

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 – 1

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

МОСКВА 2022

DOI: 10.31249/lit/2022.01.00

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

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

ISSN 2219-8784

© «Социальные и гуманитарные науки.
Отечественная и зарубежная литература.
Серия 7. Литературоведение», научный журнал, 2022
© ФГБУН «Институт научной
информации по общественным наукам РАН», 2022

СОДЕРЖАНИЕ

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ КАК НАУКА. ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ. ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА

История литературоведения и литературной критики

- Юрченко Т.Г. Книга Э.Р. Курциуса «Европейская литература
и латинское Средневековье» и ее рецепция отечественным
литературоведением 9

Направления и тенденции в современном литературоведении и литературной критике

- Лозинская Е.В. Взрыв настоящего. Рецензия на кн.: Huber I.
Present tense narration in contemporary fiction: a narratological
overview [Хубер И. Повествование в настоящем времени в
современной художественной литературе: нарратологичес-
кий обзор] 31

Поэтика и стилистика художественной литературы

- Жулькова К.А. Специфика функционирования художественной
детали в мемуарах Ирины Одоевцевой «На берегах Невы» 49

Литературные образы и мотивы

- Соколова Е.В. «Зима» в немецкой поэзии: круг мотивов в
исторической перспективе 62

Литература и другие виды искусства

- Дементьева А.В. Литературные образы в рок-поэзии и музыке :
группа *Corpeilius* и Э.Т.А. Гофман 75

ИСТОРИЯ ВСЕМИРНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Литература Средних веков и Возрождения

- Кузьмичев А.И. Рецензия на кн.: Bate J. How the classics made Shakespeare. [Бейт Дж. Как античные классики создали У. Шекспира] 91

Литература XVII–XVIII вв.

- Пахсарьян Н.Т. Философ на рокайльный лад: Мариво-эссеист ... 103

Литература XIX в.

Русская литература

- Маньковский А.В. «Песнь торжествующей любви» (1881)
И.С. Тургенева: новые прочтения. (Обзор) 114
Миллионщикова Т.М. Исследования по истории русской литературы XIX в. в славистических работах У.М. Тодда III 132

Литература XX–XXI вв.

Зарубежная литература

- Красавченко Т.Н. Эдвард Докс и его роман «Правда / Помогите себе сам» (2007) 144

Филологический практикум

- Кобызева А.Ю., Лазарева А.Е. А. Боненкамп о восприятии времени и денег во второй части «Фауста» Гёте. 160
Соколова В.А., Юрьева А.Н. Биография и творчество Гертруды Стайн: новые прочтения и перспективы изучения. (Обзорная статья) 169

In memoriam

Алина Александровна Ревякина (1939–2021).....	181
Александр Евгеньевич Махов (1959–2021).....	183

DOI: 10.31249/lit/2022.01.00

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; *Tatiana N. Krasavchenko* – DSc in Philology, Leading Researcher; *Aleksandr E. Makhov* – DSc in Philology, Professor; *Natalia T. Pakhsaryan* – DSc in Philology, Professor; *Alina A. Revyakina* – PhD in Philology, Leading Researcher; *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

CONTENTS

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

The history of literary studies and literary criticism

- Yurchenko T.G.E.R. Curtius's *European literature and the Latin Middle Ages* and its reception in Russia 9

Trends and directions in the contemporary literary studies and literary criticism

- Lozinskaya E.V. Explosion of the present. Book review: Huber I. Present tense narration in contemporary fiction: a narratological overview 31

Poetics and stylistics

- Zhulkova K.A. Specifics of functioning of the artistic detail in the memoirs of Irina Odoevtseva *On the banks of the Neva* 49

Literary images and motifs

- Sokolova E.V. "Winter" in German poetry: circle of motives in the historical perspective 62

Literature and other arts

- Dementieva A.V. Interpretation of literary images in rock poetry and music : E.T.A. Hoffmann and the *Coppellius* group 75

THE HISTORY OF WORLD LITERATURES

Medieval and Renaissance literatures

- Kuzmichev A.I. Book review: Bate J. How the classics made
Shakespeare 91

Seventeenth- and eighteenth-century literatures

- Pakhsarian N.T. Philosopher in the rococo vein: Marivaux-essayist 103

Nineteenth-century literatures

Russian literature

- Mankovsky A.V. *The Song of Triumphant Love* (1881) by
I.S. Turgenev: new interpretations. (Review) 114
Millionshchikova T.M. Russian literature of the nineteenth century
in the Slavic studies of W.M. Todd III. 132

Twentieth- and twenty-first-century literatures

Foreign literatures

- Krasavchenko T.N. Edward Docx and his novel *Self help* (2007) 144

Philological workshop

- Kobyzeva A.Y., Lazareva A.E. Anne Bohnenkamp on the percep-
tion of time and money in Goethe's Faust II 160
Sokolova V.A., Yurieva A.N. Biography and works of Gertrude
Stein: new readings and research prospects. (Review article) 169

In memoriam

- Alina Revyakina (1939–2021).....181
Alexander Makhov (1959–2021).....183

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ КАК НАУКА. ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ. ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА

ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ И ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКИ

УДК 82.091

ЮРЧЕНКО Т.Г.¹ КНИГА Э.Р. КУРЦИУСА «ЕВРОПЕЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА И ЛАТИНСКОЕ СРЕДНЕВЕКОВЬЕ» И ЕЕ РЕЦЕПЦИЯ ОТЕЧЕСТВЕННЫМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕМ.

DOI: 10.31249/lit/2022.01.01

Аннотация. В статье рассматривается интерпретация научного метода и терминологии Э.Р. Курциуса российскими литературоведами. Указывается на присущее ученому на протяжении всей его жизни единство подхода к изучаемым явлениям – будь то ранние литературно-критические статьи об отдельных писателях или фундаментальный труд о европейской литературной традиции: суть этого подхода – в сочетании универсализма и спецификации. Особое внимание уделено понятию «топос», его происхождению и переосмыслению у Курциуса. Прослежено соотношение «исторической топики» Курциуса и исторической поэтики как направления в отечественной науке о литературе, в частности, показаны моменты схождения и расхождения во взглядах Курциуса и А.Н. Веселовского, Курциуса и А.В. Михайлова.

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

Ключевые слова: литературная традиция; топос; историческая топка; риторика; историческая поэтика; А.Н. Веселовский, А.В. Михайлов, Э. Ауэрбах.

Для цитирования: Юрченко Т.Г. Книга Э.Р. Курциуса «Европейская литература и латинское Средневековье» и ее рецепция отечественным литературоведением // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7: Литературоведение. – 2022. – № 1. – С. 9–30. – DOI: 10.31249/lit/202.01.01

YURCHENKO T.G. E.R. Curtius's *European literature and the Latin Middle Ages* and its reception in Russia.

Abstract. The paper deals with the Russian reception of scholarly method and terminology used by Ernst R. Curtius. The essence of his method is a combination of the universal and specific approaches to literature, and he applied this method whether in his early works on individual writers or in his fundamental work on the European literary tradition. This paper pays particular attention to the concept of “topos” borrowed from the classical rhetoric and then reinterpreted by the scholar. It also reveals the similarities and differences between Curtius's “historical topic” and historical poetics as a branch of Russian philology presented in the writings of A.N. Veselovskij and A.V. Mikhailov.

Keywords: literary tradition; topos; E.R. Curtius; historical topic; historical poetics; A.N. Veselovskij; A.V. Mikhailov; E. Auerbach.

To cite this article: Yurchenko, Tatiana G. “E.R. Curtius's *European literature and the Latin Middle Ages* and its reception in Russia”, Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies, no. 1, 2022, pp. 9–30. DOI: 10.31249/lit/202.01.01

В 2020 г. вышел в свет долгожданный русский перевод книги немецкого ученого Э.Р. Курциуса (1886–1956) «Европейская литература и латинское Средневековье»¹, впервые опубликованной в 1948 г. и вышедшей вторым изданием – дополненным и пересмотренным – в 1953 г. (перевод выполнен по этому изданию).

¹ Курциус Э.Р. Европейская литература и латинское Средневековье : в 2 т. / пер., комм. Д.С. Колчигина ; под ред. Ф.Б. Успенского. – Москва, 2020.

Книга, переведенная на многие языки и оказавшая очень значительное влияние на западное литературоведение, уже давно была известна отечественным ученым, правда, круг тех, кто знал ее не только по названию, был довольно ограничен. Перевод столь объемного исследования, который иначе как научным подвигом не назовешь, снабженный обстоятельным предисловием о жизни и взглядах Курциуса и выполненными на высоком научном уровне подробными комментариями, занимающими половину второго тома (первое комментированное издание этой книги!), делает исследование Курциуса достоянием широкого российского научного сообщества.

В Предисловии ко второму изданию (1953) главной книги своей жизни Э.Р. Курциус так сформулировал ее цель: «Это попытка новыми методами осветить традицию в ее пространственно-временном единстве. В духовном хаосе современности было необходимо, пока это еще возможно, продемонстрировать такое единство. Но этого не достичь без какой-то универсальной основы. Ею стала латинская культура... Латинское Средневековье – это один из фокусов того эллипса, который мы намерены очертить. Второй фокус – европейская литература»¹.

В центре внимания Курциуса – западная культура как единая непрерывная традиция от Гомера до Гёте; исходным пунктом исследования становится латинский язык как язык церкви, права, литературы и образования.

Курциус, отмечает И. Попова [6], первым поставил вопрос о традиции европейского образования при изучении литературы. Европейская литература, по Курциусу, покоится на многовековой традиции образования и сама принадлежит образованию. С VI в. до н.э. Гомера начинают изучать в школе, а связь эпоса и школы, возникшая у греков, будет усвоена римлянами и сохранится до времени Гёте. Основа латинской системы образования – Вергилий: «С первого столетия императорской эпохи и до времен Гёте, – писал Курциус, – всякое латинское образование начиналось с чтения первой эклоги. Без преувеличения можно сказать: у того, кто не

¹ Курциус Э.Р. Указ. соч. – Т. 1. – С. 74.

держит в голове это маленькое стихотворение, нет ключа ко всей литературной традиции Европы»¹. Первая эклога Вергилия предстает, таким образом, подчеркивает И. Попова, не как текст в системе античной литературы, а как текст «в системе латинского образования, поддерживающей аутентичность его структуры и смысла на протяжении столетий» [6, с. 293].

Беспрецедентный по масштабу охват материала потребовал выработки нового теоретического обоснования, поскольку современная ученому литературная наука дать какой-либо опоры не могла. «Литературоведение последних пятидесяти лет, – писал Курциус, – это фантом. Для научного рассмотрения европейской литературы оно не подходит по двум причинам: из-за намеренного сужения исследовательского кругозора и непризнания структурной автономности литературы»².

Курциус назвал свой подход феноменологией литературы, которая, по его мнению, отлична от истории литературы (*Literaturgeschichte*), сравнительного изучения литератур (*Literaturvergleichung*) и литературоведения (*Literaturwissenschaft*). И в Германии, и во Франции времен Курциуса «история литературы», отмечает в предисловии к переводу С. Козлов [1], представляла собой исторический нарратив с явно или неявно предполагаемой концепцией. Если в Германии она становилась частью «истории духа» (*Geistesgeschichte*), основанной на принципах гегелевской философии, в соответствии с которой смены культурных эпох представляли как стадии развития мирового духа, причем каждая эпоха мыслилась как замкнутое единство, возведенное к абстрактному понятию («античность», «Средние века» и др.), то во Франции, где господствовала концепция И. Тэна, применявшая к литературе набор из трех факторов – «раса», «среда», «момент», специфика литературы растворялась именно в этих факторах. Наименее определенное понятие «момент» чаще всего означало борьбу литературных школ и идейных течений, и история литературы понималась как история этих школ и течений.

¹ Курциус Э.Р. Указ. соч. – Т. 1. – С. 305.

² Там же. – С. 87.

Методологические принципы Курциуса, считает С. Козлов, проясняют его книга о Брюнетьере, главка «Задача критика» из его монографии о Прусте и статья о Шарле Дюбо (обе – 1925), а также первая глава его *opus magnum*. Главной реальностью для ученого «всегда был индивидуальный духовный мир, несводимый ни к каким абстрактным классификациям... Изучаться может творчество отдельного автора... Изучать же некую обобщенную, собирательную “литературу” – ложная задача» [1, с. 50].

Такой подход характерен как для раннего Курциуса – литературного критика и публициста, так и для Курциуса – исследователя европейской традиции. В своей литературной критике Курциус предпринял попытку проникнуть в индивидуальный духовный мир писателя, не налагая на него расхожие классификационные понятия. В эссе о Прусте он сформулировал два своих главных принципа – анализ и синтез: «Через осознание и изоляцию отдельных черт [Einzelzüge], идя путем их обобщения, критик приходит к восстановлению общей духовной позиции автора» [цит. по: 1, с. 51]. Феномены разного масштаба – мир писателя и мир европейской литературы, для Курциуса однотипны: «Это замкнутые духовные миры, которые представляют собой устойчивую совокупность взаимозависимых элементов. Чтобы восстановить такой мир сознания, его надо описать поэлементно, послойно» [1, с. 53].

Курциус посвятил свой главный труд памяти двух немецких ученых – филолога-романиста Густава Грёбера (1844–1911) и историка искусства Аби Варбурга (1866–1929), наиболее сильно повлиявших на формирование его научных интересов. Под руководством Г. Грёбера Курциус стал заниматься латиноязычной, а затем старофранцузской литературой. Развитое в главном труде Варбурга – атласе европейского искусства «Мнемозина» – учение о «выживаемости» выразительных символов, согласно которому «так называемые экспрессивные формулы, нашедшие свое совершенное выражение в античной пластике, стали родовым признаком всего европейского изобразительного искусства и сохранились в нем вплоть до новейшего времени» [2], находит отзвук в топологии Курциуса, которую, по мнению переводчика и комментатора

книги – Д. Колчигина, можно рассматривать как иконологию Варбурга, переосмысленную в сфере литературы.

Среди других повлиявших на взгляды Курциуса ученых Д. Колчигин называет также представителей классической филологии – Эдуарда Нордена (Германия), Эдмона Фараля (Франция), бельгийского филолога Августа Шелера, французского философа Анри Бергсона, русского писателя и мыслителя Вяч. И. Иванова (его имя упоминается в книге, а переписка Курциуса с ним опубликована¹).

