здесь поговорка об обезьяне указывает на пагубность любопытства, что сближает ее с темой басни из сборника Зенобия. Замене осла обезьяной могло способствовать созвучие слов ‘donkey’ (осел) и ‘monkey’ (обезьяна).

В другом раннем примере поговорка также применена к женщине:

«Миранда. <...> Я же не думала сделать дурного.

Квинтагона. Ступай, ступай, я бы скорее доверилась обезьяне в стекольной лавке».

(Томас Портер, «Масленичная комедия» (1663), II, 1) [44, р. 26].

Близкий образ находим в многократно переиздававшихся «Застольных беседах» Джона Селдена (1584–1654)²: «...Мужчина <...> должен платить за безделушки жены. <...> Кто хочет держать у себя обезьяну, должен быть готов платить за бокалы, которые она разобьет» [53, р. 59].

¹ Именно так переведен оборот ‘glass-shop’ в англо-русском словаре 1808 г. [21, с. 328].

² «Застольные беседы» издал посмертно (1689) Ричард Милуорд в своей собственной редакции; принадлежность Селдену различных частей книги остается под вопросом.

С конца XVII в. поговорку берут на вооружение политические памфлетисты:

«Он несет с собою туман невежества <...>, и в университете он еще более жалок, чем обезьяны в стекольной лавке» [12, р. 15];

«...Якобитам не хватает мозгов, и это к выгоде государства, учитывая, как дурно они ими пользуются; снабженные этим товаром, они набедокурили бы не меньше, чем обезьяна в стекольной лавке или безумец с мечом в руке» [28, р. II];

«...Иные дерзали сравнить первосвященника [т.е. папу. – К. Д.] на поприще политики с обезьяной в стекольной лавке, где ничего хорошего она сделать не может, а потому не перестает причинять немалый вред» [54, р. 270].

Известные нам упоминания об осле в стекольной / фарфоровой лавке относятся уже к XIX в.:

«Бросая взгляд на умозаключения ученого декана, мы не можем не счесть его ослом в стекольной лавке <...>» [30, р. 458];

«Мы не обращаем внимания на осла на проезжем тракте; но осел в фарфоровой лавке может натворить бед; и обязанность каждого, кто найдет его там, отхлестать его» (полемиический отзыв о духовном сочинении) [41, р. 87];

«На поприще богословских споров писатель так же неуместен (букв. мал), как осел в фарфоровой лавке» [25, р. 488].

Здесь мы видим метафору неуклюжести в сочетании с глупостью. В этом качестве выражение «осел в фарфоровой лавке» встречалось и в немецкой печати XX в.:

«Если Бюлов был туристом-любителем в политике, то Бетман[Гольвег] был ослом в фарфоровой лавке» (К. Либкнехт, речь в Нью-Йорке 14 октября 1910 г.) [33, S. 508];

«Он держится в салоне как “слон в посудной лавке” – картина верная. Но шутники и юмористы, создавшие ему имя и популярность, изображают нувориша ослом в фарфоровой лавке» (Йозеф Рот о собирательном образе берлинского нувориша (Raffke) начала 1920-х годов) [47, S. 922].

Упомянем также басню Жана Жака Буасара (1744–1833) «Осел в фарфоровой лавке» (*L'Ane dans la boutique de Porcelain*, 1803) («Басни», III, 2):

К торговцу фарфором,
Чью дверь он случайно нашел открытой,
Без церемоний вошел Осел
И нанес немалый ущерб шедеврам искусства.
Прибежал хозяин; но было уж слишком поздно.

В суде осел заявил, что зашел в лавку, чтобы подкормиться. Мораль: невежество не порок, но ослов не следует потчевать фарфором (т.е. науками и искусствами) [14, р. 283]. Сюжет басни имеет мало сходства с историей о быке в фарфоровой лавке, и еще меньше – с античной басней.

Американский паремиограф Ольга Трохименко, приведя цитату из комедии Т. Портера 1663 г. (см. выше), замечает: «Неизвестно, <...> почему обезьяна позже была заменена быком, а стекло – фарфором» [57, р. 41].

Бык, как можно предположить, появился вместо слепой лошади из скетчей 2-й половины XVIII в.

Фарфоровые лавки (china shops) получили распространение в Англии в XVIII в.; первое известное нам упоминание о них датируется 1704 г. Китайский фарфор как нельзя лучше символизировал понятия ценности и хрупкости одновременно. В трактате Дэвида Юма (1752), читаем: «...Когда я вижу, как государи и государства дерутся и ссорятся посреди своих долгов, фондов и государственных ипотечных кредитов, мне всякий раз приходит на ум драка на дубинках в фарфоровой лавке» («Опыты о государственном кредите», II, 9) [69, р. 119].

Это высказывание цитировалось неоднократно. Почти полвека спустя парламентарий Джон Николз привел его в другой форме: «...Мистер Юм <...> сравнил вступление в войну страны, придавленной множеством налогов, ссуд и субсидий, с игрой в теннис в фарфоровой лавке; напомним, что во Франции фарфор перебили; большая часть нашего еще цела, и следует позаботиться о его сохранности, избегая системы, разрушившей Францию» (выступление в палате общин 5 декабря 1800 г.) [50, р. 435]. Во фран-

цузской печати конца XIX в. изречение Юма цитировалось в форме «играть в мяч в фарфоровой лавке»¹.

Во 2-й половине XVIII в. место действия поговорки об обезьяне было перенесено из стекольной лавки в фарфоровую: «Женщина в политике все равно что обезьяна в фарфоровой лавке; ничего хорошего она там не сделает, а вреда может причинить немало» [45].

Приведенная выше цитата 1770 г. осталась, по-видимому, незамеченной исследователями. В качестве первой фиксации новой формы поговорки указывается сатирическое эссе американца Френсиса Хопкинсона (1737–1791), опубликованное под разными названиями в филаделфийских журналах *Columbian Magazine* и *American Museum*. Одновременно с публикацией в *Columbian Magazine* (апрель 1787) эссе появилось в журнале *Edinburgh Magazine* под другим названием и под именем Бенджамина Франклина [62]; в XIX в. оно включалось в собрания его сочинений. Возможно, Франклин, близкий знакомый Хопкинсона, принял участие в написании эссе.

Эссе написано от имени дамы с условным именем Нитидия. Ее муж, занявшись в гостинной физическими опытами, стал «проказничать на манер обезьяны в фарфоровой лавке» и устроил в гостинной полный разгром, разбив, среди прочего, «три фарфоровых чашки, четыре бокала, два высоких стакана и один из моих самых красивых графинов» [64, р. 376].

В немецких источниках 2-й половины XIX в. встречается поговорка «как если бы обезьяна заглядывала в фарфоровую лавку» – *als ob der Affe in Porzellanladen guckt* (в берлинском диалекте: *...kuckt*), со значением: «когда кто-то сует нос в то, в чем ничего не смыслит» [36, S. 3]. Ее происхождение остается неясным; «фарфоровая лавка» здесь, вероятно, появилась под влиянием ан-

¹ В 1905 г. Лев Толстой собирался включить это изречение в сборник «Круг чтения» в собственной, чрезвычайно вольной редакции: «Когда я теперь вижу две воюющие нации, то они мне кажутся подобны двум пьяным мужикам, которые дерутся дубинами в посудной лавке, потому что, кроме тех болячек, которые они себе наделают и долго будут лечить, им придется еще дорого заплатить за перебитую посуду» [55, с. 331; источник цитаты в комментарии не указан]. Вторая часть изречения добавлена Толстым с использованием русской версии поговорки *payer les pots cassés* (франц.) – «платить за перебитые горшки».

глийских паремий подобного рода, но в семантическом плане эти поговорки существенно отличаются.

В бразильском варианте португальского языка с XIX в. существует поговорка (como) тасасо em loja de louça – «(как) обезьяна в посудной лавке». Она, в отличие от приведенной выше немецкой, соответствует поговорке «(как) бык в посудной лавке»: речь тут не о любопытстве и невежестве, а о вреде, который может быть причинен. То же относится к голландской поговорке een aar in een porseleinkast – «обезьяна в фарфоровой лавке» (не позднее середины XIX в.); она применяется к человеку, способному причинить вред окружающим.

Вскоре вслед за «быком в фарфоровой лавке» появляется «медведь в фарфоровой лавке»:

«С мистером Уитбредом¹ было неудобно иметь дело; он, как медведь в фарфоровой лавке, ничего хорошего сделать не мог, но, если его рассердить, мог натворить много бед» [5, p. 21].

Очевидно сходство этого пассажа с приведенными выше высказываниями XVIII в. об обезьяне в стекольной / фарфоровой лавке.

Метафора с медведем неоднократно встречалась в англоязычной печати XIX в., обычно в качестве полного аналога выражения «бык в посудной лавке». Но иногда образ медведя оказывался необходим для большего «очеловечения» метафоры; вот несколько примеров.

«Его друзья <...> толпятся вокруг него. Его поклонники на скамьях для публики волнуются за него. <...> Какая сцена! По сравнению с этими депутатами медведи в фарфоровой лавке передвигаются размеренно и математически точно» (о выступлении А. Тьера во французской палате депутатов в мае 1841 г.; мы цитируем немецкий перевод с английского) [63, S. 227].

«...Хотя критика есть самое деликатное дело на свете и требует самой утонченной легкости прикосновения, он [рецензент] берется за работу с отчаянной неуклюжестью медведя в посудной лавке – если предположить, что у медведя есть руки» (Мэтью Арнолд, письмо к сестре от 31 июля 1861 г.) [4, p. 164];

¹ Сэмюэл Чарльз Уитбред, виг, в 1820–1830 гг. член палаты общин.

«Надменная жалость изящной маленькой женщины к большому, дородному мужчине, которого она нежно любит, но который в деликатных материях жизни подобен медведю в фарфоровой лавке <...>» [61, р. 37].

Раннюю французскую версию поговорки о быке в фарфоровой лавке мы находим в романе Бальзака «Брачный контракт» (1835): «...Я получил возможность буйствовать [в оригинале: позабавиться. – К. Д.] с несколькими друзьями в просвещенном парижском обществе, точно бык в фарфоровой лавке (*amuser <...> comme un bœuf dans la boutique d'un faïencier*)» [6, с. 196].

Встречалась также форма *un taureau dans un magasin de porcelaine* (не позднее 1839 г.).

Не позднее 1835 г. выражение «бык в фарфоровой лавке» появляется в немецкой печати (*Stier / Ochs im Porzellanladen*).

В романе Бальзака «Воспоминания двух юных жен» (1841–1842), гл. 26, использована уникальная метафора из того же ряда. О застенчивом молодом человеке здесь говорится: «...*Monde le blesse, il est comme une chauve-souris dans une boutique de cristaux*» («Светское общество страшит (*букв.* ранит) его, он точно летучая мышь, залетевшая в стекольную (*букв.* хрустальную) лавку») [8, р. 101]. В английском переводе 1894 г. и русском переводе Е.М. Чистяковой-Вэр (1899) эта метафора сохранена: *like a bat in a glass shop* [9, р. 288]; «...Он походит на летучую мышь, попавшую в зеркальную лавку».

Почти век спустя в новом русском переводе «штучную» авторскую метафору заменил языковой штамп: «...Ему неприятно, что все на него смотрят, он как слон в посудной лавке» [7]. Эта замена, типичная для «сглаживающего» перевода, создает совершенно иной образ: вместо пугливого и ранимого существа мы видим громадное толстокожее животное.

В повести Ханны Мор «Двое богатых фермеров» (1795–1796), ч. 1, встречается оборот *a cat in a China shop*: «...Дочери с беспокойством наблюдают за его движениями, словно за движениями кошки в фарфоровой лавке» [37, р. 85]. Метафора с кошкой широкого распространения не получила; отметим ее использование в очерковой книге Дулгаса Слейдена «Японцы у себя дома»

(1892): «Японцы ничего не делают грубо; они двигаются осторожно, точно кошка в фарфоровой лавке» [51, р. 124].

В совершенно ином ключе обработал сюжет о кошке в фарфоровой лавке французский романист и драматург Пиго-Лебрен (наст. имя Антуан Пиго де л'Эпинау) в 1816 г.:

«Обсуждается дело о собаке, которая погналась за кошкой. Кошка укрывалась в фарфоровой лавке (*la boutique d'un faïencier*); она прыгала по полкам, опрокидывала стопки тарелок, графинов и хрусталя, а пес, разъяренный тем, что не может до нее добраться, <...> цапнул за ногу хозяина лавки, который вздумал прогнать его палкой. Адвокат истца доказывает, что хозяин собаки должен заплатить хирургу, а хозяйка кошки – за фарфор и хрусталь. Адвокат противной стороны доказывает, что кошку спровоцировала крыса из соседнего дома», и т.д.; в конце концов адвокаты, отдаляясь все дальше от сути дела, «дошли от фарфоровой лавки на площади Мобер до Всемирного потопа» («Литературная и критическая смесь», гл. 5) [42, р. 104–105].

С середины XIX в. в Англии встречалось выражение «свинья в фарфоровой лавке» (*a pig in a china shop*) – в значении, близком к значению поговорки «осел в фарфоровой лавке».

Отметим также выражение «пытаться поймать мышь в фарфоровой лавке» (*англ. to catch a mouse in a china shop*) – о заведомо безнадежном деле. В одном из ранних известных нам примеров (1919) обыгрываются одновременно метафоры с быком и мышью: «Ни один человек, владеющий имуществом, на которое суд может наложить арест за причиненный им ущерб, не станет добровольно сотрудничать с быком в попытке поймать мышь в фарфоровой лавке» [26, р. 168].

С середины XIX в. вместо быка в исходной метафоре все чаще стал появляться слон. Его громадность и неповоротливость еще более контрастировали с хрупкостью фарфора и теснотой лавки.

Первый известный нам пример этой формы метафоры в английском языке датируется 1852 г. (слушания в Сенате США 10 мая): «Я слышал о слоне в фарфоровой лавке и думаю, что погром, учиненный им, вполне сравним с пушечным выстрелом по этой оснастке [пароходов]» [23, р. 1304].

Эта форма получила распространение главным образом вне круга английского языка – сначала во Франции, затем в Германии (ein Elefant im Porzellanladen). В парижском «Юмористическом обозрении» за февраль 1849 г. о правом республиканце Антуане Авоне говорилось: «Этот детина ведет себя как слон в фарфоровой лавке (un éléphant dans un magasin de porcelaine)» [56].

Встречалась также метафора с бегемотом: «И я пришел, чтобы грубо ворваться прямо в обитель твоего счастья, точно бегемот в посудную лавку... Я все разбил, все сокрушил!» (французская оперетта «Красавец Дюнуа» (1870, авторы либретто А. Шиво и А. Дюрю, муз. Ш. Лекока), IV, 15) [67, р. 46].

В испанском и итальянском языках выражение «бык / слон в фарфоровой лавке», сколько можно судить, не получило распространения в XIX в.

В России оборот «бык в фарфоровой лавке» встречался с середины XIX в., обычно в переводах с английского. В одном из таких случаев этот образ применен к Петру I: «В православном и церемонном московском мире он играл роль быка в фарфоровой лавке, без жалости и даже с удовольствием оскорбляя все традиционные идеи о московской благопристойности и приличии, освященные временем» (из книги Макензи Уоллеса «Россия», 1877) [60, с. 94].

Метафора с бегемотом применялась к Л.А. Кассо, который в качестве министра народного просвещения (1910–1914) вел наступление против автономии университетов. «Он вел себя в высших, средних и начальных учебных заведениях “как бегемот в фарфоровой лавке”, по остроумному выражению русского публициста» [2, р. 67].

После 1917 г. ту же метафору Максим Горький применил к русскому народу: «...Народ полуголоден, измучен, <...> он совершает множество преступлений, и не только по отношению к области искусства его можно назвать “бегемотом в посудной лавке”. Это неуклюжая, не организованная разумом сила <...>» («Несвоевременные мысли», публиковавшиеся в газете «Новая жизнь» в 1917–1918 гг.) [20, с. 154].

«Бегемот в посудной лавке» – заглавие статьи В.А. Базарова в «Новой жизни» от 23 апреля 1918 г. Здесь речь шла о политике

большевиков в области искусства, проводившейся А.В. Луначарским.

В 1920 г. появилась «басенка» Николая Агнивцева «О слонах и фарфоре»:

Покушав как-то травку,
Зашел слон по делам
В фарфоровую лавку
И повернулся там.

Мораль сей басни впереди,
Она – острей булавки:
Коль ты есть слон, то не ходи
В фарфоровые лавки [1, с. 43].

Ранний известный нам пример поговорки в ее современной русской форме встречается в поэме Демьяна Бедного, пародирующей Новый Завет (1925): Иисус «Повел себя (согласно протокольной справке), / Как слон в посудной лавке» (об изгнании торгующих из храма) [10, с. 112]. Тогда же эмигрант В.М. Чернов, идеолог эсеров, писал, что большевики, придя к власти, решили «хозяйничать в банках наподобие слона в посудной лавке» («Конструктивный социализм» (1925), гл. 9) [66, с. 227].

Пантелеймон Романов быка заменил медведем – обычным символом неуклюжести в русской культуре: «[Петруша] среди тонконогих столиков чувствовал себя, как медведь в посудной лавке» (роман «Русь», ч. 2 (1923), гл. 54) [46, с. 248–249].

Эта форма неоднократно встречалась и позже, вплоть до нашего времени: «...Он [Ельцин] больше негативного сделал, чем позитивного. Как медведь в посудной лавке. Он зашел, разбил всю посуду. Может, медведь не хотел бить, но он такой неуклюжий, что он ходит, а у него все рушится» [27, с. 165]. «Медведем в посудной лавке» у нас называли Дональда Трампа.

Американский лексикограф Чарльз Функ (1881–1957) предположил, что басня об осле в гончарной лавке в XIX в. стала сюжетом политической карикатуры: «На этой карикатуре, как я предполагаю, изображен “Джон Булль” в роли Осла, угрожающего – с намеком на какой-то эпизод или событие, связанное с британской торговлей с Китаем, – уничтожить “китайскую” лавку, заменив-

шую у художника гончарную лавку из басни. Этот эпизод мог быть связан с провалом дипломатической миссии лорда Амхерста в Китае в 1816 году или же отменой монополии Ост-Индской компании на торговлю с Китаем в 1834 году» [цит. по: 57, р. 37].

Гипотеза Функа повторена в популярной книжке об английских фразеологизмах: «В 600 году до нашей эры¹ Эзоп рассказал басню об осле в мастерской гончара. Позднее британцы, должно быть, превратили ее в “быка в китайской лавке”, чтобы изобразить “Джона Булля” и его отношения с Китаем в ту эпоху» [38, р. 21].

Из сказанного выше ясно, что эта версия неверна, хотя упоминание о Джоне Булле в фарфоровой лавке встречалось уже в 1-й половине XVIII в.

Памфлет Джона Арбетнота «История Джона Булля» появился в 1712 г., а в 1733 г. был опубликован «Постскрипtum» к «Истории...» – вероятно, продукт коллективного творчества кружка литераторов, близких к Джонатану Свифту. Здесь сообщалось, что «эсквайр <...> устроил фарфоровую лавку в пику Нику Лягушке», а «Джон [Буль] пришел со своим констеблем, чтобы <...> расколотить фарфоровый товар эсквайра» [59, р. 173–174]. В этой аллегории «эсквайр» – Австрия; «фарфоровая лавка» (China-shop) – Остендская компания, созданная в 1722 г. в Австрийских Нидерландах для торговли с Ост-Индией; «Ник Лягушка» (Nic Frog) – Голландия; «констебль» – Пруссия, вступившая в союз с Англией и Голландией, что заставило австрийского императора фактически ликвидировать Остендскую компанию в 1727 г. Как видим, речь тут не идет о Китае.

Зато век спустя ‘China-shop’ выступает уже в роли метонимии Китая: «Ван Фан был бы не очень-то рад, если бы Джон Бульль напросился к нему на чашку чаю; это все равно что бык в китайской лавке, и даже хуже!» [58, р. 157]. «Ван Фан» здесь – собирательное наименование китайца.

Другой пример взят из речи американского критика и эссеиста Эдвина Уиппла, прочитанной на банкете в Бостоне 21 августа 1868 г. в честь китайских дипломатов: «Разве Джон Бульль, с его

¹ В действительности басня известна по сборнику II в. н.э., хотя и восходит к более раннему времени.

грубыми методами по отношению к Поднебесной империи, не вел себя порою буквально “как бык в китайской лавке”?» [59, р. 1227].

Во времена Свифта Джон Булль еще не изображался в виде быка; такие изображения появились лишь в XIX в. 9 марта 1898 г. в юмористической газете *The Puck* (Нью-Йорк) была опубликована карикатура «Бык в фарфоровой лавке» с подписью: «На что могут рассчитывать европейские нарушители спокойствия, если Англия не получит свободных портов в Китае» (худож. Луис Далримпл) (рис. 2).



Рис. 2. Карикатура Л. Далримпла «Бык в фарфоровой лавке» (1898).

Джон Булль в образе быка несется прямо на стеклянный шкаф с надписью «Китайский отдел»; на блюдах надписи: «Порт-Артур – зарезервировано для России», «Дзяочжоу – зарезервировано для Германии», «Даляньвань – зарезервировано для Франции». В окно витрины заглядывают дядя Сэм и женщина с зонтиком, олицетворяющая Японию.

В наше время выражение «бык / слон в посудной / фарфоровой лавке» нередко применяют к внешней политике государств,

чаще всего – к США. При этом слон может выступать в качестве символа Республиканской партии: «Республиканский слон старательно бил горшки в посудной лавке мировой политики <...>» [13, с. 255].

Метафору из близкого смыслового ряда использовал в середине XX в. английский историк Арнольд Тойнби: «Америка – это большой дружелюбный пес в очень маленькой комнате. Всякий раз, когда он виляет хвостом, он переворачивает стул» (выступление по радио 14 июля 1954 г.) [32, р. 376].

В «Новом большом англо-русском словаре» под ред. Ю.Д. Апресяна и Э.М. Медниковой выражение *a bull / an elephant / in a china shop* толкуется как «неуклюжий и бестактный человек». Это определение слишком узко: не обязательно имеется в виду человек, а кроме того, теряется ситуативный аспект идиомы. Этот аспект неизменно отмечается в англоязычных словарях, например: «Чрезвычайно неуклюжее существо в деликатной ситуации» [59, р. 70].

Вообще говоря, образ быка в посудной лавке в большей степени выражает понятия грубости и бесцеремонности, чем образ слона. Однако в реальности обе формы поговорки употребляются в том же самом значении; исключения крайне редки.

Список литературы

1. Агнивцев Н. Мои песенки. – Берлин : Литература, 1920. – 127 с.
2. Алексинский Г. Россия и война. Aleksinskiĭ G. La Russie et la guerre. – Paris : A. Colin, 1915. – 368 p.
3. Античная басня / пер. М. Гаспарова. – Москва : Худож. лит., 1991. – 510 с.
4. Арнолд М. Письма. Arnold M. Letters, 1848–1888 / coll. and arr. by G.W.E. Russell. – New York ; London : Macmillan and co., 1895. – Vol. 1. – 467 p.
5. [Астелл В.] История последних выборов в графстве Бедфорд : из записок свободного землевладельца. [Astell W.] History of the late contest for the County of Bedford : from the notes of a freeholder. – London : J. Ridgway ; Bedford : Wood, 1826. – 329 p.
6. Бальзак О. де. Брачный контракт / пер. В. Дмитриева // Бальзак О. де. Сочинения : в 24 т. – Москва : Правда, 1960. – Т. 3. – С. 63–204.

7. Бальзак О. де. Воспоминания двух юных жен. Часть первая / пер. Ольги Гринберг. – URL: https://librebook.me/m_moires_de_deux_jeunes_mari_es/vol1/3 (дата обращения: 07.01.2021).
8. Бальзак О. де. Записки двух новобрачных.
Balzac H. de. Memoires de deux jeunes mariees // Balzac H. de. Scenes de la vie privee. – Paris : Furne, 1842. – Т. 2. – Р. 1–194.
9. Бальзак О. де. Записки двух новобрачных.
Balzac H. de. Memoirs of two young married women / transl. by K. Wormeley. – Boston : Roberts Brothers, 1894. – 325 p.
10. Бедный Д. Новый завет без изъяна евангелиста Демьяна. – Москва : Прибой, 1925. – 250 с.
11. Белленден Кер Дж. Очерк происхождения популярных английских фраз и прибауток.
Bellenden Ker J. An essay on the archaeology of popular English phrases and nursery rhymes. – London : Longman u.a., 1835. – Vol. 1. – XI, 290 p.
12. [Биркенхед Дж., Батлер С.]. Меркурий Мениппей : верноподанный сатирик, или Гудибрас в прозе.
[Birkenhead J., Butler S. (?)¹]. Mercurius Menippeus : the loyal satyrist, or, Hudibras in prose. – London : J. Hindmarsh, 1682. – 24 p.
13. Боровик Г.А. Один год неспокойного солнца : американская хроника. – Москва : Сов. писатель, 1971. – 456 с.
14. Буасар Ж.Ж. Осел в фарфоровой лавке.
Boisard J.-J.-F.-M. L'Âne dans la boutique de Porcelain // Boisard J.-J.-F.-M. Fables faisant suite aux deux volumes publiés en 1773 et 1777. – Caen : P. Chalopin fils, 1803. – Р. 55–56.
15. Бык в фарфоровой лавке.
A bull in a China-shop // The British museum [Сетевой ресурс] – URL: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1861-0518-1198 (date of access: 03.01.2021).
16. Быки!!! : письмо к военному министру в отставку.
The Bulls!!! : to the ex war-secretary // The spirit of the public journals. – London, 1803. – Vol. 6. – Р. 362–368.
17. Венок новых песен.
A garland of new songs. – Newcastle : M. Angus and Son, [1800?]. – 8 p.
18. Вокальная библиотека.
The vocal library : being the largest collection of English, Scottish, and Irish songs, ever printed in a single volume. – London : G.B. Whittaker, 1824. – 704 p.
19. Главный вопрос. № 1.
The general question. No. 1 // Blackwood's Edinburgh magazine. – 1823. – Vol. 14, N 80 (September). – Р. 332–342.

¹Предполагаемые авторы: сатирики-роялисты эпохи Реставрации Джон Биркенхед (ок. 1617–1679) и Сэмюэл Батлер (1613–1680).

20. Горький М. Несвоевременные мысли : заметки о революции и культуре. – Москва : Азбука-классика, 2005. – 220 с.
21. Грамматин Н.Ф. Новый англо-русский словарь. – Москва : Тип. Дубровина и Мерзлякова, 1808. – Ч. 1 : от А до I. – 370 с.
22. Греческая паремнография : [обзор]
Paremiographi Graeci : [review] // The quarterly review. – 1868. – Vol. 125, N 249 (July–October). – P. 217–253.
23. Дебаты в Конгрессе.
The Congressional globe. – Washington : J. Rives, 1852. – Vol 21, part 2. – 1696 p.
24. Дежарден Ж. Словарь валлонских пословиц и поговорок.
Déjardin J. Dictionnaire des spots ou proverbes Wallons. – Liège : F. Renard, 1863. – 628 p.
25. Дерби Э.Х. Каголик. Письма юриста молодому родственнику с предложением присоединиться к Римской церкви.
Derby E.H. The Catholic. Letters addressed by a jurist to a young kinsman proposing to join the Church of Rome : [Review] // Brownson's quarterly review. – 1856. – Vol. 1, N 4. – P. 485–504.
26. Доэрти Г.Л. Что нужно газовому бизнесу.
Doherty H.L. What gas buisness needs // First annual convention and exhibition, October 13–18, 1919 / American gas association. – New York : American gas association, 1919. – Vol. 1. – P. 156–174.
27. Жириновский В.В. Однозначно! – Москва : Алгоритм, 2007. – 205 с.
28. К читателю.
To the reader // Æsop at Bathe; or, A few select fables in verse, by a person of quality. – London : A. Baldwin, 1698. – P. I–IV.
29. Картрайт У. Царский раб : трагикомедия.
Cartwright W. Royall slave : a tragi-comedy. – Oxford : W. Turner, 1639. – [64 p.]
30. Киплинг Т. Доказательства того, что догматы англиканской церкви не кальвинистские. <...> [Рецензия].
Kipling Th. The articles of the Church of England proved not to be Calvinistic by Thomas Kipling, <...> Mawman. 1802: [Review] // The critical review : or, Annals of Literature. – London, 1802. – Vol. 35, August. – P. 456–458 (Art. XIV).
31. Короленко В.Г. Дневник. – Харьков : Гос. изд-во Украины, 1927. – Т. 3 : 1895–1898. – 402 с.
32. Коэн Дж.М., Коэн М.Дж. Словарь цитат двадцатого века издательства Penguin.
Cohen J.M., Cohen M.J. The Penguin dictionary of twentieth-century quotations. – London : Penguin books, 1995. – 640 p.
33. Либкнехт К. Собрание речей и сочинений.
Liebknecht K. Gesammelte Reden und Schriften. – Berlin : Dietz, 1960. – 3. Bd. – 540 S.
34. [Макензи С.] Амброзианские ночи. № 2.
[Mackenzie S.] The noctes Ambrosianae : N 2 // Blackwood's Edinburgh magazine. – Edinburgh, 1822. – Vol. 11, N 63 (April). – P. 475–489.

35. [Марриет Ф.] Яков Верный.
[Marryat F.] Jacob Faithful. – London : Saunders and Otley, 1835. – Vol. 1. – 309 p.
36. Мейер Г. Коренной берлинец в пословицах и поговорках.
Meyer G. Der richtige Berliner in Wörtern und Redensarten. – 3. Aufl. – Berlin : Hermann, 1880. – 112 S.
37. Мор Х. Двое богатых фермеров.
More H. The two wealthy farmers; or, the History of Mr. Bragwell : in 7 pts // More H. The works : in 8 vol. – London : Strahan, 1801. – Vol. 4. – P. 65–287.
38. Невинс А., Невинс Д. Из лошадиных уст.
Nevins A., Nevins D. From the horse's mouth. – New York : Prentice-Hall, 1977. – 119 p.
39. Новая комедия «Должник и кредитор»: [Рецензия].
The new comedy, «Debtor and creditor»: [Review] // The examiner. – 1814. – N 332, May 8. – P. 301–302.
40. Новая пьяная речь; как она была произнесена Мистером Джонсоном в «Королевском театре» в Бате. Печатается впервые.
The New drunken oration; as spoken by Mr. Johnson, at the Theatre-Royal, Bath. Now first published // Monstrous good songs, toasts and sentiments <...> for the Year 1795. – London : J. Parsons, [1795]. – [P. 56–58].
41. Онезим. Кафедра, или Биографический и литературный отчет о выдающихся популярных проповедниках : <...> [Рецензия].
Onesimus. The Pulpit; or a Biographical and Literary Account of Eminent Popular Preachers <...>. By Onesimus. <...>: [Review] // Satirist : or, Monthly meteor. – 1810. – Vol. 6, January. – P. 74–87.
42. Пиго-Лебрэн. Литературная и критическая смесь.
Pigault-Lebrun. Mélanges littéraires et critiques. – Paris : Barba, 1816. – Т. 1. – 264 p.
43. Пикман Дж. Проституция в Ирландии.
Peakman J. Prostitution in Ireland // History today [electronic journal]. – 2016. – Vol. 66, N 7 : July. – URL: <https://www.historytoday.com/archive/feature/prostitution-ireland> (date of access: 10.01.2021).
44. Портер Т. Масленичная комедия.
Porter T. The carnival a comedy. – London : H. Herringman, 1664. – [68 p.]. – 1-е изд. – 1663.
45. Примечательные объявления etc. К вдовствующей принцессе Уэльской.
Remarkable Advertisements &c. To the Princess Dowager of Wales // The Oxford magazine : or, Universal museum. – London, 1770. – Vol. 4 (January). – P. 113.
46. Романов П.С. Полное собрание сочинений. – Москва : Недра, 1928. – Т. 11 : Русь ; роман. Ч. 2. – 286 с.
47. Рот Й. Сочинения.
Roth J. Werke. – Köln : Kiepenheuer & Witsch, 1989. – 1. Bd. : Das journalistische Werk, 1915–1923. – 1116 S.

48. Свифт Дж. Разные сочинения.
Swift J. Miscellanies. – London : W. Motte, 1733. – Vol. 2. – 288 p.
49. Селден Дж. Застольные беседы : в изречениях Джона Селдена, эсквайра, или сообразно его ощущению влияния и высокой значимости тех или иных вещей. По преимуществу о религии и о государстве.
Selden J. Table-talk : being the discourses of John Selden, esq., or His sense of various matters of weight and high consequence. Relating especially to religion and state. – London : E. Smith, 1689. – 60 p.
50. Сенатор, или Парламентская хроника.
The Senator; or, Parliamentary chronicle. – London : H.D. Symonds, 1800. – Vol. 27. – 641 p.
51. Слейден Д. Японцы у себя дома.
Sladen D. The Japs at home. – 5th ed. – London ; Melbourne : Ward, Lock & Bowden, 1895. – 354 p.
52. [Сьюард Дж.] Афоризмы об остроумии.
[Seward J.] Aphorisms for the mind of wit // The gentleman's and London magazine, or, Monthly chronologer. – 1785. – Vol. 15. – P. 526–527.
53. Сьюард Дж. Сущность анекдота и остроумия.
Seward J. The spirit of anecdote and wit : in 4 vol. – London : Walker, 1823. – Vol. 2. – 366 p.
54. Тиндал М. Отстаивание прав христианской церкви против католических и всех других священников, которые претендуют на независимую власть над ней.
Tindal M. The rights of the Christian Church asserted, against the Romish and all other priests who claim an independent power over it. – London : [Without the publisher], 1706. – Part 1. – XCII, 416 p.
55. Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений : в 90 т. – Москва : Гос. изд-во худож. лит., 1958. – Т. 90. – 469 с.
56. Треге П. 'Бык в фарфоровой лавке' – 'слон в фарфоровой лавке'.
Tréguer P. 'Bull in a china shop' – 'éléphant dans un magasin de porcelaine' // Tréguer P. Word histories [electronic resource]. – URL: <https://wordhistories.net/2018/07/23/bull-china-shop> (дата обращения: 03.01.2021).
57. Трохименко О.В. «Как слон в посудной лавке»: к истории интернациональной пословицы.
Trokhimenko O.V. «Wie ein Elefant im Porzellanladen»: zur Weltgeschichte einer Redensart. – Burlington (Vermont) : Univ. of Vermont, 1999. – 186 p.
58. Уайтхед К. Типы завсегдаев таверн.
Whitehead C. Tavern heads // Heads of the people : or portraits of the English. – London : R. Tyas, 1840. – Vol. 1. – P. 113–168.
59. Уиппл Э.П. Китай выходит из изоляции.
Whipple E.P. China emerging from her isolation: [speech at the banquet given by the City of Boston, August 21, 1868] // Modern eloquence. – Philadelphia : J.D. Morris, 1901. – Vol 3 : After-dinner speeches. P-Z. – P. 1225–1229.

60. [Уоллес М.] Петербург, Москва и славянофилы с точки зрения англичанина // Древняя и новая Россия. – 1879. – Т. 15, № 10. – С. 90–121.
61. Ферналд Дж.Ч. Новая женственность. – Boston : Lothrop, 1891. – 369 p.
Fernald J.C. The new womanhood. – Boston : Lothrop, 1891. – 369 p.
62. Франклин, доктор. Описание американской стирки.
Franklin, dr. Description of American white-washing / By Dr. Franklin. Written in the character of a gentleman who corresponds with his friend in England // The Edinburgh magazine. – 1787. – Vol. 9, N 2 (April). – P. 283–285.
63. Французская Палата депутатов : [из английской печати].
Die französische Deputirtenkammer : [Aus der englischen Presse] (Schluß.) // Magazin für die Literatur des Auslandes. – 1841. – N 57, 12. Mai. – S. 226–227.
64. [Хопкинсон Ф.] [Нитидия, защищающая женщин и стирку :] Издателю журнала The Columbian Magazine.
[Hopkinson F.] [Nitidia's defence of women and white-washing :] To the editor of the Columbian Magazine // The Columbian magazine. – 1787. – April. – P. 375–377. – Заглавие в квадратных скобках взято из оглавления.
65. Хофланд Б. Слепой фермер и его дети.
Hofland B. The blind farmer and his children. – London : Harris and son, 1823. – 202 p.
66. Чернов В.М. Конструктивный социализм. – Москва : РОССПЭН, 1997. – 647 с.
67. Шиво А., Дюрю А. Красавец Дюнуа : опера-буфф в одном действии.
Chivot H., Duru A. Le beau Dunois : opéra bouffe en un acte. – Paris : L. Dentu, 1870. – 52 p.
68. Эразм, Дезидерий. Собрание сочинений.
Erasmus, Desiderius. Collected works. – Toronto ; Buffalo ; London : Univ. of Toronto press, 1982. – Vol. 31 : Adages III to IV100. – 493 p.
69. Юм Д. Эссе и трактаты на различные темы.
Hume D. Essays and treatises on several subjects. – London : A. Millar, 1754. – Vol. 4. – 270 p.