Важнейшее влияние на интеллектуальное формирование Курциуса оказала идеология гуманитарных исследований, принятая в кругу поэта и переводчика Стефана Георге (1868–1933). «Главная обязанность историка, согласно Георге, отмечает С. Козлов, – выделить и запечатлеть в своем исследовании *гештальт* объекта... Гештальт – это структура, определяющая смысл явления. Это схватываемый сознанием образ объекта. Для Георге речь шла о том, чтобы выделить гештальт уникальной исторической фигуры или шедевра» [1, с. 59].

Стремлением к выделению гештальта отмечены все обобщающие работы Курциуса. «Во всех этих работах сквозной интенцией исследователя выступает центростремительная интенция, позволяющая Курциусу всякий раз интегрировать все прослеживаемые им слои изучаемого объекта в единое целое... Схватывание целого – это и есть выделение **гештальта**. Но необходимым условием выделения гештальта является “отсечение всего лишнего”» [1, с. 60].

Таким гештальтом в исследованиях Курциуса 20-х годов являются художественные миры отдельных писателей, а в его главном труде – «европейский дух», европейская литературная традиция. «Дух, – пишет Курциус, – говорит на своем языке только через слово. Только в поэтическом слове он обретает свободу и возвышается над понятием, над учением, над предписанием. Техники передачи знаний – грамматика, риторика, “свободные искус-

¹ Вахтель М. Переписка Вячеслава Иванова с Э.Р. Курциусом // Текст и традиция : альманах, 4 / Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом) РАН, Музей-усадьба Л.Н. Толстого «Ясная Поляна». – Санкт-Петербург, 2016. – С. 386–407.

ства», школы – защищают этот дух, но в то же время опустошают и отчуждают его. Эти техники – не самоцель, равно как и сама непрерывность. Это просто вспомогательные средства для памяти. От памяти зависит осознание личностью своей независимости от перемен. Литературная традиция – это средство, с помощью которого европейский дух пронесит свою самость через столетия»¹. Ради этого гештальта Курциус отсекает всю народноязычную литературу Европы и, отвечая критикам, подчеркивает, что его интерес лежит в области латинского Средневековья, а не Средневековья вообще, и что без этого латинского подтекста невозможно понять и всю средневековую литературу на народных языках.

Курциуса упрекали в статичности его картины европейской культурной истории – без конфликтов и динамики. Эти обвинения, полагает С. Козлов, ссылаясь на Гаральда Вейнриха², в значительной степени будут несостоятельны, если считать главный труд Курциуса не книгой о человеческой истории, но исследованием определенного типа сознания и культурной памяти, присущей этому сознанию.

Показав, как система образования, сложившаяся в классической древности и изначально ориентированная на воспитание риториков, сохранялась в Европе на протяжении многих веков, в результате чего приемы античной риторики проникли вглубь европейской литературной традиции, Курциус особое внимание уделил «общим местам», или «топосам» – риторическим аргументационным схемам, прослеживаемым в литературе вплоть до XVII в., которые и доказывают существование общеевропейского, донационального слоя – «латинского Средневековья» – в письменной культуре Запада.

Топос не является центральным понятием исследования Курциуса, отмечает И. Попова, однако в массовом литературоведческом сознании оно предстает именно таковым: после Курциуса изучение топосов стало самостоятельным направлением в изуче-

¹ Курциус Э.Р. Указ. соч. – Т. 1. – С. 552.

² Weinrich H. La boussole européenne de Curtius // Ernst Robert Curtius et l'idée d'Europe : Actes du Colloque de Mulhouse et Thann... organisé par J. Bem et A. Guyaux. – Paris, 1995. – P. 307–318.

нии литературы. Это во многом обусловлено, по мнению исследовательницы, рецензией Э. Ауэрбаха¹, который представил топологию как «доминирующий метод» книги, хотя сам же и подсчитал, что о «топосе» говорится только в семи из восемнадцати глав и только в некоторых из двадцати пяти экскурсов. В дальнейшем в статье «Филология мировой литературы»² Ауэрбах назвал *toroi* исходным пунктом концепции Курциуса. «Необходимо учитывать поэтому, – пишет И. Попова, – что использование *toroi* в качестве самостоятельного метода исследования основывается не только (и не столько) на книге Курциуса, как она была задумана и написана автором, но и – имплицитно – на ее прочтении Ауэрбахом» [6, с. 281]. Сам Курциус топологию как автономный метод никогда не декларировал; *toroi* в его книге – одна из констант «литературной биологии», обеспечивающих сохранение и передачу европейской культурной традиции.

Труд Курциуса, подчеркивает и Д. Колчигин, не сводится к изучению топосов; он – о непрерывности литературной традиции, о взаимодействии поэтики и риторики, о том, что «антично-языческое и позднеантично-христианское представление об “украшенной речи” составляет в развитии европейской литературы осевую линию, а топосы суть эпизод» [2].

И все же топосы чрезвычайно важны в исследовании Курциуса, провозгласившего методологическим основанием своей книги осознание целого, универсализм, в сочетании со специализацией. Недаром в открывающих книгу «Руководящих принципах» Курциус приводит цитату из немецко-австрийского романиста, специалиста по баскской филологии Гуго Шухардта (1915): «Равноправное сочетание микроскопии и макроскопии составляет идеал исследовательской работы»³.

¹ Auerbach E. Ernst Robert Curtius : «Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter» [Rez.] // Modern language notes. – 1950. – Vol. 65. – P. 348–351.

² Auerbach E. Philologie der Weltliteratur // Weltliteratur. Festgabe für Fritz Strich zum 70. Geburtstag / W. Henzen, W. Muschg, E. Staiger (hrsg.). – Bern, 1952. – S. 39–50.

³ Курциус Э.Р. Указ. соч. – Т. 1. – С. 72.

«В этом исследовании, – пишет Курциус, – мы исходим из того, что северно-средиземноморский Запад исторически един. Наша цель – показать это единство и в литературе. Для этого необходимо выявить те примеры культурной преемственности, которых ранее не замечали. Техника филологической микроскопии позволила нам найти элементы с идентичной структурой в текстах самого разного происхождения: эти элементы мы признали за выразительные константы европейской литературы. Их бытование указывает на единые и всеобщие правила в теории и практике литературного высказывания»¹.

И еще одна цитата из Курциуса: «Раз европейскую литературу необходимо рассматривать как единое целое, то исследовать ее можно только исторически. И не в форме истории литературы! История как пересказ и перечисление не дает ничего, кроме знания списочных фактов. Сам материал остается в случайном виде. Исторический же подход подразумевает проникновение в материал и его раскрытие. Для этого необходимо выработать аналитические методики, способные, как химические реагенты, разлагать материал на его составные части и делать его структуру очевидной»².

Топосы, по Курциусу, – это и есть такие стилистические первоэлементы, внеличностные и всеприсутствующие составные части целого. Термин «топос» Курциус позаимствовал из риторики, и этот термин, вернее – его смысловая неопределенность у Курциуса, вызвала наибольшие претензии со стороны оппонентов, поскольку значение, которое ученый вкладывает в понятие «топос», расходится с принятым в античности и более соответствует понятиям «мотив», «архетип». Топосом у Курциуса может стать метафора, персонаж, описательный стереотип («прелестный уголок») или традиционное категориальное сопоставление («поэзия и философия»). Объяснение этой разнородности С. Козлов усматривает в том, что Курциус «интуитивно понимал, что человеческая память работает не посредством логических классификаций, а по-

¹ Курциус Э.Р. Указ. соч. – Т. 1. – С. 350.

² Там же. – С. 91.

средством связей, устанавливаемых между элементами, имеющими самое разное содержание» [1, с. 55].

Историю критики понятия «топос» у Курциуса обстоятельно представил в своих комментариях Д. Колчигин, особо выделив работу Вальтера Фейта «*Toposforschung, ein Forschungsbericht*» (1963). Фейт, пишет Д. Колчигин, «приходит к выводу, что Курциус почти ничего не оставляет от изначальной аристотелевской концепции ..., однако идеи его столь существенно повлияли на новейшее литературоведение, что именно новое, введенное Курциусом значение следует отныне считать основным. Тот факт, что Курциус очертил поле топологических исследований, но не дал четких и окончательных формулировок, стало, по Фейту, залогом дальнейшего развития новой дисциплины. Главная типологическая проблема в этом отношении: разграничение топосов, мотивов и символов»¹.

Сам Курциус, видимо, предчувствуя упреки в отклонении от античного значения «топоса», выдвигает понятие «исторической топики». В главе V он замечает: «Мы держимся античного представления о топики. Это послужит нам точкой исхода и эвристическим принципом. Одновременно с этим, положившись на античную топику (систематизированную и нормативную) как на часть системы знаний, мы попытаемся отыскать основания для исторической топики»².

Как показывает Д. Колчигин, в пользу оправданности терминологического выбора у Курциуса свидетельствует исследование Герхарда Буттерса «*La théorie des topiques comme modèle de production de texte*» (1981), где анализируется риторический трактат Пьера Фабри (1450–1535) «*Le Grand et vrai Art de pleine Rhétorique*» (1521), который явно не был известен Курциусу, и демонстрируется сходство подходов Фабри, разграничивающего «топы» в их античном значении и «общие места» в их применении к более поздней литературе, и Курциуса. По предположению Буттерса, пишет Д. Колчигин, «Фабри следует здесь школьной тради-

¹ Курциус Э.Р. Указ. соч. – Т. 2. – С. 387.

² Там же. – Т. 1. – С. 173.

ции, которую можно возвести еще на несколько веков в прошлое. Соответственно, “антиисторическое” понимание топоса, которое предлагает Курциус, в действительности почти идеально согласуется с образовательной традицией латинского Средневековья и Возрождения»¹.

Подробно соотношение риторического и литературоведческого топосов анализирует А.Е. Махов [4], доказывающий, что Курциус, заимствовав термин из риторики, совершил терминологическую подмену.

В риторике, замечает исследователь, топос, общее место – это средство нахождения аргументов. Квинтилиан, рассуждая о риторическом *locus*’е, имеет в виду «“умственное” место – некую общую категорию или ход мысли, которые помогали порождать или находить аргументы» [4, с. 277]. Топос же по Курциусу – это собственно аргумент, «вернее, словесные формулы, возникшие из риторических аргументов... <Курциус> перенес название топоса с общего места, где ищут, на то конкретное, что там находят» [4, с. 278]. Так, приводит пример А. Махов, утверждение «все люди смертны» по Курциусу – топос, а для античного оратора – аргумент, найденный в общем месте «от природы человека» («*a natura hominum*»).

Замену, произведенную Курциусом, А. Махов связывает, с одной стороны, с утверждавшимся в европейской культуре понятием общего места как *common place* – готовой, расхожей формулы, а с другой – со стремлением Курциуса как можно скорее уйти от риторики с ее рационализмом: «...риторика для Курциуса – не более, чем некий резервуар, из которого черпает литература; но литература для него именно там становится самой собой, где прекращается риторика... В этом парадокс всей теории Курциуса: заимствуя свое ключевое понятие из риторики, он обрубает все его связи с этой наукой, по сути отбрасывает риторику как таковую, в том числе и категорию аргументации, которой топос подчинен» [4, с. 278–279]. Именно с этим искусственным отделением топоса от системы аргументации А. Махов связывает неясность литературо-

¹ Курциус Э.Р. Указ. соч. – Т. 2. – С. 388.

ведческого понятия топоса – это то ли устойчивый образ, то ли мотив, то ли словесная формула.

Со времен Курциуса наука пересмотрела соотношение риторики и художественной словесности, вернее – отношения риторики с рационализмом, которые оказались сложными до враждебности. Была установлена и общность приемов аргументации в разных областях словесной деятельности. Это открыло возможность распространить исследования риторической аргументации в литературе всех эпох, вплоть до Новейшего времени. Принимая определение топоса Курциусом как схемы мысли или выражения, А. Махов вместе с тем считает, что это – «такая схема, которая возникает по ходу аргументации, в процессе того, как автор, поэт, литературный персонаж восхваляет или порицает, советует или отговаривает, утешает или наставляет, льстит или угрожает и т.д.; иначе говоря – в процессе достижения автором или героем определенной коммуникативной цели посредством огромного набора приемов» [4, с. 281]. Трактовка топосов как точек схождения и расхождения линий аргументации открывает, по мнению исследователя, определенные перспективы для компаративистики, поскольку «разные эпохи и нации обнаруживают порой удивительное сходство словесных формул. Но это сходство чаще всего – лишь следствие применения аналогичных приемов аргументации, пути которой дальше могут расходиться... Вопрос о степени различия аргументативных рисунков, в которые включены идентичные топосы, представляется самым интересным для компаративиста» [4, с. 289].

Размышляя о методе поиска топосов как «отправных точек» Курциуса, Д. Колчигин сближает его с научными подходами Л. Шпитцера и Э. Ауэрбаха. Курциус и Шпитцер («Лингвистика и история литературы», 1948) сходно описывают свой рабочий метод: «первый шаг – интуитивный рывок к важным обстоятельствам, второй – “центростремительное” проникновение в суть этих обстоятельств, третий – “центробежная аналитика”, т.е. рассмотрение всех сопутствующих явлений. Курциус при этом в большей степени опирался на Бергсона, а Шпитцер – на Дильтея, но их итоговые выводы оказались очень близкими» [2].

Ауэрбах отмечал, что он многим обязан книге Курциуса, но почти ни с чем в ней не согласен. Не разделяя идеи о ключевом значении риторической традиции в истории европейской литературы, Ауэрбах обратил внимание на системность топологического подхода; в 1951 г. он свой собственный метод назовет поиском «некоей исторической топологии». В своей последней книге он, не в пример Курциусу, оценивает роль среднелатинского языка как препятствия на пути живой народноязычной литературы.

Подходы Курциуса и Ауэрбаха Шпитцер охарактеризовал как «изображения половин», и это, по мнению Д. Колчигина, не случайно. «Первый, – пишет он, – свел Средневековье к продолжению Античности, а второй отождествил историю западноевропейской литературы с историей реализма. Иногда действительно кажется, что Курциуса и Ауэрбаха нужно читать вместе, они дополняют друг друга» [2].

«Историческая топики» Курциуса сопоставляется и с проектом «исторической поэтики», намеченной в трудах А.Н. Веселовского. «Предпринятому А. Веселовским опыту построения исторической поэтики (в противовес нормативной классической поэтике), – пишет А. Махов, – в работах Э.Р. Курциуса соответствует опыт исторического развертывания классической нормативной риторики, и прежде всего топики как ее раздела» [3, с. 183].