Иллюстрации

Рис. 1. Гравюра Г. Крукшанка «Бык в фарфоровой лавке» (1808).

URL: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1861-0518-1198

Рис. 2. Карикатура Л. Далримпла «Бык в фарфоровой лавке» (1898).

URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_bull_in_the_China_shop_-_Dalrymple._LCCN2012647527.jpg

ЛИТЕРАТУРА И ДРУГИЕ ВИДЫ ИСКУССТВА

УДК 821.161.1; 78; 782.8

МИЛЛИОНЩИКОВА Т.М.¹ МУЗЫКАЛЬНОСТЬ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ЗОЛОТОГО ВЕКА В РЕЦЕПЦИИ АМЕРИКАНСКОЙ СЛАВИСТИКИ.

DOI: 10.31249/lit/2022.04.04

Аннотация. В статье внимание сосредоточено на славистических исследованиях США, в которых рассматриваются интермедиальные связи русской литературы XIX в. и музыки. Американские слависты определяют значение музыки в жизни и творчестве русских писателей, прослеживают роль и функции музыкальных тем, мотивов, образов, бытовых деталей (музыкальных инструментов), звука, рифмы, стихотворного размера. Особое внимание уделено творческим «диалогам» писателей (Н.М. Карамзин, А.С. Пушкин, Н.В. Гоголь) и композиторов (П.И. Чайковский, М.П. Мусоргский, С.С. Прокофьев, Д.Д. Шостакович), а также истории «перевода» литературного текста на язык оперы («Борис Годунов», «Евгений Онегин», «Нос»). В статье показано, что анализ «музыкальности» русской литературы в работах американских славистов, как правило, осложнен разными методологическими подходами: структуралистским, семиотическим, лингвостатистическим, «ново-историческим», компаративным, биографическим, феминистским.

Ключевые слова: славистические исследования США; русская литература XIX в.; музыкальность литературы; интермедиальность; поэтика; художественный образ; мотив; пение; опера.

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

Для цитирования: Миллионщикова Т.М. Музыкальность русской литературы золотого века в рецепции американской славистики // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение. – 2022. – № 4. – С. 59–77. DOI: 10.31249/lit/2022.04.04

MILLIONSHCHIKOVA T.M. The musicality of the Golden Age Russian literature as reflected in American Slavic studies

Abstract. This article focuses on the Slavic studies in the USA, examining the intermedial connections of the nineteenth-century Russian literature and music. American Slavists assess the importance of music in the life and work of Russian writers; trace the role and functions of musical themes, motifs, images, and material objects (musical instruments), sound, rhyme, and meter. Particular attention is paid to the creative “dialogues” of writers (N.M. Karamzin, A.S. Pushkin, N.V. Gogol) and composers (P.I. Tchaikovsky, M.P. Mussorgsky, S.S. Prokofiev, D.D. Shostakovich), as well as to the history of translation of a literary text into the language of opera art (*Eugene Onegin*, *Boris Godunov*, *Nose*). The article shows that the analysis of the musicality of Russian literature in the works of American Slavists, as a rule, is complicated by various methodological approaches: structuralist, semiotic, linguo-statistical, “new historical”, comparative, biographical, and feminist.

Keywords: Slavic researches in the USA; nineteenth-century Russian literature; musicality of literature; intermediality; poetics; motif; image; singing; opera.

To cite this article: Millionshchikova, Tatiana M. “The musicality of the Golden Age Russian literature as reflected in American Slavic studies”, *Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies*, no. 4, 2022, pp. 59–77. DOI: 10.31249/lit/2022.04.04 (In Russian)

Предметом данной статьи стали работы американских славистов, в разных перспективах изучающих феномен «музыкальности» произведений А.С. Пушкина, А.В. Кольцова, М.Ю. Лермонтова, Н.В. Гоголя, И.А. Гончарова, Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого и А.П. Чехова. «Музыкальность» в определении А.Е. Махова, подробно исследовавшего это явление, – «эффект частичного сходства литературного произведения с музыкой; воз-

никает в результате того, что некоторые общие для литературы и музыки приемы и структурные принципы в определенных культурно-эстетических ситуациях воспринимаются как музыкальные по преимуществу. Представление о музыкальности в литературе становится возможным лишь в таких культурах или эстетических системах, которые рассматривают музыку как некий универсальный язык, принципы которого в той или иной мере разделяются литературой» [20, с. 596].

В отечественной филологии литературно-музыкальные связи изучались представителями русской школы формалистов (ОПО-ЯЗ). Вышедшая в 1922 г. работа Б.М. Эйхенбаума «Мелодика русского лирического стиха» [31] до сих пор не потеряла научной актуальности. Необходимость изучения связей литературы с другими искусствами отстаивали и участники созданного в 1926 г. Пражского лингвистического кружка.

В 1929 г. М.М. Бахтин [2] впервые ввел в литературоведение музыкальный термин – «полифония» (склад многоголосной музыки, определяющийся функциональным равноправием отдельных голосов многоголосной фактуры). По мнению А.Е. Махова, «легкость, с какой литературоведы оперируют целым рядом музыковедческих терминов – “мелодика”, “полифония”, “сонатность”, “симфонизм” и др., позволяет говорить о том, что “музыкальность” давно уже осознана как возможное свойство художественного текста» [19, с. 132].

В 1960–1980-е годы «внетекстовые» аспекты произведений художественной литературы стали предметом исследования московско-тартуской семиотической школы. В центре внимания ее участников – Ю.М. Лотмана [17] и Б.А. Успенского [29] – бытовые детали, «жизненные ассоциации», концепты культуры (живопись, архитектура, скульптура, музыка, театр, фотография, кино), отраженные в произведениях художественной литературы.

В последние десятилетия XX в. в качестве теории и методологии междисциплинарных исследований художественного текста оформилось понятие «интермедиальности», оперирующее образными структурами, которые заключают в себе кодированную информацию о другом виде искусства. По аналогии с предложенным в 1967 г. Юлией Кристевой термином «интертекстуальность» в 1983 г. немецкий славист Оге А. Хансен-Лёве ввел в исследова-

тельский аппарат философии, социологии, культурологии, музыковедения и филологии термин «интермедиальность».

Один из вариантов классификации многообразных интермедиальных связей литературы и музыки, основанной на оппозиционных принципах «внешнего» и «внутреннего», предложил американский антрополог и лингвист, профессор Чикагского университета Пауль Фридрих (Paul Friedrich). Избрав в качестве исследовательского объекта русскую поэзию от А. Сумарокова до С. Есенина в широком историко-культурном контексте XVIII–XX вв., П. Фридрих в книге «Музыка в русской поэзии» [30] приводит классификацию связи словесного и музыкального искусств, выделяя основные концепты «неметафорической» и «метафорической» «музыкальности» литературы¹.

В начале XIX в. «на место визуальной доминанты», господствовавшей в России в XVIII в., «пришло обожествление Слова – логоцентризм», что ознаменовало начало воплощения «словесной доминанты в музыке», отмечает профессор Южнокалифорнийского университета Маркус Левитт (Marcus Levitt) в книге «Визуальная доминанта в России XVIII в.» (*The visual dominant in Eighteenth-century Russia*, 2011) [рус. пер.: 15, с. 496]. В тот период музыка перестала быть «для европейского человека только музыкой и обрела особую трансмузыкальную форму существования, растворившись в философских системах, эстетике, литературе, в мире воображения, поступков», убежден А.Е. Махов [21, с. 5]. Для романтиков начала XIX в. музыка оказалась единственным средством, «неискаженно передающим синхронное многообразие “первых порывов” поэтического вдохновения», подчеркивает профессор Стэнфордского университета Моника Гринлиф (Monica Greenleaf) [9, с. 236].

Для исследования «музыкальности» стихотворений русских поэтов-романтиков, работавших в жанре «народной песни», профессор Южнокалифорнийского университета Джеймс Бейли (James Bailey) применяет лингвостатистический анализ.

¹ Подробнее об этой работе см.: Брузгене Р. Литература и музыка : о классификациях взаимодействия // Вестник Пермского университета. – 2009. – Вып. 6 : Российская и зарубежная филология. – С. 93–99.

Русские поэты-романтики, живо заинтересовавшиеся народной музыкальной поэзией, явились создателями литературно-музыкального направления, своеобразно сочетавшего мелодику французского романса и «русской песни» [4, с. 21]. «Вершинный образец» этого литературного жанра, восходящего к традиции А.Ф. Мерзлякова, А.А. Дельвига и Н.Г. Цыганова, представляют собой «Песни» А.В. Кольцова (1809–1842). Дж. Бейли видит «подлинное новаторство» русского поэта не только в прихотливом соединении в его стихотворениях народно-песенных и литературных элементов, но также и в его стремлении опираться на сборники песен, служившие источниками ритмики хореических размеров. Сборник «Русские народные песни» (1833–1834), составленный Даниилом Кашиным, наряду с литературной и народной поэзией представляет собой третий возможный источник ритмических особенностей хореических размеров в «песнях» Кольцова [4, с. 27].

Народно-поэтические сюжеты из сборника русских былин, исторических и лирических песен и духовных стихов «Древние русские стихотворения» (1804) (предполагаемый составитель Кирша Данилов) в определенной мере оказали влияние на М.Ю. Лермонтова. Статья Дж. Бейли «Фольклорный размер поэмы Лермонтова “Песня про купца Калашникова...”» также основана на приемах лингвостатистического анализа. Лермонтовская поэма, написанная в 1837 г., наряду со стихотворным циклом «Песни западных славян» (1833) Пушкина, относится к числу самых знаменитых фольклорных стилизаций XIX в. [3, с. 28].

Сходство с русскими народными историческими песнями и эпическими сказаниями поэме Лермонтова придает использование просторечной лексики, сравнений, метафор, эпитетов, олицетворений, повторов, параллелизмов и других лексических, грамматических и синтаксических средств художественной выразительности, почерпнутых поэтом из русских фольклорных источников [3, с. 27–28]. Однако главная роль в создании народно-песенного стиля «Песни про купца Калашникова...», по мнению Дж. Бейли, принадлежит ее ритмической организации, в большинстве строк совпадающей с 3-стопным анапестом и 5-стопным хореем с женскими окончаниями [3, с. 39–40].

Профессор Гарвардского университета Уильям Миллс Тодд III (William Mills Todd III), придерживающийся в своих историко-культурных исследованиях русской литературы XIX в. социологических позиций, анализирует мотив танца в романе «Евгений Онегин» (1833). В сцене хоровода (конец третьей главы) он обращает внимание на отсутствие «танцевальной составляющей»: девушки «изъяты» из хоровода и вынуждены во время сбора ягод петь песню (стилизованную под фольклор), чтобы они не смогли тайком полакомиться «барской ягодой», хотя необходимость одновременно петь и работать не лишила девических песен игривости и даже определенной свободы [27, с. 21].

Роль звуковых ассоциаций в образной системе трагедии Пушкина «Моцарт и Сальери» (1830) проследивает профессор Джорджтаунского университета Ольга Меерсон (Olga Meerson). Она обращает внимание на парадокс: два героя – композиторы, но «озвучивает их речь» один поэт, который на протяжении всего произведения не произносит ни слова. Хотя у Автора нет своего голоса в трагедии, пятистопный ямб и другие приемы стихосложения, «т.е. звучания», выступают прерогативой его перед героями [22, с. 147]. Рифма – минимальная единица «фонетического выражения пародии», так как она «передразнивает», т.е. уподобляет зарифмованные компоненты по форме, снижая при этом первый компонент вторым: «Алигери – Сальери» [22, с. 148].

Анализируя разработку Пушкиным эпизода из «Евгения Онегина» с «таинственным переложением» французского «оригинала» письма Татьяны на русский язык, М. Гринлиф отмечает, что во время этого творческого процесса автор очень заботился о сохранении «естественности природного / наивного, поэтического / страстного языка» [9, с. 236]. Самоуничжительное сравнение поэт своего перевода с любительским исполнением великого музыкального произведения, по мнению исследовательницы, связано с понятием «романтической условности»: вводя в конце своего рассуждения о переводе письма Татьяны «музыкальную метафору», Пушкин исходил из той же ассоциативной системы [9, с. 237].

Однако вместо «в высшей степени романтического образа – гения Моцарта – поэт предлагает оперу “Der Freischütz”, усиливая достигаемый этим эффект “несколько диковойтой” русской транслитерацией – Фрейшиц, а также тем, что оно, замыкая строфу, по-

ставлено на место рифмы» [9, с. 237]. Романтическая парадигма оказалась «иронически перевернутой» и благодаря этому «обновленной»: «настоящая немецкая вокальная музыка» получила пародийную ауру, в то время как «благоговейно внимаемый акт русской интерпретации» приобрел «трогательный и эстетический, воистину романтически “наивный”, оттенок» [там же].

«Музыкальную» тему, звучащую в романе И.А. Гончарова «Обломов» (1869), рассматривает профессор университета Джорджии Елена Краснощёкова (Elena Krasnoshchekova). На протяжении всего сюжетного действия в романной структуре «Обломова» лейтмотивом звучит каватина *Casta Diva* из оперы Винченцо Беллини «Норма» (1830), олицетворяя в романтическом воображении героя Ольгу Ильинскую в качестве Непорочной Девы [13, с. 248].

В художественной картине мира Л.Н. Толстого романтический музыкальный «слой» «соседствует с реалистическим, несущим толстовский морализаторский критицизм», например, когда писатель изображает пошлый петербургский бал, убеждена Е.А. Краснощёкова. Действующее лицо толстовского рассказа «Альберт» (1857) – гений-неудачник, напоминающий своей странной внешностью персонажей Гофмана. Но когда этот нищий бездомный пьяница целиком отдавался музыке, которую исторгала скрипка, «он быстро выпрямлялся, выставлял ногу, и чистый лоб, и блестящий взгляд, которым он окидывал комнату, сияли гордостью, величием, сознанием власти» [13, с. 421]. Завороженные музыкой слушатели находятся под властью волшебного искусства, переносящего их в «совершенно другой, забытый ими мир». Собственная жизнь в ее лучших мгновениях мелькает перед героем рассказа, когда он слушает скрипку Альберта, и «только тогда ему впервые открывается подлинный смысл бытия» [13, с. 422].

Профессор Принстонского университета Ричард Густафсон (Richard Gustafson) анализирует эпизод из романа «Война и мир» (1869), в котором показано, как под воздействием пения «вдруг» преобразуется психологическое состояние отчаявшегося и разорившегося игрока – Николая Ростова. Песня, которую поет Наташа, постепенно «заражает» брата. «Заражение» музыкой напоминает одновременно и опьянение, и экстаз; «власть музыки» способна изменить способ бытия и видения сломленного духом героя [10, с. 361].

Напротив, для Позднышева, героя «Крейцеровой сонаты» (1890), «именно эта мощь преображения» превращает музыку в угрожающее начало; музыка «не заражает» и «не опьяняет» его. «Она действует, страшно действует... но вовсе не возвышающим душу образом»; воздействие ее «автоматично, как зевок или улыбка» [10, с. 363], отмечает Р. Густафсон. По его мнению, «парадокс толстовского искусства заразительности возникает из конфликта между независимым “я”, противостоящим всем остальным, и общим “я”, чье подлинное место – вместе с остальными» [10, с. 364]. «Власть музыки» пугала и самого писателя, нарушая один из его основных принципов: «не зевать, когда другие зевают» [там же], заключает исследователь.

Роль музыки в жизни и творчестве Ф.М. Достоевского определяет профессор Йельского университета Роберт Джексон (Robert Jackson). Он отмечает, что, хотя русский писатель не изучал музыку, он очень ее любил. Исследователь приводит высказывание Достоевского из письма, написанного в 1863 г. И.С. Тургеневу: «“Призраки” похожи на музыку. А кстати: как смотрите Вы на музыку? Как на наслаждение или как на необходимость положительную? По-моему, это тот же язык, но высказывающий то, что сознание *еще* не одолело (не рассудочность, а сознание), а следовательно, приносящий *положительную* пользу» [11, с. 230–231]. По воспоминаниям С.Д. Яновского, Достоевский в 1840-х годах регулярно посещал оперы и концерты; особенно он любил «Вильгельма Телля» Дж. Россини, наслаждался «Дон Жуаном» В.А. Моцарта и восторгался «Нормой» В. Беллини, а когда в Петербурге ставили «Гугенотов» Дж. Мейербера, «Федор Михайлович... положительно был в восторге» [11, с. 231]. Из замечаний самого Достоевского и свидетельств хорошо знавших его людей явствует, что любимыми композиторами писателя были Моцарт и Бетховен, а из отечественных – М.И. Глинка [там же].

Американский славист рассматривает примеры разных «музыкальных вставок», их роль в композиции произведений Достоевского: концерт виртуоза С. в «Неточке Незвановой»; страстное пение Вельчанинова в «Вечном муже»; причудливые фортепианные импровизации Лямшина в «Бесах» [11, с. 230].

В песне, доносящейся до слуха Егорушки из чеховского рассказа «Степь» (1888), заключена «страшная жажда жизни», кото-

рая помогает «маленькому человеку» побороть страх и преодолеть огромное пространство бездушной равнины, отмечает Р. Джексон в статье «Пространство и путешествие. Метафора на все времена» [12].

Мотив «пения», на равных правах связывающий в рассказе Чехова «Степь» не только людей, но и «представителей флоры и фауны», анализирует профессор Северокаролинского университета в Чапел-Хилле Радислав Лапушин (Radislav Lapushin). В качестве фундаментального свойства чеховской поэтики он исследует художественный прием «промежуточности» (inbetweenness), под которым подразумевает «неустанное динамическое колебание» между противоположными текстовыми полюсами (семантическими, тематическими, метафизическими) и музыкой [14, с. 14].

Среди многочисленных лексических повторов, создающих музыкальность рассказа «Степь», выделяется песня «понапрасну выжженной солнцем травы», в которой отчетливо слышен мотив жалобы; в ночной траве звучит хор насекомых – «степные басы, тенора и дисканты»; позже к нему присоединяется «невидимый» «человеческий хор», которым «дирижирует» бывший певчий Емельян. В другом эпизоде, в связи с этим же персонажем, говорится о людях, поющих «в хоре тенором или басом»; в последней главе о том, что «все рыжие собаки лают тенором» [14, с. 108].

Р. Лапушин подчеркивает, что «пение» Емельяна занимает в чеховском рассказе особое место: «Он пел руками, головой, глазами и даже шишкой, пел страстно и с болью, и чем сильнее напрягал грудь, чтобы вырвать из нее хоть одну ноту, тем беззвучнее становилось его дыхание» [там же]. В этом описании драма потерявшего голос человека проявляется с особой трагической остротой. Не следует забывать «и других певцов», предостерегает автор монографии, – прежде всего кузнечика, который, «после того как его отпустил кучер Дениска, “тотчас же затрещал свою песню”» [там же]. Но помимо всех этих воображаемых и реальных «певцов», есть «“певец” идеальный, к которому степь обращает свой безнадежный призыв» [там же], заключает исследователь.

В рассказе «Бабы» (1891) Чехов использует музыкальный термин – «высокая нота», когда поющий голос «взял такую высокую ноту, что все невольно посмотрели вверх», будто в высоте своей тенор «достигал самого неба» [14, с. 46].

Анализируя приемы поэтики, создающие «музыкальность» чеховского рассказа «На пути» (1886), Р. Лапушин рассматривает эпизод, в котором героиня рассказа, застигнутая метелью, проводит ночь в трактире и в полусне слышит плачущие голоса девочки и ее отца. Во время страшной непогоды эти два голоса становятся символом «человеческого горя», но они коснулись слуха девушки «такой сладкой, человеческой музыкой, что она не вынесла наслаждения и тоже заплакала» [14, с. 54].

Помимо Р. Лапушина «музыкальность» этого рассказа рассматривают С.О. Лессер и С.Я. Сендерович.

Американский психолог Саймон О. Лессер (Simon O. Lesser) выделяет многозначные символы, возникающие в чеховском рассказе при описании метели, которые повторяются в нем, подобно сквозным образам музыкального произведения [16, с. 197–198].

Структуралистский анализ музыкальных мотивов из рассказа «На пути» представлен в статье российского и американского литературоведа, профессора Корнельского университета Савелия Сендеровича (Savely Senderovich) [24], определяющего произведения Чехова как «прозаическую поэзию», созданную в форме прозы и сохранившую при этом специфические поэтические средства (образность, паратаксис и эмоциональные эффекты), а также фрагментацию, сжатие, повторение, рифму, метафору и другие фигуры, которые используются как в поэтической речи, так и в музыке [25].

Роль образов-персонажей, связанных с музыкой, рассматривают П. Мейер, Ст. Руди, Т.Г. Марулло, Б. Григорян, Т.Г. Уиннер.

Присцилла Мейер (Priscilla Meyer) и Стефани Руди (Stephenu Rudy) в «Предисловии» к изданной в США антологии произведений Гоголя и Достоевского отмечают, что, приступая к работе над «Неточкой Незвановой» (1849), писатель обратился к излюбленным романтиками – Э.Т.А. Гофманом, В.Ф. Одоевским и П.Н. Полевым – теме «безумного музыканта». И хотя «исповедальный рассказ» героини из «Неточки Незвановой» построен по модели, уже опробованной Достоевским в «Бедных людях» (1846), натуралистический облик Макара Девушкина заменен в новой повести романтической фигурой музыканта – скрипача Ефимова [23].

Многочисленные странности, связанные с этим образом, акцентирует профессор Нотрдамского университета Томас Гайтон

Марулло (Thomas Guyton Marullo). Ефимов показан в повести сквозь призму воспоминаний, толков и слухов, способствующих созданию мифа о нем как о «божестве» (the man-god). Мифологическая подоплека, по мнению Т.Г. Марулло, указывает на существенное различие между персонажем «Неточки Незвановой» Достоевского и традиционным для русской и европейской литературы 30–40-х годов XIX в. образом художника-неудачника, принесшего свой талант в жертву богатству и славе [18, с. 235–236].

Белла Григорян (Bella Grigorian), ассоциированный профессор Питсбургского университета, отмечает, что история этого персонажа начинается в российской провинции, где музыка и театр сопряжены с огромными тратами: «очень богатый помещик», в оркестре которого играл Ефимов, тратил на содержание оркестра почти весь доход, а его сосед по уезду, «богатый граф», даже разорился на своем домашнем театре. «В экономическом смысле музыкальное творчество существует в историко-культурном контексте “уходящей культуры патронажа, которой Ефимов противостоит в своей роли романтического художника”»; на смену патронажу приходит профессионализация, а с ней эстетика фантастического», – заключает Б. Григорян [8, с. 136].

На каждом витке развертывания сюжета в этом «романе о художнике» (нем. *Künstlerroman*) обращение к различным аспектам изобразительности обозначается конкретными предметами. Исследуя роль скрипки Ефимова в предметном мире этого текста, Б. Григорян выявляет ее значительность, что, по ее мнению, открывает даже путь к переосмыслению позднего русского романтизма в качестве течения, охватывающего разные виды искусств и принесшего с собой в эпоху николаевской России профессионализацию культурного производства. В «Неточке Незвановой» это выражено прежде всего в появлении привычных для романтического и готического письма элементов необычного (*uncanny*) и фантастического [8, с. 135]. Ощущения Неточки при первом прикосновении к скрипке вызвали у нее смешанные чувства удовольствия и страха: «увиденная глазами испуганного ребенка... готически-фантастическая скрипка выступает вещью *par excellence*. Ее колдовская материальность способствует инициации героини в

мир профессионализирующегося искусства», обретающего и фантастические черты, отмечает Б. Григорян [8, с. 138–139].

Скрипка – одна из важнейших деталей сюжетной организации также рассказа А.П. Чехова «Скрипка Ротшильда» (1894). Американский славист и семиотик культуры Томас Густав Уиннер (Thomas Gustav Winner), высказывает мысль о том, что темы жизни и смерти «оркестрованы» в композиции этого рассказа «антифонией» между «чисто деловыми отношениями людей» и «красотой музыки» [28, с. 198]. Именно к скрипке, символизирующей человечность, покой и счастье, обращается в самые печальные моменты своей жизни герой чеховского рассказа.

Джулия А. Баклер (Julia A. Buckler) в книге «Литературный лорнет: посещение оперы в имперской России» [1]¹ обращает внимание на тот факт, что расцвет реализма в русской литературе (1840–1880) совпал с золотым веком оперного искусства в стране. Проникнув в культурное пространство русской гостининой, опера часто становилась предметом изображения русских писателей XIX в. Тесная связь литературы и оперы обусловила использование специфических оперных концептов в произведениях русских писателей и в быту русского общества. Посещение оперы превратилось в один из наиболее значимых ритуалов, формировавших правила и структуру общественных отношений.

Определяя оперу как место взаимодействия «художественного» и «социального», автор книги вводит понятие «мир оперы» (*opera-space*). Прослеживая через «литературный лорнет» историю возникновения и развития оперного театра в имперской России, Дж.А. Баклер основывает свое исследование на стратегиях «нового историзма», материалом ей служат прежде всего именно литературные тексты русских писателей, прежде всего «Евгений Онегин» Пушкина, «Обломов» Гончарова, «Анна Каренина» Толстого, а не исторические документы. Придерживаясь феминистских позиций, она исходит из убеждения, что именно «музыкальность» произведений русской литературы ставит в центр «мира русской оперы» образ женщины, придавая самой опере откровенно феминистскую окрашенность.

¹ Подробнее об этой книге см. рецензию: Раку М. Русская опера сквозь гендерный лорнет // Новое литературное обозрение. – 2001. – № 6. – С. 189–212.

Семиотический анализ шести классических произведений русской музыки XIX и XX вв., среди которых оперы «Руслан и Людмила» (1842) М.И. Глинки, «Борис Годунов» (1871) и «Хованщина» (1881) М.П. Мусоргского, «Евгений Онегин» (1878) и «Пиковая дама» (1890) П.И. Чайковского дан в монографии профессора Колумбийского университета Бориса Гаспарова (Boris Gasparov). Исследуя взаимодействие музыкальных произведений с их литературными источниками в общественно-историческом и культурном контекстах своей эпохи, Б. Гаспаров акцентирует внимание на проблеме «второго времени» оперных интерпретаций [7, с. 10]. С его точки зрения, каждое из литературных произведений Пушкина можно рассматривать как «сцену», представляющую определенный момент русской истории. В совокупности они образуют целостную историю идеологии и культуры.

Б. Гаспаров обращает внимание на «смысловые смещения», которые, по его мнению, возникают, когда литературный или исторический труд становится основой оперы, которая пишется спустя много лет композитором, принадлежащим к другому поколению и другой культурной среде. Результаты таких «смещений» выходят далеко за рамки смены жанра, перенося укоренившиеся в национальной памяти ситуации и персонажи в другую эпоху, обеспечивая им вторую жизнь «в совершенно иных исторических, эстетических и психологических обстоятельствах» [7, с. 13]. Иногда то, «о чем говорит нам музыка, вырастает в диалог с ее литературным прототипом», порой оно расходится с ним или берет над ним верх, наделяя «совершенно новым смыслом»; такие смысловые сдвиги способны «сказать нам многое об эпохе, в которую создавалось исходное повествование, и о той эпохе, в которой состоялось оперное воплощение литературного произведения» [7, с. 13–14], отмечает исследователь.

Роль и значение оперного искусства М.П. Мусоргского (1839–1881), сделавшего «универсальный язык музыки» средством общения с новой, разноязычной аудиторией позднего периода Российской империи, определяет американский историк-славист Джеймс Хедли Биллингтон (James Hadley Billington). В творчестве Мусоргского нашли оригинальное и яркое воплощение русские национальные черты, обусловившие его умение обращаться с народной песней и церковной музыкой (в том числе древнерус-

ской монодией), в мелодике, гармонии, ритмике, в форме и, наконец, в разработке сюжетов преимущественно из русской жизни [5, с. 1192]. В США опера Мусоргского «Борис Годунов» впервые прозвучала в 1913 г. в нью-йоркской Метрополитен-опера.

«Межжанровый диалог» исторической хроники, драмы и оперы, участники которого – Н.М. Карамзин, А.С. Пушкин и М.П. Мусоргский – рассматривает профессор Принстонского университета Кэрил Эмерсон (Caryl Emerson).

Главный вклад Пушкина в этот «диалог» – его полный отказ в драме «Борис Годунов» (1825) от приукрашивания исторического прошлого России с помощью приписывания слишком большого значения «центральным» историческим персонажам. Вместо этого поэт «перемещает» действие своей исторической драмы в атмосферу русской действительности XVII в. К. Эмерсон рассматривает оперные версии «Бориса Годунова»: самого Мусоргского, Н.А. Римского-Корсакова и Д.Д. Шостаковича и еще два варианта, предложенные Дж. Гутманом и К. Ратгаузом в середине XX в.

Творчество Пушкина сопровождало Сергея Прокофьева (1891–1953) на протяжении всей его жизни, начиная с написанной еще в подростковом возрасте оперы «Пир во время чумы» (1903), отмечает К. Эмерсон. Исследовательница рассматривает творческую деятельность С. Прокофьева, связанную с подготовкой к торжественным мероприятиям по случаю 100-летия со дня гибели поэта: вернувшись на родину из Парижа весной 1936 г. после почти 20-летнего периода весьма плодотворной композиторской деятельности в США, Германии и Франции, композитор почти сразу же получил одновременно три «пушкинских» заказа.

Одно предложение поступило от кинорежиссера Михаила Ромма, приступившего к экранизации повести «Пиковая дама» (1834), в которой особая роль отводилась музыкальному оформлению. Прокофьеву, так и не принявшему «удаления» от Пушкина в рамках музыкальной концепции оперы Чайковского, глубоко импонировало стремление Ромма создать фильм как максимально «пушкинское» произведение. Однако последовавший «крутой поворот» советской кинематографии к современной тематике привел к запрету съемок «Пиковой дамы».

К Прокофьеву обратились и режиссеры двух знаменитых московских театров: Александр Таиров, намеревавшийся поста-

вить в Камерном театре «Евгения Онегина» по инсценировке Сигизмунда Кржижановского, и Всеволод Мейерхольд, собиравшийся ставить «Бориса Годунова» с музыкой Прокофьева в Государственном театре имени Вс. Мейерхольда (ГосТИМ).

Однако ни один из трех замыслов так и не был осуществлен, констатирует К. Эмерсон. Прокофьев впоследствии использовал «пушкинский материал» в опере «Война и мир», первой части Восьмой сонаты для фортепиано и в медленной части Пятой симфонии [33].

Историю создания и постановки оперы Дмитрия Шостаковича «Нос», созданной по одноименной гоголевской повести, прослеживает Ксана Бланк (Ksana Blank) (Принстонский университет) [6]. «Нос» – первая опера 21-летнего композитора, к работе над которой он приступил в 1927 г., завершив ее через год. Основным автором либретто стал сам Шостакович, преследовавший цель создать текст, который соответствовал бы законам именно музыкального театра.

В опере «Нос» гоголевский текст был расширен композитором за счет заимствований из некоторых других произведений писателя – «Шинели», «Женитьбы», «Дневника сумасшедшего», «Мертвых душ». Акт 2, сцену 6, где Ковалёв возвращается домой, Шостакович дополнил эпизодом из «Братьев Карамазовых» Достоевского, в котором лакей Смердяков поет своей соседке Марии Кондратьевне. Вводя строки из романа Достоевского, написанного в 1879–1880 гг., в либретто оперы по гоголевской повести 1832–1833 гг., молодой Шостакович пересекал временные границы: перелагая повесть на язык музыки, он вместе с тем интерпретировал ее в духе 1920-х годов – времени особого интереса к Гоголю со стороны литературоведов, испытывавших интерес к авангардным художественным экспериментам [6, с. 169].

Шостакович неоднократно подчеркивал, что для него было важно сохранить контрасты между реальным и гротесковым, комическим и серьезным, сниженным и возвышенным, характерные для гоголевской повести, и атональная музыкальная фактура некоторых фрагментов оперы, по замыслу композитора, была призвана создать ощущение абсурдности происходящего на сцене [6, с. 162].

К. Бланк отмечает, что в США оперу Шостаковича «Нос» поставили в 2009 г. в Бостонской опере и в 2010 г. – в Метрополи-

тен-опера (Нью-Йорк). В нью-йоркской постановке авангардный дух был достоверно передан благодаря представленным в спектакле работам советских художников-авангардистов 1920-х годов – Л.С. Поповой, К.С. Малевича, В.Е. Татлина, В.Ф. Степановой, А.М. Родченко и Э. Лисицкого [6, с. 172].

Создателем подлинного «музыкального» русского театра на рубеже веков выступил А.П. Чехов, убежден почетный член Американской академии искусств и наук Джордж Стайнер (George Steiner). Он уподобляет «чеховский диалог» «музыкальной партитуре» для «говорящего голоса», где интрига строится, как правило, на музыкальном приеме полифонии: во втором действии пьесы «Вишневый сад» (1903) «голоса» Раневской, Лопухина, Гаева, Трофимова и Ани «образуют квинтет», а ключом к драматическому развитию пьесы служит «звук лопнувшей струны» [26, с. 300].

Музыкальные темы, сюжеты, образы, приемы художественной выразительности и принципы организации текста в русской литературе XIX в. исследованы американскими славистами в широком историко-культурном контексте – от функционирования образцов русской народной песни и «музыкальности» литературных произведений – стихотворных, прозаических и драматических, созданных в период расцвета реализма, до формирования модернистских тенденций. При этом, как правило, интермедийные исследования американских славистов, устанавливающих сложное взаимодействие русской литературы и музыки золотого века, осложнены различными методологическими подходами – лингвостатистическим (Дж Бейли), структуралистским (М. Гринлиф, Б. Гаспаров, У.М. Тодд), семиотическим (Б. Гаспаров, С. Сендерович, Р. Лапушин, Б. Григорян), социологическим (Р.Л. Джексон, Дж.Х. Биллингтон, У.М. Тодд), компаративным (М. Гринлиф, Е. Краснощёкова), биографическим (Р.Л. Джексон), новоисторическим и феминистским (Дж. Баклер).

Список литературы

1. Баклер Дж.А. Литературный лорнет. Посещение оперы в имперской России. Buckler J.A. The literary lorgnette. Attending opera in Imperial Russia. – Stanford, Calif. : Stanford univ. press, 2000. – 294 p.
2. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. – Москва : Сов. писатель, 1963. – 363 с.

3. Бейли Дж. Фольклорный размер поэмы Лермонтова «Песня про купца Калашникова...».
Bailey J. The folk meter of Lermontov's poem "Pesnja pro kupca Kalashnikova..." // *Studia Caroliensia : papers in linguistics and folklore in honor of Ch.E. Gribbic.* – Bloomington : Slavica publishers, 2006. – P. 27–40.
4. Бейли Дж. Хореические размеры в песнях А.В. Кольцова и Д.Н. Кашина.
Bailey J. The trochaic song meters of Kol'cov and Kashin // *Russian literature.* – 1975. – Vol. 12. – P. 5–27.
5. Биллингтон Дж.Х. Икона и топос. Опыт истолкования истории русской культуры / пер. с англ. С. Ильина, В. Муравьёва, Н. Фёдоровой и др. – Москва : Рудомино, 2001. – 1276 с.
6. Бланк К. Опера Шостаковича «Нос» // Бланк К. Как сделан «Нос» : стилистический и критический комментарий к повести Н.В. Гоголя / пер. с англ. А. Волкова – Санкт-Петербург : Academic studies press / БиблиоРоссика, 2021. – С. 159–174. – (Серия «Современная западная русистика» = «Contemporary Western Rusistica»).
7. Гаспаров Б.М. Пять опер и симфония : слово и музыка в русской культуре.
Gasparov B.M. Five operas and a symphony : words and music in Russian culture. – New Haven, CT : Yale univ. press, 2005. – 268 p.
8. Григорян Б. «Нечотка Незванова» и экономика письма : эстетика и политика романа воспитания в николаевской России // *Русский реализм XIX века : общество, знание, повествование : сб. статей / под ред. М. Вайсман, А. Вдовина, И. Клигера, К. Осповата.* – Москва : Новое литературное обозрение, 2020. – С. 126–151.
9. Гринлиф М. Пушкин и романтическая мода : фрагмент, элегия, ориентализм, ирония. – Санкт-Петербург : Академический проект, 2006. – 383 с. – (Современная западная русистика).
10. Густафсон Р.Ф. Обитатель и Чужак : теология и художественное творчество Льва Толстого / пер. с англ. Т. Бузиной – Санкт-Петербург : Академический проект, 2003. – 480 с. – (Современная западная русистика).
11. Джексон Р.Л. Достоевский : поиск формы : философия искусства писателя / пер. на рус. яз. Т.В. Ковалевской. – Санкт-Петербург : Дмитрий Буланин, 2020. – 288 с.
12. Джексон Р.Л. Пространство и путешествие. Метафора на все времена.
Jackson R.L. Space and the journey. A metaphor for all times // *Russian literature.* – 1991. – Vol. 29, № 4. – P. 427–438.
13. Краснощёкова Е.А. Иван Александрович Гончаров. Мир творчества. – Санкт-Петербург : Изд-во «Пушкинского фонда», 2012. – 526 с.
14. Лапушин Р. Роса на траве : слово у Чехова / пер. с англ. Р. Лапушина. – Санкт-Петербург : Academic studies press / БиблиоРоссика, 2021. – 256 с. – (Серия «Современная западная русистика» = «Contemporary Western Rusistica»).

15. Левитг М. Визуальная доминанта в России XVIII в. / пер. с англ. А. Глебовской; науч. ред. пер. Н. Алексеева. – Москва : Новое литературное обозрение, 2015. – 523 с. – (Серия «Очерки визуальности»).
16. Лессер С.О. Литература и бессознательное. Lesser S.O. Fiction and unconscious. – Chicago : Chicago univ. press, 1957. – 322 p.
17. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. – Москва : Языки русской культуры, 1996. – 464 с.
18. Марулло Т.Г. Заметки о человеко-боге : Ефимов как художник-герой в «Нечточке Незвановой» Достоевского. Marullo Th.G. Pointing to the man-god : Efimov as artist-hero in Dostoevskij's «Netchokha Nezvanova» // Russian literature. – Amsterdam, 1991. – Vol. 30, № 3. – P. 231–252.
19. Махов А.Е. Музыкальное как литературоведческая проблема // Наука о литературе в XX веке : (история, методология, литературный процесс). – Москва : ИНИОН РАН, 2001. – С. 131–143.
20. Махов А.Е. Музыкальность // Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н. Николюкина. – Москва : НПК «Интелвак», 2001. – С. 595–599.
21. Махов А.Е. Ранний романтизм в поисках музыки : слух, воображение, духовный быт. – Москва : Лабиринт, 1993. – 126 с.
22. Меерсон О.А. Персонализм как поэтика : литературный мир глазами его обитателей. – Санкт-Петербург : Пушкинский Дом, 2009. – 432 с.
23. Мейер П., Руди С. Введение. Meyer P., Rudy S. Introduction // Dostoevsky and Gogol. Texts and criticism. – Ann Arbor (Mich.) : Ardis, 1979. – P. 5–39.
24. Сендерович С.Я. Поэтическая структура чеховского рассказа «На пути». Senderovich S. The poetic structure of Chekhov's short story «On the road» // The structural analysis of narrative texts. – Columbus : Columbia univ. press, 1980. – P. 44–81.
25. Сендерович С.Я. Фрагмент семиотической теории прозаической поэзии (чеховский типаж). Senderovich S.A. Fragment of semiotic theory of poetic prose (The Chehovian type) // Essays in poetics. – 1989. – Vol. 14, № 2. – P. 43–64.
26. Стайнер Дж. Смерть трагедии. Steiner G. The death of tragedy. – New York : Alfred & Knoph, 1961. – 382 p.
27. Тодд У.М. «Русской Терпсихоры душой исполненный полет» : тема танца в романе «Евгений Онегин». Todd III W.M. «Russian Terpsichore's soul-filled flight» : dance themes in «Eugene Onegin» // Pushkin today / Ed. by David M. Bethea. – Bloomington : Indiana univ. press, 1993. – P. 13–30.
28. Уиннер Т.Г. Чехов и его проза. Winner T.G. Chekhov and his prose. – New York : Holt, Rinehart and Winston, 1966. – 263 p.

29. Успенский Б.А. Поэтика композиции. – Санкт-Петербург : Азбука, 2000. – 348 с.
30. Фридрих П. Музыка в русской поэзии.
Friedrich P. Music in Russian poetry. – New York ; Washington : Peter Lang, 1998. – 344 p.
31. Эйхенбаум Б. Мелодика русского лирического стиха. – Петербург : ОПОЯЗ, 1922. – 199 с.
32. Эмерсон К. «Борис Годунов» А.С. Пушкина. Перемещения русской темы.
Emerson C. «Boris Godunov». Transpositions of Russian theme. – Bloomington : Indiana univ. press, 1986. – 272 p.
33. Эмерсон К. Пушкин, Прокофьев и разрушенное сотрудничество 1936 г. («Евгений Онегин» и «Борис Годунов»)
Emerson C. Pushkin, Prokofiev, and the collapsed collaborations of 1936 // Russian literature and the West. A tribute for David Bethea / ed. by A. Dolinin, L. Fleishman, L. Livak and the contributors. – Stanford : Stanf. univ. press, 2008. – Part 1. – P. 267–289.

ЛИТЕРАТУРА И ОБЩЕСТВО

УДК 821.161.1 *Толстой*

НАГИНА К.А.¹ НА ПУТИ ДУХОВНОГО ИСЦЕЛЕНИЯ:
Л.Н. ТОЛСТОЙ И ТОЛСТОВЦЫ В ПОИСКАХ НРАВСТВЕННО-
ГО СМЫСЛА ТРУДА.

DOI: 10.31249/lit/2022.04.05

Аннотация. Труд занимает одно из главных мест в религиозно-философской концепции жизни Л.Н. Толстого. В его системе ценностей он является одной из основ человеческого существования, когда подкрепляет дело спасения души. Однако не всякий труд, с точки зрения писателя, придает жизни смысл. Свою точку зрения на труд он раскрывает в статье «Неделание», в эссе «Труд, смерть и болезнь». Наиболее показательны сцены «хлебного» труда в романе «Анна Каренина», где звучат евангельские мотивы, и повесть «Крейцера соната», в которой с использованием ряда анималистических метафор осуждается праздная жизнь представителей привилегированных классов. Идеи Толстого отражены и в деятельности толстовских коммун, одной из которых явилась сибирская коммуна «Жизнь и труд».

Ключевые слова: Л.Н. Толстой; труд; «Крейцера соната»; «Неделание»; толстовские коммуны.

Для цитирования: Нагина К.А. На пути духовного исцеления : Л.Н. Толстой и толстовцы в поисках нравственного смысла труда // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение. – 2022. – № 4. – С. 78–89. DOI: 10.31249/lit/2022.04.05

¹ © **Нагина Ксения Алексеевна** – доктор филологических наук, профессор кафедры истории и типологии русской и зарубежной литературы Воронежского государственного университета.

NAGINA K.A. On the path of spiritual healing: Leo Tolstoy and the Tolstoyans in search for moral meaning of work.

Abstract. The human work occupies one of the main places in the religious and philosophical concept of life by Leo Tolstoy. In his system of values, the labour remains one of the foundations of human existence, while reinforcing the soul salvation doing. According to the writer, however, not any labour can give meaning to life. Tolstoy presents his point of view on this subject in the article *Non-doing* and the essay *Work, death and illness*. The most convincing from this point of view are the scenes of “bread labour” in the novel *Anna Karenina*, where gospel motifs are evident, as well as the story *Kreutzer Sonata*, where the idle life of the privileged classes is condemned with the help of the series of animalistic metaphors. Tolstoy’s ideas are also reflected in activities of a number of Tolstoyan communes including *Life and Labor* in Siberia.

Keywords: L.N. Tolstoy; labour; *Kreutzer Sonata*; *Non-doing*; Tolstoyan communes.

To cite this article: Nagina, Kseniya A. “On the path of spiritual healing: Leo Tolstoy and the Tolstoyan movement in search for moral meaning of work”, *Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies*, no. 4, 2022, pp. 78–89. DOI: 10.31249/lit/2022.04.05 (In Russian)

Все произведения Льва Толстого – и художественные, и религиозно-философские – проникнуты поисками смысла бытия. Этот смысл ищут все автореферентные персонажи писателя, и неизменно их поиски приводят к мысли о необходимости трудиться – труд занимает особое место в системе ценностей героев и самого их создателя. Первым героем, связанным с идеей сельского труда, становится Дмитрий Нехлюдов в рассказе «Утро помещика» (1856). Он пытается создать в своей деревне собственную Аркадию, обитателями которой должны стать крепостные крестьяне. Но они, к его великому разочарованию, имеют собственные представления о жизни и сельском труде, и отказываются от благодеяний молодого хозяина. Проблема на этом этапе оказывается неразрешенной.

Нехлюдову в «Войне и мире» (1865–1869) наследует Николай Ростов. Став мужем Марьи Болконской и унаследовав Лысые

Горы, Николай превращается в настоящего хозяина, уважаемого своими крестьянами, которые даже после его смерти хранят добрую память о нем: «Хозяин был... Одно слово – хозяин!» [6, т. 7, с. 268–269]. В «Анне Карениной» (1875–1877) Толстой делает следующий шаг на пути уяснения смысла труда, утверждая, что нравственность «передается через традицию». Отсюда его интерес к народу – носителю мудрости и моральных истин. Крестьяне для Толстого «целиком в природе», но «не целиком из природы». Труд является проявлением их сущности, говорит о «присутствии бога в их душах» [4, с. 164–165]. Он – часть крестьянской культуры, традиции, предания. Мысль о том, что «сохранение, спасение, поддержание, передавание (предание) жизни» «осмысленно и нравственно», а разрушение ее – «бессмысленно и безнравственно», «сообщает религиозное содержание крестьянскому труду и жизни трудящегося народа в целом» [1, с. 99].

Крестьянский труд снимает противоречие между личным и общим, особенно тяготящее Левина – очередного автореферентного героя писателя: «Капля труда вливается “в море общего труда”, капля-жизнь вливается в море-жизнь» [1, с. 197]. «Семейно-хозяйственная модель приобретает в романе всечеловеческий масштаб. <...> Обязанности родственно-хозяйственные в итоге осознаются и исполняются как обязанности религиозные, они-то и открывают путь вере. Идея всечеловеческого “семейного” единения снимает противоречие “блага личного” и “блага общего”»: забота о семье остается удовлетворением природного “эгоизма”, одновременно “мысль семейная” как общее мирозерцание позволяет в ближних увидеть детей и братьев и в служении им открыть истину жизни для других, для Бога» [1, с. 194–195].

Левин – последний персонаж Толстого, находящий смысл жизни и Бога в сельском труде. В 1880–1890-е годы Толстой создает ряд художественных и философско-религиозных произведений, в которых осуждает лишнюю труда и смысла жизнь «богатых и знатных». И здесь возникают неожиданные «сцепления»: повесть «Крейцера соната» (1890) вступает в диалог с рассказом «Как чертенок краюшку выкупал» (1886) и пьесой «Первый винокур, или Как чертенок краюшку заслужил» (1886), а подкрепляют

эту связь анималистические метафоры¹. Чертенюк учит крестьянина превращать зерно в вино. Добившись своей цели, он наблюдает, как в мужиках начинается «говорить» «звериная кровь». Принадлежность «крови» конкретному зверю – лисе, волку и свинье – соответствует стадиям опьянения. Последняя стадия – «свиная»: «Вышел проводить гостей хозяин, упал носом в лужу, измазался весь, лежит как боров, хрюкает» [6, т. 10, с. 350]. Толстой объясняет эти метаморфозы изначальным присутствием «звериной крови» в человеке.

Эта идея поддерживает художественную мысль «Крейцеровой сонаты» – с ней связаны и трансформации человеческого в животное, звериное. Ход «звериной крови» в мужике становится возможным только тогда, когда в скромном крестьянском хозяйстве появляются излишки. По наущению чертенка мужик очень удачно сеет хлеб: «Я ему всего только сделал, – говорит чертенюк “набольшему” черту, – что хлеба лишнего зародил. Она, эта кровь зверина, всегда в нем живет, да ей ходу нет, когда хлеба с нужду рождается. Тогда он и последней краюшки не жалел, а как стали лишки от хлеба оставаться, стал он придумывать, как бы себя потешить. И научил я его потехе – вино пить. А как стал он божий дар в вино курить для своей потехи, поднялась в нем и лисья, и волчья, и свиная кровь. Теперь только бы вино пил, всегда зверем будет» [6, т. 10, с. 350].

В «Крейцеровой сонате» Толстой исследует другой порок – похоть, но причины превращения человека в зверя кроются в излишках: денег, пищи, времени, чувств. Идею чертенка повторяет Позднышев, убежденный в том, что движение человечества к идеалу затрудняют страсти, в особенности самая «злая» и «упорная» – «половая плотская любовь»: «Ведь наша возбуждающая излишне пища при совершенной физической праздности есть не что иное, как систематическое разжигание похоти. <...> Обыкновенная пища малого из крестьян – хлеб, квас, лук; он жив, бодр, здоров, работает легкую работу. Он поступает на железную дорогу, и харчи у него – каша и один фунт мяса. Но зато он и выпускает это мясо на шестнадцатичасовой работе с тачкой в тридцать пудов. И ему это как раз так. Ну а мы, поедающие по два фунта мяса, дичи и

¹ Об этом подробнее см. в: [3].

всяческие горячительные яства и напитки, – куда это идет? На чувственные эксессы. И если идет туда, спасительный клапан открыт, все благополучно; но прикройте клапан, как я прикрывал его временно, и тотчас же получается возбуждение, которое, проходя через призму нашей искусственной жизни, выразится влюблением самой чистой воды» [6, т. 12, с. 140].

Толстой выдвигает на первый план идею губительности для человека излишков при отсутствии необходимости трудиться. Неоднократно возвращаясь в ней в своих публицистических работах и дневниках, он связывает ее с анималистическими образами. Так, в Дневнике от 12 октября 1905 г. он записывает: «Совершенно ясно понял и почувствовал все безумие нашей, богатых, освобожденных от труда сословий, жизни и то, что оно не может быть иначе. Люди, не работая, т.е. не исполняя один из законов своей жизни, не могут не ошалеть. Так шалеют перекормленные домашние животные: лошади, собаки, свиньи» [5, т. 55, с. 166].

«Крейцера соната» представляет собой обвинительный акт для «богатых и знатных»: «Собрались злодеи, ограбившие народ, набрали солдат, судей, чтобы оберегать их оргию, и пируют» [5, т. 49, с. 58]. С его точки зрения, жизнь привилегированной части общества представляет собой «дом терпимости», поскольку «злодеи» не имеют реального дела и лишены необходимости обеспечивать существование своим трудом.

Герои «Крейцеровой сонаты» сравниваются с «перекормленными домашними животными»: они точно так же «прыгают, дерутся, носятся с места на место, сами не зная зачем». Потребительская жизнь ставит своей целью получить как можно больше удовольствия. Такую жизнь Позднышев объявляет «свиной жизнью», поскольку видит в ее основе «животные излишества».

Как демонстрирует Толстой, «человек теряет свое обличье и превращается в животное, когда перестает добывать свой хлеб. Только непрерывный тяжелый труд – причем нравственный не исключает физического – делает человека человеком, поддерживая баланс между его потребностями и способами их удовлетворения» [3, с. 18].

Однако и здесь позиция Толстого нуждается в комментариях: с его точки зрения, нравственно содержательным является далеко не всякий труд. Разъяснение по этому вопросу писатель дает

в статье «Неделание», написанной в 1893 г. по поводу обращений к молодежи двух французских писателей – Э. Золя и А. Дюма.

В речи на банкете студенческого союза Э. Золя констатирует, что молодое поколение уже не возлагает надежды на науку, считая, что позитивизм изжил себя. Конец XIX столетия он представляет кризисной эпохой и выход из кризиса видит в труде – «правильном, ежедневном, уроке, обязанности, которую себе задал» [5, т. 29, с. 180]. Труд Золя утверждает как «единственный закон мира» и смысл жизни: человек появляется на земле для того, «чтобы совершить» свою «долю труда и исчезнуть». Подобный взгляд на труд лишает его метафизического ореола, все же оставляя главным средством приобретения «нравственного и физического здоровья» [5, т. 55, с. 166].

На первый взгляд, мысли Золя о сохранении «нравственного и физического здоровья» благодаря труду поддерживают пассажи Толстого из «Крейцеровой сонаты». Однако пафос речи Золя не только не убеждает Толстого, но и раздражает его. Толстой отрицает мысль о том, что наука может послужить руководителем человечества в поисках истины. «Люди науки», в представлении Толстого, похожи «на древних жрецов», которые «смело выдавали за истину то, что им взбрело в голову». Науку Толстой воспринимает как «отвлекающее» средство: человечество уже стоит перед пропастью, в которую с неизбежностью должно рухнуть, а наука в состоянии помочь лишь отвести ему глаза от этой пропасти. Научный труд не может служить искомым смыслом жизни: «Что как я посвящу свою жизнь на исследование явлений в роде наследственности по учению Ломброзо, или коховской жидкости <...> и вдруг узнаю перед смертью, что то, на что я посвятил всю свою жизнь, были глупые, а может быть, даже и вредные пустяки, а жизнь у меня была только одна» [5, т. 29, с. 185].

Толстой обращается здесь к китайскому философу Лао-цзы, вводя понятие «неделание»: «Все бедствия людей, по учению Лаодзы, происходят не столько от того, что они не сделали того, что нужно, сколько от того, что они делают то, чего не нужно делать». Вопрос «неделания» Толстой переносит в социальный план – «неделание» способно избавить людей от «бедствий... общественных»: «Биржевой игрок, банкир возвращается с биржи, где он усердно работал; полковник с обучения людей убийству. <...> Все

эти люди работают, но неужели можно поощрять их работу?» [5, т. 29, с. 185–186]. Подобного рода труд не делает человека добрым, он превращает его в муравья из басни – «существо, лишённое разума и стремления к добру», которое только и может думать, что «труд есть добродетель и... гордиться им» [5, т. 29, с. 187].

Полемизируя с Золя, Толстой объявляет труд потребностью – такой же, как пища, и не сомневается, что приписываемое труду современным обществом значение «могло возникнуть только как реакция против праздности, возведенной в ранг благородства» [5, т. 29, с. 187]. Писатель, как и в «Крейцеровой сонате», сравнивает людей своего класса с «телятами, скачущими вокруг кола, к которому они привязаны», поскольку не умеют «найти более разумного упражнения своих органов» [5, т. 29, с. 187]. В итоге Толстой заявляет, что вредный и пустой труд мешает людям увидеть те противоречия, в которых они продолжают жить.

Иначе Толстой реагирует на письмо А. Дюма. В письме к редактору «Голуа» французский писатель обращает внимание на то, что в человеке «живет неудержимая потребность идеала», и эта потребность склоняет его к религии и мистицизму. Тот труд, о котором говорит Золя, представляется ему недостаточным лекарством: душа заявляет свои требования в человеке, та душа, которая сама находится в беспрестанном труде. Дюма оптимистично смотрит в будущее столетие: «...я думаю, что наш мир вступает в эпоху осуществления слов: “Любите друг друга”, без рассуждения о том, кто сказал эти слова: бог или человек» [5, т. 29, с. 193].

Толстой видит в словах Дюма пророчество: они противоположны всеобщему настроению людей, но люди, слыша их, сами не зная почему, соглашаются с ними. Они верят, что любовь возможна, но не могут осуществить ее.

Страдания людей, как говорит Толстой, проистекают из ложного понимания жизни: «Большинство людей христианского мира нашего времени живут языческой жизнью не столько потому, что они желают жить так, сколько потому, что устройство жизни <...> осталось то же и поддерживается постоянной суетой людей» [5, т. 29, с. 198–199]. Чтобы установить Царство Божие, где люди друг друга любят независимо от семьи или народности, к которым принадлежат, нужно изменить жизнепонимание. «Суета существования», в том числе бесполезный труд, препятствует это-

му. И нужно остановиться, выйти из суевы, и станет людям ясна бессмысленность их деятельности. Тогда «христианское понимание само собой так же неизбежно, как неизбежно на морозе замерзает вода, как скоро перестать шевелить ее, сложится в сознании» [5, т. 29, с. 200]. «Изменение жизнепонимания» – тот верный путь, по которому должно двинуться человечество.

Мысль об изменении «жизнепонимания» лежит в основе толстовского рассказа «Хозяин и работник», написанного в 1895 г., через два года после статьи «Неделание». В самом заглавии рассказа содержится обращение к теме труда: в поте лица трудятся оба героя – и хозяин Василий Андреич Брехунов, и работник Никита. Однако бытийные задачи перед ними стоят разные. Брехунов – приобретатель, «хищник», гордящийся собой и своими успехами. Дом, амбар под железной крышей – символы его материальных достижений. Герой находится в непрестанном движении, пытаясь из всего извлечь выгоду. В метель он отправляется к соседнему помещику, чтобы выгодно купить у него дубовую рощу. Следовательно, Брехунов как раз занят тем, что, по мысли Толстого, лучше не делать вовсе. Итоги его труда – разрушение «живой жизни», связей с людьми и Богом. С Богом Брехунов, как ему кажется, вступает в особые отношения. Он считает, что Бог покровительствует таким, как он: «Трудись, Бог и даст» [6, т. 12, с. 237]. Он хозяйничает даже в Божьем храме: исполняя обязанности церковного старосты, запросто берет деньги из церковной казны.

Своего работника Никиту герой считает «дураком» [6, т. 12, с. 237], который не заслуживает помощи Бога, поскольку не проявляет необходимого житейского энтузиазма. Никита довольствуется положением зависимого человека, честно служа своему хозяину. Однако «метельная» ситуация выявляет бытийный смысл позиции работника – он служит не Брехунову, а истинному Хозяину бытия: вся его жизнь «была неперестающей службой, от которой он начал уставать <...> он чувствовал себя всегда в этой жизни в зависимости от хозяина, того, который послал его в эту жизнь...» [6, т. 12, с. 332]. Труд соединяет Никиту с животными, за которыми он ухаживает, с землей, которую пашет, а через них – с людьми и Богом, которому служит.

В этом рассказе слово «хозяин», уважительно звучащее в адрес Николая Ростова в романе «Война и мир» и Константина

Левина в романе «Анна Каренина», приобретает иное звучание в отношении Василия Брехунова. Однако в финале рассказа герой прозревает: его истинным бытийным трудом становится акт служения работнику Никите, которого он спасает, погибая сам. Финал рассказа снова обращает к статье «Неделание», но уже к высказанной Толстым в ее финале мысли о необходимости изменить жизнепонимание – отказаться от «суеты существования» и обратиться к любви. Василию Брехунову удается остановиться и сделать этот шаг.

Однако изменить жизнепонимание в целом не так-то легко. Люди отказываются следовать по пути добра – для этого они слишком эгоистичны. Используя форму легенды индейцев Южной Америки в притче «Смерть, труд и болезнь», Толстой «представляет историю человечества как разъединение, которое привело к искажению воли Бога и разрушению идеального устройства жизни, когда люди могли быть счастливы, не зная ни труда, ни болезней» [7, с. 52–53]. Пытаясь объединить людей, бог дает им возможность трудиться, но они сбиваются в «кучки», «стараясь отнять» друг у друга работу. Тогда бог посылает людям смерть, что тоже не улучшает их существования, и, наконец, болезнь, но и «те самые болезни, которые должны были соединить людей, еще более разъединяют их» [5, т. 34, с. 130]. Тогда бог оставляет людей на произвол судьбы, и только «в самое последнее время» «некоторые из них» начинают «понимать, что труд не должен быть пугалом для одних и принудительной каторгой для других, а должен быть общим радостным делом, соединяющим людей» [5, т. 34, с. 130].

В этой легенде Толстой «рассматривает труд наряду с такими основными факторами бытия, как смерть и болезнь. Труд на земле помогает преодолеть “сумасшествие эгоизма” индивидуальности, <...> включает жизнь человека в контекст общего течения жизни, мира природы» [7, с. 53].

В полной мере этими бытийными качествами для Толстого обладает земледельческий труд, не случайно такой живой отклик вызывает у него сочинение крестьянина Тимофея Михайловича Бондарева «Трудолюбие и тунеядство, или Торжество земледельца». Толстой замечает, что наивное сочинение крестьянского философа обнаруживает «истинный и нужный ход мысли»: хлебный труд Бондарев признает основным законом жизни, отступление от

которого «ведет за собой неизбежные бедствия и страдания» [5, т. 25, с. 473].

В своем сочинении Бондарев утверждает, что хлебный труд есть исполнение «первородного закона»: «В поте лица твоего снеси хлеб твой». Однако Толстой «дополняет учение крестьянина, углубляя и представление о целях трудовой деятельности»: труд в интерпретации Толстого становится «средством спасения... души, предполагавшим и опрощение, и отказ от собственности, и обращение к крестьянскому труду» [7, с. 49].

Т. Бондарев так и остался философом-одиночкой, однако Толстой вдохновил целый ряд последователей – толстовцев, которые пытались на практике осуществить его идеи в коммунах. Появлению такого рода коммун способствовали В.Г. Чертков, П.И. Бирюков, И.И. Горбунов-Посадов. Основателем коммуны «Жизнь и труд», действовавшей в Москве в 1920-е годы, стал Борис Васильевич Мазурин, сын толстовца, лично знавшего писателя. В 1930 г. власти переселили толстовцев в сибирское поселение Абашево, где организовались коммуны «Жизнь и труд», «Мирный пахарь» и «Всемирное братство», позднее реорганизованные в один колхоз («Жизнь и труд»). Этот колхоз в 1949 г. переместился в поселок Тальжино, где «потомки коммунарков до сих пор собираются на праздники и памятные даты» [2, с. 53]. Коммунары «воплощали в жизнь идеи непротivления злу, отказ от употребления спиртных напитков и табака, естественный труд. <...> последователи учения Толстого даже во время Великой Отечественной войны отказывались от несения военной службы, а это расценивалось в те годы как преступление против государства. Многие толстовцы были расстреляны или сосланы в лагеря, где большинство из них погибло» [2, с. 53].

Труд оказался скрепляющим в этой системе ценностей, на чем заострял внимание вдохновитель и идеолог толстовского движения Б.В. Мазурин: «Стараться соединяться со всеми людьми всегда и везде, не только в коммуне. Единение же только с членами коммуны есть сектантство, значит, это не приводит людей свободных в коммуну... Коммуна в смысле духовной жизни значения не имеет. <...> Мы собрались вокруг земли, вокруг труда, вокруг хлеба» [цит. по: 8, с. 46].

И.А. Юртаева видит в Б.В. Мазурине «представителя того самого аристократического типа русского крестьянина, который стал идеалом для Л.Н. Толстого в кризисный период, и к которому было прежде всего обращено учение писателя» [8, с. 47]. Б.В. Мазурин десять лет провел в лагерях, но сохранил верность толстовскому учению. В статье, посвященной истории толстовской коммуны «Жизнь и труд», И.А. Юртаева приводит слова Б.В. Мазурина из адресованного ей письма: «Это учение не выдуманно, а жизненно. Поэтому оно все более и более будет входить в сознание и жизнь всех людей, которые верят в путь насилия, вооружения, войн. Но это путь обреченных. Разум, мир, братская солидарность, безнасилие – путь Толстого должен победить» [8, с. 47].

В своем творчестве Толстой всегда тщательно «сводил круг», основываясь на «внутренних сцеплениях». Такими «сцеплениями» в данном случае оказываются факты художественные и бытийные: радость хлебного труда, испытанная героем «Анны Карениной» Константином Левиным, смыкается с реальными чувствами Бориса Мазурина, основателя коммуны «Жизнь и труд», вдохновленного толстовским учением. Земледельческий труд, служащий любовному единению людей-братьев, с точки зрения Толстого, является единственно возможным способом духовного исцеления человечества.

Список литературы

1. Гродецкая А.Г. Ответы предания : жития святых в духовном поиске Льва Толстого. – Санкт-Петербург : Наука, 2000. – 264 с.
2. Калашникова А.Л., Поселенова Е.Ю. Наследие сибирской коммуны последователей учения Л.Н. Толстого в региональной культурной системе // Вестник КемГУКИ. – 2013. – № 23. – С. 52–58.
3. Нагина К.А. Из bestiария русской литературы : человек и свинья в творчестве Л.Н. Толстого // Вестник Удмуртского университета. Серия История и Филология. – 2016. – Т. 26, вып. 3. – С. 12–18.
4. Орвин Д.Т. Искусство и мысль Толстого, 1847–1880 / пер. с англ. А.Г. Гродецкой. – Санкт-Петербург : Академический проект, 2006. – 304 с.
5. Толстой Л.Н. Полн. собр. соч. : в 90 т. – Москва ; Ленинград : Худож. лит., 1928–1958.
6. Толстой Л.Н. Собр. соч. : в 22 т. – Москва : Худож. лит., 1978–1985.
7. Юртаева И.А. Тема труда в творчестве Л.Н. Толстого // Феномен труда в художественном истолковании : сборник научных статей. – Новосибирск ; Кемерово : НГТИ : КемГУ, 2013. – С. 48–54.

На пути духовного исцеления: Л.Н. Толстой и толстовцы в поисках нравственного смысла труда

8. Юртаева И.А. Толстовское вероучение : уроки и практика. Об истории толстовской коммуны «Жизнь и труд» // Вестник КемГУКИ. – 2013. – № 3 (55), т. 3. – С. 34–48.

ИСТОРИЯ ВСЕМИРНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

ЛИТЕРАТУРА XVII–XVIII вв.

УДК 821.133.2; 82–2.

АЛЕКСЕЕВА А.А.¹ МАСКИ, ИМЕНА И ДИАЛОГИ В КОМЕДИЯХ МАРИВО.

DOI: 10.31249/lit/2022.04.06

Аннотация. В статье рассматривается роль маски в театре Мариво. В комедиях драматурга этот утративший актуальность сценический атрибут обретает новые формы и смыслы. Мариво вырабатывает новый тип комедии – любовно-психологический, в котором акцент делается не на хитросплетениях сюжета, но на внутренних переживаниях героев. Знаменитые маски комедии дель арте обретают четко очерченные характеры, несущие отпечаток изящного стиля театра рококо. В контексте пьес Мариво маска – это и искусственное выражение лица, и речь персонажей, построенная на игре слов, намеках и умолчаниях. Мир театра Мариво – салоны и гостиные, где обитают персонажи, для которых жизнь – спектакль и игра. Маска в этом мире необходима, за ней скрывают истинные чувства, что становится обязательным условием конфликта и интриги в театре Мариво.

Ключевые слова: театр; рококо; маска; мариводаж; комедия дель арте; любовно-психологическая комедия.

Для цитирования: Алексеева А.А. Маски, имена и диалоги в комедиях Мариво // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и за-

¹ © Алексеева Анастасия Анатольевна – бакалавр филологии; филологический факультет Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова.

рубежная литература. Серия 7: Литературоведение. – 2022. – № 4. – С. 90–100. DOI: 10.31249/lit/2022.04.06.

ALEKSEEVA A.A. Masks, names and dialogues in the comedies by Marivaux.

Abstract. This article examines the role of the mask in the theater of Marivaux. The mask as a stage attribute, having long lost its relevance, obtains new forms and meanings in his comedies. Marivaux develops a new type of comedy – love-psychological, emphasising not so much the plot twists and turns as the inner experience of the characters. The famous masks of Commedia dell’arte acquire clearly defined characters bearing the imprint of the elegant theater style of Rococo. In addition, in the context of Marivaux’s plays, the mask includes both artificial face and manner of speech of the character, the latter based on word play, hints and omissions. The world of the Marivaux’s theater is that of the salons and living rooms, where the characters live. Life for them means performance and game. And how to do without a mask in such a world, how to hide the true feelings there? The only way is to use a mask as a necessary condition for conflicts and intrigues.

Keywords: theater; rococo; mask; marivaudage; commedia dell’arte; love-psychological comedy.

To cite this article: Alekseeva, Anastassia A. “Masks, names and dialogues in the comedies by Marivaux”, Social Sciences and Humanities. Domestic and Foreign Literature. Series 7: Literary Studies, no. 4, 2022, pp. 90–100. DOI: 10.31249/lit/2022.04.06 (In Russian)

«Маска родилась вместе с человеком из испытанного им однажды желания присвоить себе лицо Другого, и удвоив себя, став обладателем чужой энергетики, очаровывать и пугать свое окружение» [6, р. 6]. С древних времен она использовалась как сценический атрибут, который актеры надевали на лицо, играя в античном театре и в театре комедии дель арте. Последний был очень популярен не только на территории современной Италии, но и во Франции. Долгие годы комедия дель арте с ее импровизацией существовала бок о бок со структурированной системой французской театральной традиции, и обе разновидности театра оказали свое влияние на творчество комедиографа П. де Мариво. Как известно, 19 из 39 пьес знаменитого драматурга были написаны для

итальянской труппы. Однако уже в эпоху Мариво французы постепенно начинают вытеснять итальянцев с подмостков, а маска как театральный атрибут теряет актуальность по мере того, как зрители становятся готовы воспринимать живую мимику и эмоции персонажей.

В комедиях Мариво присутствует самая знаменитая маска комедии дель арте – Арлекино. Происхождение этого персонажа покрыто тайной, существует множество предположений, откуда взялось его имя. Итальянский драматург и актер Луиджи Риккобини (1674–1753) утверждал, что имя «Арлекино» уходит корнями в Античность, однако, вполне возможно, что ему было просто необходимо акцентировать отсылки к античным, классическим традициям в постановках его труппы. Жак Ле Гофф [2, с. 164] пишет о том, что Арлекин – это бывший Эллекен, предводитель Дикой охоты. Данте в «Божественной комедии» называет одного из бесов Аликино, и многие видят в нем источник образа Арлекино [см. об этом: 4, с. 49–50]. Впрочем, сторонники его inferнального происхождения не могут объяснить, как он попал в итальянскую комедию дель арте, и М.М. Молодцова придерживается того мнения, что адское прошлое было приписано Арлекину в разгар борьбы церкви с театром, а не унаследовано от средневековых мистерий. Исследовательница приводит иную версию происхождения имени. В репертуаре актера французской Комеди-Итальян Доминика имелось такое лаццо (вставной комический диалог, шутка или номер): «У папаши Арлекина был осел, который понимал только “арабский” язык (“ар-ар”: имитация ослиного крика, соответствующая нашему “иа-иа”). Однажды этот осел так лягнул жандарма, что тот полетел в кусты, а испуганный папаша крикнул: “Ar! L’echin!”, что на “ослино-арабском” наречии означало: “Иа! Он свалился!”, а почеловечески выражало крайнюю тревогу: “Бежим, ведь ты лягнул такую важную особу, что если он нас догонит, нам всем несдобровать!”» [4, с. 51] От этого восклицания, согласно Доминику, и произошло имя Арлекин. Таким образом, Арлекин мог иметь и восточные корни.

Однако каким бы темным ни было происхождение Арлекина, именно на французской сцене он выдвигается из второстепенных «дзанни» (слуг) в первостепенные. И в «Игре любви и случая» (*Le jeu de l’amour et du hazard*, 1730), и в «Ложных признаниях»

(*Les fausses confidences*, 1738) Мариво персонаж Арлекин присутствует в качестве слуги Доранта. Поскольку французский театр тогда делал попытки совершенно избавиться от итальянского флера, Арлекина во второй комедии в какой-то момент заменили на чисто французского плута – Пасквина. Однако и французский, и итальянский вариант имени указывают на плутоватого и смешного в своем невежестве персонажа.

Следует отметить интересную деталь: когда главная героиня «Игры любви и случая» Сильвия решает поменяться местами со своей служанкой, она принимает ее имя Лизетта, а не выдумывает новое. Дорант же, поменявшись платьем со своим слугой, принимает новое имя Бургиньон. Почему Дорант не берет имя слуги? По сути своей, имя в комедиях Мариво – это своеобразная маска. Знаменитые и знакомые зрителю Арлекин и его французский аналог Пасквин обладают определенным набором черт, которые вовсе не свойственны Доранту. Следовательно, если Дорант возьмет имя слуги, от него будут ждать буффонад или трюков, – недаром в речи Арлекина проскальзывают упоминания о кульбитах и прыжках. А Бургиньон и Лизетта – практически бесцветные маски, персонажи с такими именами могут обладать какими угодно характерами, так как зрительские горизонты ожидания не включают никаких устоявшихся клише, связанных с ними.

Следует также отметить, что Арлекин становится слугой именно Доранта. А в «Ложных признаниях» Араминта приставляет к своему новому управляющему слугу по имени Арлекин. Следует задаться вопросом: не является ли Дорант маской пылкого влюбленного, своего рода эталоном, идеалом возлюбленного? В «Игре любви и случая» Дорант настолько проникается чувством к служанке, что готов пойти на мезальянс. В «Ложных признаниях» разорившийся дворянин добивается сердца госпожи Араминты вовсе не из корыстных побуждений, а из искреннего чувства. Зритель ему верит, особенно в сцене последнего действия, когда Дорант в образном смысле добровольно срывает с себя маску и признается, что Араминта стала жертвой их с Дюбуа игры.

Но не только роль слуги отводится Арлекину. Мариво в своих комедиях обыгрывает и любовный треугольник с участием этой маски. Так, в «Двойном непостоянстве» (*La Double Inconstance*, 1723) знаменитый персонаж комедии дель арте предстает в образе

крестьянина, влюбленного в юную девушку Сильвию, к которой, в свою очередь, питает чувства принц. Драматург перенес любовный треугольник итальянской комедии на французскую сцену галантного века: маски комедии дель арте, можно сказать, «надели маски» крестьян, представленных в изящном стиле.