Веселовский, создавая свою новую, индуктивную поэтику, отмечает исследователь, отверг «умозрительные построения» нормативной поэтики, но не отказался от ее ключевых понятий (род и жанр), которые получили теперь историческую трактовку.

Аналогично и Курциус строит новую риторику, не отбрасывая старую, но превращая нормативное в историческое. «В нашем исследовании, – пишет он, – мы ориентируемся на систему греческой риторики. Из ее систематических понятий мы выделили исторические категории. Потому эту книгу можно было бы назвать “Nova Rhetorica”»¹.

¹ Курциус Э.Р. Указ. соч. – Т. 1. – С. 230.

Историческая поэтика, по Веселовскому, призвана «определить роль и границы предания в процессе личного творчества»¹. Историческая топика («новая риторика») Курциуса, исследующая «возвратные или неизменные феномены из области литературной биологии»², отмечает А. Махов, позволяет «провести границу между индивидуальным и типическим»³.

Оба исследователя ищут постоянные или повторяющиеся элементы, обеспечивающие непрерывность традиции, оба отделяют эту традицию от личного творчества и, наконец, «оба своими построениями конституируют такое исследовательское поле, которое в своей целостности упраздняет национальные и географические границы» [3, с. 185].

Если Веселовский нацелен на «поэзию во всех ее доступных нам проявлениях»⁴, на всю «всемирную литературу», то предмет изучения Курциуса – европейская литературная традиция, единство которой Курциус обосновывает, позаимствовав идею цивилизации у А. Дж. Тойнби.

Оба исследователя для конституирования сверхцелостности нуждаются в «элементах, позволяющих устанавливать связи между удаленными во времени и пространстве явлениями» [3, с. 186]. У Веселовского это «формулы» (иногда он называет их «общими местами»), у Курциуса – «топосы» (иногда именуемые «формулами»).

Обращаясь к вопросу происхождения этих элементов, А. Махов отмечает, что для Веселовского их источником становятся процесс разложения обряда, с одной стороны, а с другой – мифы, которые были «не только образным выражением религиозной мысли, но и готовыми формулами поэтического творчества, плодившими новые образы и обобщения»⁵. Веселовский допускает

¹ Веселовский А.Н. Избранное : историческая поэтика / под ред. И.О. Шайтанова. – Москва, 2006. – С. 537.

² Курциус Э.Р. Указ. соч. – Т. 1. – С. 74.

³ Curtius E.R. Zum Begriff einer historischen Topik, (1938–1949) // Toposforschung. Eine Dokumentation / hrsg. von P. Jehn. – Frankfurt a. M., 1972. – S. 14.

⁴ Веселовский А.Н. Указ. соч. – С. 83.

⁵ Там же. – С. 246.

также, что наряду с культурными механизмами действовал механизм психологический: некоторые поэтические формулы «могли зародиться самостоятельно», вызванные «психическими процессами»¹.

По Курциусу, механизмом порождения формул становится классическая риторика, когда в связи с закатом античных республик «публичные ораторы стали школьными декламаторами»². Оратору предписывалось искать аргументы в определенных местах – «топосах», этих хранилищах общих мыслей. «Как только этот “склад” стал обслуживать литературу, аргументы перестали выполнять функцию доказательств, но превратились в общие места – устойчивые мыслительные схемы-формулы, соответствующие определенным ситуациям» [3, с. 188–189]. При этом Курциус допускает возможность и нериторического происхождения формул: они могли возникнуть в поэзии и затем перейти в риторику. Вторичным источником формул у него становятся юнгианские архетипы подсознания, а не «единство психологических процессов»³, как у Веселовского.

Соотношение схемы-формулы с индивидуальным творческим Веселовский продемонстрировал в своей книге «В.А. Жуковский. Поэзия чувства и “сердечного воображения”»: «Поэзия Жуковского трактована здесь вполне в русле исторической поэтики как совокупность формул и мотивов» [3, с. 191], причем это находит отражение уже в самом названии – «“чувство” – подлинное переживание; “воображение сердца” – способность подводить новые переживания под однажды выработанную формулу, укладывать их в готовую схему» [3, с. 192].

Проблеме взаимодействия «личного почина» с готовыми формулами Курциус уделяет гораздо меньше внимания, однако в параграфе «Дух и форма» последней главы своего труда он, обнаруживая близость идеям Веселовского, пишет: «Дух оживает через

¹ Веселовский А.Н. Указ. соч. – С. 387.

² Curtius E.R. Zum Begriff eines historischen Topik... – S. 11.

³ Веселовский А.Н. Указ. соч. – С. 541.

форму. Формы – это те образы и образные системы, через которые все духовное и интеллектуальное может проявиться и проясниться»¹.

Отметив сходные черты исторической поэтики и исторической риторики, А. Махов обращается к их различиям. Если нормативная поэтика исходила из «подражания», то Веселовский выдвигает на первый план «психологические» понятия – выражение, восприятие: его историческая поэтика «становится поэтикой личного творчества; а отсюда открывается переход и к задуманным Веселовским в рамках исторической поэтики “истории идеалов” и “истории личности”» [3, с. 198].

Ничего подобного нет у Курциуса, которого интересует осмысление исторического духовного единства Европы. Ключевое понятие нормативной риторики – *inventio*, нахождение аргументов в топосах, – сохраняет у него свою силу: поэт черпает свои образы из запаса, сформированного традицией.

В некотором смысле, пишет А. Махов, Курциус начинает там, где заканчивает Веселовский: Веселовский дает очерк истории «поэтического сознания от его физиологических и антропологических начал и их выражений в слове – до их закрепощения в ряде формул, наполняющихся содержанием очередных общественных мирозерцаний»², Курциус начинает именно с момента «закрепощения».

Метод Курциуса историчен, как и метод Веселовского, однако эта историчность в особом смысле: оба исследователя «описывают не линейную историю “от и до”, историю, где можно двигаться только вперед, но очерчивают историческое пространство, которое доступно во все концы, в котором возможно движение в любом направлении. Создавая это объемное историческое пространство, оба, по сути, разрушают оппозицию истории и типологии» [3, с. 200–201].

Оспаривая получившее распространение в настоящее время в науке мнение, что книга Курциуса оказала значительное воздействие на русскую историческую поэтику в 1970–1990-е годы, в

¹ Курциус Э.Р. Указ. соч. – С. 547.

² Веселовский А.Н. Указ. соч. – С. 509.

частности, на формирование концепции трех сменяющих друг друга эпох в европейской литературной истории, И.Л. Попова указывает, что «эта идея носилась в воздухе с конца 1920-х гг. (т.е. еще до книги Курциуса), оформлялась постепенно, как в Европе, так и в России (в том числе усилиями Курциуса), но приобрела свою классическую форму в исторической поэтике 1970–1990-х гг.» [6, с. 275].

Первым проблему «русская историческая поэтика и западное литературоведение», указывает исследовательница, поставил А.В. Михайлов, определявший историческую поэтику как «существенное ядро науки о литературе»¹ в целом и считавший, что из западных ученых ближе всего к исторической поэтике подошел именно Курциус. Как программу к действию Михайлов озвучил мысль Курциуса об истории литературоведческой терминологии как основании, «на котором единственно и возможно возвести крепкое сооружение»² науки о литературе, задумав осуществить проект, посвященный ключевым словам науки о литературе. Михайлов «разграничивал регулярные термины, функционирующие в системе и не участвующие в том же значении в общем языке, и ключевые слова, употребляемые в сходном значении как в языке науки, так и в обыденном языке; его интересовали изменения, которые претерпевает язык науки в постриторическую эпоху, в эпоху разрушения и / или преобразования западной традиции, исследованию которой посвящена книга Курциуса» [6, с. 283].

Именно системная определенность ключевых понятий – в центре внимания Курциуса. Так, семантическая идентичность «топоса» в границах исследуемого им периода обеспечивается системой латинского образования. Важно и то, указывает И. Попова, что о каждой литературной эпохе он стремится говорить языком ее теории, соотнося при этом терминологические ряды различных поэтик. Метод Курциуса «отличается как от предшествующего позитивистского литературоведения, полагавшего, что материал скажет все за себя сам, достаточно его собрать и хронологически

¹ Михайлов А.В. Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры. Очерки из истории филологической науки. – Москва, 1989. – С. 20.

² Курциус Э.Р. Указ. соч. – С. 251.

упорядочить, так и от теоретического мейнстрима второй половины XX в., предпочитавшего жесткую концептуальную конструкцию, изложенную специально созданным языком и проиллюстрированную ограниченным числом репрезентативных примеров. Курциус, в отличие от тех и от других, достигает баланса концепции и факта, теории и материала, и этот баланс – результат не интуиции, а точного расчета. При полноте охвата материала его теоретическая конструкция оказывается достаточно прочной, чтобы выдержать давление фактов, не укладывающихся в систему, при этом не проигнорировав их, а объяснив, – и достаточно гибкой, чтобы варьировать свои приемы и свой язык при переходе от эпохи к эпохе. По мере приближения к современности материал неизбежно корректирует метод, выработанный для исследования средневекового канона» [6, с. 295]. С исторической поэтикой разработанную Курциусом науку о европейской литературе сближает (а от дискретных диахронических исследований второй половины XX в. отличает) «установка на исследование научно рассчитанного целого» [6, с. 280].

Одной из базовых идей Курциуса становится представление о невозможности адекватного изучения истории литературы без истории науки о ней. О соотношении творчества и теории, подчеркивает И. Попова, писал и А.В. Михайлов, указывая, что «одно плавно переходит в другое и нередко одно просто заключается в другом или продолжается другим»¹.

Сопоставлению историко-литературных концепций Курциуса и Михайлова посвящена статья А.Е. Махова [5]. Михайлов, пишет исследователь, сам считает возможным соотнести «морально-риторическую систему» Курциуса с собственной концепцией развития языкового сознания в качестве одного из его этапов. Оба ученых трактуют риторику очень широко – не только как систему ораторских приемов, но и как «способ бытия слова, позволяющий слову стать универсальной формой, в которую облекается многообразное знание о мире и человеке» [5, с. 128].

¹ Михайлов А.В. Историческая поэтика в контексте западного литературоведения // Историческая поэтика : итоги и перспективы изучения. – Москва, 1986. – С. 65.

Сходный взгляд на литературу из перспективы риторики дает, однако, разные результаты. Курциус отрицает деление на стилевые эпохи, Михайлов отстаивает стадийность подхода: при смене эпох, на границах, считает он, и происходит самое важное. По Курциусу, всеприсутствие и универсальность топосов обуславливают внутреннюю однородность европейской словесности в ее единстве и континуальности. По Михайлову же, литературоведение занято тем, «что погружено в беспрестанное становление, тем, что постоянно меняется»¹.

Михайлов делит литературу европейской традиции на пять этапов, каждый из которых так или иначе соотносим с риторикой: 1) этап дориторического слова; 2) «морально-риторическая система»; 3) рубеж XVIII–XIX вв., осмысление итогов предшествующего развития и одновременно пробуждение дориторического, «архаического» слова; 4) этап антириторического, реалистического слова; 5) этап «литературного слова», отмеченный свободой писателя использовать традицию во всей ее полноте.

«Во вневременной системе Курциуса, – пишет А. Махов, – все может повториться; в системе Михайлова повториться не может ничего: все единственно» [5, с. 134–135].

И у Курциуса, и у Михайлова, замечает исследователь, через риторическое слово *поэзия* соотносится со *знанием*, а риторическое и поэтическое слово – с *образом*. Поэзия как риторически украшенная истина, имевшая образовательную функцию и своей принадлежностью к образованию обеспечившая непрерывность европейской традиции, – таков тезис Курциуса. Не так у Михайлова, для которого поэзия и наука происходят от «единой ветви знания»², но тесной связью – вплоть до неразличимости – поэзии и «науки» для него отмечена именно эпоха риторического слова, когда литература является частью морально-риторической системы знания. Обращаясь же к эпохе реализма с его антириторическим словом, где автор «владеет словом от лица действительно-

¹ Михайлов А.В. Методы и стили литературы / сост., предисл., комм. Л.И. Сазионовой. – Москва, 2008. – С. 5.

² Там же. – С. 17.

сти»¹, Михайлов дополняет понятийную пару «поэзия – знание» еще одним элементом – *жизнь* (реальность), который полностью отсутствует у Курциуса, не усматривающего в поэтических высказываниях свидетельств реальности.

Михайлов, считает А. Махов, в некотором смысле синтезирует риторический подход Курциуса и «миметический» подход Э. Аурбаха: «Курциус и Ауэрбах, разделявшие методологию “микроскопического” стилистического анализа, в общей картине литературного процесса остались антагонистами; гибкая стадияльная модель Михайлова, выдвинувшего в центр рассмотрения сам момент этого перехода, преодолела этот антагонизм» [5, с. 137].

Вторая пара понятий – *слово* и *образ*, указывает А. Махов, не стала предметом эксплицитной рефлексии Курциуса и Михайлова, однако можно заметить, что «слово у Курциуса первенствует, но в спокойном и свободном сосуществовании с образным началом и в некой параллели (очень скупо намеченной) с изобразительным искусством, наука о котором даже снабжает филологию своим методом» [5, с. 139], в то время как у Михайлова отношения слова и образа напряжены и оказываются разными в разные эпохи: в морально-риторическую доминирует слово, «образ не самоценен, но служит субституту вещи, на которую указывает как своего рода знак-индекс... Явленная в образе (в том числе и в эмблематической *pictura*) вещь подлинный смысл получает лишь в толкующем ее слове» [5, с. 140]. В антириторическую эпоху, по Михайлову, и в эту диадку вторгается понятие *жизнь*: «Слово перестает быть самоцелью, занимая теперь подчиненное положение – оно умалется, даже уничтожается в реальности образа, жертвуя собой жизни... Но и образ теперь – уже не замкнут в риторической “фигуре”, но непосредственно представляет саму жизнь. Образ теперь слит с жизнью; слово – лишь инструмент, создающий “образ жизненной полноты”»² [5, с. 141].

¹ Михайлов А.В. Поэтика барокко : завершение риторической эпохи // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. – Москва, 1994. – С. 331.

² Михайлов А.В. Методы и стили литературы... – С. 35.

Сами курциусовские топосы превращаются у Михайлова «в элементы *содержания*, динамичного и даже психологизированного» [там же]. Так, обращаясь к описанным Курциусом топосам «мир как книга» и «мир как театр», Михайлов трактует их как процессы: книга не равна миру, но указывает на него; она, как и мир, может заключать в себе тайну; «мир – театр» (топос, особенно важный для барокко) интерпретирован с точки зрения барочного человека как «актера» этого театра.

Взгляды Курциуса и Михайлова, подводит итог А. Махов, имеющие общий фундамент риторики, по существу – весьма различны, но не антагонистичны: картина стабильности и континуальности Курциуса дополняется эволюционной концепцией Михайлова, а «понимание литературы как замкнутой в себе системы, транслирующей свои топосы от эпохи к эпохе без особых помех со стороны реальности, дополняется драматическим видением вторжения “жизни” в литературу – таким вторжением, которое все в этой литературе меняет» [5, с. 143].

Не в пример отечественной науке о литературе второй половины XX в., четко противопоставлявшей поэзию и прозу, поэтику и риторiku, Курциус, отмечает И. Попова, рассматривал поэзию и прозу как разные выразительные формы, но объединенные общим родовым понятием – «речь», последовательно фиксируя «историческое перераспределение компетенций риторики и поэтики, их конкуренцию в установлении литературных норм, кодификации жанров и поэтического языка» [6, с. 307]. Подход Курциуса открывал возможность исследования поэзии и прозы в общей системе понятий, который и был реализован «новой риторикой». «Новая риторика», напоминает И. Попова, не рассматривает поэзию и прозу как сущностно различные формы выражения, распространяя это правило вплоть до античности. Литературное творчество предстает как особый вид преобразования языка, механизмы которого (наряду с любым другим преобразованием языка) изучает риторика.

Но является ли «новая риторика» исторической риторикой и соотносится ли она с исторической поэтикой? Ответ, считает исследовательница, скорее отрицательный. «Следует признать, что, сняв давно обременительную и для поэтики, и для риторики оппо-

зицию поэзия / проза как конститутивную, “новая риторика” не приблизилась к теории литературы, но и не отделилась от нее. Напротив, “новая риторика”, как и созданные на полвека раньше новые поэтики, в том числе историческая поэтика, завершили длительную историю смещения предмета, терминологии и методов исследования, вернувшись к четкому разделению своих сфер» [6, с. 308].

Книга Курциуса, вышедшая более 70 лет назад, продолжает сохранять свою актуальность и сегодня. Абсолютизирующая влияние римской литературы и не учитывающая всего разнообразия фактов, она, тем не менее, как пишет С. Козлов, «содержит мощный гештальт – гештальт большого культурного мира. Она дает читателю возможность *понять смысл* этого мира, увлечься этим миром и перейти к его дальнейшему изучению... Она выступает как ценнейший путеводитель для непосвященных» [1, с. 62].

Список литературы

1. Козлов С.Л. Эрнст Роберт Курциус и его *opus magnum* // Курциус Э.Р. Европейская литература и латинское Средневековье : в 2-х т. / пер., коммент. Д.С. Колчигина ; под ред. Ф.Б. Успенского. – Москва : Издательский дом ЯСК, 2020. – Т. 1. – С. 11–66.
2. Куликов Ю. «Филология сегодня в упадке, а литературоведение – в гробу» : интервью с филологом Дмитрием Колчигиным // Горький. 28 января 2021. – URL: <https://gorky.media/context/filologiya-segodnya-v-upadke-a-literaturovedenie-v-grobu/> (дата обращения: 27.08.2021)
3. Махов А.Е. Веселовский – Курциус. Историческая поэтика – историческая риторика // Вопросы литературы. – 2010. – № 3. – С. 182–202.
4. Махов А.Е. «Историческая топика» : раздел риторики или область компаративистики? // Вопросы литературы. – 2011. – № 4. – С. 275–289.
5. Махов А.Е. А.В. Михайлов и Э.Р. Курциус : два воззрения на литературный процесс из перспективы риторики // Жизнь в науке : Ал. В. Михайлов – исследователь литературы и культуры : коллективная монография / отв. ред. Л.И. Сазонова. – Москва : ИМЛИ РАН, 2018. – С. 127–144.
6. Попова И.Л. Книга Э.Р. Курциуса «Европейская литература и латинское Средневековье» и ее значение для исторической поэтики // Клио в зеркале : исторический аргумент в гуманитарной и социальной теории : коллективная монография. – Москва : НЛЮ, 2021. – С. 275–309.

НАПРАВЛЕНИЯ И ТЕНДЕНЦИИ В СОВРЕМЕННОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ И ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКЕ

УДК 82.0

ЛОЗИНСКАЯ Е.В.¹ ВЗРЫВ НАСТОЯЩЕГО. РЕЦЕНЗИЯ НА КН.:
HUBER I. PRESENT TENSE NARRATION IN CONTEMPORARY
FICTION: A NARRATOLOGICAL OVERVIEW [Хубер И. Повест-
ование в настоящем времени в современной художественной ли-
тературе: нарратологический обзор].

DOI: 10.31249/lit/2021.02.02

Аннотация. В книге Ирмтрауд Хубер исследуются художе-
ственные эффекты использования настоящего времени в совре-
менных романах. Автор выявляет четыре основных разновидности
повествовательного настоящего, показывая, насколько сложным и
многогранным может быть его воздействие на читателя. Она убе-
дительно опровергает популярную точку зрения, что распростра-
нение нарративного настоящего является преходящим модным
увлечением, обедняющим современную повествовательную лите-
ратуру.

Ключевые слова: нарратология; настоящее повествователь-
ное; симультанная наррация; внутренний монолог; историческое
настоящее; металепис; новые повествовательные техники.

Для цитирования: Лозинская Е.В. Взрыв настоящего. [Рецензия] // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литера-
тура. Сер. 7: Литературоведение. – 2022. – № 1. – С. 31–48. – Рец. на кн. :

¹ Лозинская Евгения Валентиновна – старший научный сотрудник от-
дела литературоведения ИНИОН РАН.

Huber I. Present tense narration in contemporary fiction : a narratological overview. – [London] : Palgrave Macmillan, 2016. – 123 p. – DOI: 10.31249/lit/2022.01.02

LOZINSKAYA E.V. Explosion of the present. Book review: Huber I. Present tense narration in contemporary fiction: a narratological overview. – [London] : Palgrave Macmillan, 2016. – 123 p.

Abstract. Irmtraud Huber explores aesthetic effects of the present tense in contemporary novels. The author identifies four main varieties of narrative present, showing its complex and multifaceted effect on the reader. She convincingly refutes the common view that the proliferation of the narrative present is a transient fashion that impoverishes contemporary narrative literature.

Keywords: narratology; present tense narration; simultaneous narration; historical present tense; interior monologue; metalepsis; new narrative techniques.

To cite this article: Lozinskaya, Evgeniya V. “Explosion of the present. Book review: Huber, Irmtraud. Present tense narration in contemporary fiction: a narratological overview”, Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies, no. 1, 2022, pp. 31–48. DOI: 10.31249/lit/2022.01.02

«Золотой стандарт» нарративного дискурса – использование прошедшего времени, именно так написана большая часть мирового повествовательного канона. Более того, К. Хамбургер в середине XX в. объявила использование повествовательного претерита сущностной характеристикой эпического рода. По ее мысли, именно эпический претерит создает фундамент для онтологического разделения реального и вымышленного миров [9]. И наоборот, настоящее время глаголов долго служило ярким маркером документальности или, по крайней мере, нефикциональности повествования.

Однако в последние десятилетия появляется все больше романов и повестей, полностью или частично написанных в настоящем времени. Строго говоря, склонность некоторых авторов использовать его в качестве основного стала заметной еще в 1980-е

годы, но в начале XXI в. имел место буквально взрывной рост их числа. В 2010 г. жюри Международной Букеровской премии включило в шорт-лист три таких романа, и это решение стало объектом жесткой критики со стороны литературных критиков и известных писателей [10, р. 1]. Несмотря на отрицательное отношение литературного истеблишмента, повествовательное настоящее становится все более и более популярной техникой, в нем пишут даже исторические романы, которые, казалось бы, по своему содержанию предполагают использование прошедшего времени.

Вместе с тем этот художественный прием получил сравнительно скудное и несистематическое освещение в литературоведении – ограниченное число статей в журналах, сборник в серии «Нарратология» издательства Де Гройтер [4] и резонансная книга немецких нарратологов А. Аванесяна и А. Хенниг¹ [1], которая, однако, носит преимущественно теоретический характер и опирается на примеры использования настоящего в основном в литературе первой половины XX в. Написанная на английском языке работа Ирмтрауд Хубер [10], профессора английской литературы в Бернском университете, обращается к современной литературе и реализует «восходящую» методологию: не иллюстрация теоретических положений конкретными примерами, а анализ широкого корпуса текстов², систематизация которого позволяет исследовательнице прийти к обобщающим выводам.

Главные вопросы, которые исследовательница ставит перед собой: чем обусловлен рост числа романов, написанных в настоящем времени? Где можно обнаружить исторические корни этой практики, и чем современное использование настоящего повествовательного отличается от прежнего? Ради какого нарративного эффекта писатели обращаются к этому приему?

И. Хубер начинает с обзора разновидностей использования настоящего повествовательного в литературе XIX–XX вв., во многом опираясь на вышеупомянутую работу А. Аванесяна и А. Хен-

¹ Работа была переведена на английский язык всего лишь через три года после оригинальной публикации – свидетельство острого интереса к данной теме.

² В корпус включены написанные в настоящем времени романы, вышедшие начиная с 2000 г. и включенные в лонг-листы Букеровской премии.

ниг [1]. Используя термины М. Флудерник [8, р. 124], она выделяет типовые нарративные эффекты этого приема. Дейктическое повествовательное настоящее создает эффект «переноса» в общее для нарратора и читателя «здесь и сейчас». В чистом виде он проявляется в повествовании от первого лица, например, когда Л. Стерн в «Сентиментальном путешествии» обращается непосредственно к читателю. Дейктическое настоящее может применяться и в нарративах от третьего лица, тогда оно, как правило, производит тот эффект, который Флудерник назвала *intermittent*, т.е. прерывающий собственно повествование, продвижение фабулы вперед. Примером его может служить вставленное в сцену отъезда Эмили и Бекки из школы в «Ярмарке тщеславия» описание «какого-нибудь Джонса, читающего эту книгу». Теккерей дает яркую и выразительную зарисовку читательского типажа и сам заявляет, что буквально «видит его перед глазами». Сходный эффект (*enargeia*) имеет и использование настоящего времени в изложении видений и снов [2, р. 101–103]. В принципе, «прерывающее» настоящее, как отмечает И. Хубер, возводится к риторическому приему «исторического настоящего», призванному сделать картины прошлого более яркими и усилить их аффективное воздействие. Например, Ч. Диккенс прибегал к историческому настоящему в ретроспективных главах «Дэвида Копперфилда», при этом подчеркивая сходство изображаемых эпизодов с видениями и снами.

В целом, как подчеркивает И. Хубер, в классической литературе «дейктическое» и «прерывающее» настоящее во многом сходны и имеют три общие черты. Во-первых, повествовательное настоящее «анарративно», каким-либо образом прерывает последовательное изложение событий. Во-вторых, оно тесно связано со сферами воображаемого, ярких визуализаций, подчеркнуто субъективного восприятия, снов, видений. В-третьих, оно всегда маркировано как исключение, отклонение от нормального повествовательного дискурса, который идет в прошедшем времени [10, р. 10].

Более настойчивое использование повествовательного настоящего (на протяжении всего текста или значительного его отрывка) можно обнаружить в произведениях позднего модернизма и на границе с литературой постмодернизма. В настоящем не-

редко писался «поток сознания» или реализовывались сходные по целям техники (например, это характерно для романа «Волны» В. Вулф, текст которого по большей части передает мысли и восприятие героев; надо отметить, что, когда в него эпизодически вторгается нарратор, повествование переходит в прошедшее время). Настоящее повествовательное появляется и в текстах с повышенной визуальностью, в которых не столько рассказывается о событиях, сколько фиксируются моменты восприятия, внешние впечатления и внутренние состояния («Автобиография» Дж. Барта), а также в близких к постмодернизму произведениях с подчеркнуто металептической установкой, выводящей на первый план момент рассказывания и его рецепции («Если однажды зимней ночью путник...» И. Кальвино). И. Хубер согласна с С. Флейшман [5], считающей, что использование настоящего повествовательного в классической и модернистской литературе нацелено на разрушение повествовательности, отражает центробежное движение повествования (от его прототипа, идеальной формы) к двум другим родам – драме и лирике, размывание родовых границ.

Во второй половине XX в. появляются романы, полностью написанные в настоящем, – «Кролик, беги» Дж. Апдайк (1960), «Радуга тяготения» Т. Пинчона (1973), «В ожидании варваров» (1980) Дж. М. Кутзее. По мнению И. Хубер, в тот период повествовательное настоящее постепенно освобождалось от связи с анарративным и нефикциональным. Это происходило на фоне (и возможно, вследствие) осознания теоретиками литературы того факта, что повествовательное прошедшее не отражает естественную хронологическую последовательность (действительно, романы, локализованные в будущем, утопии или научная фантастика, свободно писались в прошедшем времени), а выступает в качестве литературной конвенции (работы К. Хамбургер, М. Флудерник). Вместе с тем XX в. – время освобождения романа от миметической парадигмы, концепта «реалистического подражания», с которым ассоциировано повествовательное прошедшее, и весьма вероятно, что использование настоящего времени в художественной литературе (после разрушения в литературе высокого модернизма жесткой связи прошедшего времени с фикциональным дискурсом,

настоящего – с документальным) парадоксальным образом приобретает функцию акцентирования фикциональности. Кроме того, прошедшее повествовательное время – один из инструментов контроля нарратора над дискурсом, выражение ретроспективной, критической позиции по отношению к предмету рассказа. Возможно, именно ради разрушения этой фактически монологической установки к настоящему повествовательному прибегают постколониальные авторы [3]. В целом на границе веков настоящее повествовательное перестало восприниматься как девиация, подчеркнутое отклонение от нормы – ради достижения эффекта остранения. Сейчас это – один из возможных выборов автора, но за авторским выбором нередко прослеживается определенный смысл. Выявлению таких эстетических или тематических смыслов и посвящена работа Хубер, однако эта задача требует предварительной систематизации обширного и разнородного материала.