У маски в театре Мариво есть и другие функции: она становится практически синонимом притворства, игры на публику. Так, еще в первом акте «Игры любви и случая» Сильвия в разговоре с Лизеттой употребляет слова *physionomie*, *visage* и *masque*. Примечательно, что *physionomie* относится к напускному выражению лица, а *visage* – к настоящему. Фактически «физиономия» в этом контексте означает надетую маску, что-то искусственное, скрывающее истинные эмоции. По сути, в обществе используются те же инструменты, что и в театре.

А в театре зритель наблюдает, как разворачивается борьба между истинным лицом и маской персонажа. Оружием в этой борьбе становится речь, в ней выковываются и находят выражение страсти, страхи, переживания героев. Действующие лица в пьесах Мариво разговаривают на особом языке – мариводаже, с помощью которого часто пытаются скрыть свои истинные чувства и эмоции. Мариводаж – это своеобразный синоним интеллектуального флирта, основой которого является важный элемент – диалог.

Следует отметить, что в этом плане Мариво не слишком выделялся на фоне своих современников: язык его комедий – это в каком-то смысле язык эпохи, когда властвовал стиль рококо. Для него характерны игра слов, изящество, хитросплетение намеков и умолчаний. Мариводаж, как утверждает Ф. Делюффе, вышел из салонов и кафе, где собирались сливки общества [1] и культивировалась новая манера выражаться и чувствовать, как, например, в салоне госпожи де Ламбер. Делюффе отмечает, что «мариводаж» в историческом смысле не может считаться самостоятельным явлением: для современников он был одной из форм остроумия, модного в 1720–1730 гг., которому дали название «новой или второй прециозности» [1, р. 23]. Это выражение было очень популярным в ту эпоху, в частности при упоминании писателей, посещавших салон де ля Мотт. То есть фактически мариводаж – порождение лучших умов того времени.

В комедии «Игра любви и случая» на изящном, утонченном языке говорят Дорант, Сильвия, Марио и Оргон. Все они имеют намерение что-то скрыть, но у каждого оно мотивировано в соответствии с его ролью в общей игре. Дорант и Сильвия, демонстрируя в речи остроумие и утонченность, казалось бы, выдают свое благородное происхождение, однако ни один из них не догадывается, что его собеседник в действительности не тот, чью роль играет. Язык для них – не средство сокрытия социального статуса, а маска, скрывающая чувства. Мариводаж – своеобразный инструмент, позволяющий оттянуть момент, когда «заговорит сердце»: ведь это происходит только тогда, когда влюбленные перестают что-либо скрывать друг от друга и больше не прячут истинные чувства. Однако до этого момента героям Мариво нужно пройти через долгую внутреннюю борьбу.

У Доранта, находящегося в доме у господина Оргона под личиной Бургиньона, самый надежный и одновременно самый длинный путь к тому, чтобы окончательно сбросить маску и снова стать самим собой. Сильвия же, хотя она столь же неискушена в маскараде, как и Дорант, заглушает в себе голос сердца и играет свою роль до самого конца. Какие же этапы развития чувства проходят оба героя под прикрытием изящных фраз?

Первый же диалог тет-а-тет пробудил в сердцах Доранта и Сильвии чувства, но тогда только молодой дворянин предпринял попытку объясниться. В девятой сцене второго акта происходит второй диалог между ними. Если внимательно проанализировать его, то можно заметить, что в своей словесной игре герои возвращаются к началу, и их диалог представляет собой замысловатые узоры мысли, которые неизменно возвращаются в одну точку. Так, вначале зритель со слов Доранта понимает, что тот принял решение покинуть дом Оргона. Однако по мере развития беседы возникает сомнение, действительно ли он собирался уехать или только искал предлог, чтобы поговорить с девушкой.

«Дорант. Послушай, давай говорить, как сможем. Стоит ли стеснять себя на такой короткий срок перед расставанием.

Сильвия. Твой господин уезжает? Не велика потеря.

Дорант. Это и ко мне относится, не правда ли? Я досказал твою мысль.

Сильвия. Я досказала бы ее и сама, если бы хотела. Но я о тебе и не думаю.

Дорант. А я не могу отвести от тебя взгляда» [3, р. 322]¹.

По мере развития диалога героини несколько раз возвращаются к двум темам: отъезд Доранта и его чувства к мнимой служанке. Причем первая тема является предлогом, маской, скрывающей истинное намерение Доранта: узнать, может ли он рассчитывать на взаимность со стороны девушки. Сильвия же пытается увести разговор в сторону от темы чувств, но не обнаруживает желания прекратить его вовсе. Она напоминает Доранту о причине его желания заговорить с ней, а тот в свою очередь признается, что эта причина – сущая безделица (*bagatelle*) и не имеет значения, так как им руководило желание увидеть ее:

«*Сильвия.* Вернемся к тому, что ты хотел сказать. Входя сюда, ты жаловался, будто я тебя чем-то обидела. Чем же?

Дорант. Да ничем, безделицей! Я хотел тебя видеть и, вероятно, просто выдумал предлог» [3, р. 323].

Видя, что Сильвия не хочет развивать эту тему, Дорант находит новую. Он обращает внимание Сильвии на то, что ее госпожа выдумала, будто бы он настраивает служанку против его господина. Но после реплики Сильвии Дорант снова проговаривается: «Не это меня заботит!» [3, р. 323].

Эта фраза маскирует истинные чувства Доранта. В действительности ему нет никакого дела до мыслей обещанной ему невесты, так как его собственные заняты мнимой Лизеттой. И снова, когда Сильвия пытается завершить разговор, он говорит, как ему приятно ее видеть:

«*Сильвия.* Если тебе нечего мне больше сказать, то давай расстанемся.

Дорант. Позволь мне удовольствие хотя бы любоваться тобой» [3, р. 324].

Сильвия предпринимает попытку отшутиться, но не пытается покинуть любезного Бургиньона. Более того, прощаясь, останавливает его, желая узнать, действительно ли его намерение уехать серьезно:

¹ Здесь и далее перевод мой. – А. А.

«*Сильвия*. Прощай, счастливого пути. Но по поводу твоего прощания я хотела бы узнать еще одну вещь. Ты сказал, что вы уезжаете, в самом деле?» [3, р. 324].

Создается впечатление, что Сильвия сама не верит в то, что Дорант хочет уехать. Она как будто ждет от него других слов, более важных для обоих. И сам Дорант в тот момент, когда просит Сильвию, чтобы она тысячу раз подтвердила, что никогда не полюбит его, очевидным образом желает, наоборот, услышать подтверждение взаимности чувств. Однако Сильвия не готова сбросить маску и открыться ему, в то время как сам Дорант уже практически признался, и тут их разговор прерывает появление Оргона и Марио.

Подтверждением того, что мариводаж представляет собой «маску», скрывающую чувства или истинные мысли, может служить диалог между Дорантом и Марио во второй сцене третьего акта. Как раз в этом эпизоде брат Сильвии надевает маску ее возлюбленного и, разыгрывая ревность, пытается узнать истинные чувства Доранта по отношению к мнимой Лизетте. Дорант отвечает уклончиво, пытаясь под изысканностью фраз спрятать свою любовь. Его попытка вызывает насмешку у Марио. Тот даже повторяет фразу Доранта, как будто оценивая, насколько изыщен этот речевой оборот. Кроме того, Марио начинает обращаться к мнимому слуге на вы, как к равному:

«*Марио*. А ты остроумный. Не притворщик ли ты?

Дорант. Нет, но что вам до этого? Допустим, Лизетта имеет ко мне сердечную склонность.

Марио. Сердечную склонность. Откуда вы берете эти выражения?» [3, р. 336].

В определенный момент даже слуги, которые хотя и носили платья господ, но до сих пор не говорили на языке мариводажа, предпринимают попытку скрыть под изычными фразами свое социальное положение. Это происходит в сцене объяснения между Арлекином (Пасквином) и Лизеттой в третьем акте, когда они открывают друг другу свои истинные лица. Арлекин (Пасквин) прибегает к тому же приему, что и его хозяин: под прикрытием замысловатых фраз он прячет истинное положение вещей и даже приводит в пример фальшивую монету, похожую на настоящую, сравнивая себя с ней:

«Пасквин. Я... Сударыня, вы когда-нибудь видели фальшивую монету? Знаете, как выглядит фальшивый луидор? Итак, я на него похож.

Лизетта. Заканчивайте же, ваше имя?» [3, р. 345].

Но Пасквин не называет своего имени, напротив, он бросает реплику «в сторону», что Pasquin очень созвучно с coquin (мошенник). Однако с мнимой госпожой продолжает говорить на почти что изящном языке, придумывая все новые и новые сравнения. Так, он называет себя «солдатом из прихожей господина» – un soldat d'antichambre [3, р. 345], а Доранта своим капитаном.

Примечательна в этом эпизоде и игра слов вокруг имени слуги Доранта. Лизетта, еще не зная настоящего имени Пасквина, выкрикивает ему оскорбительное слово: faquin (негодяй), что рифмуется с его настоящим именем. Смирившись с правдой, Лизетта в свою очередь открывает истинное лицо, используя изящные сравнения:

«*Лизетта.* По рукам, Пасквин, ты меня провел. Солдат из прихожей господина вполне стоит парикамахерши госпожи» [3, р. 346].

Так оба героя открывают друг другу правду о себе, срывая маски, но при этом пытаются смягчить эффект с помощью изящных фраз. Следовательно, в их случае попытка заговорить языком мариводажа – тоже своего рода «маска», за которой скрывается боль разочарования.

В «Ложных признаниях» с мариводажем дело обстоит несколько сложнее, потому что в этой пьесе язык не столько «маска», сколько инструмент игры. И. Моро определяет речь в комедиях Мариво как речь оболъщения, ловушку, приманку. С его точки зрения, подготовленная речь – это своего рода высший момент игры, когда сделаны ставки [5]. Его метафоры точно передают характер речи в комедии «Ложные признания». Так, в четырнадцатой сцене первого акта, когда Дюбуа открывает Араминте, что Дорант в нее влюблен, хитрый слуга практически надевает личину молодого дворянина и вступает в диалог с графиней, используя речевые обороты, характерные для высших классов. Примечательно, что Араминта верит своему слуге именно в те моменты, когда он говорит словами влюбленного в нее Доранта.

По словам Дюбуа, Дорант увидел Арамину выходящей из Оперы, и тут же влюбился. В своем рассказе слуга несколько приукрашивает события. Где на самом деле увидел Дорант Арамину и была ли это любовь с первого взгляда, никто не знает. Но хитрец представляет дело так, будто чувства его бывшего господина вспыхнули, подобно молнии. Слуга играет на женском самолюбии и не скупится на лесть: «...Вот уже полгода, как он впал в безумие, вот уже полгода он бредит любовью, его мозг воспален, он из-за нее как потерянный» [3, р. 443]. Дюбуа использует старые как мир клише, прекрасно понимая, какой эффект они могут произвести на женское сердце. Кроме того, будучи знатоком человеческой натуры, он помнит, что ничто не может быть так сладко, как запретный плод, и именно поэтому предлагает своей госпоже отослать Доранта. Как он и ожидал, Арамину не делает этого.

Фактически мариводаж в комедии «Ложные признания» помогает в игре Дюбуа, делая привлекательным то, что изначально таковым не является. Разорившийся молодой дворянин, все богатство которого – его красивое лицо, не может быть подходящей партией для молодой вдовы. В глазах общества это – мезальянс, и пусть даже сердце не приемлет этих условностей, для того чтобы оно заговорило, нужно пойти на словесные уловки и предпринять решительные действия.

В театре Мариво язык может выполнять разные функции. Он может быть и «маской», скрывающей истинные эмоции действующих лиц, и средством соблазнения, главным инструментом, которым герои пользуются для достижения поставленной цели. А цель в комедиях Мариво всегда одна: заставить сердце заговорить. Развязка же наступает тогда, когда все маски сбрасываются. В этот момент все видимые и невидимые препятствия на пути героев друг к другу исчезают. Так, например, в «Ложных признаниях» граф Доримон, на протяжении всей пьесы претендовавший на руку и сердце Араминты, уступает графиню Доранту, и влюбленным ничто уже не мешает соединиться. Таким образом, маска, утратившая смысл в качестве сценического атрибута, который актеры надевали на лицо, обретает новые формы и смыслы в любовно-психологических комедиях Мариво. В театре драматурга основное внимание сосредоточено на внутренних переживаниях героев, а действие пьес разворачивается в светских гостиных и са-

лонах, где истинные чувства прячутся под невидимой маской, будь то выражение лица или речь персонажей.

Список литературы

1. Делюффе Ф. Новая прециозность, Мариво и мариводаж.
Deloffre F. Une préciosité nouvelle, Marivaux et le marivaudage. – Paris : Belles lettres, 1993. – 617 p.
2. Ле Гофф Ж. Герои и чудеса Средних веков / пер. с фр. Д. Савосина. – Москва : Текст, 2011. – 224 с.
3. Мариво П.К. Игра любви и случая. Ложные признания.
Marivaux P.C. Le jeu de l'amour et du hazard. Les fausses confidences // Théâtre de Marivaux. – Paris : Laplace, Sanchez et C^{ie}, 1879. – P. 291–355, P. 425–500.
4. Молодцова М.М. Комедия дель арте (История и современная судьба). – Ленинград, 1990. – 219 с.
5. Моро И. Речь-соблазнение в театре Мариво.
Moraud Y. Le discours de la séduction dans le théâtre de Marivaux. – // Information littéraire. – 1987. – Vol. 39, N 3. – P. 107–113.
6. Моро И. Маски и игра в комическом театре во Франции между 1685 и 1730 гг.
Moraud Y. Masques et jeux dans le théâtre comique en France entre 1685 et 1730. – Lille : Atelier reproduction des thèses, 1977. – 213 p.

ЛИТЕРАТУРА XIX в.

Русская литература

УДК 82(091)(4/9)

МАНЬКОВСКИЙ А.В.¹ А.А. ГРИГОРЬЕВ И А.А. ФЕТ: РАКУРСЫ СОПОСТАВЛЕНИЯ. (Обзорная статья).

DOI: 10.31249/lit/2022.04.07

Аннотация. Тема «А.А. Григорьев и А.А. Фет», несмотря на свою относительную изученность, до самого последнего времени продолжала привлекать внимание исследователей. Чаще всего Фет и Григорьев сопоставляются как поэты, вместе делившие молодость, и как авторы мемуаров, в которых немало пересечений; при этом А. Фет – объект критических статей Ап. Григорьева – коррелирует с Ап. Григорьевым – персонажем автобиографической прозы Фета. Некоторые результаты сопоставлений приводятся в обзорной статье.

Ключевые слова: А.А. Григорьев; А.А. Фет; «Кактус»; «Стихотворения А. Фета» (1850); «органическая» критика; лирическая поэзия; автобиографическая проза.

Для цитирования: Маньковский А.В. А.А. Григорьев и А.А. Фет : ракурсы сопоставления. (Обзорная статья) // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение. – 2022. – № 4. – С. 101–120. DOI: 10.31249/lit/2022.04.07

MANKOVSKY A.V. Apollon Grigoriev and Afanasy Fet: points of comparison. (Review article).

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

Abstract. Despite the topic “Apollon Grigoriev and Afanasiy Fet” is fairly well studied it continued to attract attention of researchers until very recently. Most often Fet and Grigoriev are compared as the poets who spent their youth together and as the authors of memoirs, in which there are many intersections; at the same time Afanasy Fet as the object of Apollon Grigoriev’s critical works correlates with Apollon Grigoriev as a character of Fet’s autobiographical prose. Some results of this comparison are presented in the review article.

Keywords: Apollon Grigoriev; Afanasy Fet; *Cactus*; *Poems by A. Fet* (1850); “organic” criticism; lyric poetry; autobiographical prose.

To cite this article: Mankovsky, Arkadiy V. “Apollon Grigoriev and Afanasy Fet: points of comparison. (Review article)”, Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies, no. 4, 2022, pp. 101–120. DOI: 10.31249/lit/2022.04.07 (In Russian)

В отличие от тем «Ап. Григорьев и Тургенев» или «Ап. Григорьев и Блок», как будто бы себя исчерпавших, тема «Ап. Григорьев и Фет», судя по исследованиям последних лет, продолжает привлекать внимание ученых. Так было и в конце нулевых, и в десятые годы, и в промежутке между двумя юбилеями: Фета (2020) и Ап. Григорьева (2022). Наиболее часто сопоставление А. Фета и Ап. Григорьева проводится в одном из направлений: 1) поэты различного масштаба и разных темпераментов, однако вместе, в течение какого-то времени, делившие молодость, испытывая обоюдное влияние (что отразилось и на тематике некоторых стихотворений их обоих); 2) авторы мемуаров, в которых представлены важнейшие эпохи русской общественной жизни. Еще два направления связаны с предыдущими: 3) Ап. Григорьев – персонаж мемуарно-художественной прозы Фета; 4) А. Фет – объект критических статей Ап. Григорьева.

Л.В. Чернец в статье «О литературных друзьях А.А. Фета (к проблеме поэтического языка)» упоминает и Ап. Григорьева, приводя известные слова самого Фета из предисловия «К третьему выпуску “Вечерних огней”» (1888): «...все написанные стихотворения, вошедшие в “Лирический Пантеон”¹ и в издание 1850 г., собраны и сгруппированы рукой Аполлона Григорьева, которому

¹ 1840 г. издания. – А. М.

принадлежат и самые заглавия отделов»¹ [10, с. 4]. По поводу сборника 1856 г., *переправленного* Фетом «по настоятельному требованию целого круга друзей, под руководством И.С. Тургенева»², который позднее поэт назовет «настолько же очищенным, насколько и изувеченным»³ [10, с. 4], Ап. Григорьев писал другу студенческих лет (4 января 1858 г.): «Вообще верь только *критикам* в этом деле, а не поэтам, т.е. ни Тургеневу, ни Толстому, ни даже Островскому, по той простой причине, что они всегда смотрят сквозь свою призму»⁴ [ср.: 10, с. 4].

Очевидно, сам Ап. Григорьев умел быть критиком, оставаясь поэтом, хотя резкость некоторых формулировок из его отзыва о стихах Фета, появившегося еще до выхода «несчастливого»⁵ тургеневского издания в составе статьи «Обозрение наличных литературных деятелей» (1855), который также частично приводит Л.В. Чернец, можно объяснить лишь желанием оставаться беспристрастным: «Обыкновенно тонкое чувство зарождается в нем (речь об А.А. Фете. – А. М.) от общего впечатления, производимого на его душу в известный момент природою. <...> На его произведения нужны комментарии, многие его выражения так странны, так натянуты, что, только зная его обыкновенные приемы, можно кое-как оправдать их. <...> Мало ли что понятно и осязательно для самого поэта и его знакомых, которым самое знакомство с его натурою дополняет недомолвки, поясняет странности. С другой стороны, никогда не касаясь глубоких, настоящих чувств души, постоянно выражая только какие-то отблески чувств и зная свою силу в выражении тонких оттенков чувств – Фет большею частию только балуется чувством...»⁶ [ср.: 10, с. 5].

¹ Фет А.А. К третьему выпуску «Вечерних огней» // Фет А.А. Полн. собр. стихотворений : в 2 т. / вступ. ст. Н.Н. Страхова, Б.В. Никольского. – Санкт-Петербург : А.Ф. Маркс, 1912. – Т. 2. – С. 83.

² Фет А.А. К третьему выпуску «Вечерних огней». – С. 83.

³ Фет А.А. Воспоминания. – Москва : Правда, 1983. – С. 288.

⁴ Григорьев Ап. Письма / изд. подгот. Р. Виттакер, Б.Ф. Егоров. – Москва : Наука, 1999. – С. 175. – (Лит. памятники).

⁵ Выражение из того же письма Григорьева к Фету, см.: Григорьев Ап. Письма. – С. 175.

⁶ [Григорьев Ап.]. Обозрение наличных литературных деятелей // Москвитин. – 1855. – № 15–16. – С. 180. (Фету посвящены с. 178–181 статьи).

Приведенные строки – не первый отзыв Ап. Григорьева о поэзии Фета. Л.И. Соболев переиздал рецензию Григорьева на упомянутый сборник стихотворений Фета 1850 г., им же (Григорьевым) составленный. В предисловии к публикации Л.И. Соболев ограничивается лишь несколькими вводными замечаниями общего характера, однако сам факт републикации первого развернутого критического отзыва Ап. Григорьева о поэзии Фета не лишен значения. Ссылки в последующих работах даются уже не на «Отечественные записки», где впервые появился отзыв¹, а на современное издание². Так, в работе А.В. Тоичкиной [9] сделана попытка проанализировать эту рецензию Ап. Григорьева, который столь «много предопределил и в творческом пути А.А. Фета, и в философской эстетике Н.Н. Стрхова» [9, с. 64], будучи чрезвычайно значимой для того и другого и близкой обоим фигурой. Знаменательно, что первое посмертное издание стихотворений Фета, подготовленное Стрховым (1894)³, было выстроено «по образцу издания 1850 года, составленного Ап. Григорьевым» [9, с. 64], с сохранением принципа рубрикации, который использовал Григорьев в этом издании. В заметке «Юбилей поэзии Фета»⁴ (1889) Стрхов, по мысли автора, вослед Ап. Григорьеву, отмечает у Фета «отсутствие болезненных тем извращений души, разорванности, разлада с собой и миром» [9, с. 69]⁵.

В статье о сборнике стихотворений Фета 1850 г. Григорьеву удается, как считает А.В. Тоичкина, решить по-своему «проблему философского анализа поэтических созданий Фета» [9, с. 65], опираясь «на опыт немецкой идеалистической философии» [там же]

¹ [Григорьев Ап.] Стихотворения А. Фета. Москва, 1849 // Отечественные записки. – 1850. – Т. 68, № 2, Отд. 5. – С. 49–72.

² Григорьев А. Стихотворения А. Фета. Москва, 1849 / вступ. ст., публ. и прим. Л. Соболева // Вопросы литературы. – 2009. – № 2. – С. 406–448.

³ [Фет А.А.]. Лирические стихотворения А. Фета : в 2 ч. / [под ред. К.Р., Н.Н. Стрхова]. – Санкт-Петербург : Тип. брат. Пантелеевых, 1894.

⁴ Впервые: Стрхов Н.Н. Юбилей поэзии Фета // Новое время. – 1889. – № 4640.

⁵ У Стрхова: «...мы не найдем у Фета ни тени болезненности, никакого извращения души, никаких язв, постоянно ноющих на сердце» (Стрхов Н.Н. Юбилей поэзии Фета // Фет А.А. Полн. собр. стихотворений : в 2 т. – Т. 2. – С. 16).

(скорее Шеллинга, чем Гегеля), а «воспринятый на личностном уровне органический подход», позаимствованный у этой философии, позволяет избежать «идеологических натяжек» [9, с. 66]. Далее автор рассматривает григорьевскую критику отдельных разделов сборника 1850 г., отмечая отрицательное отношение к части стихотворений, в которых Григорьев находит «ложь и мертвенность формы» [там же], что не повлияло на общую высокую оценку поэта как «истинного, живого таланта»¹. (В статье упоминается и рассказ Фета «Кактус» (1881)², в котором под собственным именем выведен Ап. Григорьев; процитирован фрагмент из него; к работе, посвященной этому рассказу, мы обратимся позднее.)

В исследованиях Л.В. Чернец и А.В. Тоичкиной – и в этом сходство между двумя работами, разделенными более чем десятилетием, – Ап. Григорьев поставлен в ряд деятелей из фетовского окружения – критиков, издателей, друзей (И.С. Тургенев, В.П. Боткин, А.В. Дружинин, Н.Н. Страхов); такое сопоставление выявляет оригинальность фигуры Григорьева и значимость его деятельности для русской культуры.

Статья В.А. Кошелева [2] специально посвящена участию Григорьева в составлении второго фетовского сборника³. Исследователь, в частности, дает свое объяснение причин, почему в заглавии рецензии Григорьева появилась дата «1849» (вместо «1850» – даты действительного выхода книги). Цензурное разрешение было получено еще 14 декабря 1847 г., а сборник появился более чем через два года. Его издательскую «опеку», как показывает В.А. Кошелев, Фет поручил Григорьеву, так как сам вынужден был вернуться в полк из отпуска, который он провел в Москве, пытаясь уладить дела с изданием⁴. В.А. Кошелев предполагает, что задержка в издании книги могла быть связана «с необязатель-

¹ Григорьев А. Стихотворения А. Фета. Москва, 1849 // Вопросы литературы. – 2009. – № 2. – С. 448.

² Впервые: Фет А.А. Кактус // Русский вестник. – 1881. – № 11. – С. 233–238.

³ См.: [Фет. А.А.]. Стихотворения А. Фета. – Москва : в тип. Н. Степанова, 1850. – 162 с.

⁴ См.: Блок Г.П. Летопись жизни А.А. Фета / публ. Б.Я. Бухштаба // А.А. Фет. Проблемы изучения жизни и творчества : [сб. науч. тр.]. – Курск : Изд-во Кур. пед. ун-та, 1994. – С. 294–295.

ностью А.А. Григорьева и с его специфическим образом жизни. Он, кажется, попросту прогулял деньги, оставленные Фетом на типографию» [2, с. 33]. Ситуация разрешилась лишь при очередном приезде Фета в Москву, уже в декабре 1849 г., так что сборник смог наконец выйти в начале следующего года. По мнению В.А. Кошелева, «Григорьев, ощущая свою вину, стремился ее хоть немножко “поуменьшить” – поэтому и в объявлении о выходе сборника, и в статье о нем упорно указывал в качестве года выхода не 1850, а 1849-й... Все-таки пораньше...» [там же].

Все это ничуть не умаляет значения Григорьева как «фактического “составителя” и “организатора” первых фетовских сборников» [там же], на чем исследователь и останавливается подробно. Согласно В.А. Кошелеву, например, именно Григорьев не включил в отдел «Элегии» (IX) четыре стихотворения, из которых три посвящены, по-видимому, Марии Лазич¹, так как «они, что называется, “не вписывались” в сборник, выбивались по тональности из общего настроения всего отдела» [2, с. 35].

В отличие от Тургенева или Страхова, позднейших редакторов фетовских сборников, считавших себя вправе улучшать его стиль, Григорьев видел свою задачу в том, чтобы «составить из разновременных и достаточно разрозненных текстов некое цельное сооружение, соответствовавшее образу поэта» [там же]. Если предыдущий сборник Фета «Лирический Пантеон», к составлению которого Григорьев также приложил руку, был «без особых затей» разделен на «Сочинения» и «Переводы» и если первые разделялись на «Баллады» и «Лирические стихотворения», а последние «были сгруппированы по признаку источника (“Из Горация”, “Из Гёте” и т.п.)» [2, с. 36], то стихи из следующего сборника с самого начала, т.е. на уровне журнальных публикаций, были организованы в лирические циклы, «которые сгруппировал тот же Аполлон Григорьев» [там же]. По мысли самого Ап. Григорьева, высказы-

¹ Элегии «Напрасно, дивная, смешавшись с толпою...» (1850), «Слеза слезу с ланиты жаркой гонит...» (1850) и «Следить твои шаги, молиться и любить...» (1850) вместе со стихотворением «Как много, Боже мой, за то б я отдал дней...» (1842) были опубликованы уже после выхода сборника (Пантеон и репертуар русской сцены. – 1850. – Т. 3, № 5. – С. 71–72). См. о них также в: Бухштаб Б.Я. Примечания // Фет А.А. Полн. собр. стихотворений / вступ. ст., подгот. текста и прим. Б.Я. Бухштаба. – Ленинград : Сов. писатель, 1959. – С. 800.

ной в анонсе сборника¹, эти циклы представляют собой «нечто вроде лирических поэм, проникнутых единством чувства и содержания»².

В сборнике 1850 г. 15 отделов. Кроме последнего, пятнадцатого, включающего переводы («Из Гейне»), остальные образуют «поэзные» или «лирические» структуры. К первым относятся такие отделы, как «Снега», «Гадания», «Вечера и ночи», «К Офелии» и др.; ко вторым – «Мелодии», «Баллады», «Элегии», «Подражание восточному», «Разные стихотворения» и др. Тексты, составляющие «лирические» отделы, отражены в оглавлении; содержание «поэзных» отделов в оглавлении не раскрывается. При этом в отдел «Разные стихотворения» попали такие знаковые тексты, как стихи из цикла «Хандра» (1840), «На заре ты ее не буди...» (1842), «Я пришел к тебе с приветом...» (1843) и т.д., что как будто свидетельствовало об исчерпанности «жанрового» принципа в составлении поэтических сборников.

Все последующие редакторы фетовских сборников: И.С. Тургенев, Н.Н. Страхов, издатель посмертного собрания сочинений Б.В. Никольский – «в конечном счете возвращались к тем принципам, которые придумал Аполлон Григорьев применительно к сборнику 1850 года» [2, с. 40]. Но, в отличие, например, от Тургенева, исправлявшего и браковавшего стихи Фета, Григорьев «вовсе не занимался отбором “лучшего” и не собирался даже на малую толику “приукрашивать” своего друга-поэта. Вполне осознавая, что поэт должен быть представлен своей *личностью*, он в самой структуре его лирического собрания проводил самые разные черты этой личности, подчас – не самые лучшие черты» [там же]. Этим и объясняется строгость некоторых критических оценок Ап. Григорьева, которые были высказаны им в рецензии, опубликованной в «Отечественных записках»³, что не помешало рецензенту констатировать «яркое впечатление от целого» [2, с. 40].

В.А. Кошелев считает, что примером для Ап. Григорьева в его конструировании сборника стихотворений Фета 1850 г. мог

¹ Отечественные записки. – 1850. – Т. 68, № 1, Отд. 6. – С. 1.

² Там же.

³ [Григорьев Ап.] Стихотворения А. Фета. Москва, 1849 // Отечественные записки. – 1850. – Т. 68, № 2, Отд. 5. – С. 49–72.

послужить «Западно-восточный диван» (1819) Гёте: «Аполлон Григорьев стремился к столь же свободной и “органической” конструкции. “Поэзные” отделы сборника чередуются с “лирическими” отделами – а само различие нумерации текстов (причудливое чередование арабских и римских обозначений) становится сигналом соответственной “свободы” или “закрепленности” восприятия» [2, с. 42]. Цель такого конструирования – «воссоздание некоего комплекса разнородных чувств русского поэта в его столкновении с разными сторонами русской действительности. Иные из этих сторон толкают на “замкнутость” и исходную цикличность притяия жизни; другие, напротив, образуют открытые сюжеты и финалы» [там же].

Работа В.А. Кошелева до сих пор остается одной из лучших и наиболее актуальных среди тех, что посвящены теме «Фет и Ап. Григорьев»; в ней, хотя бы отчасти, присутствует то, чего, к сожалению, начисто лишены некоторые другие работы: диалог между двумя, столь не похожими друг на друга, поэтами.

Предметом внимания Е.Г. Новокрещенных в нескольких работах, в том числе в автореферате диссертации [5] и изданной на ее основе, в соавторстве с Т.В. Затеевой, монографии [1], становится поэтика автобиографической прозы А.А. Григорьева, Я.П. Полонского и А.А. Фета; нас, в связи с темой обзорной статьи, будут интересовать лишь Фет и Ап. Григорьев.

В XIX в. еще не существовало термина «проза поэта», однако «Мои литературные и нравственные скитальчества» (1862–1864) Ап. Григорьева, «Мои воспоминания» (1890) и «Ранние годы моей жизни» (1893) А.А. Фета, так же как «Старина и мое детство» (1891) и «Мои студенческие воспоминания» (1898) Я.П. Полонского, предваряют, по мысли автора, ряд ее общих черт – таких, как «поэтическое восприятие мира, наблюдение за чувствами, эмоциями героя, экспрессивность, органично сочетающаяся с постоянно заявляемой личностностью, субъективностью повествования» [5, с. 10–11].

«Мои литературные и нравственные скитальчества» стали непреднамеренным, хотя и «закономерным итогом творчества А.А. Григорьева, его эстетических и нравственных исканий» [5, с. 11]. Сам он определил жанр мемуаров как «историю своих впе-

чатлений»¹. Их своеобразие определяется сочетанием откровенности, исповедальности с объективизмом и историчностью, что достигается «изображением национального колорита, который воссоздан панорамой духа и облика Москвы 1830-х гг., и общесоциально-литературны<х> веяни<й> эпохи» [5, с. 11]. «Ранние годы моей жизни» и «Мои воспоминания» Фета, «<с> точки зрения композиционно-сюжетной структуры и поэтики повествования <...> представляют собой целое, составленное из различных фрагментов и микросюжетов, объединенных между собой общей тематикой» [5, с. 11–12]. Со «скитальчествами» Ап. Григорьева их сближает то, что «подробности частной жизни» [5, с. 12] затушевываются; о «многих значительных фактах» [там же] своей биографии Фет умалчивает. Названные произведения отнесены исследовательницей к «жанру воспоминаний, тяготеющих к беллетризованной форме» [5, с. 13]. Обращаясь в своей прозе к событиям прошлого, поэты «использовали приемы художественной выразительности, сформированные <их> стихотворным опытом» [5, с. 14].

Далее Е.Г. Новокрещенных рассматривает «моменты», которые сближают концепции «образа “я” в лирике и автобиографической прозе» [5, с. 15] поэтов. В стихах Ап. Григорьев обращается «к крайним эмоциональным состояниям <...> – безысходной тоске, неистовой страсти, загулу души» [там же]. Такие черты поэзии Григорьева, как «эмоциональная экспрессивность, риторичность речи, музыкальное начало» [там же] дают себя знать и в его мемуарной прозе. Цитируя известный эпизод из главы «Нечто весьма скандальное о веяниях вообще», в котором Григорьев рассказывает о своем восприятии «Психологических очерков» (Psychologische Skizzen) Ф.Э. Бенеке², автор исследования отмечает, что в этом отрывке своеобразный «строй мыслей автобиографического героя представлен с помощью темповой и ритмической организации повествования» [5, с. 15; 1, с. 35], подкрепленной «сложной синтак-

¹ Григорьев А.А. Мои литературные и нравственные скитальчества // Григорьев А.А. Воспоминания / изд. подгот. Б.Ф. Егоров. – Ленинград : Наука, 1980. – С. 10. – (Лит. памятники).

² См.: Григорьев А.А. Мои литературные и нравственные скитальчества. – С. 44–45.

сической конструкцией – объемными придаточными предложениями» [5, с. 15; 1, с. 35], раскрывающими его лирическую сущность.

Для Фета и в лирике, и в мемуарах характерно присутствие «параллелизма природного и душевного начал» [5, с. 16; 1, с. 38]. Одни и те же «образные формулы» [5, с. 16] используются и в стихах, и в воспоминаниях, например: эпитет «зеркальный» встречается и в стихотворении «Месяц зеркальный плывет по лазурной пустыне...» (1863), и в «Моих воспоминаниях» («...любуюсь распростертою у ног моих зеркальною влагою вод»)¹; эпитет «освежительно-радостный» фигурирует и в «Ранних годах моей жизни» («Помню, какое освежительно-радостное впечатление произвели на меня зеленеющие поля и деревья...»)², и в стихотворении «Сад весь в цвету...» (1884) («Сад весь в цвету, / Вечер в огне. / Так освежительно-радостно мне!»). Образ Божией Матери, иконографически связанный с живописью Рафаэля, «один из сквозных образов творчества А.А. Фета» [5, с. 17; 1, с. 41], присутствует и в стихах «Владычица Сиона» (1842), «Мадонна» (1842), «К Сикстинской Мадонне» (1864), и в «Ранних годах моей жизни» («Не менее восторга возбуждала во мне живопись, высшим образцом которой являлась на мои глаза действительно прекрасная масляная копия Святого Семейства, изображающая Божию Матерь на кресле с Младенцем на руках <...>»)³.

Для автобиографических героев Ап. Григорьева и А. Фета, внутренняя сущность которых раскрывается в детских воспоминаниях, «организующим центром формирования топоса <...> детства как лирически переживаемого пространства» [5, с. 19] становится образ дома (для Фета – усадебного, в Новоселках, для Григорьева – городского, в Замоскворечье). В воспоминаниях обоих поэтов «значительно идеализирован образ матери, который выступает как особенный, сакральный» [там же].

Заключительная глава посвящена анализу категорий «памяти» и «времени» в автобиографическом повествовании. Е.Г. Ново-

¹ Фет А.А. Мои воспоминания, 1848–1889. – Москва : тип. А.И. Мамонтова и К^о, 1890. – Ч. 1. – С. 27.

² Фет А.А. Ранние годы моей жизни. – Москва : т-во тип. А.И. Мамонтова, 1893. – С. 162.

³ Фет А.А. Ранние годы моей жизни. – С. 18.

крещенных выделяет несколько разновидностей категории «памяти»: «память рода», «литературная память», «память сердца», «память эпохи», прибавляя к ним еще «детскую первичную память» [5, с. 20]. По наблюдению исследовательницы, слова с семой «память» регулярно повторяются у Фета и Ап. Григорьева, «встречаясь в их текстах практически в каждом предложении» [там же]; они становятся сигналами припоминания. «Опора на сигналы “памяти”, – продолжает Е.Г. Новокрещенных, – отражает одну из важных особенностей автобиографической прозы – субъектную организацию повествования» [5, с. 21].