И. Хубер выделяет следующие разновидности повествовательного настоящего в современной литературе: *дейктическое, ретроспективное, внутренние монологи, симультанная наррация, комплексное использование*. При этом для систематизации его функций И. Хубер разделяет корпус исследуемых текстов на группы согласно знаменитой классификации Ф. Штанцеля и рассматривает каждый из вариантов повествовательного настоящего последовательно в нарративах от первого лица, в персональных (от третьего лица через персонажа-рефлектора) и в аукториальных. И действительно, обнаруживается, что смысл использования настоящего времени выявляется только в связи с анализом повествовательной ситуации в целом, хотя, разумеется, речь не идет о том, что во всех, допустим, дейктических аукториальных повествованиях он один, а в дейктических персональных – другой. Однако это решение позволяет И. Хубер выявить нюансы нарративных эффектов повествовательного настоящего, ускользнувшие от других исследователей.

Дейктическое использование настоящего эксплицирует саму ситуацию рассказывания или написания текста, акцентируя дистанцию между моментом рассказывания и фабульным временем, дискурсом и историей [10, р. 24]. Но если в классической и модер-

нистской литературе дейктическое настоящее ограничено небольшими анарративными отрывками, в которых нарратор обращается к narratee или размышляет о творческом процессе, то в романах начала XXI в. стало возможным развернуть в дейктическом настоящем событийно насыщенные сюжетные линии, иногда натурализованные через включение в текст дневника персонажа (дейктическое повествование от первого лица). Примером этому может служить роман Р. Озеки «Моя рыба будет жить: Сказка о временном существе» (*A Tale for the Time Being*, 2013), основная линия которого – дневник японской девочки-подростка Нао, переживающей тяжелые времена, который читает героиня рамочной истории Рут (ее история изложена в прошедшем времени, хотя очевидным образом акт чтения происходит после завершения истории Нао) [10, р. 26–28]. Обратная схема реализуется в первой части «Трилогии Беззумного Аддама» (*MaddAddam*) М. Этвуд «Орикс и Коростель» (*Oryx and Crake*, 2003) [10, р. 30–31]. В настоящем времени разворачивается история Снежного человека – персонажа-рефлектора, предположительно выжившего после глобальной катастрофы. Она обрамляет его воспоминания о жизни «до», написанные в прошедшем времени. Этот прием оправдан нарратологически: не существует некой точки в будущем, из которой можно вести повествование, ведь будущего у Снежного человека нет. В финале, однако, герой видит в отдалении трех других людей и мучительно решает, что делать: обнаружить себя или убить их, напав из засады. По мнению И. Хубер, именно эта сцена демонстрирует эффективность авторского решения: в случае использования прошедшего времени нарративная ситуация предполагала бы, что выбор (каким бы он ни был) героем уже сделан, настоящее же создает впечатление «нулевого момента», после которого история человечества либо «перезапустится», либо окончательно завершится [10, р. 31].

Открытый финал – характерный результат использования дейктического настоящего для пространных фабульных последовательностей (так, в рамках дневника Нао ее судьба остается неизвестной), однако современные писатели нередко виртуозно соединяют между собой сюжетные линии, написанные в прошедшем и

настоящем, тем самым подводя их к общему завершению. Это происходит и в романе Озеки, где, благодаря пересечению сюжетов Рут и Нао, остается надежда на счастливый исход для героини-подростка, и в трилогии Этвуд, в последнем из романов которой дейктическое настоящее само по себе открывает возможность для будущего (дневник, который пишет героиня романа, адресован будущим поколениям) [10, p. 36].

В аукториальном повествовании Этвуд удается с помощью дейктического настоящего реализовать очень сложные темпоральные и повествовательные схемы: так, в романе «Слепой убийца» (*The Blind Assassin*, 2000) герой, прозванный Слепой убийца, пишет роман о двух любовниках, в котором мужчина рассказывает своей возлюбленной научно-фантастическую историю о слепом убийце. Здесь использование настоящего подчеркивает не фактуальность событий (как это было в прошлые века), а их фикциональность, акцентирует онтологическую дистанцию между различными планами произведения, в котором также усилена перформативная составляющая (рамочная история состоит преимущественно из диалогов двух любовников), в результате чего «дейктический» комментарий реализован не в виде авторитетных монологических авторских суждений, а в диалогическом сопоставлении двух точек зрения [10, p. 35].

Ретроспективное настоящее передает события прошлого (исторического или личного) с помощью глаголов настоящего времени. Аванесян и Хенниг приходят к выводу о том, что его основная функция – фикционализация прошлого, ослабление повествовательной телеологии и хронологии, отражающие усилившиеся в XX–XXI вв. сомнения в фактологичности исторического дискурса и «распавшуюся связь времен» [1, p. 65]. И. Хубер не отрицает, что такая функция у ретроспективного настоящего имеется, она доминирует, на взгляд исследовательницы, в фикционализированной автобиографии Дж.М. Кутзее «Летнее время» (*Summertime*, 2009) или в романе «Артур и Джордж» (*Arthur &*

George, 2005) Дж. Барнса о «деле Джорджа Эдалджи»¹. Однако в романе Барнса важен и эстетический посыл – демонстрация свободы писателя в использовании временных структур, своего рода вызов читателю, тщетно пытающемуся уловить схему, стоящую за сменой дискурсивных времен в романе, и утверждение их полной взаимозаменяемости в последних строках произведения. Ретроспективное настоящее в художественной литературе может иметь и другие функции: создавать ощущение «вечности» любви героини-нарратора к ее усопшему возлюбленному в «Романтике» Б. Гауди (*The Romantic*, 2003), отражать одержимость семейным прошлым и памятью в сюжетной линии, связанной с воспоминаниями Вероники о покойном брате, в «Собрании» А. Энрайт (*The Gathering*, 2007), передавать монотонность жизни, потерю ощущения времени в том же «Собрании» Энрайт (линия Вероники после смерти брата) или в «Блеске» Дж. Бёрнсайда (*Glimmer*, 2008). Ретроспективное настоящее иногда имеет и тематическое обоснование – увлеченность героя беспроводной связью (радиоволны вечны) в романе «С» (С, 2010) Т. Маккарти.

Некоторые из недавних романов, полностью или в значительной части написанных в технике *внутреннего монолога*, активно используют настоящее время для создания эффекта дискурса без медиации и нарратива без narratee, непосредственного доступа читателя к сознанию героя – прием, восходящий к эпохе модернизма. Вместе с тем современная литература отказывается от модернистской радикальной установки на анарративность. Большинство таких произведений имеют логически организованную фабулу и избегают мозаичности свободных ассоциаций и фрагментированности, свойственных литературе «потока сознания». Во многих случаях внутренний монолог в настоящем времени призван обрисовать образы персонажей, которые существуют «здесь и сейчас». Это может иметь причиной малый возраст нарраторов: их юношеский или детский взгляд не опосредован ретро-

¹ В этом судебном деле, во многом напоминающем дело Дрейфуса, А. Конан Дойл на практике применил холмсовский «дедуктивный метод» ради оправдания невиновного. Подробности см. в: Первушин С. Шерлок Холмс в авторском исполнении // Чудеса и приключения. – 2005. – № 10. – С. 26–30.

спективной нарраториальной позицией. Подобная повествовательная манера порождает сильные нарративные эффекты, как например в романе Э. Донахью «Комната» (*The Room*, 2010). Повествование в нем ведется в перспективе маленького мальчика, который, как постепенно становится очевидным читателю, является жертвой сексуального маньяка, похитившего и заточившего его мать еще до рождения героя. Однако читатель должен сам делать выводы о происходящем, опираясь на особенности внутреннего монолога ребенка. Получается, что читатель одновременно и разделяет детскую перспективу, и видит (понимает) больше, чем протагонист романа. Другой вариант использования внутреннего монолога в настоящем времени – создание образа героя, как бы застывшего в безвремени, как это происходит в романе Г. Свифта «Свет дня» (*The Light of Day*, 2003) с частным детективом Джорджем, ожидающим освобождения своей возлюбленной из тюрьмы.

Встречаются и произведения, которые сочетают несколько потоков сознания, формирующих разные сюжетные линии, относящиеся к разным эпохам, образуя сложный и в известной степени анарративный комплекс, как в романе У. Селфа¹ «Зонтик» (*Umbrella*, 2012). Использование настоящего времени в романах, написанных как внутренние монологи героев, позволяет также затушевать границы между онтологически различными планами истории. Это имеет место и в «Зонтике» Селфа, но ярче всего проявляется в романе Д. Митчелла «Сон №9» (*number9dream*, 2001), в котором практически невозможно разграничить происходящее с протагонистом в реальности и в его воображении.

Рассмотренные выше три варианта обращения к настоящему не разрушают миметическую иллюзию², в них использование

¹ У. Селф – один из немногих авторов, сознательно ориентированных на воспроизведение модернистской повествовательной модели.

² Термин «миметическая иллюзия» выражает идею, что художественное повествование в той или иной степени воспроизводит ситуацию естественной коммуникации, в частности, бытового рассказа. Однако невозможно одновременно делать что-то и рассказывать об этом: действия или события и рассказ о них не синхронны, занимают разные по длительности отрезки времени. Поэтому и считается, что симультанная наррация подчеркнуто амиметична.

настоящего времени более или менее натурализовано, в отличие от *симультанной наррации*, в которой события и рассказ о них хронологически накладываются друг на друга. В таких произведениях, написанных от первого лица, настоящее время не поддается натурализации, поскольку совпадение опытного восприятия и действия с рассказом о них возможно лишь в форме либо внутреннего монолога, рассмотренного выше, либо непосредственного репортажа, а он, по справедливому замечанию М. Флудерник [6, р. 252], не является нарративом (в нем события лишь регистрируются, между ними не выявляется причинно-следственная связь). Для симультанных персональных и аукториальных повествований приобретает значение другой фактор – невозможность естественно объяснимой пространственной локализации нарратора по отношению к происходящему внутри художественного мира [1].

Если до начала XXI в. преобладали персональные симультанные нарративы, то сейчас, как отмечает И. Хубер, чаще встречаются симультанные повествования от первого лица. В них разрушается базовая нарратологическая дихотомия рассказывающего и воспринимающего «Я», ключевая для гомодиегетических повествований в прошедшем времени и сохраняющаяся в ретроспективных нарративах в настоящем. Более того, в них также пересекаются (и в результате фактически коллапсируют) классические женеттовские категории экстрадиегетического и интрадиегетического нарратора, поскольку нарративная ситуация в целом не может быть охарактеризована по своим ключевым параметрам (когда, где, кому рассказывается).

Однако современные авторы не стремятся затушевать эту черту своих произведений, а напротив, подчеркивают ее и используют в определенных риторических целях. В историческом романе Дж. Крейса «Урожай» (*Harvest*, 2013), описывающем события, приведшие к разрушению одной британской сельской общины в XVI в. (разумеется, пространственно-временная локализация не указывается напрямую, а должна быть имплицирована читателем из мелких деталей), настоящее повествовательное имеет несколько эффектов: отсутствие внутритекстового этического суждения, право на которое полностью передается читателю; акцентирование

устной специфики повествования (главный герой-нарратор неграмотен); естественное и гибкое переключение между обычным нарративным использованием глаголов и итеративным, позволяющим передать неизменность традиционного уклада. Но главное, выбор настоящего времени позволяет Крейсу создать повествовательные голос и перспективу, соответствующие принципиально иному, по сравнению с современным западным, восприятию времени.

В романе-дистопии А. Смэйл «Перезвоны» (*The Chimes*, 2015) настоящее время оправдано тематически, поскольку люди в описанном мире не способны запоминать прошлое, они живут в вечном настоящем, и даже те воспоминания, которые им удается удержат, не вспоминаются, а заново проживаются в видениях.

Персональные симультанные нарративы, по утверждению И. Хубер, сейчас довольно редки, хотя несколько таких романов исследовательница обнаружила. В «Маяке» Э. Мур (*The Lighthouse*, 2012) выбор этой техники обоснован спецификой персонажей: это одинокие и не имеющие целей и перспектив люди, действующие *ad hoc*, ничего не планирующие. В исторической трилогии Х. Мэнтел о Томасе Кромвелле использование настоящего времени работает в том же направлении, что и привлечший внимание критиков выбор писательницей акцентированно персональной перспективы, при которой персонаж-рефлектор обычно обозначается как «он» и очень редко нарративная дистанция увеличивается настолько, чтобы стало возможным назвать его «Кромвель». Как говорила сама Мэнтел, события показываются через «камеру, расположенную за глазами героя» (надо отметить, что при этом текст нельзя назвать особо визуальным). Это подчеркнуто эмпатическая субъективная позиция, и вместе с тем мысли, мотивы, эмоции и прошлое Кромвелля остаются скрытыми от читателя. Нарративная перспектива оказывается современной Кромвеллю и позволяет Мэнтел рассказать историю его возвышения таким образом, чтобы на нее не отбрасывал тень последующий политический крах героя.

Аукториальное повествование само по себе невозможно миметически и воспринимается как конвенция, поэтому его симультанный вариант способен шокировать читателя в наименьшей степени. В классической литературе XIX в. нередко какая-либо сцена

разворачивалась нарратором «перед глазами читателя». Как замечает И. Хубер, от такого приема совсем недалеко до симультанной наррации как таковой, а эпический претерит в подобных эпизодах выглядит даже менее естественным, чем настоящее время. Поэтому «использование настоящего времени для симультанного повествования с всеведущим нарратором не привлекает особого внимания читателя и вызывает мало проблем при интерпретации текста» [10, р. 81]. Так, в романе Д. Митчелла «Тысяча осеней Якоба де Зута» (*The Thousand Autumns of Jacob de Zoet*, 2010), несмотря на то что повествование разворачивается в Японии XIX в., само по себе настоящее время не оказывает серьезного воздействия на повествовательную перспективу. Любопытный вариант аукториального нарратива имеется в романе Н. Баркер «Визги» (*The Yips*, 2012), во многом имитирующем стиль театральных или киносценариев, в том числе применение ремарок. В сценариях использование настоящего времени вполне конвенционально, однако у Баркер повествование не ограничивается описаниями обстановки и указаниями на действия персонажей, а включает комментарии относительно эмоций и мыслей героев. Роман Баркер, таким образом, представляет собой гибридную форму между сценарием, в котором нарратор обычно отсутствует, и аукториальным повествованием с всеведущим нарратором. Дж. Бэнвилл в романе «Бесконечности» (*The Infinities*, 2009) обыгрывает саму категорию всеведущего повествователя, делая нарратором бога Гермеса – всеведущего в каждый момент времени, но не вездесущего и не имеющего знания о будущем. Настоящее время повествования подчеркивает позицию Гермеса как внешнего наблюдателя, существующего на другом онтологическом плане по сравнению с героями. Вместе с тем не исключен вариант, что Гермесом считает себя герой романа, пребывающий в коме, нарративная позиция осциллирует между ним (речь от первого лица) и Гермесом (аукториальное повествование). Тогда применение настоящего повествовательного тоже уместно, поскольку отражает специфику опыта умирающего нарратора.

Существуют и смешанные формы повествований в настоящем времени; так, роман Н. Баркер «Ясно» (*Clear*, 2004) использу-

ет в одних сценах симультанное, а в других – отчетливо ретроспективное настоящее. В целом настоящее в этом романе служит эксплицированию отсутствия критической дистанции между нарратором и событиями, о которых он рассказывает. Н. Гордимер в романе «Жить» (*Get a life*, 2005) применяет прием постоянного чередования прошедшего и настоящего повествовательного времени, ретроспективного и симультанного настоящего – преимущественно для акцентирования изменений в нарративной перспективе (аукториальное, фигуральное повествование, внутренний монолог и т.п.). Различные виды повествовательного настоящего могут также использоваться и тогда, когда в романе наррация ведется с разных точек зрения, от лица различных персонажей, как это происходит в «Краткой истории семи убийств» М. Джеймса (*A Brief History of Seven Killings*, 2014).

Книга И. Хубер убедительно демонстрирует гетерогенность и разнообразие современных нарративов, написанных в настоящем времени. Исследовательнице удалось наглядно опровергнуть популярное среди критиков убеждение, что распространение в литературе последних десятилетий повествовательного настоящего обедняет ее возможности. Более того, художественное воздействие настоящего времени невозможно свести к одному эффекту или единому механизму, в разных контекстах оно может быть прямо противоположным – создавать впечатление непосредственной передачи опыта персонажа читателю или, наоборот, подчеркивать нарративную дистанцию, акцентировать фактуальность, или фикциональность, оно уместно в романах *non-sequitur*¹, но успешно функционирует и в повествованиях с традиционно организованной фабулой. Существует также значительное число произведений, в которых выбор настоящего в качестве повествовательного времени представляется в известной степени произвольным, оно не имеет никакого особого художественного эффекта. И это свидетельствует о том, что настоящее повествовательное в XXI в. более не является значимой девиацией от нормы, а постепенно становится

¹ Романы, в которых нет отчетливой причинно-следственной связи между событиями.

равнозначной альтернативой эпическому претериту. Современное использование настоящего повествовательного не наследует модернистским экспериментам, направленным на разрушение повествовательности, усиление фактуальности и репортажности дискурса. Напротив, сегодня применение настоящего времени часто направлено на достижение прямо противоположного эффекта.

Что касается причин взрывного роста числа романов в настоящем времени, то здесь И. Хубер не склонна соглашаться с теми авторами, которые ищут его причины в социальной или культурной сферах. Она находит объяснение этому феномену преимущественно в сфере литературной эволюции. Модернистские и постмодернистские эксперименты с повествовательным временем открыли дорогу широкому использованию настоящего. По мере распространения оно постепенно лишилось отчетливо острающего эффекта. Вместе с тем некоторые аспекты наррации в настоящем времени оказались продуктивными для литературы после эпохи постмодернизма. На фоне постмодернистской критики реализма и реальности современная литература акцентирует собственную фикциональность, с помощью настоящего повествовательного подчеркивая невозможность нарративной ситуации, и в то же время делает истинностные высказывания реалистического характера, не отрицая при этом их фикциональный статус и не отказываясь от постмодернистских открытий относительно сконструированности реальности.

Книга И. Хубер отличается большим вниманием к деталям рассматриваемых текстов и одновременно – характерно нарратологическим, но при этом не формалистическим углом зрения. Яркий пример этого – выявление специфики настоящего повествовательного в романе М.Дж. Хайленд «Неси меня» (*Carry me down*, 2006) [10, р. 40–41]. Повествование в нем ведется от лица мальчика, фиксирующего происходящее с ним и вокруг него без оценок и без выявления причинно-следственных связей. И. Хубер относит этот роман к ретроспективному повествовательному настоящему, а не симультанной наррации на основании немногочисленных отрывков. В одном из них протагонист сообщает читателю: «Как только я начинаю вставать, стул подо мной опрокидывается. Это и

есть последнее, что я помню о первой ночи в Парнельском исправительном доме для мальчиков». «Я помню» и «последнее» – четкие маркеры ретроспективного повествования¹, но их надо суметь заметить на общем фоне. Причисление романа к ретроспективному типу влечет за собой интерпретативное следствие. «Неси меня» рассказывает о тяжелой семейной ситуации: ссорах родителей и, возможно, попытке убийства матери самим мальчиком. В финале книги семья воссоединяется, благодаря усилиям бабушки, все обиды и угрозы, казалось бы, оставлены в прошлом. Но отстраненная, безоценочная, без какой-либо рефлексии собственных действий манера изложения событий главным героем, которую в случае симультанной наррации можно было бы отнести на счет его особой, детской, перспективы, в ретроспективном повествовании заставляет усомниться в счастливом исходе – ведь отсутствие эмпатии, рефлексии, угрызений совести у протагониста сохранились, он не осмысляет свое прошлое и свои отношения с членами семьи.

Этот пример демонстрирует, с одной стороны, эффективность нарратологического подхода исследовательницы, с другой стороны, сложность разграничения выделенных ею типов повествовательного настоящего. И. Хубер признает, что в некоторых случаях отнесение того или иного произведения к конкретной категории ей самой не кажется очевидным. Как нам представляется, это отчасти – следствие теоретической парадигмы, в которой работает автор монографии. В целом можно сказать, что И. Хубер, несмотря на хорошее знание постклассических нарративных исследований, остается в рамках традиционной классической нарратологии – с ее абсолютизацией категории нарратора, делением повествований на типы исходя из положения повествующей инстанции по отношению к внутритекстовому миру, четким разграничением дискурса и истории и т.д. Поэтому и предложенная в книге классификационная схема имеет недостаточную эвристическую силу: различение повествований аукториальных, персональных и от первого лица само по себе не способствует прояснению

¹ Получается, нарратор на момент рассказа уже знает, что более о той ночи ничего не запомнит, – и это взгляд из будущего на тот момент времени, о котором рассказывается.

функций настоящего времени в нарративе. Возможно, большую пользу при анализе повествований в настоящем времени принесла бы риторическая модель Дж. Фелана, в которой нарратор, перспектива и прочие элементы рассматриваются как опциональные ресурсы, используемые автором. В таком случае повествовательное время, будучи одним из них, может выступать в связке с другими, образуя своего рода комплексы, направленные к единой цели. И это имплицитно подтверждается анализом самой И. Хубер: так, например, в трилогии Мэнтел о Кромвеле несомненна синергическая связь между акцентированно персональной перспективой и настоящим временем наррации. Вместе с тем настоящее время в другом, также симультанном персональном, повествовании – «Глубокой книге» А.Л. Кеннеди (*The Blue Book*, 2011) – ассоциировано с совершенно иными ресурсами (наррация во втором лице, металептический поворот в конце текста, связанный со сменой *narratee* и т.п.) и в результате имеет совершенно иной художественный смысл. Эффекты «незрелого» нарратора (ребенка, юноши вне схемы *Bildungsroman*'а, социопатической личности и т.п.) или «застывшего времени» встречаются, согласно самой Хубер, в разных категориях, и, очевидно, на них работают не только настоящее повествовательное, но и другие нарративные ресурсы (например, остраняющее действие нарицательных существительных в роли собственных имен в «Комнате» Донахью и т.п.). Выявление таких ресурсных комплексов, включающих время повествования, могло бы способствовать более точному описанию общей картины использования настоящего повествовательного в современной литературе. Вместе с тем некоторая недостаточность накладываемой на литературную реальность классификационной схемы не отменяет того, что книга И. Хубер является важным шагом на пути к осмыслению эстетического воздействия настоящего повествовательного времени в современной литературе. Тонкий и глубокий нарратологический анализ широкого корпуса романов, написанных в последние десятилетия, имеет высокую самостоятельную ценность и одновременно, именно в силу определенной дискуссионности подхода, открывает широкие возможности для дальнейшего исследования этой темы.

Список литературы

1. Аванессян А., Хенниг А. Настоящее время : поэтика.
Avanessian A., Hennig A. Present tense : a poetics. – London : Bloomsbury, 2015. – 304 p.
2. Каспарис К.П. Грамматическое время без хронологического : настоящее время в повествовании.
Casparis Ch.P. Tense without time : the present tense in narration. – Bern : Francke, 1975. – 212 p.
3. Мияхара К. Почему сейчас, почему тогда? Повествование в настоящем времени в современном романе Британии и стран Содружества.
Miyahara K. Why now, why then? Present-tense narration in contemporary British and Commonwealth novels // Journal of narrative theory. – 2009. – Vol. 39, N 2. – P. 241–268.
4. Роман в настоящем времени [сб. статей] / под ред. Аванессяна А., Хенниг А.
Der Präsensroman / hrsg. von Avanessian A., Hennig A. – Berlin : de Gruyter, 2013. – 291 p.
5. Флейшман С. Грамматическое время и нарративность : от средневековых представлений к современной художественной прозе.
Fleischman S. Tense and narrativity : from medieval performance to modern fiction. – Austin : Univ. of Texas press, 1990. – 459 p.
6. Флудерник М. К «естественной» нарратологии.
Fludernik M. Towards a 'natural' narratology. – London : Routledge, 1996. – 472 p.
7. Флудерник М. И снова об историческом настоящем времени : чередование грамматических времен и нарративная динамика в устных и квазиустных рассказах.
Fludernik M. The historical present tense yet again : tense switching and narrative dynamics in oral and quasi-oral storytelling // Text. – 1991. – Vol. 11, N 3. – P. 365–398.
8. Флудерник М. Хронология, время, грамматическое время и экспериенциальность в повествовании.
Fludernik M. Chronology, time, tense and experientiality in narrative // Language and literature. – 2003. – Vol. 12, N 2. – P. 117–134.
9. Хамбургер К. Логика литературы.
Hamburger K. Die Logik der Dichtung. – Stuttgart : Klett, 1957. – 255 S.
10. Хубер И. Повествование в настоящем времени в современной художественной литературе : нарратологический обзор.
Huber I. Present tense narration in contemporary fiction : a narratological overview. – [London] : Palgrave Macmillan, 2016. – 123 p.

ПОЭТИКА И СТИЛИСТИКА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

УДК 821.161.1

ЖУЛЬКОВА К.А.¹ СПЕЦИФИКА ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ДЕТАЛИ В МЕМУАРАХ ИРИНЫ ОДОЕВЦЕВОЙ «НА БЕРЕГАХ НЕВЫ».

DOI: 10.31249/lit/202.01.03

Аннотация. На примере воспоминаний И. Одоевцевой «На берегах Невы» раскрываются особенности функционирования художественной детали в таком специфическом жанре, как мемуары. Показывается, каким образом с помощью детали мемуаристка моделирует художественную реальность, создает глубокий подтекст, формирует читательское восприятие. Доказывается, что, раскрываясь эксплицитно и имплицитно, деталь в мемуарах Одоевцевой становится не только важным элементом литературного портрета (например, литературный портрет О. Мандельштама) или автопортрета, но и ключом к раскрытию художественного образа.

Ключевые слова: И.А. Одоевцева; мемуары; литературный портрет; художественная деталь; образ; О.Э. Мандельштам.

Для цитирования: Жулькова К.А. Специфика функционирования художественной детали в мемуарах Ирины Одоевцевой «На берегах Невы» // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7: Литературоведение. – 2022. – № 1. – С. 49–61. – DOI: 10.31249/lit/2022.01.03

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

ZHULKOVA K.A. Specifics of functioning of the artistic detail in the memoirs of Irina Odoevtseva *On the banks of the Neva*.

Abstract. The article reveals some peculiarities of functioning of artistic detail in such a particular genre as memoirs on the example of I. Odoevtseva's book *On the Banks of the Neva*. It shows how the memoirist models the fictional reality, creates a deep subtext, and forms a reader's perception through specific details. It demonstrates that details are not only important elements of literary portraits in Odoevtseva's memoirs (for example, that of O. Mandelstam or the author's self-portrait), but also the keys to the characters.

Keywords: I.A. Odoevtseva; memoirs; literary portrait; artistic detail; image; O.E. Mandelshtam.

To cite this article: Zhulkova, Karina A. "Specifics of functioning of the artistic detail in the memoirs of Irina Odoevtseva *On the banks of the Neva*", Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies, no. 1, 2022, pp. 49–61. DOI: 10.31249/lit/2022.01.03

Мемуары – жанр, возникший на стыке литературы художественной и нехудожественной (нон-фикшн). Основная цель мемуаров – увлекательно воссоздать прошлое. Документальность должна сочетаться с занимательностью. В процессе эволюции этого специфического жанра усложняются композиция, образная система, язык, и к XX в. он становится полноценной частью литературы художественной. Одним из следствий такого жанрового развития можно считать особое значение, которое приобретает в нем художественная деталь – выделенный элемент, выразительная подробность, позволяющая автору описать событие или характер в его неповторимой индивидуальности.

Создавая в мемуарах «На берегах Невы»¹ развернутую картину пореволюционного Петрограда, И.В. Одоевцева¹ рисует портре-

¹ Книга И.В. Одоевцевой «На берегах Невы» вышла сначала отрывками в эмигрантской прессе: «Новый журнал» (Нью-Йорк, 1962–1964), «Русская мысль» (Париж, 1962), «Мосты» (Мюнхен, 1962), «Современник» (Торонто, 1964), затем полным изданием в Вашингтоне (1967), и только в 1988 г. в России (Москва, 1988). С тех пор неоднократно переиздавалась, а в 2020 г. была опубликована в издательстве АСТ с предисловием и комментариями О.А. Лекманова.

ты наиболее известных литераторов-современников. По замечанию О.А. Лекманова², эксклюзивного материала о Г. Иванове, Н. Гумилёве, М. Лозинском и О. Мандельштаме у мемуаристки было много, о М. Кузмине, А. Ахматовой и А. Блоке – гораздо меньше, а об А. Белом, А. Ремизове и Ф. Сологубе такого материала почти совсем не было. Однако Одоевцевой, желающей представить в книге «впечатляющую картину литературного процесса в Петрограде» [5, с. 10] и себя вписать «в звездную карту петроградского поэтического небосклона» [там же, с. 9], удастся вывести емкие художественные образы. В литературных портретах Одоевцевой характерный внешний атрибут становится отражением внутреннего мира героя, т.е. художественная деталь выполняет свою главную функцию.