В наиболее поздней из опубликованных работ [6] Е.Г. Новокрещенных акцентирует внимание на условиях самообъективации автобиографического героя. Значимым здесь становится изображение окружавших его в прошлом «предметов, мест, природных явлений», его «первые воспоминания и размышления» [6, с. 133; ср.: 1, с. 51]. В григорьевской духовной топографии Замоскворечья как «контрастные образы» [6, с. 134] противопоставлены друг другу дом Козина у Тверских ворот («потерянная Аркадия», «Аркадия Тверских ворот»¹) и дом на Болвановке, неоднозначное отношение к которому передано оценочными эпитетами, в том числе «сложными»: «мрачный, ветхий, полиняло-желтого (цвета. – *А. М.*), плачевно-старых (о воротах. – *А. М.*)» [6, с. 134]. Автор указывает на частотность употребления Григорьевым «существительного “память” и производных от него предикатов: “помню”, “вижу”» [там же], которые «выступают в качестве ведущего аспекта, устанавливающего целостность и связность произведения, служат сигналами автобиографической памяти» [там же]; использование же предикатов «видится», «вижу» способствует «переводу мемориальной деятельности в зрительный регистр» [там же]. Подводя итог, Е.Г. Новокрещенных констатирует, что в воспоминаниях поэтов «<л>ексемы с семой “память” и производные от <них> единицы являются своеобразным каркасом мысленных воспроизведений прошедших событий. В мнемонической формуле “я вспоминаю” акцентируется активная работа автобиографического героя, соеди-

¹ Григорьев А.А. Мои литературные и нравственные скитальчества. – С. 11, 21.

няющего воедино прошлое и настоящее, а точнее – переводящего план прошлого в план настоящего» [6, с. 135–136].

Многое в работах Е.Г. Новокрещенных может, на первый взгляд, показаться тривиальным, хорошо известным по работам других исследователей, однако здесь собран большой материал и немало верных наблюдений, пусть и достаточно точечных; ознакомление с ними безусловно полезно.

Л.В. Татаренкова в работе [7] также отталкивается от биографического материала: совместное обучение Фета и Григорьева в Московском университете, жизнь под одной крышей, общая страсть к поэзии и театру, пересекающиеся любовные линии. По мнению Л.В. Татаренковой, «в течение всей жизни Григорьев был намного внимательнее к Фету, чем Фет к нему: и в быту, и в отношениях, и в творчестве» [7, с. 7]. Автор считает также, что «на протяжении всей жизни Фет и Григорьев пребывали в постоянном творческом диалоге» [там же]. Следы этого взаимодействия, по мнению Л.В. Татаренковой, можно отыскать не только в рассказе Фета «Кактус», что общеизвестно, но и в его рассказе «Дядюшка и двоюродный братец» (1855)¹. В свою очередь восхищение Ап. Григорьева литературным талантом Фета отразилось если и не во всей трилогии о Виталине (1845–1846), как считает автор, то, по крайней мере, в повести «Офелия. Одно из воспоминаний Виталина» (1846).

Здесь же затронут сюжет творческой переклички в стихах Ап. Григорьева «Доброй ночи» (1843) и Фета «Лихорадка» (1847), который был выделен автором в специальную статью, опубликованную еще до защиты диссертации; к ней мы обратимся ниже.

Уделено внимание и религиозным мотивам у обоих поэтов. О специфической религиозности Григорьева свидетельствуют два его стихотворения под названием «Молитва» – 1843 и 1845 гг., в которых Л.В. Татаренкова находит «установку субъекта молитвенного события на охранное воздействие произносимого слова» [7, с. 11]. По жанру к ним близко стихотворение «Воззвание» (1844), согласно Л.В. Татаренковой, «передающее требовательно-

¹ Ср.: «Настаивать на том, что Аполлон Григорьев был прототипом главного героя, думается, нет достаточных оснований, но все же образ этот является столь ярким и узнаваемым, что полностью отказываться от мысли о художественном воспроизведении Фетом детства Григорьева вряд ли можно» [7, с. 8].

страстную интонацию Псалтири» [7, с. 11]. Лирический цикл Ап. Григорьева «<Дневник любви и молитвы>» (начало 1850-х годов), предваряющий его «главный» стихотворный цикл – «Борьба» (1843–1857), свидетельствует о том, что «вера у Григорьева предполагала не следование догматам официального православия и даже не внутреннее самоуглубление в идеал и благоговение перед его совершенством, а неуспокоенность, поиск, смятение» [там же].

Автор настаивает на том, что отношение Фета к религии «было запретной для посторонних зоной, где происходили особые, не известные нам таинства и проговаривались не слышимые посторонним молитвы» [7, с. 14–15]. Об этом свидетельствуют сонеты «Владычица Сиона», «Мадонна» (уже названные в другой связи), «стихотворная молитва» «Ave Maria» (1842), стихотворения «Ночь тиха. По тверди зыбкой...» (1842 или 1843), «Не первый год у этих мест...» (1864) и др. Если в лирике Фета образ Богоматери получает культурно-историческое и эстетическое, а не этическое осмысление, то у Григорьева «тема Мадонны осмысливается этически – как поиск образа идеальной женщины и отношения к ней – и эстетически – как идеал искусства» [7, с. 16]. Каждый из них «находит свою Мадонну: Фет – Сикстинскую, Григорьев – Мадонну Мурильо» [там же].

Отдельно рассмотрена любовная тематика в творчестве обоих поэтов, определены такие черты сходства в ее воплощении, как тяготение к циклизации, к форме «лирического дневника», подчеркнута автобиографичность стихотворений. У Фета это, прежде всего, стихи, посвященные М.К. Лазич, которые писались им на протяжении нескольких десятилетий (1850–1887); условный «боткинский» цикл; стихи, посвященные С.А. Толстой. У Ап. Григорьева – циклы стихотворений «К Лавинии» (1843–1845), «Титании» (1857), «Борьба» и другие (тяготение к циклизации любовной лирики, как считает Л.В. Татаренкова, в творчестве Григорьева проявилось сильнее). По мысли автора, «в создании женского идеала Фет продолжает начинания А. Григорьева и в то же время во многом предопределяет поэтические открытия В. Соловьева, А. Блока» [7, с. 23].

Пolemическую реплику вызвала статья Л.В. Татаренковой ««Сестры-лихорадки» в стихотворениях А. Григорьева и А. Фета» [8]. Еще Б.Я. Бухштаб в примечаниях к фетовской «Лихорадке»

отмечал: «Обращает внимание сходство этого стихотворения со стихотворением А. Григорьева “Доброй ночи”. Обща не только тема, но, по-видимому, оба поэта пользовались одним и тем же материалом, и при сопоставлении их стихотворения производят впечатление написанных в порядке поэтического состязания»¹. Эту тему подхватил позднее А.А. Илюшин (со ссылкой на Б.Я. Бухштаба): «Если так, то, кажется, победил Григорьев, чья поэтическая биография начинается стихотворением “Доброй ночи”»². Л.В. Татаренкова, однако, ставит эту тему заново, без ссылки на предшественников: «Есть все основания говорить о генетической природе сходства двух текстов, так как в 1844–1845 гг. между Григорьевым и Фетом велась активная переписка, и мы можем предположить, что стихотворение “Доброй ночи” было известно Фету из писем А. Григорьева» [8, с. 189] (заметим, что стихотворение Григорьева могло быть известно Фету и из печати, так как было опубликовано в 1843 г. в седьмом номере журнала «Москвитянин»³, где Фет также сотрудничал).

Автор обращается к первоисточникам предания о лихорадках-лихоманках, воспетых обоими поэтами, – народным поверьям, которые были зафиксированы еще М.Д. Чулковым⁴. Приводится, в частности, текст заговора от лихорадки с упоминанием св. Сисиния и Михаила-архангела⁵, даются сведения о редкой иконе с изображением демонических дев-лихорадок, побеждаемых святым

¹ Бухштаб Б.Я. Примечания. – С. 748.

² Илюшин А.А. Лихорадочный поэт : к заметкам об Аполлоне Григорьеве // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. – 2003. – № 3. – С. 9. Выше А.А. Илюшин замечает по поводу «Доброй ночи»: «Первое опубликованное стихотворение поэта» (там же. – С. 8).

³ Опубл. «за подписью “А. Трисмегистов”» (Егоров Б.Ф. Примечания // Григорьев Ап. Стихотворения. Поэмы. Драмы / подгот. текста, сост., вступ. ст. и прим. Б.Ф. Егорова. – Санкт-Петербург : Академический проект, 2001. – С. 693).

⁴ Чулков М.Д. Абевега русских суеверий, идолопоклоннических жертвоприношений, свадебных простонародных обрядов, колдовства, шеманства и проч., соч. М. Ч. – Москва : тип. Ф. Гиппиуса, 1786. – С. 230–231. Часть ст. Чулкова о лихорадках процитирована в: Бухштаб Б.Я. Примечания. – С. 749.

⁵ Афанасьев А.Н. Мифы, поверья и суеверия славян : поэт. воззрения славян на природу : [в 3 т.]. – Москва : ЭКСМО ; Санкт.-Петербург : Terra Fantastica, 2002. – Т. 3. – С. 86, 88.

и архангелом¹. Отмечается, что «женский облик болезни и смерти» [8, с. 190] традиционен для русских поверий. Автор считает, впрочем, что поэты пользовались не книжными источниками, а «“живыми” народными преданиями, услышанными А. Григорьевым и А. Фетом в студенческие годы в доме Григорьева или Фетом в родной Орловской губернии» [8, с. 191]. По мысли автора, оба стихотворения связывает «общий сюжет» [8, с. 190]: в стихотворении Григорьева героиня, может быть заочно, слышит от «лирического героя» страшную историю на ночь, а у Фета «пробудившийся ото сна герой ощущает приближение болезни, приключившейся от поцелуя лихоманок» [там же]. Пользуясь показаниями обоих текстов, автор далее составляет совокупный портрет «лихоманок», вполне соответствующий народным преданиям, отмечает, что Ап. Григорьев «обращается к малораспространенному поверью о том, что лихорадки живут в воде» [8, с. 191], которое было в свое время зафиксировано в Курской, Воронежской, Пермской областях.

Ситуация стихотворения Фета, представляющего собой диалог героя с няней, отсылает, согласно Л.В. Татаренковой, к третьей главе «Евгения Онегина», сцене письма, также изображающей диалог с няней Татьяны Лариной. Обе няни и не догадываются «об истинных причинах озноба» [там же], охватившего их подопечных. Стихотворение Ап. Григорьева монологично, напоминает колыбельную и «структурировано при помощи традиционных романтических бинарных <оп>позиций – добро / зло, свет / тьма, ангел / демон (в данном случае женский демон-лихорадка)» [там же]. И у него лихорадка – не столько простудное заболевание, сколько «любви недуг»². Оба стихотворения, в интерпретации автора, оказываются связанными друг с другом диалектическим единством: «У Григорьева лихорадка подобна “недугу” любви, а у Фета, наоборот, пробуждающаяся любовь рождает лихорадку» [8, с. 192].

М.И. Маслова [4] приводит несколько возражений против концепции Л.В. Татаренковой, главное из которых вызвано недо-

¹ Ссылка дается на одну из версий интернет-издания: Сисиний // Платонов О. Святая Русь : энциклопедический словарь [Электронный ресурс]. – 2000. – 1148 с. – URL: <http://interpretive.ru/dictionary/395/word/sisinii> (дата обращения: 13.04.2022).

² Григорьев Ап. Стихотворения. Поэмы. Драмы. – Санкт-Петербург : Академический проект, 2001. – С. 52.

статочностью, на ее взгляд, «религиозно-исторического комментария» [4, с. 205], предложенного предшественницей. Так, легенда о св. Сисинии приводится «без пояснений о происхождении и особенностях ее бытования в русской религиозной культуре» [там же], между тем, по словам М.И. Масловой, у этой легенды «сложные и противоречивые отношения <...> с каноническими текстами» [там же], а отнесение самого св. Сисиния из этой легенды к сороку мученикам Севастийским вызывает вопрос.

Сомнительной представляется М.И. Масловой и идентификация героя «Лихорадки» Фета как «мальчика-подростка» [см.: 8, с. 191], на что в тексте стихотворения «нет никаких указаний» [4, с. 205]; присутствие же няни ни о чем не говорит – и вообще не может считаться аргументом «после известных произведений А.С. Пушкина (“Зимний вечер”, “Няне”))» [4, с. 206]. Нельзя, по мнению М.И. Масловой, говорить и об «общем сюжете» двух стихотворений, кроме возможного заимствования Фетом у Григорьева «количества сестер-лихоманок (девять)» [там же], так как в этих произведениях разные «романтические коллизии» [там же]. На предположение предшественницы о том, что поэты могли пользоваться «живыми» народными преданиями для создания произведений, М.И. Маслова, со ссылкой на В.А. Кошелева¹, возражает, что, вероятнее всего, «Фет и Григорьев “услышали” магические заговоры и “народные предания” на лекциях профессора И.М. Снегирева, который был автором книги “Русские простонародные праздники и суеверные обряды” (1838, Москва)» [4, с. 209].

Под прицел критики М.И. Масловой попадают и сами поэты. Так, на взгляд исследовательницы, в стихотворении Ап. Григорьева «предостережение о лихорадках оказывается соблазном, искушением, потому что героине предлагается вообразить, как “жгуч и сладок” поцелуй недужной *страсти*, рядом с которой уже не “работают” на сюжет упоминаемые далее “светлые Божьи силы”. В итоге стилистически стихотворение “разваливается” – не то колыбельная, не то эротический этюд» [там же]; «...у Григорьева и

¹ Кошелев В.А. Цикл А. Фета «Гадания» // Афанасий Фет и русская литература : XXII Фетовские чтения : (Курск, 20–22 сентября 2007 г.). – Курск : КГУ, 2008. – С. 10.

Фета речь идет о страсти, и откровенно признать ее болезную, нечистую природу обоим поэтам позволяет обращение к художественным образам народного “чернокнижия» [там же]. Однако описывая лирическую ситуацию фетовского стихотворения, М.И. Маслова проницательно отмечает: «Лихорадка влюбленности лирического героя в некую земную женщину (да и это мы можем только предполагать) “накладывается” на фольклорный мотив поцелуя демона-лихоманки, что в конечном итоге дает тесное переплетение эмоциональных и эстетических представлений, из коих и возникает *поэтический* образ женщины-лихорадки» [4, с. 210].

В статье того же автора «Аполлон Григорьев и Афанасий Фет: поэзия в иконографическом аспекте» [3] дается более положительная программа исследования происхождения указанных произведений. По словам М.И. Масловой, содержание ее новой статьи «представляет собой своеобразную “визуальную репрезентацию” монолога героя стихотворения Ап. Григорьева “Доброй ночи” и диалога лирических героев¹ баллады Фета “Лихорадка»» [3, с. 138]. Образы обоих стихотворений заимствованы из фольклора, а именно – «заговоров от лихорадки», которые восходят к «средневековой эллинистической легенде» [3, с. 140] о св. Сисинии, победившем женщину-демона (Гилу), назвав «двенадцать с половиной» ее тайных имен. Это предание отнесено Церковью к разряду апокрифов, как и сами заговоры, на сюжеты которых были написаны «неканонические» иконы, также отвергнутые православной традицией. Именно этот визуальный материал автор и пытается привлечь к исследованию для расширения «диапазона... филологических наблюдений» [там же]. В частности, описание иконы, изображающей трясовиц, поражающего их архистратига Михаила и св. Сисиния, М.И. Маслова приводит по исследованию А.Н. Веселовского², откуда оно впоследствии было заимствовано, без ссылки, некоторыми недобросовестными исследователями; на них, в частности, ссылается и Л.В. Татаренкова (см. выше). М.И. Маслова отмечает также, что «иконописные образы сестер-лихоманок всегда связаны с образами небесных посланников –

¹ Видимо, героев лирического стихотворения. – А. М.

² Веселовский А.Н. Заметки к истории апокрифов. I. Еще несколько данных для молитвы св. Сисиния от трясовиц // ЖМНП. – 1886. – № 5. – С. 291.

архангелов Михаила и Сихаила»¹ [3, с. 143], что может иметь некоторое отношение к пониманию, по крайней мере, стихотворения Ап. Григорьева.

Думается, что не все возможные аспекты сопоставления двух произведений (Фета и Григорьева) в охарактеризованной выше полемике затронуты. Прежде всего, стихи в этих работах не разбираются как таковые, а это особая задача. Определенные перспективы, как нам кажется, заключены в исследовании «семантического ореола метра»² обоих стихотворений; возможны и другие подходы, которые заслуживают отдельного разговора.

Работа С.А. Шульца [11] переводит вопрос об отношениях двух поэтов в поле интертекстуальных исследований. Согласно С.А. Шульцу, «факт содержательного творческого и дружеского диалога Фета и Григорьева, берущего начало с конца 1830-х годов» [11, с. 22], хрестоматийно известен. Эпизод, изображенный в рассказе «Кактус», относится к 1856 г.³ В облике Ап. Григорьева, выведенного под своим именем, «принципиальны и “цыганщина”, и <...> настроенность на тончайшие метафизическо-эротические созерцания» [11, с. 23], ставшие элементами образа Федора Протасова в «Живом трупе» (1900) Л.Н. Толстого. В рассказе Фета «<к>актус становится символом личности Григорьева, рано и безвременно ушедшего из жизни во цвете своего дара», об этом символизме свидетельствуют «детали яркой и гибельной “биографии души” Григорьева» [11, с. 24], разбросанные в тексте. Опираясь на дневниковые записи Толстого⁴ и эпизоды его эпистолярного общения с Фетом, автор утверждает, что, «<к>онечно, имели место и устные разговоры Толстого с Фетом о неповторимой личности покойного Григорьева» [11, с. 25]. Слова Саши о Фёдоре в «Живом трупе»: «Он не дурной, а, напротив, удивительный, удивительный

¹ Имя второго архангела также неканонично, по замечанию автора.

² См., напр.: Левин Ю.И. Послесловие. Семантический ореол метра с семиотической точки зрения // Гаспаров М.Л. Метр и смысл. – Москва : Фортуна ЭЛ, 2012. – С. 405–408.

³ См.: Егоров Б.Ф. Примечания // Григорьев А.А. Воспоминания. – Ленинград : Наука, 1980. – С. 422. – (Лит. памятники).

⁴ Толстой Л.Н. Дневники, 1847–1894 // Толстой Л.Н. Собр. соч. : в 22 т. – Москва : Худож. лит., 1985. – Т. 21. – С. 154, 165, 218, 219, 258.

человек, несмотря на его слабости»¹ – могут быть отнесены и к Ап. Григорьеву. В связи с этим можно говорить об «особой метафизической и духовно-эстетической эмоциональности Протасова (и в ретроспективе – самого Григорьева)» [11, с. 25], соответствующие же акценты, согласно С.А. Шульцу, были расставлены еще «фетовским повествователем в “Кактусе”» [там же]. Автору представляется очевидным, что «<<с>имволическая история празднования раскрытия цветка кактуса в фетовском рассказе – это история так и не раскрывшейся перед всеми в полной мере, загубленной жизни самого Григорьева» [11, с. 26]. Реплика повествователя «Скоро раздались цыганские мелодии, которых власть надо мною всесильна»², по замечанию С.А. Шульца, «неожиданно сближает его автообраз с образом Григорьева в роднящей их общей теме “гибельности”, “потери”. <...> Финал “Кактуса”, да, собственно, и весь рассказ, таким образом, предстает “плачем” Фета не только по Григорьеву, но и по самому себе» [11, с. 26]. Знаменитый пассаж позднего Фета «Не жизни жаль с томительным дыханьем...» из стихотворного послания «А.Л. Бржеской» (1879) оказывается обращенным и «к нераскрытым жизненным историям Григорьева и его самого, осмысляемым в позднем рассказе “Кактус”» [11, с. 27].

Попутно С.А. Шульц акцентирует внимание на сходстве толстовской категории «живой жизни» с концепцией «органической критики» Ап. Григорьева: «Искусство, долженствующее коррелировать с жизнью, понимается Григорьевым и Толстым не просто как медиум живой жизни, а как ее часть, как сама жизнь» [11, с. 25]. В завершение автор предлагает парадоксальное замечание: «Диалог Фета с миром и с читателем оказывается неотделим и зависим от диалога внутри “я” самого автора. То же допустимо сказать о диалоге внутри “я” и Григорьева, и Федора Протасова» [11, с. 30].

Тема «Фет и Ап. Григорьев», как показывают охарактеризованные выше работы, далеко не исчерпана. Так, исследования В.А. Кошелева и С.А. Шульца (сами по себе достаточно разнопла-

¹ Толстой Л.Н. Драматические произведения, 1864–1910 // Толстой Л.Н. Собр. соч. : в 22 т. – Москва : Худож. лит., 1982. – Т. 11. – С. 276.

² Фет А.А. Стихотворения. Проза. Письма / [вступ. ст. А.Е. Тархова; сост. и примеч. Г.Д. Аслановой и др.]. – Москва : Сов. Россия, 1988. – С. 258.

новые) намечают перспективы и направления, которые отечественному литературоведению предстоит еще развивать в будущем.

Список литературы

1. Затева Т.В., Новокрещенных Е.Г. Автобиографическая проза поэтов XIX века : А.А. Григорьев, Я.П. Полонский, А.А. Фет. – Улан-Удэ : Изд-во Бурят. гос. ун-та, 2014. – 128 с.
2. Кошелев В.А. О композиции сборника «Стихотворения А. Фета» 1850 года // А.А. Фет : материалы и исследования : [сборник]. – Москва ; Санкт-Петербург : Альянс-Архео, 2010. – [Т.] 1. – С. 30–42.
3. Маслова М.И. Аполлон Григорьев и Афанасий Фет : поэзия в иконографическом аспекте // Вестник Псковского государственного университета. Серия: Социально-гуманитарные и психолого-педагогические науки. – 2014. – № 5. – С. 138–148.
4. Маслова М.И. Еще раз о «лихоманках» у Григорьева и Фета // Ученые записки Орловского государственного университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. – 2014. – № 2 (58). – С. 205–211.
5. Новокрещенных Е.Г. Поэтика автобиографической прозы русских поэтов второй половины XIX в. : А.А. Григорьева, Я.П. Полонского, А.А. Фета : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Бурятский государственный университет. – Улан-Удэ, 2008. – 23 с.
6. Новокрещенных Е.Г. Языковые особенности автобиографического текста : автобиографическая проза А.А. Фета, Я.П. Полонского, А.А. Григорьева // Вестник Бурятского государственного университета. Язык. Литература. Культура. – 2019. – № 3. – С. 133–136.
7. Татаренкова Л.В. Афанасий Фет и Аполлон Григорьев. Личностное и творческое взаимодействие : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Орловский государственный университет. – Орел, 2010. – 25 с.
8. Татаренкова Л.В. «Сестры-лихорадки» в стихотворениях А. Григорьева и А. Фета // Ученые записки Орловского госуниверситета. Научный журнал. – 2010. – № 1 (35). – С. 189–192.
9. Тоичкина А.В. Н.Н. Страхов о поэзии А.А. Фета (к проблеме осмысления русской философией религиозных оснований литературы) // Научный результат. Социальные и гуманитарные исследования. – 2021. – Т. 7, № 1. – С. 63–71. – DOI: 10.18413/2408-932 X-2021-7-1-0-6.
10. Чернец Л.В. О литературных друзьях А.А. Фета (к проблеме поэтического языка) // Филологические науки : научные доклады высшей школы. – 2008. – № 1. – С. 1–14.
11. Шульц С.А. А.А. Фет, А.А. Григорьев, Л.Н. Толстой : (посвященный А. Григорьеву рассказ А. Фета «Кактус» как претекст «Живого трупа» Л. Толстого) // Литературоведческий журнал. – 2020. – № 3 (49). – С. 21–31. – DOI: 10.31249/litzhur/2020.49.02.

Зарубежная литература

УДК 821.133.1 *Дюма*

ПАХСАРЬЯН Н.Т.¹ ОН ЛУЧШЕ, ЧЕМ ЕГО РЕПУТАЦИЯ: ИСТОРИЯ В МЕМУАРАХ А. ДЮМА.

DOI: 10.31249/lit/2022.04.08

Аннотация. Устоявшееся представление о том, что в сочинениях А. Дюма стремление к увлекательности преобладает над исторической убедительностью и используется в ущерб достоверности, неверно. Это особенно очевидно при анализе «Моих мемуаров» А. Дюма. Воспоминания писателя не только включают в себя документы, описывают реальные события детства, юности автора, но и создают достоверную картину социально-политической, литературной жизни Франции первой трети XIX в.

Ключевые слова: история; мемуары; достоверность; документальность; воображение.

Для цитирования: Пахсарьян Н.Т. Он лучше, чем его репутация : история в мемуарах А. Дюма // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение. – 2022. – № 4. – С. 121–136. DOI: 10.31249/lit/2022.04.08

PAKHSARIAN N.T. He is better than his reputation: history in the memoirs of Alexandre Dumas.

Abstract. It is an established opinion, that a desire to make a story exciting prevails over historical credibility in Alexandre Dumas' works, which is not really true. The fallacy of this opinion becomes especially clear, when analyzing *My Memoirs* by Dumas. His memoirs

¹ **Пахсарьян Наталья Тиграновна** – доктор филологических наук, профессор, ведущий научный сотрудник отдела литературоведения ИНИОН РАН.

not only include historical documents, describe real events of the writer's childhood and youth, but also create a reliable picture of the socio-political and literary life in France in the first third of the nineteenth century.

Keywords: history; memoirs; authenticity; Alexandre Dumas; documentary; imagination.

To cite this article: Pakhsarian, Natalia T. "He is better than his reputation: history in the memoirs of Alexandre Dumas", Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies, no. 4, 2022, pp. 121–136. DOI: 10.31249/lit/2022.04.08 (In Russian)

Литературная судьба Александра Дюма довольно причудлива: он – один из наиболее популярных писателей во всем мире, быть может, самый популярный, и Андре Моруа был прав, когда утверждал, что современный Робинзон, попав на необитаемый остров, непременно читает роман «Три мушкетера» [13, с. 160]; и он же – один из наименее исследованных писателей и в историко-литературном, и тем более в теоретико-филологическом аспектах. Не то чтобы отношение филологов к Дюма не менялось на протяжении двух столетий, однако даже то, что по случаю 200-летия со дня рождения его прах был перенесен в Пантеон, было воспринято некоторыми из них как дань общественной позиции Дюма, а не признание его литературных заслуг.

Знаменитый французский писатель, автор более 500 томов произведений самых разных жанров – романов, драм, журнальных статей, путевых заметок, сказок, повестей, мемуаров, – известен прежде всего своими романами, которые пользуются большой читательской любовью, однако рассматриваются обычно как преимущественно приключенческие, в которых история играет роль увлекательного, но недостоверного фона. Кроме того, еще при жизни писателя его упрекали в том, что он использует «литературных негров», пишет не самостоятельно, что в его романах многое принадлежит его соавторам. О «фабрике романов», созданной автором «Королевы Марго», «Ожерелья королевы» и пр., выпустил памфлет Эжен де Мирекур – правда, обиженный тем, что Дюма не взял его в соавторы; на него подал в суд Огюст Маке, претендовавший на большую долю авторства в «Трех мушкетерах», – правда, этот суд он проиграл... Тем не менее и по сей день

критики то и дело повторяют, что Дюма – писатель не слишком значительный, чему в немалой степени способствует сама его неугасающая слава и любовь широкого круга читателей.

Самая известная цитата из Дюма: «История – это гвоздь, на который я вешаю свои картины (в другом варианте – романы)» – на самом деле нигде не фигурирует в его текстах и, возможно, эта фраза никогда не была им произнесена. Во всяком случае никто из специалистов не смог найти ее источника. В то же время снисходительное отношение к сочинениям романиста, помещение их в разряд развлекательной литературы второго сорта было характерно не только для России, но и для других европейских стран, и до самого последнего времени – для самой родины писателя – Франции¹. В значительной степени такое положение дел сохранялось потому, что способ публикации романов Дюма был не в чести у критиков XIX в., а отторжение позитивистской наукой романтических форм историзма усилило это положение.

К тому же критики утрировали степень участия в создании романов Дюма так называемых литературных негров. Потому-то и кажется важным познакомиться с тем текстом, который писал сам Дюма, и который не претендует на то, чтобы пополнить ряды фикциональной литературы, оставаясь, как сказали бы сейчас, нон-фикшн. Но прежде приведу оценку историка Жана Тюлара: «Дюма – прежде всего автор исторических романов, которые пробудили призвание у огромного количества профессиональных историков. Свобода, с которой он обращался с музой истории Клио, явно преувеличена» [20, р. 18]. Тем более внимателен Дюма к исторической достоверности в своей книге воспоминаний.

22 тома «Мои мемуаров» были напечатаны с 1852 по 1854 г., и еще 8 томов вышли в 1854–1855 гг. Одновременно Дюма начинает публикацию «Мемуаров» в ноябре 1853 г. в своей газете «Мушкетер». Эта публикация продлилась до мая 1855 г., хотя оставалась нерегулярной и отчасти беспорядочной. Полный текст

¹ Хотя еще в 1995 г. Шарль Гривель замечал, что «Дюма концентрирует больше, чем какой-либо другой автор <популярного романа. – Н. П.> пренебрежительные или презрительные взгляды всех групп комментаторов» [цит. по: 3], в монографии 2008 г. он вновь констатирует: «даже после пантеонизации в конце 2002 г. отец “Трех мушкетеров” продолжает притягивать к себе нечто вроде общественного осуждения» [4, р. 20].

воспоминаний публикуется также в Брюсселе с 1852 по 1856 г. При этом Дюма обратился к созданию «Мемуаров» еще в 1847 г. И по свидетельству специалистов, работал над текстом практически без перерывов восемь лет – дольше, чем над любым из своих романов.

«Мои мемуары» охватывают 30 первых лет жизни писателя: он родился в 1802 г. (т.е. он ровесник В. Гюго), его книга завершается 1833 г. В ней много сказано о молодых годах А. Дюма: его детстве, вступлении в мир литературы, первых пробах пера – в театре, в период «битвы за романтизм», о друзьях-поэтах, романистах, драматургах, и не только об этом. Причем Дюма гораздо меньше, чем, например, Ж.-Ж. Руссо, сосредоточен на описании себя самого: он выступает как летописец времени, истории – и своей семьи, и своей страны, углубляясь в историю своего рода. Воссоздавая события, Дюма старается опираться не только на свою память и впечатления, но и на историографические источники. Ведь ему не было еще и четырех лет, когда умер его отец. Первые страницы мемуаров Дюма посвящает уточнению обстоятельств собственного рождения. Ему было важно доказать законность своего появления на свет, и этому помогли архивные документы [см.: 7, т. 1, р. 5–6]. Но главной целью было не воссоздание своей биографии. Сам Дюма так писал в «Мемуарах»:

«Думаете ли вы, те, кто читает эту книгу сейчас, что, начиная ее, я имел в виду эгоистическую цель: без конца повторять “я”? Нет, я представлял ее как огромную раму, в которую хотел включить всех вас, братья и сестры по искусству, отцы или дети века, великие умы, очаровательные создания, чьих рук, щек, губ я касался; вас, кто любил меня и кого любил я; вас, кто составлял или составляет сегодня славу нашей эпохи; вы, кто остались мне неизвестными, и, наконец, вы, кто меня ненавидели! “Мемуары Александра Дюма!” Да ведь это было бы смешно! Кем я был сам по себе, я, отдельная личность, затерянный атом, песчинка, носимая по свету всеми вихрями? Ничем! Но вместе со всеми вами, сжимая в левой руке правую руку художника, в правой руке – левую руку принца, я становлюсь звеном золотой цепи, соединяющей прошлое с будущим. Нет, я пишу не свои мемуары; это воспоминания обо всех, кого я знал, а поскольку я знал все, что было

великого, достославного во Франции, то я пишу воспоминания Франции» [7, t. 1, p. 1113].

Можно признать правоту Д. Дезормо, полагающего, что воспоминания Дюма – это «создание истории в процессе письма об истории» [5, p. 149], но вряд ли следует согласиться с тем, что литературовед, считая возможным существование некоего жанрового канона мемуаров, относит сочинение Дюма к мемуарам «не первого ряда» [5, p. 148], поскольку автор занимает слишком индивидуалистическую позицию, не свойственную историографии [5, p. 152]. Любые воспоминания несут отпечаток индивидуальности сочинителя, их ценность – не в передаче официальной концепции исторических событий, а в особом, пусть даже субъективном взгляде на них.

В общем виде «Мемуары» представляют собой коллаж из собственных текстов Дюма, написанных ранее, и из различных документальных и мемуарных источников, объединенных памятью и воображением. Он не был свидетелем Революции, знал о ней через посредство рассказов своего отца (имя которого, между прочим, – Тома-Александр Дави де ла Пайетри – выбито на Триумфальной арке в Париже), черпал сведения из отцовской переписки с членами Конвента, Наполеоном, военными министрами, армейских рапортов, а также из рассказов матери, друзей его родителей. Дюма, с одной стороны, никак не отступает от принципов романтического историзма, придающего первостепенное значение воссозданию общей атмосферы той или иной эпохи, обращаясь не столько к сухим официальным документам, сколько к мемуарам, легендам, историческим анекдотам («В истории я люблю только анекдоты», – говорил Проспер Мериме в предисловии к роману «Хроника царствования Карла IX» [12, с. 15]). С другой стороны, Дюма обращается и к документальным свидетельствам, что видно уже по тому, как он доказывает законность своего рождения.

По существу, с самого начала «Мемуаров» Дюма создает не только свой собственный портрет, но и портрет своего отца. Как указывает американский историк и журналист Том Райс, обладатель Пулитцеровской премии, добрых двести страниц в начале своих воспоминаний Дюма посвящает генералу Тома-Александру Дави Дюма, «мулату, родившемуся в колонии и оказавшемуся во

время Революции во главе армии в 50 тысяч человек» [14, р. 13]. Чтобы воссоздать образ отца, «Дюма использовал как воспоминания о нем матери и друзей, так и официальные документы и письма, собранные вдовой генерала» [14, р. 13]. Т. Райс не скрывает, что в рассказе Дюма есть и лакуны, и умолчания, есть и восстановленные воображением диалоги и сцены, но полагает, что рассказ сына об отце – безусловно, очень искренний и во многом точный, потому-то эти страницы мемуаров и стали в свою очередь источником написания биографии генерала для самого Райса.

Начав с собственного рождения и перейдя затем к истории отца, Дюма идет еще дальше в своей ретроспекции – пишет об истории деда. Вообще, он свободно углубляется в прошлое, его обращение к истории собственного рода попутно оказывается и экскурсом в эпоху Людовика XIV. Собственная биография предстает канвой не только для обрисовки тех исторических событий, свидетелем которых Дюма являлся, но и для демонстрации того, насколько живо далекое прошлое для человека, открытого как истории, так и современности.

Рисуя события Революции, Дюма справляется с «Мемуарами, относящимися к французской Революции» Бервиля и Барьера, обращается к «Воспоминаниям о Революции и империи» Шарля Нодье, к «Истории жирондистов» Альфонса де Ламартина, к «Мемориалу Святой Елены», который и ранее неоднократно внимательно читал, участвуя в редакции «Рассказов о пленении императора Наполеона на остров Святой Елены» Монтолона. И, безусловно, Дюма многократно обращался к «Истории Французской революции» Жюль Мишле, знаменитого романтического историка. Изабелла Сафа называет Мишле «гарантом историзма Дюма» [15]. Конечно, если вспомнить отзыв И. Тэна – известного позитивиста – «Мишле – не историк, а поэт, его история – это лирическая эпопея Франции» [17, р. 176], то может показаться, что обращение Дюма к Мишле – это слабое подкрепление для признания исторической верности мемуаров. Однако сегодня мы понимаем как достоинства позитивистской науки, так и ее недостатки. Сухие, голые факты, отказ от любой их интерпретации, сугубый объективизм, отстраненность мало способствуют пониманию исторических процессов. К тому же стоит вспомнить, что Мишле был первым, кто, создавая историю Франции, обращался к архивным документам и приводил

их в своей книге, превратив ее в бесценный источник документальных фактов, ценимых в том числе и позитивистами.

Мишле – романтический историк – восхищался писателем, что ясно выражено в его письме, которое приводит биограф Дюма Клод Шопп: «Я долго испытывал потребность написать вам, выразить то удивление, которое вызвал во мне ваш неисчерпаемый гений, мощный поток вашего воображения. Вы – больше, чем писатель. Вы одна из сил Природы, и я испытываю к вам столь же глубокую симпатию, какую испытываю к ней самой» [18, р. 141]. А Дюма-романист неоднократно пояснял свой подход к изображению истории. Так, в предисловии к роману «Графиня Солсбери» (1836) он писал: «Изучив одну за другой хроники, историю и исторический роман, придя к выводу, что хроника может рассматриваться лишь как источник, из которого следует черпать, мы надеялись найти место между людьми, совершенно лишенными воображения, и людьми, чрезмерно им наделенными; мы убеждены, что даты и хронологические факты не вызывали интереса лишь из-за отсутствия какой-либо жизненной нити, связывающей их друг с другом, и что труп истории казался нам таким отвратительным и отталкивающим лишь поскольку те, кто его препарировали, начали с лишения его плоти, придающей сходство, мышц, необходимых для движения, и наконец – органов, необходимых для жизни» [6, р. 14–15].