Нельзя не согласиться с филологом, историком культуры М.В. Ефимовым, полагающим, что мемуары «На берегах Невы» – это «некое художественное построение», и что Одоевцева «писала действительно роман, загримированный под мемуар» [3]. Однако убеждение М.В. Ефимова в том, что «никакой у нее великолепной памяти не было, она придумывала художественность заново, другой рисунок ткала» [там же], основанное на исследовании О.А. Лекманова³, можно принять лишь отчасти. М.В. Ефимов считает, что О.А. Лекманов «блестяще показал в своих комментариях, как Одоевцева запросто врет» [там же]. Между тем автор комментариев далеко не так категоричен. Напротив, он отдает должное мемуаристке в том, что она не пошла «по пути беззастенчивого выдумывания никогда не бывших событий», а выбрала более честный путь «историко-литературной компиляции – тщательно подбирая, один к одному, и тасуя факты, взятые из мемуаров современников» [5, с. 10]. О.А. Лекманов утверждает, что за исключением двух случаев (отношения Гумилёва и Ольги Гильдебрандт-Арбениной, а также до-

¹ Одоевцева Ирина Владимировна – настоящее имя Гейнике Ираида Густавовна (1895–1990).

² О.А. Лекманов – доктор филологических наук, профессор Высшей школы экономики, автор *Путеводителя по книге Ирины Одоевцевой «На берегах Невы»*. См.: [5].

³ См.: [5].

сада Гумилёва на Ахматову в 1921 г.) Одоевцева «сознательно не врет» [5, с. 12], хотя и «многое неосознанно перевирает» [там же].

Вероятнее всего, не «неосознанно перевирает», а сознательно приукрашивает, дополняя документальные факты художественным вымыслом. И надо сказать, делает это виртуозно.

Воссоздавая эпоху Серебряного века, запомнившуюся яркими событиями и людьми, судьбы которых окружены богатой мифологией, Одоевцева мастерски вписывает в художественную реальность подлинные биографические факты и созданные художниками мифы о самих себе.

Автопортрет мемуаристка строит в соответствии с тем же принципом литературного преображения. По словам О.А. Лекманова, «и себя саму Одоевцева сделала в книге не только доброжелательнее, но и гораздо наивнее, чем в жизни¹, – чтобы получилось “интереснее”, чтобы читатель мог воспринять “На берегах Невы” как своеобразный “роман воспитания”: юная, неопытная во всех отношениях девушка под руководством чудаковатого, порою эгоистичного “рыцаря в панцире железном” приобщается к тайнам поэтического творчества» [5, с. 14].

В создании собственного образа на первый план мемуаристка выводит художественную деталь – большой черный бант. Безусловно, подчеркивающий детскую наивность и непосредственность. Несмотря на то, что, по словам О.Н. Гильдебрандт-Арбениной, бант был «свиснут» Одоевцевой у сокурсницы Е. Шалонской («бант, вошедший в литературу, – Раде бы не придумать» [2, с. 435]), он стал одной из самых ярких особенностей облика поэтессы. Одоевцева всеми возможными способами акцентировала на нем внимание. Зафиксировала и в стихотворной форме:

¹ А.Б. Устиновым подготовлено к печати письмо к Г. Струве от 1 марта 1962 г., где И. Одоевцева признается: «...это только для Вас. Я сама обо всем этом не пишу в своих воспоминаниях. Я знаю очень и очень много вещей, которых, к сожалению, рассказать не могу, – не хочу». – См.: [5, с. 14].

Ни Гумилев, ни злая пресса
Не назовут меня талантом.
Я маленькая поэтесса
С огромным бантом¹ [5, с. 47].

Ее литературную игру подхватили другие поэты. Например, Гумилёв. В поэтической студии Дома Искусств, где приветствовались литературные игры («тут были и шутки, и шарады, и лирика и даже настоящее объяснение в любви, чем опытный мастер приводил в смущение своих молодых учениц» [7]), Гумилёв, прикнув к рассеявшимся на ковре молодым литераторам из «Цеха поэтов», импровизировал:

На веснушки на коротеньком носу,
И на рыжеватую косу,
И на черный бант, что словно стрекоза,
И на ваши лунно-звездные глаза
Я, клянусь, всю жизнь смотреть готов.
Николай Степаныч Гумилёв [5, с. 378].

Преподававший искусство декламации В.А. Пяст, посвятив стихотворение «Институту Живого слова» (1920), в той же шутиливой манере нарисовал литературный портрет Одоевцевой:

И ты, достойная Орлова;
И ты, чей в рыжих волосах
Огромный бант – внушает страх
Завистникам «Живого Слова», –
Ты, Рада Гейнике... [5, с. 378].

В мемуарах собственный бант Одоевцева упоминает более тридцати раз. Читаем, как, готовясь впервые представить свои стихи на суд мэтра, юная поэтесса «долго крутилась перед зеркалом, расправляя большой черный бант в волосах» [там же, с. 39], а когда вопреки ожидаемому фурору последовал провал, то мэтру, «давясь от смеха», так сообщали об авторстве разгромленных им стихов: «Испанские стихи принадлежат той рыженькой с бантом» [там же,

¹ Строки стихотворения: Одоевцева И. «Нет, я не буду знаменита...» // Пушкинская карта [электронный ресурс]. – URL: <https://www.culture.ru/poems/31088/net-ya-ne-budu-znamenita>

с. 42]. Позднее Гумилёв, пожалев «“рыженькую с бантом”, снова “перегнул палку” уже в сторону чрезмерных похвал» [5, с. 49].

Бант необходим Одоевцевой для создания образа наивной неопытной девушки. Этот художественный образ связан с реальными биографическими фактами лишь отчасти. Известно, что в Литературную студию «Живого слова» Одоевцева записалась не в таком уж юном возрасте (в 1918 г. ей исполнилось двадцать три) и была не так уж неопытна (с 1917 г. состояла в браке со своим двоюродным братом С.А. Поповым [13], правда, по ее собственному уверению, фиктивном). В книге «На берегах Невы» Одоевцева рисует портрет «маленькой поэтессы», вызывающей трогательную улыбку и сочувствие своей наивностью: «И Гумилёв, глядя на меня, вдруг неожиданно улыбается. Конечно, он смеется надо мной. У меня, должно быть, от смущения и незнания, что сказать, очень комичный вид. Но я отвечаю улыбкой на его улыбку. – Вот мне и легче стало, – говорит он повеселевшим голосом. – Просто от вашего присутствия. Посмотрел на ваш бант. Такая вы забавная, в особенности, когда молчите» [5, с. 103]. Такой же по-детски наивной она предстает при описании встречи со своим будущим мужем, Г.В. Ивановым: «Я решаюсь взглянуть на Георгия Иванова. Он тоже слушает. Но совсем иначе. Без снисходительной улыбки. Он смотрит на меня во все глаза, с острым, колючим любопытством. Наверно, хочет разглядеть и запомнить “ученицу Гумилёва” во всех подробностях. И завтра же начнет высмеивать мой бант, мои веснушки, мою картавость и, главное, мою злосчастную балладу» [там же, с. 113]. При описании встречи с Ф.К. Сологубом Одоевцева вновь прибегает к использованию так ярко характеризующего ее аксессуара с той же целью: «Вас совсем недавно еще можно было в угол ставить. С вашим бантом. А правда, что вы пишете стихи, как уверяет Николай Степанович? – Правда. – От смущения я картавлю еще сильнее, чем обычно» [там же, с. 363].

Сделав акцент на этой художественной детали, Одоевцева дает ей и метонимическое развитие («ведь бант часть меня. Без него я не совсем существую» [там же, с. 137]), и метафорическое («на голове вместо банта райская птица широко раскинула крылья» [там же, с. 218]), и сравнительное («взмахнете бантом, как

крылом, – и только вас и видели» [там же, с. 62]), и реминисцентное («в волосах, как птица, бант. Синяя птица – в цвет платья и как у Метерлинка» [там же, с. 137]).

Безусловно, художественный образ выстраивается в соответствии с тщательно создаваемым мифом о себе. Подобно желтой кофте В. Маяковского или косоворотке поэтов «из народа» С. Есенина и С. Городецкого, бант Одоевцевой прочно закрепляется в сознании современников. В своих воспоминаниях Г. Адамович писал: «...кто из посещавших тогдашние петербургские литературные собрания не помнит на эстраде стройную, белокурую, юную женщину, почти что еще девочку, с огромным черным бантом в волосах, нараспев, весело и торопливо, слегка грассируя, читающую стихи, которые заставляли улыбаться всех без исключения, даже людей, от улыбки в те годы отвыкших?» [1, с. 149]. Подобным образом вспоминает Одоевцеву В. Ходасевич: «Прибежала молодая поэтесса Ирина Одоевцева, на тоненьких каблучках, с черным огромным бантом в красновато-золотых волосах. Повертелась, пострекотала, грассируя, и – убежала» [14, с. 9].

Подмечена современниками и еще одна особенность внешности Одоевцевой – ее сходство с кошкой. Можно вспомнить самый известный портрет поэтессы, написанный художником В.А. Милашевским, на котором эта схожесть особенно очевидна. Она раскрывает личность Одоевцевой в ином ключе, подчеркивая своеобразие и своеволие, некоторую хитринку. Н.А. Павлович пишет об этом в неприязненной манере: «Кокетничала с Гумилевым Одоевцева, рыжая, с большим бантом, похожая на кошку» [10, с. 474].

Разумеется, об этом сходстве Одоевцева знала. Есть в ее творчестве строки: «По кошачьи я бездомна, / По кошачьи тошно мне»¹, – подчеркивающие такое сравнение. Однако коннотации, вызванные словом «кошка», не вписываются в создаваемый ею в книге «На берегах Невы» художественный образ, расходятся с ним. Именно поэтому в воспоминаниях лишь единожды встреча-

¹ Одоевцева И. Потомись еще немножко... // Антология русской поэзии [электронный ресурс]. – URL: <https://www.stihi-rus.ru/1/Odoevceva/16.htm> (дата обращения 10.09.2021).

ется упоминание о кошке, связанное с мемуаристкой, и то косвенное. Она рассказывает, как на улице встретила хохочущего О. Мандельштама, который между двумя взрывами смеха объяснил: «Нет, представьте себе. Я иду в Дом литераторов. Думаю, встречу там и вас. И вспомнил вашу “Балладу о котах”. А тут вдруг кошка бежит, а за ней, за ней другая. А за кошками, – тут смех перешел в хохот и клекот, – за кошками – вы! Вы идете! За кошками! Автор котов!» [5, с. 186]. Такой шутливой зарисовкой мемуаристка снимает все не подходящие для автопортрета коннотации, и вновь предстает бесхитростной и простодушной. Девочка, шествующая в окружении котов, вновь вызывает добрую улыбку.

Подобными качествами наделяет Одоевцева и Мандельштама. Он тоже предстает по-детски наивным, впечатлительным, радимым. Мемуаристка передает жалобы Мандельштама на то, что его «не любят», «вечно издеваются». После публичного прочтения Г. Ивановым «Баллады о дуэли» между Мандельштамом и Одоевцевой состоялся такой разговор: «Про Гумилёва никто не посмеет. – Как не посмеет? Разве не про него “откушенный нос”? Это же нос Гумилёва. Ваш зуб, а его нос. Мандельштам качает головой. – И все-таки больше всего смеются надо мной. Я и Златозуб и “юный грузин”. Неужели я уж такой шут гороховый, что надо мной нельзя не издеваться? Скажите, только правду, я вам тоже кажусь очень смешным?» [там же, с. 210].

В комментарии к этому разговору О.А. Лекманов отмечает, что вследствие спешки при компоновке итогового книжного варианта Одоевцева не привела строк из «Баллады...» об «откушенном носе» («Наутро нашли там лишь зуб золотой, / Вонзенный в откушенный нос») [там же, с. 608], делающих этот разговор понятным. Между тем «зуб золотой» – важная деталь внешности Мандельштама.

В.А. Пяст в своих воспоминаниях разъясняет происхождение прозвища Златозуб, предполагая, что оно закрепилось за поэтом после того, как на строфу из «Кубка» Ф. Шиллера в переводе В.А. Жуковского:

...свиваются в клуб

И млат водяной, и уродливый скат,

И ужас морей – Однозуб... –

М.Л. Лозинский написал пародию о «Клубе Поэтов», возникшем в 1921 г. в доме Мурузи:

За жизнь свою медной полушки не даст,
Кто зрел, как собираются в клуб
И Блок ледяной, и уродливый <Пяст,>
И ужас друзей – Златозуб... [11, с. 174].

Одоевцева же, не имея возможности проигнорировать столь характерную внешнюю особенность, с одной стороны, старается избежать карикатурности. Упоминая о том, что «его брата называли “красавчик”, а его – “лошадь”... за торчащие вперед зубы», мемуаристка восклицает: «Бедный Мандельштам!» Поясняет: «С лошады у него не было абсолютно никакого, даже отдаленнейшего сходства. А торчавшие вперед зубы – зубов у него вообще не было. Зубы заменяли золотые лопаточки, отнюдь “не торчавшие вперед”, а скромно притаившиеся за довольно длинной верхней губой» [5, с. 180–181]. Такое описание вызывает не насмешку, а сочувствие. С другой стороны, всячески подчеркивая, что в образе Мандельштама не было ничего комичного, сама использует эту яркую особенность его внешности в ироничной зарисовке. Описывает, как сладкоежка Мандельштам поедает ломтики хлеба с насыпанными на них горками сахарного песка, исчезающие в его «златозубом рту» [там же, с. 182]. Так, построенный на контрасте трагикомический образ «вездесущего Златозуба» [там же, с. 199], обладающего «чудесным даром раздробляться» [там же], одновременно появляясь на Невском и на Васильевском острове и в Доме литераторов, стряхивающего пепел себе на плечо, несет в себе черты «шутовства», связанные с представлениями о «блаженном», «юродивом» («Мандельштам – ходячий анекдот... Что же жалейте его, жалейте!» [там же, с. 214]).