Скруплезный анализ текста «Мемуаров» выявляет использование в них более ранних текстов самого Дюма: фрагментов из очерка «Наполеон», заметки «Как я стал драматургом», зарисовки «Бернар, охотничьи истории», из «Завещания господина Шовелена», из «Рапорта генералу Лафайету», статей «Вандея после 29 июля» и «Мои злключения в национальной гвардии», из «Дорожных впечатлений» и т.п. Дюма не просто вставляет эти фрагменты в свой текст, он их переписывает, придает им более логический и целостный вид, т.е., стремится убедить читателей в достоверности своего повествования.

И этой глубинной достоверности не препятствует художественность, вольно или невольно проявляющаяся в тексте «Мемуаров». Жизнь отца писателя напоминает биографам историю графа Монте-Кристо из одноименного романа, его портрет вызывает в памяти фигуру мушкетера Портоса, а жизнь самого Дюма – исто-

рию д'Артаньяна из «Трех мушкетеров»¹. История и вымысел тесно переплетены как в мемуарах, так и в романах Дюма. Ведь многие детали сюжета, жизни главных персонажей романа «Три мушкетера», как и его продолжений – «Двадцать лет спустя», «Виконт де Бражелон, или Десять лет спустя» – А. Дюма почерпнул из исторических и легендарных источников.

Прежде всего, это книга Гасьена де Куртиля де Сандра «Мемуары господина д'Артаньяна, капитана-лейтенанта мушкетеров короля» (1700), автор которой, стилизуя собственное повествование под воспоминания самого героя, описывает тем не менее историческое лицо – реально существовавшего Шарля де Батц д'Артаньяна, родившегося в 1618 г., служившего в королевской гвардии с 1635 г., а в 1644 г. принятого в роту мушкетеров. Д'Артаньян действительно выполнял некоторые важные поручения Людовика XIV (например, арестовывал опального министра Фуке), был впоследствии назначен губернатором Лилля и погиб при осаде голландского города Маастрихта в 1673 г. В той же книге Куртиля де Сандра фигурировали и другие реальные прототипы героев Дюма: Атос д'Отвиль, Исаак де Порто и Анри д'Арамис, беарнские дворяне. Кроме того, Дюма внимательно читал мемуары кардинала де Ретца и герцога Сен-Симона – известных политических деятелей XVII в., а также исторический труд Вольтера «Век Людовика XIV», знатока той эпохи и сторонника легенды о Железной маске, использованной Дюма.

Дюма любил свою трилогию. Не случайно, когда он увлекся журналистикой, одну из своих газет он назвал «Мушкетером». Надо сказать, что публикация «Мемуаров» в этой газете была отчасти политическим актом: ведь осторожный Эмиль де Жирарден, основатель дешевой периодической печати и создатель традиции публиковать романы частями в газетах и журналах, поостерегся взять в свою газету «Конститусьонель» текст Дюма, понимая, что этот республиканец, оппозиционно настроенный по отношению к режиму Наполеона III, может быть источником неприятностей для издателя со стороны властей.

¹ «Осознанно или нет, но Дюма в “Мемуарах” подхватывает рамку “Трех мушкетеров”, опубликованных восемью годами ранее», – утверждает К. Шопп [19, р. XX].

Активно сочиняя романы, исторические очерки, газетные статьи, пьесы, новеллы, сказки для детей, много путешествуя, Дюма с не меньшей энергией занимается и политикой. Он принимает участие в революции 1848 г. После безуспешной попытки стать депутатом Национального собрания и переворота Луи-Наполеона Бонапарта в декабре 1851 г. Дюма уезжает в Бельгию, впрочем, спасаясь не только от политических преследований, но и от кредиторов. И там начинает работу над «Моими мемуарами» (1851–1856).

Конечно, мемуарной прозе Дюма присуща большая строгость и подчиненность документальным свидетельствам, чем романам – достаточно сравнить рассказы о революционных и после-революционных годах в его воспоминаниях (где прежде всего описана судьба отца и те события, с которыми он был связан) с циклом его же романов о Революции и Империи («Жозеф Бальзамо», «Ожерелье королевы», «Анж Питу», «Графиня де Шарни», «Соратники Иегу», «Белые и Голубые» и др.), чтобы увидеть это различие. И все же их сближает общий романтический историзм: факты обрастают необходимой для оживления повествования плотью мощного воображения, писатель стремится верно почувствовать дух эпохи – и передать это чувство читателю. Один из крупнейших сегодня специалистов по творчеству Дюма, Клод Шопп справедливо пишет: «Дюма создает романы, чтобы соперничать с историей и постичь ее смысл через художественный вымысел. Воображаемое у него – акушер правды» [19, р. XXII].

Надо сказать, что «Мемуары» выступают не только историческим и политическим свидетельством времени, но и становятся, по словам того же К. Шоппа, «литературным архивом XIX столетия» [19, р. XXIX]. В самом деле, Дюма обильно цитирует многих современников-литераторов (Беранже, Гюго, Казимира Делавина и др.) – как тех, кто близок ему, так и недругов. И здесь важную роль играет обращение Дюма к описанию своей собственной жизни и судьбы, тесно связанной с художественной жизнью Франции его времени: мы узнаем эпизоды «битвы за романтизм» в театре, историю создания и постановок пьес драматурга. Он не чужд выяснению отношений со своими литературными братьями, доказывая свою правоту [см., напр.: 7, t. 1, р. 1099–1106]. Д. Дезормо справедливо замечает: «Использовать свои мемуары как модель

реабилитации или мести – в самой природе этого жанра. Дюма на самом деле не первый и не последний писатель своего поколения, который верил в возможность превращения своей книги воспоминаний в символическое вложение в будущее» [5, р. 16].

Александра Дюма отличало особое отношение к своему образованию. Он никогда не воображал себя мудрецом или пророком (в отличие от Виктора Гюго, например), скептически оценивал свою эрудицию, чем, надо сказать, немало способствовал тому пренебрежительному отношению к его историческим знаниям, которое долго определяло его репутацию. Как признавался он в воспоминаниях, учился он мало, не слишком регулярно и усердно, так что до 1815 г. «не знал ничего». Тем не менее, не любя ни древние языки, ни математику, он увлеченно читал Библию, древнегреческие мифы, «Естественную историю» Бюффона, «Робинзона Крузо» и сказки «1001 ночи»¹.

Приобщение к поэзии началось у молодого Дюма с Ламартина, а в начале 1820-х годов он посещает кружок Ш. Нодье и активно осваивает сочинения авторов-романтиков и их кумиров – В. Гюго, Д.Г. Байрона, В. Скотта, Ф. Купера, У. Шекспира, Ф. Шиллера, И.В. Гёте. При этом следует подчеркнуть и пробудившуюся любовь писателя к иностранным языкам: так, А. Дюма выучил английский язык настолько, что перевел роман В. Скотта «Айвенго»², изучал немецкий, чтобы читать в подлиннике Шиллера и Гёте, а затем успешно переводил с немецкого.

Придавая и в дальнейшем большое значение знанию языков, Дюма-отец в декабре 1840 г. писал из Флоренции сыну, советуя тому изучать латынь – чтобы читать Вергилия и Горация, греческий – чтобы узнать в подлиннике Гомера, Софокла и Еврипида, немецкий, английский и итальянский, чтобы познакомиться с

¹ См. подробнее: [2, р. 17–20].

² А.-Р. Эрмете и Ф. Вайнман, правда, считают, что на самом деле этот роман перевела Мари де Фернан (псевдоним – Виктор Персеваль), которая была возлюбленной писателя в ту пору [10, р. 594], однако, во-первых, в предисловии к «Айвенго» А. Дюма объясняет некоторые особенности своего восприятия В. Скотта и говорит о том, что этот перевод был для него своего рода «упражнением в стиле» [10, р. 774], а во-вторых, никто не оспаривает большую долю его участия в переводе «Гамлета» Шекспира (1847), например, хотя он и был сделан в соавторстве [10, р. 467–477].

Шекспиром, Шиллером и Данте [8]. Его собственное знание итальянского также было весьма глубоким, и это своеобразно проявилось в 1860 г., когда, путешествуя по Италии, Дюма опубликовал в газете «Индипенденте» (*L'Indipendente*) новеллу на итальянском языке под названием «Убийство на улице Святого Роха» – переработку рассказа Э. По «Убийство на улице Морг». Но еще ранее, в середине 1830-х годов, Дюма замыслил перевести «Божественную комедию» Данте. Правда, перевод всего произведения Данте Дюма полностью так и не осуществил, но все же перевел первую песнь «Ада», сопроводив ее основательным историко-политическим очерком о Данте и Флоренции его времени. Так что можно с уверенностью сказать, что эрудиция писателя была гораздо глубже, чем его собственные суждения и позднейшие представления читателей и критиков о ней.

Конечно, у матери не было средств, чтобы дать сыну, что называется, престижное образование, однако он с детства любил читать. С 1811 по 1813 г. он учился в коллеже аббата Грегуара в Вилле-Котре, а с 1816 г. начал работать в нотариальной конторе родного городка. Первые литературные опыты будущего писателя относятся к концу 1810-х годов, когда он завел знакомство с молодым виконтом Адольфом де Левеном, приобщившим его к романтической литературе. Отец Адольфа был близко знаком со знаменитостями того времени – писательницей Ж. де Сталь, актером Тальма, а сам молодой виконт был в курсе новых веяний в поэзии и театре.

Вместе со своим другом Александр начинает сочинять театральные пьесы. В 1823 г. Дюма приезжает в Париж, получает должность секретаря в канцелярии герцога Орлеанского (будущего короля Луи-Филиппа), однако с гораздо большей страстью предается сочинительству. В конце того же года в «Альманахе для юных девушек» появляется стихотворение Дюма «Беляночка и Розочка», а в 1825 г. выходит небольшой сборник «Современные новеллы» и осуществляется постановка первой пьесы, написанной в соавторстве с Левеном, – «Охота и любовь». Но настоящий успех еще впереди: он приходит к Дюма в конце 1820-х годов, когда он сближается с известными писателями-романтиками – В. Гюго, Ш. Нодье, А. де Виньи и др. и включается в «романтическую битву» за новую драматургию.

В Париже Дюма посещает выставки живописцев романтической школы – Э. Делакруа, О. де Верне; принимается за чтение самых важных для романтиков писателей – Шекспира, Шиллера, Гёте, Парни, Андре Шенье, Байрона, затем – Вальтера Скотта и Фенимора Купера. Что касается сочинений по истории Франции, то до поры до времени Дюма остается к ним равнодушен. Сохранилось свидетельство, по которому будущий исторический романист на предложение прочесть хроники Фруассара, Л'Этуаля, воспоминания кардинала де Ретца ответил: «Но ведь история Франции так скучна!» [7, т. 1, р. 589]. Пока его больше влекут к себе близкие исторические события, наполеоновская эпоха: он не расстается с «Мемориалом Святой Елены». Однако вслед за другими романтиками Дюма обращается к жанру исторической драмы: в 1828 г. сочиняет пьесу «Кристина», посвященную шведской королеве, правившей в XVII в., и отдает ее в театр Комеди Франсэз. Пьеса подвергается цензурным переделкам и, когда ее наконец поставят в 1830 г., не принесет автору большого успеха.

Тем не менее сложности с «Кристиной» не только не отпугнули писателя, но и стимулировали его интерес к «скучной» французской истории: в поисках нового сюжета он обратился к «Истории Франции» аббата Анкетиля, «Универсальной библиотеке» Мишо, «Дневнику» Л'Этуаля и уже в конце 1828 г. предложил Комеди Франсэз новую пьесу – «Генрих III и его двор». После премьеры пьесы в феврале следующего года 27-летний Дюма проснулся знаменитым. Одним из рецензентов пьесы был Стендаль, сравнивший «Генриха III» с «Ричардом II» Шекспира и назвавший постановку этой драмы самым важным литературным событием зимы 1829 года. С этого момента Дюма становится одним из мэтров романтической драматургии: посещает салон Ш. Нодье, где ведет увлеченные беседы с В. Гюго, А. де Виньи, А. де Мюссе, одновременно пишет новые романтические драмы – «Антони» (1830), «Ричард Дарлингтон» (1831), «Нельская башня» (1832). Последняя пьеса стала новым триумфом Дюма – исторического драматурга.

Однако в 1830 г. Дюма был увлечен не только литературным творчеством: он активно участвовал в событиях Июльской революции и, как и многие романтики, был разочарован ее результатом. В своих «Мемуарах» он писал: «Именно пламенная героиче-

ская молодежь из рабочих совершала революцию 1830 г., она зажгла восстание и пролила в нем много крови; именно этих людей отодвинули в сторону, когда дело было сделано...» [7, т. 2, р. 87]. Новое политическое разочарование принесло Дюма подавление республиканского восстания 1832 г.

Он покидает Париж и отправляется в путешествие как по самой Франции, так и по различным странам Европы: Швейцарии – 1832 г., Италии – 1835 г., Бельгии, Германии – 1838 г., Испании – 1846 г., посещает также Северную Африку. Свои впечатления он записывает, затем публикует в газетах: первый (1833) и последующие выпуски «Путевых заметок» (1839, 1841). Полюбив путешествия, Дюма продолжит совершать их вплоть до последних своих дней. Однако вторая половина 1830-х годов, как и дальнейшая жизнь Дюма, не вошла в его «Мемуары»¹, хотя писались они как раз в тот период, когда талант Дюма-романиста раскрылся в полную силу: для чего оказались необходимы определенные изменения в формах издания и распространения романной литературы, отвечающие новым читательским навыкам и потребностям.

В 1836 г. такие изменения произошли под воздействием реформы французской прессы: французский журналист и издатель Эмиль Жирарден решил издавать газеты гораздо более дешевыми и гораздо более массовыми тиражами. Для привлечения широкой читательской аудитории Жирарден, а вслед за ним другие издатели предлагают публиковать в их газетах романы частями («фельетонами»), с продолжением в последующих номерах. Первым из романов писателя так был опубликован «Капитан Поль» (1838). В 1840-е годы именно в жанре романа-фельетона Дюма создает свои признанные шедевры – «Три мушкетера» (1844), «Королеву Марго» (1845), «Графа Монте-Кристо» (1845–1846), «Госпожу де Монсоро» (1846), «Сорок пять» (1847–1848), «Жозефа Бальзамо» (1846–1849) и др. Притом что популярность этих романов была очень высока, критика довольно долго так или иначе старалась подчеркнуть в них прежде всего умело выстроенную приключенческую интригу, не слишком высоко оценив как стиль писателя,

¹ Сильвен Ледда полагает, что «Мемуары» «завершаются в момент апофеоза его <Дюма. – Н. П.> юношеской славы» [11, р. 290] и, возможно, писатель не слишком хотел их продолжать, вопреки своему обещанию.

так и его жанровые новации. Однако исследователи последних лет не без удивления обнаруживают тщательность работы писателя над стилем, осознанную работу над структурой произведений, серьезные размышления над творческим процессом. Его сочинения не случайно поставлены в один ряд с романами Достоевского и Вирджинии Вулф: по мысли П. Ситати, каждый из этих писателей создает образец определенной жанровой модификации романа [16]¹.

Итак, мы можем сказать, что Дюма отнюдь не грешил против основных фактов, а главное – сути, – истории и современности ни в своих романах, ни в путевых очерках, ни в «Мемуарах». Отказывая писателю в историзме, незаслуженно забывают и никогда не цитируют другие его слова: «...мы смеем думать, что научили Францию истории больше, чем какой-либо из историков» [9, р. 21]. Не следуя буквально только известным историческим фактам, но и пуская в ход мощное воображение, Дюма весьма тщательно изучал исторические документы, воспоминания, хроники, вдохновлялся историческими концепциями Вико и Мишле, осуществлял своего рода универсальный проект описания исторических событий от Античности до 60-х годов XIX в. (такова хронология сюжетов сочинений Дюма от «Цезаря» до «Прусского террора»).

«Мои мемуары» убедительно дополняют общую картину изображением современных автору событий его молодости, причем это произведение также пронизано романтическим историзмом. И если ученый-историк не может изучать эпоху по книгам Дюма, то он, безусловно, может помимо документов и хроник привлекать их как весьма интересные и в высшем смысле правдивые источники, а главное – вдохновляться этими книгами, способными помочь полюбить историю не как перечень царствований, битв, сражений и прочее, а как живое и красочное течение человеческой жизни. Дюма не мыслил историю отдельно от судеб ее рядовых участников, обычных людей – в том числе, и от своей собственной.

¹ Ученые также обратили внимание на интерес, который проявил к романам Дюма столь элитарный писатель, как М. Пруст [1].

Список литературы

1. Ангар Л., Фрэсс Л. Пруст и Александр Дюма : навстречу роману, который «не думает о себе».
Angard L., Fraisse L. Proust et Alexandre Dumas : à la rencontre du roman qui «ne se pense pas» // Revue d'études proustiennes. – 2017. – N 5(2017-1). – P. 173–188. – URL: <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02182947>.
2. Бье К., Бригелли Ж.-П., Риспай Ж.-Л. Александр Дюма, или Приключения романиста.
Biet C., Brighelli J.-P., Rispaï J.-L. Alexandre Dumas, ou, les aventures d'un romancier. – Paris : Gallimard, 1986. – 208 p.
3. Гривель Ш. Александр Дюма : плохо писать, хорошо писать.
Grivel Ch. Alexandre Dumas : mal écrire, bien écrire // Belphegor. Littératures populaires et culture médiatique [Revue électronique]. – 2008. – Vol. 16, N 1. – URL: <https://journals.openedition.org/belphegor/1374?lang=en>.
4. Гривель Ш. Александр Дюма, человек со 100 головами.
Grivel Ch. Alexandre Dumas, l'homme 100 têtes. – Villeneuve d'Ascq : Presses univ. de Septentrion, 2008. – 270 p.
5. Дезормо Д. Александр Дюма, фабрика бессмертия.
Desormeaux D. Alexandre Dumas, fabrique d'immortalité. – Paris : Classique Garnier, 2014. – 347 p.
6. Дюма А. Графиня Солсбери.
Dumas A. La Comtesse de Salisbury : en 2 tomes. – Paris : Dumont, 1839. – Т. 1. – 242 p. ; Т. 2. – 302 p.
7. Дюма А. Мои мемуары.
Dumas A. Mes Mémoires. – Paris : Robert Laffont, 1989. – Т. 1 : 1802–1830. – 1220 p. ; Т. 2. – 1175 p.
8. Дюма А. Письма к сыну.
Dumas A. Lettres à mon fils. – Paris : Le temps retrouvé, 2008. – 416 p.
9. Дюма А. Сопратники Иегу.
Dumas A. Les compagnons de Jéhu. – Paris : Phébus, 2006. – 660 p.
10. История переводов на французский язык. XIX век, 1815–1914.
Histoire des traductions en langue française. XIX siècle, 1815–1914 / sous la dir. de Chevrel Y., D'Hulst L., Lombez Chr. – Paris : Verdier, 2012. – 1369 p.
11. Ледда С. Александр Дюма.
Ledda S. Alexandre Dumas. – Paris : Gallimard, 2014. – 351 p.
12. Мериме П. Хроника царствования Карла IX // Мериме П. Собр. соч. : в 6 т. – Москва : Правда, 1963. – Т. 1. – 543 с.
13. Моруа А. Три Дюма. – Кишинев : Картя молдавеняскэ, 1974. – 735 с.
14. Райс Т. Дюма, чернокожий граф.
Reiss T. Dumas, le comte noir. – Paris : Flammarion, 2013. – 574 p.

15. Сафа И. Мишле, гарант историзма Александра Дюма : превращение в роман «Истории Французской революции».
Safa I. Michelet, caution historienne d' Alexandre Dumas : enjeux de la mise en roman de l' Histoire de la Révolution française // Actualité de Michelet. L' Histoire de la Révolution française aujourd' hui. Journée d' étude, 12 novembre 2015 / Université Grenoble-Alpes. – 2015. – URL: <https://luhcie.univ-grenoble-alpes.fr/wp-content/uploads/2015/07/Flyer-Michelet.pdf>.
16. Ситаги П. О романе : Дюма, Достоевский, Вулф.
Citati P. Sur le roman : Dumas, Dostoïevski, Woolf. – Paris : BNF, 2000. – 72 p.
17. Тэн И. Мишле.
Taine H. Michelet // Taine H. Essais de critique et d' histoire. – 2 e éd. – Paris : L. Hachette, 1866. – P. 175–233.
18. Шопп К. Историк и романист. О переписке между Дюма и Ж. Мишле.
Schopp C. Historien et romancier. Pour une correspondance entre Dumas et J. Michelet // L' Ull critic. – 1999. – N 4–5. – P. 137–154.
19. Шопп К. Предисловие.
Schopp C. Préface // Dumas A. Mes mémoires. – Paris : Robert Laffont, 1989. – Т. 1 : 1802–1830. – P. V–XXXIII.
20. Тюллар Ж. Александр Дюма.
Tullard J. Alexandre Dumas. – Paris : PUF, 2008. – 128 p.

ЛИТЕРАТУРА XX–XXI вв.

Русская литература

УДК 821.161.1.09 “1992/...”

МАТРОСОВА М.Н.¹ ПОЭТОЛОГИЧЕСКОЕ ЭССЕ КАК ПРОСТРАНСТВО АВТОИНТЕРПРЕТАЦИИ (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА М. ШИШКИНА).

DOI: 10.31249/lit/2022.04.09

Аннотация. В статье рассматривается один из представленных в творчестве М. Шишкина типов поэтологического эссе – эссе с эстетической автоинтерпретацией. В таких эссе писатель, как правило, комментирует факторы, подтолкнувшие его к написанию того или иного текста, а также обстоятельства работы над ним, разъясняет для читателя, «о чем роман», или говорит об особенностях поэтики. М. Шишкин комментирует два своих романа – «Взятие Измаила» (1999) и «Венерин волос» (2007). И один из его любимых творческих методов – инкорпорирование автобиографического материала в художественный нарратив – находит отражение также и в интерпретации собственного литературного произведения в гибридном жанре эссе, сочетающем документальное и вымышленное, биографическое и эстетическое.

Ключевые слова: Михаил Шишкин; современная русская литература; поэтология; поэтологическое эссе.

Для цитирования: Матросова М.Н. Поэтологическое эссе как пространство автоинтерпретации (на материале творчества М. Шишкина) // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная ли-
тера-

¹ © Матросова Мария Николаевна – магистр филологии; Институт филологии, журналистики и межкультурной коммуникации Южного федерального университета, Ростов-на-Дону.

тура. Серия 7: Литературоведение. – 2022. – № 4. – С. 137–146. DOI: 10.31249/lit/2022.04.09

MATROSOVA M.N. Poetological essay as a self-interpretation space (based on the work by Mikhail Shishkin).

Abstract. The article specifically examines one of the types of poetological essays presented in the literary work of Mikhail Shishkin, containing the writer's aesthetic self-reflection. In such essays the writer usually comments on the factors having encouraged him to write the text, and work circumstances as well. Sometimes he explains what the novel is about or discusses some particular features of his own poetics. Shishkin comments mainly on two of his novels: *Taking Izmail* (1999) and *Venus' Hair* (2007). One of his special ways of poetical self-reflection is to weave some autobiographical facts into the narratives of his essays. Thus, a hybrid essay genre, combining documentary and fictional, biographical and aesthetic material, allows the writer to deepen his own interpretations of his literary work to the best advantage.

Keywords: Mikhail Shishkin; contemporary Russian literature; literary self-reflection; poetological essay.

To cite this article: Matrosova, Maria N. "Poetological essay as a self-interpretation space (based on the work by Mikhail Shishkin)", Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies, no. 4, 2022, pp. 137–146. DOI: 10.31249/lit/2022.04.09 (In Russian)

Художественная проза русского писателя М. Шишкина (р. 1961), с середины 1990-х годов живущего преимущественно в Швейцарии, поэтологична, а большинство его эссе так или иначе затрагивают проблемы литературного творчества, и в них он нередко прибегает к комментированию собственных произведений.

Чаще всего Шишкин комментирует факторы, подтолкнувшие его к написанию того или иного романа, обстоятельства работы над ним, разъясняет для читателя, «о чем роман», и т.д. Будучи автором четырех романов – «Записки Ларионова» (журнальное название «Всех ожидает одна ночь»)¹ (1993), «Взятие Измаила» (1999), «Венерин волос» (2007) и «Письмовник» (2010) – писатель

¹ «Записки Ларионова» (1993) – дебютный роман Михаила Шишкина. Текущее название (отсылающее к цитате из «Од» Горация: *Omnes una manet pox*) роман получил при публикации в журнале «Знамя».

так или иначе высказывался о каждом из них в различных своих эссеистических текстах.

К тематической группе эссе, в которых М. Шишкин интерпретирует собственное творчество, относятся «Пальто с хлястиком» (2010), «В лодке, нацарапанной на стене» (2008), «Спасенный язык» (2001), «Гул затих» (2016), «Кастрюля и звездопад» (2012). В них есть мотивы, образы, цитаты, иногда почти дословные, свидетельствующие об интертекстуальных переключках с романами. В качестве примера укажем на эссе «Спасенный язык», где Шишкин пишет: «Эта болезнь здоровая, и с ней можно прожить до самой смерти» [12, с. 203]. В «Записках Ларионова» есть почти такая же фраза: главный герой романа, Александр Ларионов, на вопрос о том, что у него за болезнь, получает ответ полкового лекаря: «*“Taedium vitae”*¹. Но должен сказать, молодой человек, что болезнь это здоровая <...> и с ней доживают до самой смерти» [10, с. 104]. В эссе «Гул затих» (2016) есть неявное пояснение к «Венериному волосу», где повествование построено на рассказах беженцев, которые переводит протагонист – Толмач, – служащий швейцарского центра по вопросам эмиграции. В эссе Шишкин описывает, как, учась на военной кафедре, переводил допросы «пленных солдат Бундесвера» [11, с. 464]. В свою очередь, в «Венерином волосе» есть отсылка к эссе «Вильгельм Телль как зеркало русских революций» (2005): «На полу найдены <...> два мешочка со старыми юбилейными рублями, которые здесь все автоматы принимают за пятифранковую монету с Вильгельмом» [9, с. 54].

Поэтологические комментарии писателя целесообразно группировать по романам, к которым они относятся. В двух эссе – «В лодке, нацарапанной на стене» и «Пальто с хлястиком» – Шишкин в хронологическом порядке комментирует каждый из своих романов (в первом упоминается также его литературно-исторический путеводитель «Русская Швейцария»). Оба эссе имеют схожую структуру, между тем в «Пальто...» комментарии к романам вплетены в автобиографическое повествование, а в «В лодке...» становятся частью рассуждений о литературной традиции, языке и природе слова. В обоих обнаруживаются также

¹ Отвращение к жизни (*лат.*).

общие черты с «Тревожной куколкой» (2007) Саши Соколова – гибридным текстом, синтезом эссе и рассказа о *превращении* в писателя, где автор отмечает, что свой собственный дебютный роман, «Школа для дураков», написал «по наитию» [7, с. 7]. В отличие от него Шишкин свой первый роман напрямую не комментирует ни в одном из эссе.

«Записки Ларионова» – это пастиш классического русского романа, стилизованные мемуары молодого дворянина о 1830-х годах. Как и «Письмовник» (последний на сегодняшний день роман Шишкина), «Записки Ларионова» напоминают традиционный роман, в котором классический стиль реставрируется, служа главной поэтологической задаче писателя – «сохранению языка» [5, с. 74]. Под «сохранением языка» Шишкин понимает необходимость продолжать писать на русском языке, пребывая в отдаленности от него: как в физической, так и культурной изоляции, в чужом языковом пространстве. Подражание классическим образцам в романе реализуется с позиции значительной этической и эстетической дистанции. Как и в «Уроке каллиграфии» (1993), в «Записках Ларионова» можно увидеть подготовку писательского инструментария – литературной базы для всех последующих произведений.

«Урок каллиграфии» – дебютный рассказ писателя и одновременно «программный текст» (С.П. Оробий), в котором через «атомы» и тактильную основу языка прокладывается путь к сакральному. В эссе «Вальзер и Томцак» (2013) Шишкин пишет, что в первом произведении каждого писателя формируется «он сам» – его ключевые концепции. В случае М. Шишкина – прием онтологизации элементов письма.

В 1995 г. Шишкин переехал в Швейцарию, что, конечно, сказалось на его восприятии родного языка. В одном из интервью писатель подчеркнул, что именно в эмиграции «по-настоящему полюбил русский язык и понял, что <...> с ним должен делать» [6]; за границей постепенно сформировалась его специфическая лингвофилософия, признающая одной из необходимых задач «спасение» языка «в изолированном топосе эмиграции» [4, с. 111].

Двуязычное или многоязычное пространство нередко и ранее становилось творческим прибежищем для поэтов и писателей. В таком пространстве творили В.В. Набоков, И.А. Бродский, а также Элиас Канетти, к «Спасенному языку» (1977) которого от-

сылает одноименное эссе Михаила Шишкина, осознающего необходимость «спасения» родного языка в чужом культурном пространстве.

Смена языковой среды сообщила литературным поискам Шишкина новое измерение. Второй роман – «Взятие Измаила» – «никак не получался» на швейцарской почве. В эссе «Спасенный язык» писатель так комментирует работу над ним: «Сразу после смены декораций стал дописывать начатый в Москве роман, а ничего не получалось. <...> Роман получался о чем-то другом» [12, с. 199]. В эссе «В лодке, нацарапанной на стене» писатель определяет второй роман как «объяснение в любви к монструозному отечеству», а его «персонажем» называет собственно стиль, и подчеркивает, что локус и хронотоп в нем определить невозможно: «время <...> прокручивается, как гайка с сорванной резьбой» [12, с. 193]. «О чем роман», подробно поясняется и в мемуарном эссе «Пальто с хлястиком», где «Взятие Измаила» названо начатым «в русской литературе» несостоявшимся разговором с матерью, попыткой попросить у нее прощения.

Фигура матери (хотя в эссе «Кастрюля и звездопад» речь идет о фигуре отца) в эссеистике Шишкина чрезвычайно важна, она появляется вновь и вновь, неотделима от личных воспоминаний и переживаний писателя. В этот контекст вписываются непростые отношения с матерью обоих героев «Письмовника» – Саши: «...мне захочется мою мать вытошнить из себя, как рвоту» [13, с. 74] и Володеньки: «Вдруг пришло в голову, что по-настоящему смогу ее любить, только когда она умрет» [13, с. 77]. И Сашенька, и Володенька с утратой матери начинают остро испытывать вину, которая, несомненно, созвучна с эмоциями самого писателя. В глубоко личном автобиографическом эссе Шишкина «Кастрюля и звездопад» фигуру матери замещает, становясь центральной, фигура отца, непростые отношения с которым Шишкин поясняет во «Взятии Измаила», где он описал похороны отца¹, сопроводив признанием: «Ничего не придумал» [12, с. 314].

Об обстоятельствах создания третьего романа Шишкин сообщает следующее: ««Венерин волос», написанный в Цюрихе и

¹ См.: Шишкин М.П. Взятие Измаила : роман. – Москва : Издательство АСТ : Редакция Елены Шубиной, 2020. – 480 с.

Риме, начинался на самом деле с мамы, вернее, с ее дневника, который она дала перед своей операцией» [12, с. 24]. «Венерин волос» – это «другой» роман, менее «закупоренный», чем «Взятие Измаила» [12, с. 194]. В нем alter ego автора, Толмач, протоколирует истории беженцев в швейцарском ведомстве по вопросам эмиграции. Как и в «Уроке каллиграфии», сюжет романа основан на символизации каллиграфии и канцелярского письма; среди важных «постмодернистских» тем – неотделимость вымысла от правды, их неотчуждаемость друг от друга. Внутренним импульсом к созданию этого произведения было желание автора переосмыслить собственные чувства и открытия после прочтения дневника матери. При этом он счел необходимым упростить язык повествования, сделать текст менее герметичным, – т.е., чтобы в третьем его романе, в отличие от «Взятия Измаила», «написанное было внятно и эллину, и иудею» [12, с. 24].

«Письмовник», опубликованный в 2010 г., искусно имитирует диалог (хотя диалог тут «не совсем диалог» [12, с. 119], как и у любимого Шишкиным Роберта Вальзера) и постулирует потребность человека в Другом. В одном из интервью Шишкин сказал о нем следующее: «В этот момент и начинается мой Письмовник. Он и она пишут друг другу письма. Это для них единственная возможность остановить распад, разложение бытия. И читающий эту переписку становится тем самым звеном, которое соединяет разорванное время» [3]. С.П. Оробий видит «парадоксальность художественной структуры “Письмовника” в том, что, имитируя эпистолярную фабульность, она ориентирована именно на атемпоральность, преодоление времени. На уровне идей это выражается через знакомую шишкинскому читателю дерзкую демонстрацию неоспоримой власти слова» [5, с. 150]. Роман раскрывает важную для Шишкина тему «коммуникативного провала» (звучавшую уже в «Венеринем волосе»), только на этот раз – в связке с темой телесности, способной нивелировать ситуацию затрудненности общения и дать способ восстановления личностной целостности.

В эссе «Гул затих» автобиографический штрих, «история о пилотке», выстраивает мостик к «Письмовнику»: «Эту украденную пилотку я потом через много лет отдал моему герою в “Письмовнике”» [11, с. 468]. В среднем Шишкин создает один роман в

пять лет, т.е., по словам Г. Юзефович, «пишет, как и положено большому мастеру, медленно <...> и безо всякой скидки на сию-минутную рыночную конъюнктуру» [цит. по: 5, с. 14].

Отдельного рассмотрения через призму его поэтологии заслуживает литературный травелог «Русская Швейцария» (1999, рус. изд. 2011 [14]): своего рода «роман о русском мире» [12, с. 188], обращенный к сферам «большой литературы» и потому особенно щедрый на изложение поэтологических воззрений. Предваряет его небольшое концептуальное эссе под заглавием «Вместо предисловия. Урок швейцарского», содержащее автоаллюзию на дебютный рассказ «Урок каллиграфии». В этом вводном тексте постулируется концепция всей книги («Россия на randevу с Швейцарией» [1, с. 289]) и особенности ее поэтики (множественность сюжетных сцеплений, намеренная зарифмованность сюжетов и персоналий и т.д.). «Русская Швейцария» – еще и диалог русского писателя со Швейцарией, с фигурами ее культурного пространства из прошлого, со своей родной культурой и историей, своеобразный литературный травелог.

Создавая «Русскую Швейцарию», Шишкин стремился «понять, кто я и где я» [12, с. 187], «составить “литературно-исторический путеводитель”» [12, с. 188], освоить чужое пространство путем литературной колонизации [6]. По словам Шишкина, «путеводитель родился из ощущения пустоты под ногами» [2, с. 207], и реальной Швейцарии (со странным флером «нереальности», «карнавальности») в книге мало, речь идет скорее о таком представлении об этой стране, которое опосредовано русским культурным сознанием («В лодке, нацарапанной на стене»). В этом же эссе Шишкин рассуждает о проблеме перевода «Русской Швейцарии» (и вообще культурного феномена, включая литературный текст) на другой язык. Помимо уничтожения ассоциаций и аллюзий, реальный перевод литературно-исторического путеводителя на немецкий язык обеспечил, по его словам, полную потерю коммуникации с немецким читателем: «Можно перевести слова, но нельзя перевести читателя» [12, с. 189].

Шишкин – переводчик по профессии: в 1982 г. окончил романо-германский факультет МГПИ, переводил романы Р. Баха: в 1990 г. роман «Единственная», в 1992 г. – «Иллюзии, или Приключения Мессии, который Мессией быть не хотел», а в 2013 г. пере-

вел культовый рассказ швейцарского писателя Роберта Вальзера «Прогулка». Поэтому не случаен Толмач в «Венерином волосе», а также протагонист-переводчик в рассказе «Клякса Набокова» (2012).

Идея о затрудненности коммуникации между языками («с разным прошлым»), горизонтальной коммуникации и взаимопонимания при переводе отчетливо звучит в его тексте. Всякий переведенный текст, по Шишкину, становится текстом «о чем-то другом» (в «Письмовнике» высказана даже мысль о том, что «любые слова – это только плохой перевод с оригинала» [13, с. 106]), и главная задача переводчика видится ему как спасение того, что «можно спасти» [8, с. 181]. Таким образом, в его творчестве актуализируется органичная для модернизма романтическая топика невыразимости (Unsaqbarkeit).

Вообще, тема «неуспешности» вербализации, «невыразимости» словесного потенциала, как и ощущение непреодолимых трудностей, возникающих при попытке переноса замысла на бумагу (столь характерная для модернистской критики языка) проходит через все поэтологические тексты Шишкина. Язык как экзистенциальное пространство, форма существования, сам ставит проблему «непонимания» и «бесконечные границы, ограничения» [12, с. 205].

Отсюда и сюжет романа «Взятие Измаила», никак не получавшегося на швейцарской почве, где «тесно от русских теней» [14, с. 4]: некто пишет роман, но у него никак не выходит. Лейтмотивом через все эссе проходит мысль о невозможности донести авторскую идею, о принципиальной проблематичности фиксации ее в словах на бумаге. В эссе «В лодке, нацарапанной на стене» сказано: «...хотел просто составить “литературно-исторический путеводитель”, а получился роман о русском мире [литературный путеводитель “Русская Швейцария”. – М. М.]» [12, с. 188], в эссе «Спасенный язык»: «Сразу после смены декораций стал дописывать <...> а ничего не получалось. Буквы, которые выводил там, здесь имеют совсем другую плотность. Роман получался “о чем-то другом”» [12, с. 199]. Аналогичную «неуспешность» вербализации внутреннего содержания Шишкин выявляет у многих писателей. Таков, например, Даниил Хармс, который «писал о старухах, вываливающихся из окна, а получилось о конце света» [12, с. 204].

Таким образом, основой лингвофилософии Шишкина можно назвать признание неустранимости «эффекта непонимания», поразному реализующегося на «горизонтальном» и «вертикальном» уровнях коммуникации. С.П. Оробий отмечает, что «“горизонтальная коммуникация”, подчиняясь диктату власти, всегда опосредована помехами и шумами; “вертикальная” же коммуникация обнаруживает самодостаточность и сакральный потенциал языка» [5, с. 23]. «Горизонтальная коммуникация» у Шишкина невозможна, поскольку самые разные внешние обстоятельства мешают непосредственному переносу писательского дара, воплощенного в Слове, на бумагу. И эта заведомая «неуспешность» попытки вербальной реализации накладывает свой отпечаток на «кухню» творческого процесса: горизонтальная коммуникация между автором и написанным словом наталкивается на некий барьер, который, как в игре в «испорченный телефон», в свою очередь, мешает донести до читателя первоначальный авторский замысел.

Список литературы

1. Абашев В. Русская Швейцария Михаила Шишкина в контексте путеводительного жанра // Знаковые имена современной русской литературы : Михаил Шишкин (2017) : коллект. монография / под ред. А. Скотницкой и Я. Свежего. – Краков : Scriptum, 2017. – С. 287–296.
2. Березин В. Посещение кантона Ури // Дружба народов. – 2001. – № 4. – С. 207–210.
3. Иванова Н., Шишкин М.П. Смерть, как жизнь, внесловесна [интервью] // «TimeOut». – 2010. – 3 сентября. – URL: <http://www.timeout.ru/msk/feature/14237> (дата обращения: 14.05.2022).
4. Котелевская В.В., Матросова М.Н. Отечественные и зарубежные исследования о поэтике М. Шишкина // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7: Литературоведение. – 2021. – № 4. – С. 109–128.
5. Оробий С.П. «Вавилонская башня» Михаила Шишкина : опыт модернизации русской прозы. – Благовещенск : Издательство БГПУ, 2011. – 161 с.
6. Сикорская Н., Шишкин М.П. «Только когда вам заткнут рот, вы поймете, что такое воздух». Как живет русскому писателю в тонушей Европе [интервью] // Colta.ru. – 2013. – 16 декабря. – URL: http://www.colta.ru/articles/swiss_made/1544 (дата обращения: 14.05.2022).
7. Соколов С. Тревожная куколка : эссе. – Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2007. – 192 с.
8. Шишкин М.П. Буква на снегу : три эссе. – Москва : АСТ : Редакция Елены Шубиной, 2019. – 184 с.

9. Шишкин М.П. Венерин волос. – Москва : Вагриус, 2007. – 432 с.
10. Шишкин М.П. Всех ожидает одна ночь : роман, рассказы. – Москва : Вагриус, 2007. – 416 с.
11. Шишкин М.П. Гул затих // Знаковые имена современной русской литературы : Михаил Шишкин (2017) : коллект. монография / под ред. А. Скотницкой и Я. Свежего. – Краков : Scriptum, 2017. – С. 459–474.
12. Шишкин М.П. Пальто с хлястиком. Короткая проза, эссе. – Москва : АСТ : Редакция Елены Шубиной, 2017. – 318 с.
13. Шишкин М.П. Письмовник : роман. – Москва : АСТ : Редакция Елены Шубиной, 2021. – 380 с.
14. Шишкин М.П. Русская Швейцария : литературно-исторический путеводитель. – Москва : АСТ : Редакция Елены Шубиной, 2011. – 608 с.

Зарубежная литература

УДК 821.111–3.01:7–043.5 *Woolf*

ДРОЖЖИНА А.Э.¹ РОМАН В. ВУЛФ «ОРЛАНДО» КАК ДЕ-КОНСТРУКЦИЯ БИОГРАФИЧЕСКОГО РОМАНА.

DOI: 10.31249/lit/2022.04.10

Аннотация. В статье анализируется роман В. Вулф «Орландо» (1928) как новаторская для первой трети XX в. форма биографического романа. «Фантасмагорическая» биография, в которой синкретически соединены черты прототипа Орландо (В. Сэквилл-Вэст) и вымышленных героев-андрогинов, рассматривается в связи с идеей «новой биографии» из одноименного эссе В. Вулф и ее экспериментами в жанре биографии («Флаш» и др.). Развивая стернианскую линию деконструкции биографического повествования, писательница разрабатывает концепцию амбивалентной «текучей» (fluid) личности, история которой не укладывается в модель линейной фактографии. Жанровый эксперимент В. Вулф предвосхищает постмодернистскую игру с биографическим мимесисом.

Ключевые слова: В. Вулф; «Орландо»; Л. Стерн; «новая биография»; биографический роман; английский модернизм.

Для цитирования: Дрожжина А.Э. Роман В. Вулф «Орландо» как деконструкция биографического романа // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение. – 2022. – № 4. – С. 147–160. DOI: 10.31249/lit/2022.04.10

¹ © Дрожжина Анна Эдуардовна – магистр филологии; факультет журналистики и межкультурной коммуникации Южного федерального университета, Ростов-на-Дону.

DROZHZHINA A.E. Virginia Woolf's *Orlando* as a deconstruction of the biofiction.

Abstract. The article analyses Virginia Woolf's novel *Orlando* (1928) as a form of biographical novel innovative for the first third of the twentieth century. "Phantasmagoric" biography, which syncretically combines the features of the prototype for Orlando (W. Sackville-West) and fictional androgynous heroes, is considered in connection with the idea of 'The new biography' from Virginia Woolf's essays and her experiments with the genre of biography (*Flash*, etc.). Continuing the Sterne's tradition of biographical narrative deconstruction, the writer develops the concept of an ambivalent "fluid" personality, whose story does not fit into the linear model of chronicle. Woolf's genre experiment anticipates the postmodernist play with biographical mimesis.

Keywords: Virginia Woolf; *Orlando*; Laurence Sterne; the new biography; biofiction; English modernist literature.

To cite this article: Drozhzhina, Anna E. "Virginia Woolf's *Orlando* as a deconstruction of the biofiction", Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies, no. 4, 2022, pp. 147–160. DOI: 10.31249/lit/2022.04.10 (In Russian)

Роман «Орландо» (1928) английской писательницы Вирджинии Вулф (1882–1941), жанр которого определен автором как «биография» (Виты Сэквилл-Уэст), существенным образом отличается от остальных написанных ею произведений крупной прозаической формы.

В целом поэтика романного творчества Вирджинии Вулф близка модернистской [8], и как представительница модернизма писательница была убеждена в том, что жанровая трансформация необходима не только роману, но и биографии: помимо «Орландо», осциллирующего между биографическим романом и романизированной биографией, В. Вулф создаст еще две биографии, одна из которых так же, как «Орландо», является экспериментальной. В «Орландо» на первый план выходит изменение человеческой сущности в ходе исторического времени, а в биографии «Флаш» в центре повествования – переживания собаки и жизнь супругов Браунинг, показанная с необычной точки зрения: это «биография» спаниеля, принадлежащего поэтессе Элизабет Браунинг и ее мужу, поэту Викторианской эпохи, Роберту Браунингу. Другой биогра-

фией стала книга о жизни близкого друга В. Вулф Роджера Фрая (1866–1934), английского художника, критика и члена кружка блумсберийцев.

В своих эссе В. Вулф много размышляет о жанре биографии. Этой проблематике посвящен второй раздел сборника ее эссе «Гранит и радуга» (*Granite and rainbow*, посм. изд. 1958), включая эссе «Новая биография» (*The new biography*, 1927) [1, р. 149–152]. В этом разделе, озаглавленном «Искусство биографии» (*The art of biography*)¹, Вулф вслед за сэром Сидни Ли описывает биографию как симбиоз «правды», чья неизбежность подобна граниту, и «личности», которая по своей сути более напоминает радугу – ей свойственны неуловимость, непостижимость. Писательница замечает, что соединение таких несхожих вещей в единое целое – биографию – становится весьма проблематичным. Кроме того, как и в эссе «Своя комната» [3, р. 38], Вулф ставит под сомнение наличие объективной правды – здесь на помощь ей приходит метафора Британского музея: ложную точку зрения можно подкрепить огромным количеством так называемых исследований, и она может сойти за правдивую. К выбору «правдивых фактов» необходимо подходить с осторожностью, так как не все они помогут раскрыть личность человека, чью биографию мы пытаемся написать. Недостаточно просто перечислить факты, им требуется грамотная художественная обработка. Писательница подвергает критике биографии, более сосредоточенные на поступках личности, нежели на ее переживаниях и внутреннем мире.

Здесь следует отметить, что викторианская биография представляла собой унифицированное описание, состоявшее из типизированного портрета и перечисления стандартного набора добродетелей. В начале XX в. жанр биографии претерпел существенные изменения: тексты уменьшились в объеме, изменилось отношение писателя к герою создаваемой им биографии – его сводят с пьедестала, он и автор теперь равны. Следовательно, автор биографии перестает быть хронистом и примеряет на себя роль художника. Биографии в такой манере создавались еще одним членом кружка блумсберийцев – Джэйлсом Литтоном Стрейчи. Этот способ со-

¹ У Вулф имеется также одноименное эссе, опубликованное в апреле 1939 г. в *Atlantic Monthly*.

здания биографии и получил у В. Вулф название «новая биография».

Роман «Орландо» является не только художественным осмыслением фактов из жизни реального человека – Виты Сэквилл-Уэст (хотя наиболее известные факты ее биографии вплетены в текст романа и получили художественное развитие и решение), он перерастает исходную жанровую задачу. Ревизии подвергается буквально все: условность гендерных конструкций и социальных норм, история английской литературы и литературный канон, биография и биографический роман как жанры, время и история в художественном тексте, природа писательского мастерства.

Учитывая перечисленные аспекты, некоторые исследователи приходят к выводу о том, что манеру деконструкции биографии, продемонстрированную В. Вулф в «Орландо», можно отчасти считать предвосхитившей поэтику постмодернизма [5]. Эта точка зрения подкрепляется следующими аргументами: способ письма Вулф напоминает принципы создания историографической метапрозы; заметно повсеместно использование иронии в тексте; вскрывается искусственность социальных конструкций (данную стратегию можно соотнести с постмодернистской критикой «великих нарративов», по Ж.-Ф. Лиотару). Влияние манеры письма В. Вулф также распространилось впоследствии на развитие постмодернистского биографического романа, *biofiction* (в котором имеет место использование реального исторического лица в качестве объекта биографического описания, происходит смешение фактов и художественного вымысла) [10, р. 87] и так называемого «экзофикшн» (*exofiction*, вымышленного повествования «о жизни реального или исторического персонажа», в основе которого лежит апроприация чужого опыта и вживание в чужую историю; русского аналога термина пока не существует) [7, с. 85]. Ведущую роль в становлении этих современных модификаций романа сыграл фантазмагорический биографический роман В. Вулф «Орландо» [6, р. 31].

«Орландо» выстроен не только на основе деконструкции викторианской биографии. Большое влияние на поэтику этого текста оказала традиция стернианского повествования, хотя Лоренс Стерн повлиял и на модернизм как направление в целом [4, с. 63–65].

Рассмотрим подробно, какие именно приемы и черты романного мышления Стерна оказались важны для поэтики «Орландо».

Характерные повествовательные приемы «революционера формы» Стерна были пронизательно схвачены В. Шкловским, предложившим формалистскую интерпретацию романа «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена» в статье «Пародийный роман» [11, с. 177–205].

По Шкловскому, типичным для поэтики романа Стерна является обнажение приема, что мы можем видеть и у В. Вулф: писательница показывает, «как сделана» биография и даже, скорее, как она разваливается на глазах читателя. В одних случаях Орландо не делает того, что должен делать «правильный» биографический герой («life <...> has nothing whatever to do with sitting <...> and thinking. <...> Therefore – since sitting <...> and thinking is precisely what Orlando is doing now – there is nothing for it but to <...> blow one's nose <...> look out the window» [2, p. 240])¹. В других – биограф предупреждает, что будет вести рассказ о таком периоде жизни Орландо, о котором не сохранилось исторических документов, и ему придется кое-что домысливать («it is dark, mysterious, and undocumented» [2, p. 62])². Кроме того, в начале речь идет о долге биографа следовать за героем и сообщать только правдивые факты, однако после разъяснения читателю, как «должно быть», сюжет строится совершенно противоположным образом («the first duty of a biographer, which is to plod <...> in the indelible footprints of truth <...> our simple duty is to state the facts» [2, p. 62])³. Иногда биограф сознается, что не знает, как объяснить те или иные факты биографии Орландо («there is no explaining it» [2, p. 62]), или

¹ «А потому – раз Орландо сейчас только и делает, что сидит на стуле и думает – нам ничего другого не остается, как цитировать календарь, перебирать четки, сморкаться, ворошить огонь и смотреть в окно, покамест ей это не надоест». (*Здесь и далее перевод Е. Сушиц.*)

² «А эпизод этот темный, таинственный и решительно недокументированный».

³ «До сих пор документы исторического и частного свойства давали биографу возможность исполнять свой первейший долг, а именно, не оглядываясь ни направо, ни налево, твердо ступать по неизгладимым следам истины <...> наш долг – сообщить факты».

оправдывается, что мог ошибиться при передаче слов Орlando («we only copy her words as she spoke them <...> but in this we may well be wrong» [2, p. 279])¹.

Вместе с тем наглядно представлен прием разрушения линейного повествования – за счет обрыва, вторжения многочисленных отступлений, возвращения к прерванной сюжетной линии. Действие то и дело прерывается, нарратор возвращается назад или делает «прыжок» вперед («as she drove, we seize the opportunity <...> to draw reader's attention <...> to one or two remarks which have slipped in here and there in the course of narrative» [2, p. 169])².

В романах Стерна есть множество причудливых рассуждений, у В. Вулф – тоже, причем они работают как прием остранения биографического метода («Elizabethans <...> had none of our modern shame of book learning; none of our belief that to be born the son of a butcher is a blessing and to be unable to read a virtue» [2, p. 31])³. В книгах и Стерна, и Вулф интонация в начале соответствует биографии, но затем постоянно сбивается на что-то другое, например, появляются самостоятельные пассажи биографа на темы, прямо не связанные с Орlando («The Great Frost was <...> the most severe that has ever visited these islands. Birds froze in mid-air <...>. At Norwich a young countrywoman <...> was seen <...> to turn visibly to powder» [2, p. 33]).⁴

Художественное время у Вулф, как и у Стерна, предстает осознанной условностью, его законы не совпадают с законами повседневного, бытового времени. Читатель может не заметить, как прошло то или иное столетие, если «дух времени» эксплицитно не влиял на персонажа: например, когда Орlando заперся в замке по-

¹ «Наше дело сторона, мы только передаем слова, причем, естественно, мы можем и ошибаться».

² «А покамест она едет, мы воспользуемся случаем <...> и привлечем более подробное внимание читателя к нескольким нашим беглым замечаниям, оброненным в свое время там и сям по ходу рассказа».

³ «Те вовсе не стыдились образованности; ничуть не считали, что родиться сыном мясника – удача и что неграмотность – великая заслуга».

⁴ «Великий Холод <...> превосходил суровостью все холода, когда-либо выпадавшие на долю этих островов. Птицы гибли на лету. <...> В Норвиче одна молодая крестьянка <...> была застигнута на углу ледяным вихрем, обращена в пыль и в таком виде взметена над крышами».

сле расставания с княжной Сашей («Here he came then, day after day, week after week, month after month, year after year <...> a conclusion might have been reached more quickly by the simple statement that Time passed» [2, p. 91])¹.

Одним из множества примеров пародирования у Вулф можно считать эстетические размышления биографа о его собственном методе, в частности доведение до абсурда принципа хронологии («After November, comes December. Then June, July, August follow <...>. This method of writing biography, though it has its merits, is a little bare» [2, p. 240])². Тем самым автор не скрывает условного характера биографического вымысла, играет с ним.

Важным для сопоставительного анализа пародийно-игровой деконструкции биографии в XVIII и XX столетиях является тот факт, что одно из эссе писательница посвятила Стерну. Оно вошло в упомянутый выше сборник «Гранит и радуга» – именно в раздел, посвященный искусству биографии [1, p. 167–171]. Вулф утверждает, что житейские и бытовые события, склонности человека могут быть очень полезны при составлении жизнеописания, особенно когда речь идет о биографии писателя. Обозначив перед читателем ряд незаурядных, причудливых и слабо связанных между собой фактов биографии Стерна, Вулф показывает, каким образом склонности, предпочтения и круг чтения сформировали его как писателя. Основной тезис Вулф относительно стереотипной модели биографии в современную ей эпоху таков: зачастую жизнь автора отделяют от творчества, а творчество от жизни, в то время как их нужно рассматривать вместе. Вулф также развивает высказанную в эссе «Новая биография» мысль о том, что нередко герой биографии предстает всего лишь как условный набор добродетелей и подается в соответствии с распространенными читательскими ожиданиями [1, p. 168]. Иными словами, одни и те же правила

¹ «Как восходит луна и заходит солнце; как весна следует после зимы и осень за летом; как день сменяется ночью, а ночь сменяется днем <...> умозаключение, к которому мы могли бы прийти и быстрее, с помощью простейшей фразы “Прошло время”».

² «После ноября наступает декабрь. Потом январь, февраль, март и – апрель. После апреля начинается май. Далее идут июнь, июль, август. <...> Такой метод описания биографии, при бесспорных своих преимуществах, в чем-то, может быть, не вполне убедителен».

применяются к изложению жизненных фактов и обстоятельств разных людей, отчего их жизнеописания выглядят выхолощенными и стандартизованными.

Роман Стерна «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена» по своему замыслу восхищает Вулф. Она отмечает постоянное использование автором сатиры и пародии и сама применяет аналогичные приемы в «Орландо». Она называет Стерна «шутником» и создателем абсурдных ситуаций, которые изображаются с такой же серьезностью, как и псевдо-логические законы, управляющие абсурдным по своей природе миром.

Примеры сатиры и пародии многочисленны в тексте «Орландо». В частности, эта так называемая биография снабжена предисловием и иллюстрациями. Для создания интермедийного включения – псевдо-портретов Орландо – позировала сама Вита Сэквилл-Уэст. Предисловие является пародийным по характеру, его можно сравнить, к примеру, с прологом к «Дон Кихоту» Сервантеса, пародирующему рыцарский роман. Но если в прологе «Дон Кихота» перечисляются особенности жанра и перспективы их конструирования (сонеты от имени герцогов, маркизов и поэтов можно сочинить самому, нарочно и искусственно внедрить в книгу цитаты и примечания, переписать чужой алфавитный список авторов, на которых якобы ссылаешься), то в предисловии к «Орландо» выражается благодарность лицам, будто бы оказавшим помощь в создании текста, обозначается их вклад. Названы, в частности, Дж. Литтон Стрейчи, создававший «новые биографии»; юные племянники Вулф; писатели, чей стиль стал материалом для пародии в «Орландо», и, помимо прочего, «американец, который помог с пунктуацией, ботаникой и географией в предыдущих романах» [2, р. 13].

Кроме того, в «Орландо» стилизации подвергаются жанры эпистолярного романа и мемуаров. В романе упоминается множество исторических документов (например, дневник лейтенанта Бригге, письма Пенелопы Хартроп, а также свидетельство о браке, грамоты и протоколы, постановление суда, перечень наименований мебели, цитируются газеты и пр.). Тем не менее они не дают гарантий исторической достоверности повествования. Например, биограф в своем повествовании опирается на обгоревшие клочки документов и признается, что ему приходится многое домысли-

вать («there was a hole in the manuscript big enough to put your finger through» [2, p. 110])¹.

Что касается деконструкции фабулы, то эта стратегия реализуется у Вулф следующим образом. «Фабулу» – в формалистском понимании термина [11, с. 204] – фантазмагорической биографии героя / героини Орландо можно свести к следующему. В 1588 г. Орландо в возрасте 16 лет начинает писать поэму «Дуб». В 18 лет он становится фаворитом королевы Елизаветы I, а позднее, во время правления короля Якова I, влюбляется в русскую княжну из рода Романовых по имени Саша. Знакомится с поэтом и критиком Ником Грином. В период правления короля Карла II отправляется в качестве посла ко двору султана в Константинополе. Затем Орландо засыпает на семь дней и просыпается женщиной. Пожив какое-то время с цыганами, она возвращается в Англию, где знакомится с выдающимися английскими писателями Аддисоном, Поупом, Свифтом. В Викторианскую эпоху выходит замуж. Вновь встречает Ника Грина. Издает поэму «Дуб».

Роман в действительности начинается как биография, однако почти сразу внимательный читатель, на которого рассчитывает автор, замечает первые отступления от намеченной жанровой линии, которые впоследствии множатся («it is plain enough to those who have done a reader's part in making up from bare hints dropped here and there the whole boundary and circumference of a living person» [2, p. 69])².

Даже вводный пассаж романа подан иронически и схематично. Жизнеописание Орландо начинается в типичной, на первый взгляд, манере. Перед нами, как на картине, появляются родовое гнездо – замок, принадлежавший многим поколениям предков Орландо, и окрестные пейзажи, описанные в подробностях и деталях. Далее следует фрагмент о выдающихся деяниях высокородных предков героя биографии. Тут же возникает семейный герб, выполненный в форме витража: наследник славной династии стоит в самом центре геральдического леопарда, разноцветные лучи осе-

¹ «В манускрипте такая дыра, что хоть палец туда засовывай».

² «Для того, кто исполнил свой долг читателя, то есть определил по скудным, там и сям оброненным нашим намекам полный объем и очерк личности; расслышал в глуховатом нашем шепоте живой голос героя».

няют его фигуру, а слава предков озаряет его настоящее и будущее. Здесь же биограф, вполне в духе викторианских биографических образцов, ставит Орландо на так называемый пьедестал и называет себя «блаженным» летописцем («Happy the mother who bears, happier still the biographer who records the life of such a one!» [2, p. 16])¹. Биограф моделирует представление читателя о судьбе описываемой им личности: из перечисленных предпосылок и биографических фактов закономерно вытекает, что Орландо будет двигаться по жизни от подвига к подвигу, от победы к победе и от должности к должности, пока не достигнет желанных высот («from deed to deed, from glory to glory, from office to office he must go» [2, p. 16])²: подобное развитие событий не может не радовать составителя жизнеописания Орландо, о чем он дает знать читателю.

Однако с самого начала у «летописца» возникают определенные трудности. Предметом иронии и критики писательницы здесь становится биография, более сосредоточенная на схематичном описании человека и его поступков, нежели на его внутреннем мире и переживаниях. Уже в начале первой главы звучит замечание о спектре самых разнообразных эмоций, которые испытывает андрогинный герой Орландо, будучи юношей. А проблема состоит в том, что эмоции как предмет описания у «хорошего» биографа должны вызывать презрение («began that riot and confusion of the passions and emotions which every good biographer detests» [2, p. 17])³.

Для сравнения следует обратить внимание на образцовую структуру субъекта в викторианской биографии, открыв один из томов «Национального биографического словаря», редактором которого был Лесли Стивен, отец писательницы [9]. Этот словарь тоже становится объектом сатиры В. Вулф. С опорой на проверенные исторические факты жизнь человека излагалась стандартно: дата рождения, образование, деятельность. Художественная обработка фактов или вымысел были невозможны. Тем самым цель

¹ «Блаженна мать, которая произвела такого на свет, еще блаженней описывающий его жизнь биограф!»

² «От подвига к подвигу, от победы к победе, от должности к должности будет следовать герой».

³ «Треск деревьев, стук топора, – вызывало в нем разгул и сумятицу чувств и страстей, которые ненавидит всякий уважающий себя биограф».

биографии состояла в том, чтобы очертить траекторию самореализации какой-нибудь выдающейся по меркам эпохи личности, и достигалось это путем перечисления определенных (как правило, датированных) поступков. Такая модель биографии – как череды действий – в «Орландо» лишь пародируется.

Иными словами, далеко не все происходящие в фантастическом сюжете события соответствуют подлинным вехам жизни героя / героини, не все определяют его / ее. Самым очевидным примером можно назвать «трансформацию» Орландо из мужчины в женщину после семидневного сна: этот сюжет в тексте оформлен как пародия на древнегреческую трагедию. Для андрогинного персонажа Орландо, как отмечает биограф, не происходит ничего. («Orlando had become a woman – there is no denying it. But in every other respect, Orlando remained precisely as he had been» [2, p. 127])¹.

Действия персонажей в романе зачастую имеют фантастическую или абсурдную природу и не приводят к результатам, которые предполагают человеческие поступки. Например, таковым можно считать первый семидневный сон Орландо после отъезда Саши и встречи с Ником Грином. В произведении это событие не получает никакого объяснения и как будто не влияет на жизнь или личность Орландо, скорее, избавляет его от необходимости продолжать рефлексию, связанную с предательством княжны и поведением критика Грина. Однако в своих попытках истолковать этот эпизод биограф в итоге делает очередное отступление от фабулы («of what nature is death and of what nature life?» [2, p. 64])². При этом если в викторианской биографии имеет место перечисление стандартного набора добродетелей, то в биографии Орландо пародийно присутствует множество сомнительных фактов или пристрастий – например, некоторые подробности личной жизни Орландо («Such indeed was the adventure that befell Orlando, Sukey, and the Earl of Cumberland» [2, p. 30])³, – которые причудливым образом характеризуют героя / героиню и никогда не попали бы в конвенциональную биографию.

¹ «Орландо стал женщиной – это невозможно отрицать. Но во всем остальном никаких решительных перемен в Орландо не произошло».

² «Да, но что такое тогда смерть? И что такое жизнь?»

³ «А именно такое приключение и выпало на долю Орландо, Сьюки и графа Камберленда».

Вулф изображает некую пародию на Гамлета – героя, погруженного в размышления, чем объясняется его длительное бездействие в реальной жизни: месть за отца уже была им прожита в мыслях множество раз. Здесь автор в сатирической манере дает биографу последний шанс, чтобы объяснить длительную заминку в процессе биографического повествования. И летописец приходит к выводу, что биография выходит неудачной, поскольку теперь он занимается жизнеописанием женщины, а в центре биографии любой женщины должна разворачиваться любовная история. Только вот андрогинная героиня Орландо не стремится выйти замуж или найти кавалера («And when we are writing the life of a woman, we may, it is agreed, waive our demand for action, and substitute love instead»¹ [2, p. 241]). Как известно, ранее биографии женщин в целом были редкостью. В эссе «Своя комната» Вулф высказывается на эту тему: предметом биографии среднестатистической англичанки стала бы не любовная история, а череда семейных будней – приготовление обеда, забота о детях – такие действия принадлежат прошлому, ничего не дают настоящему, и сам объект биографии, женщина, с трудом бы вспомнила хотя бы несколько ярких событий из собственной жизни [3, p. 133].

Деконструкция фабулы сопряжена с переосмыслением природы времени. В «Орландо» психологическое время не совпадает с историческим. Здесь время не имеет власти над человеческой душой, которая способна превратить секунды в вечность, окрашивая их всеми цветами радуги, или, наоборот, представить ткань времени как вспышку. Возраст человека подчиняется тем же законам, и порой рефлексия героя (в описываемый момент Орландо был мужчиной) прибавляла ему то столетия, то секунды. Сознание растягивает время или не замечает его («The mind of a man, moreover, works with equal strangeness upon the body of time» [2, p. 91])².

Проанализированные выше примеры показывают, что В. Вулф выработала новаторскую поэтику биографического романа. В «Орландо», как и в некоторых эссе, она, с одной стороны,

¹ «А когда мы заняты жизнеописанием женщины, мы можем, это общеизвестно, уже не настаивать на действии, а заменить его любовью».

² «Человеческая душа сама непонятным образом влияет на ткань времени».

отобразила усложнившиеся в начале XX в. представления о личности человека – о соотношении сознания и бессознательного, коллективного и индивидуального, о гендере и социальных ролях, с другой стороны, продолжила уже существовавшую в английской литературе стернианскую линию деконструкции биографического романа. Разработанные писательницей приемы оказали значительное влияние на становление современных форм биографического художественного нарратива, в котором смело соединяется достоверное и вымышленное, историографическое и фантазмагорическое.

Список литературы

1. Вулф В. Гранит и радуга.
Woolf V. Granite and rainbow / ed. by L. Woolf. – New York : Harcourt, Brace, 1958. – 248 p.
2. Вулф В. Орландо.
Woolf V. Orlando. – London : Leonard and Virginia Woolf at the Hogarth press, 1964. – 304 p.
3. Вулф В. Своя комната.
Woolf V. A room of one's own. – London : Hogarth press, 1935. – 172 p.
4. Дешковец Н. Стерн и роман начала XX века // Вестник Белорусского государственного университета. – 2001. – № 2. – С. 63–67.
5. Касл Дж. Вымышленные биографии Вирджинии Вулф, «Орландо» и «Флаш», как предгеча постмодернизма.
Castle J. Virginia Woolf's fictional biographies, Orlando and Flush, as prefigures of postmodernism : diss. for the Master degree of Arts in English. – Jonson City (Tennessee), 2016. – 55 p.
6. Лейн Б. Не сказать о человеке, с которым это произошло : новое прочтение биографического субъекта в «Митце : обезьянке блумсберийцев» Сигрида Нуньеса.
Layne B. They live out the person to whom things happened : re-reading the biographical subject in Sigrid Nunez's *Mitz : the marmoset of Bloomsbury* // Bloomsbury influences : papers from the Bloomsbury adaptations conference, Bath Spa University, 5–6 May 2011 / ed. by E.H. Wright. – Cambridge : Cambridge scholars publishing, 2014. – P. 30–45.
7. Муравьёва Л. Отказ от репрезентации и новая чувственность : экзофикшн Мари Дарьесек и Камий Лоранс // Тезисы 50-й Международной научной филологической конференции им. Л.А. Вербицкой. – Санкт-Петербург : Изд-во Санкт-Петербургского университета, 2022. – С. 85–86.

8. Саймион М. Модернизм и роман Вирджинии Вулф «Миссис Дэллоуэй». *Simion M. Modernism and Virginia Woolf's novel Mrs. Dalloway // Letter and social science series.* – 2014. – N 1. – P. 120–123.
9. Словарь национальной биографии / под ред. Стивена Л. *Dictionary of national biography / ed. by Stephen L.* – London : Smith, Elder, & со., 1900. – 505 p.
10. Сондерс М. Антония Байетт, художественная литература и биографический роман. *Saunders M. Byatt, fiction and biofiction // International journal for history, culture and modernity.* – 2019. – N 7. – P. 87–102.
11. Шкловский В. О теории прозы. – Москва : Федерация, 1929. – 265 с.

УДК:821.111:39(470)+821.411.94(470)

КРАСАВЧЕНКО Т.Н.¹ РОМАН Э.Д. МИЛЛЕРА² «ПОДСНЕЖНИКИ» КАК КРИМИНАЛЬНАЯ И СОЦИАЛЬНО-ПСИХОЛОГИЧЕСКАЯ ДРАМА.

DOI: 10.31249/lit/2022.04.11

Аннотация. В центре статьи – первый роман английского писателя Эндрю Д. Миллера (р. 1974, Лондон) «Подснежники», имевший успех и сразу включенный в шорт-лист на премию «Букер-2011». Он начинается как любовная история, а по ходу событий, происходящих в Москве в нулевые годы, становится криминальной и социально-психологической драмой.

Ключевые слова: современный английский роман; психологический триллер; межкультурная коммуникация.

Для цитирования: Красавченко Т.Н. Роман Э.Д. Миллера «Подснежники» как криминальная и социально-психологическая драма // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение. – 2022. – № 4. – С. 161–172. DOI: 10.31249/lit/2022.04.11

KRASAVCHENKO T.N. A.D. Miller's novel *Snowdrops* as a criminal and socio-psychological drama.

Abstract. The subject of the article is the first novel by an English writer A.D. Miller (b. 1974, London) – *Snowdrops*, which had a success and was immediately shortlisted for the Man Booker Prize

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

² Чтобы его не пугали с другим английским писателем – Эндрю Миллером (р. 1960), автор «Подснежников» подписывает свои романы как Э.Д. Миллер или Э Д Миллер (A.D. Miller).

(2011). It begins as a love story but in the course of events, which take place in Moscow in the early 2000s, becomes a criminal and socio-psychological drama.

Keywords: contemporary English novel; psychological thriller; intercultural communication.

To cite this article: Krasavchenko, Tatiana N. “A.D. Miller’s novel *Snowdrops* as a criminal and socio-psychological drama”, *Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies*, no. 4, 2022, pp. 161–172. DOI: 10.31249/lit/2022.04.11 (In Russian)

Эндрю Д. Миллер известен как писатель и журналист. Он изучал литературу в Кембриджском и Принстонском университетах (США), был телепродюсером, потом стал работать и по сей день работает редактором в авторитетном британском журнале «Экономист» (имеющем тираж более 1,5 млн). В 2004–2007 гг. Миллер был корреспондентом «Экономиста» в Москве, где и происходит действие его остросюжетного и трагического психологического триллера «Подснежники». Начальная глава романа – это своего рода «эпиграф» к нему: главный персонаж – 38-летний английский юрист из Лондона Николас (Ник) Плат, как-то ранней весной выйдя из дома, расположенного в районе Тверского бульвара, замечает, что из-под растаявшего снега торчит нога человека: это на московском жаргоне и есть «подснежник» – человек, замерзший зимой в сугробе или намеренно захороненный в нем и при оттепели появившийся на поверхности.

Собственно, все, происходящее в романе, по замыслу автора, хотя и имеет свои смыслы, в конечном итоге служит «подсветкой» к характеру этого центрального персонажа – Николаса, от лица которого и ведется повествование [2]. Роман представляет собой его исповедь, обращенную к живущей в Англии невесте, рассказ о его жизни в Москве в нулевые годы. По признанию Э.Д. Миллера, он написал книгу скорее об одиноком, разочарованном человеке, каковым является Ник, чем о Москве: Москва как «место, где нет законов» сыграла свою роль, но нечто подобное могло произойти и в Лондоне. Тут главное – человек: его способность верить или не верить лжи, поддаваться или не поддаваться самообману. «Едва ли, – как замечает писатель, – это типично московский синдром» [2]. Феномен «подснежника» – тела, захороненного в снегу и по-

являющегося на поверхности, для Э.Д. Миллера – метафора поведения и сознания человека, и особенно его подсознания. Настоящим «подснежником» в романе он считает Ника. И то, что было в нем скрыто, как в сугробе, в конце его исповеди, как и в конце зимы, выходит на поверхность. Писатель вносит символические смыслы в образ «подснежника», для него это не только белый весенний цветок или «труп под снегом» (на московском сленге), это образ зла, которое существует, но его не сразу замечаешь [2].

Основные сюжетные линии романа связаны с личной жизнью Ника и с его работой. Казалось бы, они развиваются параллельно, но на самом деле пересекаются и дополняют друг друга.

Личная жизнь Ника, поначалу довольно спокойная, изменилась в одночасье после знакомства в московском метро с двумя девушками – Машей и Катей. Он спас Машу от грабителя, пытавшегося отнять у нее сумочку. Так началось его знакомство, а потом и роман с этой 24-летней, загадочной, сексуально раскованной красавицей. В прошлом, несмотря на то что ему уже 38 лет, ни в Лондоне, ни в Москве у него не было серьезных отношений, более того, он всегда остерегался их. Выросший в семье учителей в «предместье столицы» – Лутоне, городе, расположенном в графстве Бедфордшир в 50 км от Лондона, Ник боялся серой, скучной жизни, подобной жизни его родителей. Когда мать приехала в Россию, чтобы повидаться с ним, этот визит лишь обнажил барьер между ними: «Мы провели уик-энд в Петербурге, – пишет Ник, – но всякий раз, начиная разговоры, которые могли бы сделать нас людьми близкими, доверяющими друг другу, обрывали их» [3, р. 172]. На Рождество Ник, как принято, приехал из Москвы к родителям в Лутон, встретился там с братом, сестрой. Они по семейному отмечали праздник – ели индейку, выпивали, обсуждали новые ограничения на парковку машин в центре города и, как обычно, спорили, стоит ли смотреть рождественское обращение королевы. И тут традиционную британскую «идиллию» прервал звонок Маши из Москвы, напомнивший Нику о существовании его другой, свободной, нетривиальной московской жизни – и у Ника «от восторга закружилась голова» [3, р. 111].

Что он знал о Маше? В основном то, что она ему рассказывала сама и не очень охотно. Она (как и ее кузина – 20-летняя Катя) родом из Мурманска. В детстве она очень гордилась отцом –

моряком, плававшим на атомном ледоколе. Но после распада СССР все изменилось, отцу перестали платить жалованье, он начал серьезно пить [3, р. 59–60] и вскоре умер. На вопрос Николаса: «Разве ты не почувствовала себя свободной, когда коммунизму пришел конец?» – Маша ответила: «В Мурманске мы ощущали только бедность. И холод. Люди не зря говорят: “Свободой сыт не будешь»” [3, р. 60]. Когда ей было 17, матери потребовалась операция. И за все, что теоретически государство предоставляло бесплатно, в реальности надо было платить: давать взятки врачам, покупать необходимые для проведения операции мыло, кетгут... Через неделю после начала занятий Маше пришлось бросить институт и пойти работать в столовую военно-морской базы. «В те времена, – говорит она Нику, – больших надежд у нас не было. Еда плохая. Полно плохих людей. Не везло. В общем, ничего особенного» [3, р. 61]. Случайно Ник узнал, что у Маши дома остался сын – Сережа, но это она с ним обсуждать не захотела. Она рассказывала о войне гангстеров в начале девяностых: бандитов мэра и бандитов губернатора; о своем желании уехать в любой цивилизованный город [3, р. 210]. Вот она и уехала в Москву, где устроилась продавцом в магазин мобильных телефонов близ метро «Новокузнецкая», и каждый месяц посылала матери деньги.

Нику нравится свойственная Маше ирония, нравятся ее голос, зеленые глаза, она кажется ему знающей жизнь, целеустремленной, и в то же время одинокой, нуждающейся в помощи; она пробуждает в нем присущее, на его взгляд, каждому мужчине желание помочь, поддержать [3, р. 61]. И он романтически представляет ее и себя как «двух встретившихся в темноте живых существ» [3, р. 146]. Ей он рассказывает о своих чувствах, о страхах, связанных с работой, с будущим, с одинокой старостью. То есть он явно и сильно влюблен в нее, не понимая (или во всяком случае поняв не сразу), что на самом деле попался на «крючок».

Первый шаг в «ловушку» Ник делает, когда через некоторое время сестры просят его как юриста помочь их пожилой тете, которая хочет обменять квартиру в центре на другую – ближе к природе, и он знакомится с Татьяной Владимировной. Она живет в шикарной (по московским стандартам), просторной трехкомнатной квартире на Чистых прудах, которую получил ее покойный муж – крупный ученый – за «заслуги перед отечеством», но живет

очень бедно – видимо, на маленькую пенсию и зарплату экскурсовода в музее какого-то знаменитого ученого. Теперь она хочет – вернее, ей внушили эту мысль Маша и Катя – переехать в новую квартиру в Бутово – на окраину Москвы – в дом с окнами на лес; поскольку квартира Татьяны Владимировны дорогая, они обещают ей в придачу к новой квартире доплату – 50 тысяч долларов – от покупателя квартиры. С этого момента и далее мы находим в романе практически пошаговую инструкцию для «черного риелтора».

Хотя Ник не специалист по недвижимости и испытывает некоторые сомнения по поводу этого квартирного обмена, он не хочет отказывать Маше и оформляет у нотариуса доверенность на ведение дел Татьяны Владимировны – фактически берет на себя всю ответственность по этому делу. Вместе с продавцом – хозяином новой квартиры Степаном Михайловичем, молодым человеком лет 25, они всей компанией посещают в Бутово современный, но еще недостроенный дом и квартиру (две большие спальни и гостиную с встроенной в нее кухонькой, с двумя балконами, один из которых обращен к лесу) [3, р. 94]. Ник думает, что Татьяна Владимировне там будет хорошо, но особо в дело не вникает, занятый мыслями о Маше. И с помощью своей коллеги по работе, недавно купившей себе квартиру, он оформляет документы на квартиру Татьяны Владимировны, а вот документы на бутовскую квартиру, оформленные на имя Степана Михайловича, приносит Маша, и они выглядят вполне убедительно – водяные знаки, печати, однако Ник замечает в уголках двух документов «оставленные ксероксом сероватые тени» [3, р. 217]. Тогда он и понимает, что это афера и Татьяна Владимировна в опасности, тем более что в одном из разговоров с ней узнает, что она – вовсе не тетушка Маши и Кати: они познакомились в метро год назад, и с тех пор девушки ее опекают. Однако «загипнотизированный» Машей Ник молчит. А та действует «по плану»: сообщает Татьяне Владимировне, что из-за возможных больших налогов при обмене (это была ложь, и Ник это знал [3, р. 233]) лучше не обменивать квартиры, а оформить в современном духе два договора: на продажу старой квартиры и покупку новой. При этом она ссылается на Ника, и тот подтверждает ее слова: «Маша взглянула мне в глаза <...> к тому времени она уже знала, что я готов сказать и сделать» [3, р. 223]. При этом она предупреждает, что квартира в Бутово еще не совсем

готова, Степану надо завершить отделку, установить посудомоечную машину. Но Маша предлагает не откладывать продажу старой квартиры, поскольку уже назначен день сделки в банке, и, если отложить сделку, придется платить. В общем Татьяне Владимировне надо подписать документы, взять 50 тысяч долларов в рублевом эквиваленте, но она может жить в своей старой квартире, сколько потребуется, только «ей придется выписаться из старой квартиры и дать властям знать, что она там больше не живет. <...> Все это Маша произнесла не спеша, без запинок, без намека на волнение – никаких эмоций. Держалась, как замечает Ник, она потрясающе» [3, р. 235]. Тут явно замешательство Татьяны Владимировны: «некоторое время она вглядывалась в носки своих туфель. Потом пожала плечами и сказала: “Хорошо”» [3, р. 234]. И согласилась встретиться в банке [3, р. 236]. Ник все понимает, но ничему не препятствует. Так договор о продаже был оформлен, Татьяна Владимировна получила деньги, они отметили это событие в квартире, где она прожила 40 лет, и она подарила Нику на память черно-белую фотографию времен ее молодости. Больше он Татьяну Владимировну не видел.

Примечательно, что Ник, когда думает о своей причастности к этой истории, «испытывает трепет», который «был дальним родственником гордости» [3, р. 250]. Он все-таки попробовал найти Татьяну Владимировну, надеясь на чудо: но в ее старой квартире жил уже другой человек (не Степан), в Бутово дом так и не был достроен и заселен. Маша тоже исчезла: ее телефон был выключен или находился вне зоны обслуживания. В магазине, где она работала, ему сообщили, что она уволилась. Катю он тоже не нашел. Так он понял, что «нет человека – нет проблемы», и девушки эту проблему решили.

Вторая сюжетная линия, параллельная личной, связана с работой Ника, который четыре с половиной года был представителем иностранных банков, дававших российским банкирам и нефтяным магнатам кредиты для крупных проектов отечественного нефтяного бизнеса. В романе описана одна сделка. Николасу и его коллегам поручено осуществить юридическое сопровождение контракта между консорциумом западных банков, неким совместным российским предприятием – фирмой, предоставлявшей услуги материально-технического снабжения, и гигантской государственной

компанией «Народнефть». Это предприятие должно построить в Баренцевом море плавучий нефтеналивной причал, поставить в море на причал огромный танкер советских времен и протянуть к нему от берега трубы для перекачки нефти. Западные банки давали ему ссуду в 500 миллионов долларов: она выплачивалась в три приема и возвращалась в виде крупного процента от прибыли. Введение в проект неизвестного партнера – фирмы по материально-техническому обслуживанию – было обосновано тем, что «Народнефть» намеревалась выставить в Нью-Йорке на продажу большой пакет своих акций, и в ее финансах не должно было быть обязательств по незавершенным проектам, поэтому правление компании убрало такие обязательства из своего сводного баланса и подыскало партнера – компанию, зарегистрированную на британских Виргинских островах. Ее представителем был весьма колоритный человек по фамилии Казак, «с челкой участника молодежной рок-группы», в костюме ценой «десять тысяч долларов и с улыбкой убийцы. Блеска в его глазах было ровно столько же, сколько угрозы» [3, р. 25]. «Беззастенчивый гедонизм» сочетался в нем с пресыщенностью «бывалого бандита» и невидимым, но ощутимым «ореолом насилия». Сопровождал его не юрист, что было бы в данной ситуации естественно, а «смахивавший на танк телохранитель с обритой головой, очень похожей на орудийную башню» [ibid.]. Примечательно, что Нику Казак нравился, точнее, он «завидовал» его уверенности. Составленное Ником «мандатное письмо» – предварительный контракт, по которому основной банк соглашался предоставить деньги, подключив к их сбору (для распределения рисков) другие банки, Казак подписал, не читая. После его ухода коллега Ника итальянец Паоло прокомментировал: «В очередной раз свинью напомадили» [3, р. 27] – так они называли сделки с непредсказуемыми бизнесменами типа Казака. Но именно такие сделки с «дурным душком» приносили им половину доходов. Временами они чувствовали себя замаранными, будто занимались «узаконенным отмыванием денег», но Ник успокаивал себя тем, что все было бы так же и без них. «В те дни, – поясняет Ник, – даже банковских служащих не очень заботило, удастся ли их банкам вернуть свои деньги. Им выплачивали дополнительные вознаграждения за раздачу этих денег, и всегда существовала вероятность, что они найдут другую работу или пойдут на повыше-

ние прежде, чем русские или другие их должники обанкротятся. Каждый западный банк отчаянно хотел вести дела в Москве, потому что, казалось, все остальные уже вели их там, и при этом большинство банков не заморачивались вопросами, куда могут пойти ссужаемые ими деньги» [3, р. 116]. По словам Ника, и он, и его коллеги понимали, что «Казак – проходимец. Но по ковбойским нормам того времени в этом не было ничего незаконного» [ibid.], и кроме того, в их команду входил опытный проверенный эксперт Вячеслав Александрович, и документы, которые он для них составлял, всегда были в полном порядке. А «самое главное, за проектом стояла “Народнефть”», поэтому у них не имелось сомнений в том, что их «банкам ничто не грозит» [3, р. 123], и они подписали бумаги на все три многомиллионных транша. Ссуда была выдана полностью; а далее рабочей группе Ника нужно было подтвердить выполнение всех условий договора и соблюдение сроков работы. По плану – после первых поставок нефти летом – «проектная компания начинала возвращать ссуду по графику выплат» [3, р. 239]. Но тут исчез Вячеслав Александрович. И Казак тоже. Под нажимом банков и лондонского начальства Ник и его коллега Паоло вылетели на север (в Мурманск) – разобраться с причалом. И не обнаружили никаких его признаков – так же, как супертанкера, трубопровода и нефти. Банки были просто ограблены, и сделал это Казак по чьему-то поручению. «Народнефть» сняла с себя всякую ответственность за аферу, сославшись на то, что обещала после постройки причала лишь перекачивать нефть и платить налоги; «юридической ответственности за деятельность совместного предприятия она не несет» [3, р. 240]. Люди Казака, видимо, купили или запугали эксперта Вячеслава Александровича, и он присылал ложные отчеты. Нику и его коллегам стало ясно, что их деловая репутация запятнана и перспектив у них нет. Паоло в отчаянии сказал ему: «Ты думаешь, Николас, что так уж сильно от него [Казака. – Т. К.] отличаешься? <...> Думаешь, господин Английский Джентльмен, что в Лондоне дела делаются по-другому? Ну конечно, они же там более утонченные, любезные, более чистые. <...> На самом деле везде одно и то же. И в Италии. Повсюду одна и та же картина. Сильные и слабые, власть имущие и власть не имущие, деньги – деньги – деньги. Дело не в России. Дело в жизни. Моей жизни, Николас, и твоей тоже. <...> С помо-

шью этого Казака мы зарабатываем наши бонусы, понимаешь? Нет Казака – нет бонуса. Ты уверен, что ты другой? Уверен?» [3, р. 202].

Из исповеди Ника становится ясно, что за несколько лет работы в московском офисе он привык не задавать лишних вопросов о теневых сделках, в которых участвовал, не проявлять инициативу (ведь можно было раньше проверить достоверность отчетов эксперта). Так что его собственная комфортная, обеспеченная жизнь в Москве, не осложненная вопросами и сомнениями, подготовила его к встрече с Машей, оказавшейся, в сущности, криминальным двойником Казака.

Ника не уволили, просто отозвали в Лондон и перевели на «бумажную» работу без контактов с клиентами – «это примерно то же, что перевод полицейского детектива в регулировщики уличного движения»: он вернулся к тусклой жизни, к «работе, которая его убивала» [3, р. 266]. Однако раскаяния он не испытывал и думал о том, что мог бы многое пережить и забыть, даже историю с Татьяной Владимировной, но только не Машу: она «оказалась в конечном счете лучше, чем я. У нее было оправдание – Сережа. И, по крайней мере, она вела себя, как человек, который понимает, что совершает зло» [3, р. 267]. О России он размышляет, вспоминая поездку с Машей на дачу ее знакомых: «Удивительная все же страна Россия, с ее даровитыми грешниками и появляющимися время от времени святыми <...> которые могут родиться лишь среди беспредельной жестокости, в безумной мешанине блеска и грязи. Нечто подобное предстало перед нами в тот день. Тропинка привела нас в русскую деревню, наводившую на мысль, что война только-только закончилась. <...> В деревне был лишь один магазин. Близ него стояли два давно плюнувших на свои жизни бородатых мужика, видимо, в ожидании третьего, чтобы распить бутылку водки» [3, р. 98]. Таким образом, по соседству с суперсовременной Москвой XXI в. Ник наблюдает русскую архайку.

В Николасе как личности нарушен нравственный баланс. Вероятно, причины этого нужно искать в его не очень счастливым детстве – у него явно нет душевного контакта с родителями, с братом и сестрой. Да и к своей стране – Англии – он относится холодно. «Я жалел иногда, – пишет он, – что не могу хоть на час ока-

заться в ней, законопослушной и неторопливой. Однако сожалений этих никогда <...> не хватало для того, чтобы мне очень захотелось вернуться на родину. Лондон и Лутон больше не были моим настоящим домом» [3, р.108], «я вел в Лондоне так называемую жизнь» [3, р. 101]; он чувствует себя «как человек, который провел в Африке слишком много времени» и больше не может жить в родной стране, «я перестал понимать, кто я такой» [3, р. 210–211]. Николас – человек, который потерял себя или, иными словами, сломался. В своей исповеди он пытается это объяснить: «Правда крылась в том, что в какой-то миг я переступил черту. <...> И стал человеком, мирившимся с происходившим, что бы оно собой не представляло, чувствовавшим дурное, но не обращающим на него внимание <...> – до приезда в Россию я и не думал никогда, что могу обратиться в такого человека. Однако смог – и обратился. <...> Правда, полученный мной урок касался не России. <...> Подснежником моим был я сам» [3, р. 259].

Свою любовь к Маше Ник называет «наркотической зависимостью» [3, р. 209], «личным забвением; предназначенной лишь для меня снежной лавиной; она изгнала из моей памяти все: страшенького Казака, тридцать с хвостиком впустую прожитых мною лет и все мои сомнения» [3, р. 106]. Дни, проведенные с Машей, остаются для него самыми волнующими и живыми в его жизни. Но он не в состоянии ей помочь, он морально сломлен, и ему нечего ей предложить. Тем более Маша – тоже сломленный обстоятельствами человек, причем настолько, что идет на убийство ради денег. Она сознает свою ущербность и пытается по-своему избавиться от нее. Николас пишет о ее убежденности в том, что «люди и их поступки – это нечто раздельное, как если бы ты мог похоронить то, что натворил, и забыть об этом, – так, словно твое прошлое принадлежало кому-то иному» [3, р. 14]. Рецензент газеты «Гардиан» Джон О’Коннелл рассматривает роман Миллера в целом как моральный ответ именно на такую позицию [4].

В конце своей исповеди Ник пишет невесте: «Конечно, когда я вспоминаю все, меня охватывает чувство вины, именно вины. Но более всего – чувство утраты. Оно-то и мучает меня по-настоящему. Я скучаю по застольным речам и снегу. По неоновому свету на бульваре в полночь. По Маше. По Москве» [3, р. 273]. По мнению Дж. О’Коннелла, Николас фактически признается сво-

ей невесте: «Вот, что я сделал, и вот, кем я позволил себе стать. Ты все еще хочешь выйти за меня?». Э.Д. Миллер не сообщает, каким был ее ответ, но О'Коннелл подозревает, что она сказала «нет» [4]. Рецензент газеты «Индепендент» Лейла Санай, называющая Миллера экспертом по постсоветской России, «стране противоречий», а его роман «многослойным, обладающим своеобразной красотой», убеждена в том, что беспристрастный рассказ Ника невесте о своей непреодолимой любви к Маше предвещает провал [5], и судя по тому, как Николас поглощен своими переживаниями, как сухо и холодно обращается он к своей невесте, оба рецензента правы.

В целом книга производит гнетущее впечатление. По мнению шотландского писателя Дага Джонстона, роман Миллера – не обычный криминальный роман, это история морального вырождения человека под влиянием внешних обстоятельств [1].

Замечу, что единственный привлекательный образ в книге – Татьяна Владимировна, родившаяся в крестьянской семье и многое пережившая – потерю матери и сестры во время блокады Ленинграда, гибель брата под Курском. После войны она вместе с мужем, крупным ученым, уехала в Новосибирск. Неизвестно, какое она получила образование, но очевиден ее природный ум. Пережившая сталинское время, она явно понимает, что такое свобода и несвобода, и говорит Нику, что в Сибири они с мужем чувствовали себя почти свободными – гораздо свободнее, чем в послевоенной Москве. А в ответ на вопрос, как она жила в сталинскую эпоху и во время войны, она, в сущности, повторяет «мантру» заключенного ГУЛага, встречающуюся у А. Солженицына и В. Шаламова: «Не верь, не бойся, не проси». «Существовало три правила, – говорит она Нику. – Тот, кто их соблюдал, мог уцелеть, если повезет»: «Во-первых, не верь ни одному их слову. Во-вторых, не бойся. И в-третьих, никогда ничего от них не принимай». «Кроме квартиры, – сказал я». «Кроме квартиры», – повторила она [3, р. 134–135]. Это звучит как злая ирония – именно принятая ее мужем от «них» квартира и погубила Татьяну Владимировну. Учитывая ее личный опыт и опыт страны, в которой она прожила жизнь, трудно поверить в то, что она с доверием отнеслась к предложению «на пару недель» остаться без официального жилья, т.е. «без прописки», тем более что предложение исходило от Маши. К тому же Татьяна Владимировна по своему жизненно-

му опыту всегда начеку, и, например, когда Ник знакомит ее со своим соседом по дому – Олегом Николаевичем, человеком ее поколения, он замечает: «Я увидел в глазах обоих настороженность и понял, что они оценивают друг дружку – происхождение, образование, сколько крови пришлось каждому из них или их родным смыть со своих рук. Русские старики мгновенно производят такого рода титанические расчеты, тогда как англичане смотрят на обувь и прическу нового знакомого, слушают его выговор. Затем их глаза смягчились, плечи расслабились: оба поняли, что опасаться нечего» [3, р. 219].

Понятно, почему Маша вовлекла Николаса в свою аферу: он производил впечатление порядочного человека, а главное, у него был особый «бренд» – он был англичанином: в советское время – благодаря литературе, войне, Черчиллю, – сложился миф об англичанах как нации с особым достоинством. И все же российскому читателю трудно поверить, что такая женщина, как Татьяна Владимировна, «купилась» на весь разыгранный перед нею спектакль, и хотя, конечно, в жизни бывает всякое, в этом романе для полной достоверности «чуть-чуть» не хватает деталей, объясняющих ее поведение.

Список литературы

1. Джонстон Д. Подснежники Э Д Миллера.
Johnstone D. Snowdrops, by AD Miller // Independent. – 2011. – January 9. – URL: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/reviews/snowdrops-by-ad-miller-2176838.html> (date of access: 22.06.2022).
2. Колер С. Интервью с Э Д Миллером.
Kohler S. An interview with AD Miller // The Asian age. – 2017. – 23 December. – URL: <https://dailyasianage.com/news/100443/an-interview-with-a-d-miller> (date of access: 22.06.2022).
3. Миллер Э.Д. Подснежники.
Miller A.D. Snowdrops. – London : Atlantic books, 2011. – 273 p.
4. О'Коннелл Дж. Подснежники Э Д Миллера – рецензия.
O'Connell J. Snowdrops by AD Miller – review // The Guardian. – 2011. – January 1. – URL: <https://www.theguardian.com/books/2011/jan/01/snowdrops-a-d-miller-review> (date of access: 22.06.2022).
5. Санай Л. Подснежники Э Д Миллера.
Sanai L. Snowdrops, by AD Miller // Independent. – 2011. – January 7. – URL: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/reviews/snowdrops-by-ad-miller-2177729.html> (date of access: 22.06.2022).

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ПРАКТИКУМ

УДК 82–1; 821.112.2

КОНКИНА А.М.¹ ЙОРГ РОБЕРТ О КЛАССИЦИСТИЧЕСКОМ РОМАНТИЗМЕ И ЭСТЕТИКЕ ГЛУБИНЫ У ШИЛЛЕРА («КУБОК»).

DOI: 10.31249/lit/2022.04.12

Аннотация. В статье излагается взгляд немецкого исследователя Йорга Роберта на образ и эстетику глубины в балладе Шиллера «Кубок», в частности в сопоставлении с произведением Атанасиуса Кирхера «Подземный мир» (*Mundus subterraneus*). Устанавливается место жанра баллады в творчестве Шиллера, его особенности, а также источники образов из баллады «Кубок» и основа их интерпретации Шиллером.

Ключевые слова: Шиллер; Кирхер; баллада; образ Водолаза; потусторонний мир; классицизм; романтизм.

Для цитирования: Конкина А.М. Йорг Роберт о классицистическом романтизме и эстетике глубины у Шиллера («Кубок») // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение. – 2022. – № 4. – С. 173–179. DOI: 10.31249/lit/2022.04.12

KONKINA A.M. Jörg Robert on the classical romanticism and aesthetics of the depth in Schiller's *The Diver (Der Taucher)*.

Abstract. The article presents Jörg Robert's view on the image and aesthetics of depth in Schiller's ballad *The Diver (Der Taucher)*, in particular, in comparison with Athanasius Kircher's work *The Under-*

¹ © Конкина Александра Максимовна – студентка филологического факультета Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова.

world (*Mundus subterraneus*). It also shows, how Robert sees the place of the ballad genre in Schiller's work, its important features, as well as some origins of the main characters from the ballad *The Diver* and the basis of their interpretation by Schiller.

Keywords. Schiller; Kircher; ballad; image of the Diver; Underworld; classicism; romanticism.

To cite this article: Konkina, Alexandra M. "Jörg Robert on the classical romanticism and aesthetics of depth in Schiller's *The Diver (Der Taucher)*", Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies, no. 4, 2022, pp. 173–179. DOI: 10.31249/lit/2022.04.12 (In Russian)

Немецкий германист, профессор современной немецкой литературы Тюбингенского университета Йорг Роберт посвятил исследование анализу эстетики глубины в балладе Шиллера «Кубок» (*Der Taucher*, 1797) в сопоставлении с алхимическим сочинением Атанасиуса Кирхера (1602–1680) «Подземный мир» (*Mundus subterraneus*, 1664–1678).

Вслед за известным культурологом и историком литературы Рюдигером Сафрански Й. Роберт констатирует, что баллады в творчестве Шиллера играют хотя и важную, но весьма противоречивую роль, а их центральные понятия – «народность» и «популярность» [4, S. 464–465].

В 1797 г. происходила «битва за популярность» классических текстов, которая инициировала множество споров вокруг народной поэзии [1]. В своем подходе к популяризации античной классики (Гомера, Вергилия и др.) через перевод Шиллер оставался последователем Готфрида Августа Бюргера (1747–1794) и одновременно соперничал с ним [3, S. 315–319]. В рецензиях на произведения Бюргера Шиллер опирался на собственные представления о необходимости эстетического воспитания, в то время как Бюргер стремился связать принципы «Бури и натиска» и классицизма с новым направлением (романтизмом), что поставило его у истоков жанра романа.

Свою программу Шиллер сформулировал в «Художниках», где определил, в частности, важную роль лирики в процессе «эстетического воспитания». «Народный поэт», по его мнению, должен быть воспитателем своего народа на путях человеческого станов-

ления. И баллады должны играть важную роль в образовании и эстетическом воспитании народа. Как полагает Й. Роберт, наряду с переводами из Вергилия баллады Шиллера стали первыми экспериментами в «романтизации» классики: Шиллер перевел классический материал в «современную» форму баллады, и даже сами жанры «баллада» и «романс» для Шиллера и его читателей представлялись взаимопроницаемыми [2, S. 87]. Не случайно многие новые исследования творчества Шиллера (после 1968 г.) выявляют в основе его творчества «прощание с классицизмом» [1; 3].

Обращаясь к балладе «Кубок», Й. Роберт видит в ней образец «классицистического романтизма» [2, S. 88]: Шиллер использует в ней жанрообразующие элементы рыцарского романа, воскрешая архаизированную Античность. Это одна из многих его баллад, сюжет которых разворачивается вокруг столкновения независимости с физической угрозой, экстремальным опытом. Выстраивается и трансцендентное измерение: в «глубинном дне моря» обретает свои пределы эстетика глубины.

Образ ныряльщика, «водолаза» во многих позднейших интерпретациях Й. Кирхер возводит к двухтомному сочинению немецкого иезуита, ученого, мистика Атанасиуса Кирхера «Подземный мир» (*Mundus subterraneus*, 1664–1678), содержавшему рассказ о водолазе Николаусе (Cola Pesce, т.е. Николе-рыбе [2, S. 100]), который показан как амфибия, не ведающая границ между водой и сушей. Однако по сравнению с этим историческим материалом в сюжете баллады Шиллера отмечается «антропологический поворот»: водолаз как человек противопоставлен природе, она враждебна ему как «другому разуму». По Роберту, эстетика глубины вписана здесь в представления о возвышенном и отражает рефлексию о границах изображаемого.

Бродячий сюжет о водном человеке в версии Кирхера приобретает ту форму, в которой известен в последующие времена. Королем у него движет желание узнать все подводные тайны Харрибды. Выполнив приказ Короля, Кола-Водолаз подробно рассказывает ему о подводных реках, о рвущихся вихрях, водоворотах и течениях, а также об акулах и других устрашающих морских чудовищах. Более того, Водолаз сообщает ему геологические особенности: тот факт, что он достал кубок, брошенный в море, является доказательством тезиса Кирхера об изрезанном и гористом релье-

фе морского дна – изменяющиеся потоки прибили кубок к рифу, иначе он неизбежно потонул бы в бездне. У Кирхера, как считает Й. Роберт, история о водолазе имеет ключевое значение [2, S. 96], а его герои – это фигуры, важные для самоанализа: в своем любопытстве к природе он подобен королю, в отваге же, позволяющей погрузиться в подземный мир, чтобы пролить свет на Харибду, – водолазу. Подводный мир для него – часть потустороннего мира, который должен оставаться закрытым для людей.

По сравнению с сюжетом о водолазе Кирхера Шиллер в своей версии изменил четыре важных аспекта [2, S. 98]. Во-первых, он «перенес» материал легенды в сферу рыцарского романа: подводное погружение в исследовательских целях становится у Шиллера примером «классицистического романтизма». Во-вторых, он осуществил «деисторизацию» и «типизацию»: имена исторических фигур (Фридрих II, Cola Pesce), стоящих за персонажами, скрыты, а сами они типизированы (Король, Оруженосец, Паж). В-третьих, существенно изменены мотивации героев: у Кирхера оба подводных погружения мотивируются исключительно жаждой познания со стороны Короля, у Шиллера же первое погружение является испытанием мужества, и только второе связано с любопытством. Й. Роберт отмечает и совершенно новый мотив: из испытания мужества (первое погружение) следует обещание сватовства (второе погружение). Именно любовь Пажа как элемент рыцарского романа делает из баллады романс в смысле «классицистического романтизма».

Наконец, в-четвертых, важнейшие изменения классического материала относятся к фигуре самого ныряльщика: Шиллер опускает предысторию и внешнее описание. Й. Роберт обращает внимание на обманчивое название баллады: ныряльщик Шиллера – отнюдь не водолаз. Ведь водолаз – это тот, кто может погружаться под воду, а также некоторое время продержаться на дне; герой Шиллера только ныряет, он не погружается сам, а позволяет некоей силе унести себя в глубину и далее плывет по течению, и в целом он ведет себя пассивно (лишь обращаясь с мольбой к Богу). Между тем, по Й. Роберту, у Кирхера Водолаз – именно профессионал, обладающий особым мастерством: он уже являет собой «морское существо», долгое пребывание в воде изменило его физиологию, превратило в амфибию. Кирхер описывает Водолаза как

«гибридное» существо на границе между человеком и животным. Й. Роберт ссылается и на другие источники, где упоминалось именно «земноводное» существование Водолаза, его принадлежность к воде: это «Очерк естественной истории моря» Отто (1792) и романы Клейста (1792), которые также продолжают традицию зоомифологических домыслов и догадок о «водном человеке». И погибает Водолаз у Кирхера из-за того, что покинул свою стихию (воду), предался людям и перенял их любознательность, чуждую зверю: погружение на глубину противоречит инстинкту рыбы, которая остерегается глубин, в отличие от людей.

Совершенно по-другому картина раскрывается у Шиллера: его Ныряльщик – это именно и только человек, и от своей (воздушной) стихии он отказывается в погружении. У такой трактовки шиллеровского образа есть интересные следствия: его ныряльщик обладает «радикально гетерономной природой» [2, S. 101], он достигает границ своей человечности в двух смыслах: с одной стороны, он отличается от бесчувственных морских тварей, обитающих в морских глубинах, с другой – отделен от богов.

Й. Роберт показывает, что морская глубина у Шиллера оказывается одновременно антиутопией (дистопией, «геокосмическим адом») и потусторонним миром («средоточием ужасов»), формируется у него и «другая» эстетика глубины. Во-первых, глубина моря как мир ужасного обладает чертами аморфности: существа там сплетаются в отвратительные образования, формируя единство жуткого, например «рыба-молот». Во-вторых, пространство глубины – это и царство мертвых: поскольку в его декорациях разворачивается сценарий похода в загробный мир, а существа, населяющие его «ужасное адское пространство», прочно ассоциированы с потусторонними существами и обитателями ада. В-третьих, у Шиллера несомненно вмешательство Бога: в молитве ныряльщика угадывается опора на 130-й псалом и создается религиозное ожидание, которому позже соответствуют события. В-четвертых, у Шиллера природа представлена Другим разумом, совершенно отличным от человеческого. И если по Декарту, зверь есть бесчувственный бездушный механизм, то у гуманиста Шиллера животное – в некотором смысле обратное человеку существо: прыжок в гуманность, человечность, он связывает с «прыжком сознания». Все это позволяет Й. Роберту говорить о вкладе шилле-

ровского «Кубка» в лиминальную, «пороговую» антропологию, и это также отличает его версию сюжета о Водолазе от версии Кирхера: у Шиллера происходит соприкосновение именно человека с совершенно другой природой, а прыжок в Харибду оказывается не просто «прыжком в сознание», но в непреодолимую бездну между природой и человеком [2, S. 102–103].

Й. Роберт отмечает еще одно существенное различие: там, где Кирхер занимается так называемым расколдовыванием во имя науки, открывая новые пространства для ее развития, Шиллер заново «заколдовывает» реальность повествования – во имя поэзии, и это также становится важным аспектом его «классицистического романтизма» [2, S. 104–105]. В целом баллада отражает архаический взгляд на мир, где Природа не лишена присутствия Бога. При этом Харибда в «Кубке» имеет черты демонического женского начала: в образе морской глубины оживает дух древней мифологии; Харибда подобна сирене, а сама глубина оказывается местом полного поглощения, всеобщего объединения, превращения и перерождения. Такой образ глубины Й. Роберт связывает с опытом классико-романтической человеческой фантазии об ундине, русалке, Лорелее, за которой, однако, стоит определенная социально-антропологическая модель [2, S. 107].

Й. Роберт пишет, что превращение в балладе проходит три стадии: отделение (от общества рыцарей), пограничная фаза (само погружение) и присоединение. И истоки трагизма баллады он связывает не с фигурой Короля, чей деспотизм породил «преступную игру человека с человеком» [2, S. 108], а жажду познания – как это было и у Кирхера. Ведь трагедия его Водолаза следует из того, что через «сладостный страх» своего фантастического погружения на морское дно тот сумел разжечь любознательность Короля, превратив его из человеческого предводителя, представителя власти, в очарованного слушателя, – т.е. в этом превращении и состоит его вина. Первый прыжок в морскую глубину изгоняет из «рая невинности» также и ныряльщика – паж. Иными словами, оба они – и Король, и Паж – виновны лишь в «неприсоединении» к обществу живых: за рассказом в рассказе ничего не следует, в то время как со вторым прыжком начинается исследование недоступного потустороннего мира.

Баллада Шиллера опирается и на определенную «эстетику возвышенного». Шиллер исходит из кантовского определения возвышенного, в соответствии с которым ныряльщик в итоге не в состоянии оказать сопротивление силам природы. Водоворот Харибды символизирует водоворот жизненных трудностей, который разрушает моральную безопасность и приводит к саморазрушению, «самозатуханию». При этом у Шиллера стихия «ужасного» есть «глубокая тишина и огромная пустота», которая с точки зрения эстетического вызывает чувство страха. В связи с этим уместна отсылка к шиллеровским переводам Вергилия, среди которых и описание потустороннего мира из 6-й книги «Энеиды» [2, S. 111]. В ней, как полагает Й. Роберт, Шиллер мог найти мотивировку для своей эстетики глубины: тот, кто попытается заглянуть за грань дозволенного, уже не сможет вернуться. Глубина моря есть царство смерти, и там, где ныряльщик подвергается опасности физически, слушатели баллады испытывают смешанное чувство – «услаждения страха», которое затем пробуждает роковое желание дальнейших повествований о глубине. Таким образом, напряжение между религией (мистерией, мистикой), искусством и наукой попадает в центр эстетики Шиллера, в частности в балладе «Кубок».

Список литературы

1. Бриттнахер Х.Р. Расширение популярного. Критика Бюргера Шиллером. Brittnacher H.R. Die Ausstrebung des Populären. Schillers Bürger-Kritik // Goethe Yearbook 25 (2018). – 2018. – Н. 1. – S. 97–107.
2. Роберт Й. Классицистический романтизм и эстетика глубины : баллада Шиллера «Кубок» и «Подземный мир» Атанасиуса Кирхера Robert J. Klassische Romantik und Ästhetik der Tiefe : Schillers Ballade *Der Taucher* und Athanasius Kirchers *Mundus subterraneus* // Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft. 64. Jahrgang 2020 / hrsg. von Honold A. – Berlin ; Boston : De Gruyter, 2020. – S. 83–114.
3. Роберт Й. Перед классикой. Эстетика Шиллера между военной академией Карла и рецепцией Канта. Robert J. Vor der Klassik. Die Aesthetik Schillres zwischen Karlsschule und Kant-Rezeption. – Berlin ; Boston, 2011. – 478 S.
4. Сафрански Р. Фридрих Шиллер, или Открытие немецкого идеализма. Safranski R. Friedrich Schiller oder Die Erfindung des Deutschen Idealismus. – Wien, 2004. – 560 S.

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

Серия 7

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ
2022 № 4

Художник обложки и художественный редактор М.Б. Шнайдерман

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 22.11.2022

| | |
|---|-------------------|
| Формат 60×84/16 | Бум. офсетная № 1 |
| Печать офсетная | Цена свободная |
| Усл. печ. 12,25 | Уч.-изд. л. 8,9 |
| Тираж 300 экз. (1–100 экз. – 1-й завод) | Заказ № 58 |

**Институт научной информации
по общественным наукам Российской академии наук (ИНИОН РАН),**
Нахимовский проспект, д. 51/21,
Москва, 117418
<http://inion.ru>

**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

Social sciences and humanities
Domestic and foreign literature
Peer-reviewed academic journal

Series 7

LITERARY STUDIES

2022 № 4

The journal is registered by the Federal Service for Supervision of Communications,
Information Technology, and Mass Media
Registration Certificate: ПИ № ФС 77–80871.

Cover artist and art editor: M.B. Shnaiderman

Technical editing and computer-aided design: V.B. Sumerova

Proofreader: M.P. Krzyzanovskaja

**Institute of Scientific Information for Social Sciences
of the Russian Academy of Sciences (INION RAS)**

Nakhimovskii Prospect, 51/21, 117997
Moscow, Russia