Одоевцева намеренно выводит на первый план и другую деталь – глаза: «Подняв полуопущенные веки, взглянул на меня сияющими “ангельскими” глазами. И мне вдруг показалось, что сквозь них, как сквозь чистую воду, я вижу дно его сознания» [там же, с. 181]. Описание глаз акцентирует ангельскую чистоту и поэтичность образа. В угоду этому образу Одоевцева меняет краски. В журнальном варианте воспоминаний она писала о голубых глазах

поэта: «...взглянул на меня голубыми, сияющими “ангельскими” глазами» [8, с. 19], что вызвало гневную и насмешливую реплику Надежды Мандельштам, поскольку глаза у Осипа Эмильевича были карими. Во «Второй книге» Н. Мандельштам в связи с этим упомянула об Ирине Одоевцевой, «черт знает что выдумавшей про Гумилёва и подарившей Мандельштаму голубые глаза и безмерную глупость» [6, с. 34]. «Чрезвычайно болезненно относившаяся к критике со стороны Н. Мандельштам» [5, с. 585], Одоевцева сняла в книжном варианте цветовой эпитет. По мнению О.А. Лекманова, ошибка вызвана тем, что мемуаристку сбил с толку портрет Мандельштама, приведенный в книге В. Рождественского: «И только большие синие глаза с длинными, редко расставленными ресницами взглядывали порой с почти ребячьей наивностью и обезоруживающим добродушием» [12, с. 129]. Однако у Одоевцевой была возможность составить представление о глазах Мандельштама во время личных встреч. Можно предположить, что это не ошибка, а сознательный ход. Вероятно поэтому, отказавшись в итоговом варианте книги от прямого упоминания цвета, Одоевцева все же оставила сопоставление глаз Мандельштама с небом («он вытер слезы, катившиеся из его цвета весеннего неба глаз...» [5, с. 186]). Художественный образ оказался для нее важнее «правды жизни».

Образ Мандельштама для Одоевцевой – образ истинного поэта. Если Гумилёв при первой встрече такого впечатления на нее не произвел («Гумилёв первый поэт, первый живой поэт, которого я вижу и слышу, и до чего же он не похож на поэта! Я чувствую себя девочкой – из анекдота – писавшей отцу: “Папа, я вчера видела льва, но он не похож”» [9, с. 4]), то глаза Мандельштама сразу открыли ей не только «дно его сознания», но и «дно поэзии» [5, с. 181]. Одоевцева включает в свои мемуары анекдот, будто бы рассказанный ей Мандельштамом, дополняющий этот образ: «Жорж как-то повесил у себя над диваном портрет Пушкина. А прислуга возмутилась: “Эх, мало вам, что ваш Осип тут с утра торчит. Еще, чтобы любоваться, его богомерзкую морду на стенку повесили”. И так и не поверила, что это не моя богомерзкая морда. Все же хоть и душой-бабой, а лестно быть принятым за Пушкина» [там же, с. 211]. Этот фрагмент из книги «На берегах Невы» прямо

соотносится с отрывком из мемуаров Г. Иванова: «...он был похож чем-то на Пушкина... Это потом находили многие, но открыла это сходство моя старуха горничная. Как все горничные, родственники его друзей, швейцары и т.п. посторонние поэзии, но вынужденные иметь с Мандельштамом дело, она его ненавидела. Ненавидела за окурки, ночные посещения, грязные калоши, требования чаю и бутербродов в неурочное время и т.п. Однажды (Мандельштам как раз в это время был в отъезде) я принес портрет Пушкина и повесил над письменным столом. Старуха, увидев его, покачала укоризненно головой: „Что вы, барин, видно, без всякого Мандельштамта не можете. Три дня не ходит, так вы уж его портрет вешаете!“» [4, с. 201]. Воспользовалась ли Одоевцева воспоминаниями супруга или Мандельштам действительно лично поведал ей эту забавную историю, не столь важно, а важно то, что литературный портрет Мандельштама дополняется таким образом еще одним значимым мазком.

Понимая, что портретная деталь, закрепляясь за героем, становится его постоянным признаком, знаком, по которому он опознается, Одоевцева порой прибегает к повторам. О.А. Лекманов обратил внимание на фрагмент, в котором при описании присутствующих в Клубе поэтов встречается «дословное совпадение» некоторых формулировок [5, с. 666]. Среди присутствующих – Гумилёв, Г. Иванов, А. Радлова, Пяст. «Гумилёв, скрестив руки на груди, слушает с видом Наполеона, осматривающего поле битвы после одержанной им победы. Рядом с ним Георгий Иванов, как всегда подчеркнуто элегантный, насмешливый, с челкой до бровей. Мне очень не нравится эта челка, хотя ее и придумал “сам Судейкин”. Анна Радлова, сверкая тяжеловатой восточной красотой, слушает, картинно застыв. Пяст в своих клетчатых панталонах, прозванных “двухстопными пятами”, прислонился к стене с чрезвычайно независимым выражением лица, будто он здесь случайно и все это его не касается» [там же, с. 269–270]. Если слова «с видом фокусника» [там же, с. 105], «с видом царедворца» [там же, с. 122], «с видом помещика» [там же, с. 159], «с видом царствующей особы» [там же, с. 295] в отношении Гумилёва едва ли можно считать полным аналогом выражения «с видом Наполеона», то формулировки в отношении Г. Иванова в комментируемом отрыв-

ке почти совпадают с уже сказанным о нем: «подчеркнуто элегантный, в синем костюме», «с челкой», которая «очень не нравится» мемуаристке [там же, с. 148]. И о Пясте уже сообщалось: «Самый богемный из богемных поэтов. Русская разновидность “poète maudit”». Он летом и зимой носит соломенное канотье и светлые клетчатые брюки, прозванные “двустопные пясты”» [там же, с. 143]. А Радлова позднее снова вспоминается словами о «несколько тяжеловатой, но бесспорной красоте» [там же, с. 416]. Возможно, О.А. Лекманов прав, и такие повторы объясняются отсутствием «времени» и «терпения» у мемуаристки, но, может быть, продиктованы и ее осознанным желанием вновь прибегнуть к наиболее ярким описаниям.

Основываясь на классификации А.Б. Есина¹, разделяющего художественные детали на две большие группы: внешние и психологические, или опираясь на аналогичную классификацию В.Г. Кочетовой², также выделяющей две группы художественных деталей: описательные (пейзажные, портретные, вещные) и психологические (поведенческие, речевые), можно заметить, что внешние или описательные портретные детали в тексте Одоевцевой тесно взаимосвязаны с деталями психологическими. Используя их, мемуаристка, с одной стороны, пытается следовать жанру, требующему документальной точности, с другой – создает выразительный художественный образ, заставляя читателя испытать те эмоции и ощущения, которые необходимы для передачи авторского замысла.

Таким образом, значение художественной детали в мемуарах Одоевцевой неоспоримо. С помощью детали она моделирует художественную реальность, создает глубокий подтекст, формирует читательское восприятие. Раскрываясь эксплицитно и имплицитно, деталь становится не только важным элементом литературного

¹ Есин А.Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения. – Москва, 2010.

² Кочетова В.Г. Художественная деталь в прозе И.А. Гончарова : типы, функции, эволюция : автореф. дисс. на соиск. уч. степ. канд. филол. наук. – Москва, 2002.

портрета или автопортрета, но и ключом к раскрытию художественного образа.

Список литературы

1. Адамович Г. Наши поэты. II. Ирина Одоевцева // Новый журнал. – 1960. – Кн. 61. – С. 147–153.
2. Гильдебрандт-Арбенина О. Гумилёв / публ. М. Толмачёва, примеч. Т. Никольской // Николай Гумилёв : исследования и материалы. Библиография. – Санкт-Петербург : Наука, 1994. – С. 428–465.
3. Ефимов М., Толстой И. Мемуары с бантом : разговор с Михаилом Ефимовым о воспоминаниях Ирины Одоевцевой [радиопередача] // Герои И.В. Толстого / Радио Свобода. – 2021. – 31.01. – URL: <https://www.svoboda.org/a/31078707.html> (дата обращения 10.09.2021).
4. Иванов Г. Собр. соч. : в 3 т. / сост., подгот. текста, вступ. ст. Е.В. Витковского, В.П. Крейда ; коммент. Г.И. Мосешвили. – Москва : Согласие, 1994. – Т. 3. – 720 с.
5. Лекманов О.А. «Жизнь прошла. А молодость длится...» Путеводитель по книге Ирины Одоевцевой «На берегах Невы» / Олег Лекманов; под общ. ред. Н.А. Богомолова. – Москва : Издательство АСТ : Редакция Елены Шубиной, 2020. – 861, [3] с. – (Чужестранцы).
6. Мандельштам Н. Вторая книга. – Москва : Согласие, 1999. – 750 с.
7. Наппельбаум И. Мэтр // Жизнь Николая Гумилёва : воспоминания современников / сост., авт. коммент. : Ю. Зобнин, В. Петрановский, А. Станюкович. – Ленинград : Издательство Международного фонда истории науки, 1991. – URL: <https://gumilev.ru/biography/158/> (дата обращения 10.09.2021).
8. Одоевцева И. На берегах Невы // Новый журнал. – 1963. – № 71. – С. 12–43 ; № 72 – С. 64–91 ; № 74 – С. 136–155.
9. Одоевцева И. На берегах Невы // Русская мысль. – 1962. – 8.02, № 1797. – С. 4–5.
10. Павлович Н. Воспоминания об Ал. Блоке / вступ. заметка З. Минц ; коммент. З. Минц, И. Чернова // Блоковский сборник : труды науч. конф., посвящ. изучению жизни и творчества А.А. Блока, май 1962 года. – Тарту : Тартуский гос. ун-т, 1964. – С. 446–506.
11. Пяст В. Встречи / вступ. ст., подгот. текста и коммент. Р. Тименчика. – Москва : Новое литературное обозрение, 1997. – 416 с.
12. Рождественский В. Страницы жизни. – Москва : Советский писатель, 1962. – 380 с.
13. Слащева А. «Выйду замуж при условии, что у меня будет девичья фамилия моей матери». О биографии Ирины Одоевцевой по документальным источникам // Colta.ru [электронный ресурс]. – URL: <https://www.colta.ru/articles/literature/25296-anna-slascheva-irina-odoevtseva-biograficheskiy-mif-dekonstrukt-siya> (дата обращения 10.09.2021).
14. Ходасевич В. «ДИСК» // Возрождение. – 1939. – 7.04, № 4178. – С. 9.

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ОБРАЗЫ И МОТИВЫ

УДК 821.112.2

СОКОЛОВА Е.В.¹ «ЗИМА» В НЕМЕЦКОЙ ПОЭЗИИ : КРУГ МОТИВОВ В ИСТОРИЧЕСКОЙ ПЕРСПЕКТИВЕ.

DOI: 10.31249/lit/2022.01.04

Аннотация. На материале широкой тематической выборки немецкоязычной лирики (начиная с эпохи миннезанга и до 2010-х годов) в статье рассмотрены основные образы и мотивы, через которые в разные времена и в разных культурных парадигмах транслировалось поэтическое восприятие зимнего сезона. Отмечены некоторые жанровые предпочтения немецких и австрийских поэтов, писавших о зиме: «жалоба (плач)», «песня», «путешествие». Показано, что в раскрытии поэтического видения зимы особую роль во все времена играют мотивы «зло», «ночь», «смерть», «любовь», «молчание» и др., хотя способы их проведения в конкретных стихотворениях могут существенно различаться от века к веку. Показано также, что к универсальным зимним образам (наряду с «морозом», «снегом», «ветром» и т.д.) следует отнести также «дерево» и «путь».

Ключевые слова: немецкоязычная поэзия; образы и мотивы немецкой лирики; «зима» в немецкой лирике.

Для цитирования: Соколова Е.В. «Зима» в немецкой поэзии : круг мотивов в исторической перспективе // Социальные и гуманитарные

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

науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7: Литературоведение. – 2022. – № 1. – С. 62–74.

DOI: 10.31249/lit/2022.01.04

SOKOLOVA E.V. “Winter” in German poetry: the scope of motifs in the historical perspective.

Abstract. The article examines main images and motifs related to the winter season in German and Austrian lyric poetry at different times. The research material is a wide sample of German-language poems on the subject (from the Minnesang era to the 2010s). The article reveals some subgenres preferred by the poets writing about winter: “cry”, “song”, “journey”; demonstrates a persistent importance of the motives of evil, night, death, love, silence in German “winter lyrics” regardless of the age (although the forms expressing them vary significantly over time); shows that the images of tree and path should be ranked among universal “winter images” (along with those of frost, snow, wind etc.).

Keywords: German-language poetry; images and motifs of German lyrics; «Winter» in German lyrics.

To cite this article: Sokolova, Elizaveta V. “‘Winter’ in German poetry: the scope of motifs in the historical perspective”, Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies, no. 1, 2022, pp. 62–74. DOI: 10.31249/lit/2022.01.04

В этой статье предлагается взглянуть на историческую динамику мифа зимы в пространстве немецкоязычной культуры (в духе исследования Б. Бруннера [1]) на материале немецкой и австрийской поэзии разных эпох. Поскольку лирическое стихотворение, являясь плодом скорее вдохновения, чем длительных размышлений, наилучшим образом фиксирует те состояния и настроения, в которые поэт погружается при непосредственном восприятии того или иного феномена (в данном случае, зимы), именно на материале тематических лирических зарисовок интересно проследить, какие перемены с течением времени претерпевали как сами «зимние состояния» немецкоязычных поэтов, так и те образы и мотивы, через которые они транслировались.

Такую возможность открывает представительная антология «Спасибо временам года. Четыре сезона в немецкой лирике» [4], где собраны 163 стихотворения разных веков и где зима по количеству посвященных ей текстов оказалась на втором месте после очевидного лидера – весны. В антологии представлены 40 стихотворений о зиме, написанных 37 авторами: от миннезингеров (XII–XIII вв.) до поэтов середины XX в. Правда, хронологические «пустоты» все-таки остаются: непосредственно за миннезингерами в [4] следуют тексты жившего уже в XVII в. Андреаса Грифиуса, и о более или менее непрерывном «течении» поэтических представлений, связанных с зимой, можно говорить лишь начиная с XVIII в. Поэтические тексты второй половины XX в. и начала XXI в., рассматриваемые в статье, взяты из более новых поэтических антологий универсального характера ([2; 5]), а также из составленной легендарным немецким литературным критиком М. Райх-Раницки (1921–2013) антологии «Женщины пишут по-другому» [3], которая дает возможность представить отдельно и «женский взгляд» на зиму – правда, только в XX в.

В целом довольно обширный материал позволяет проследить круг тем и мотивов, в разное время связывавшихся немецкими поэтами с зимой, попытаться выявить в них общее и различное, связав последнее – когда это возможно – с историческим временем. Ведь времена года (как минимум в их сменяемости, очередности и соотносённости с этапами человеческой жизни) всегда представляют собой нечто более или менее постоянное, и различия в их восприятии в разные века (если таковые будут обнаружены) могут корениться как раз в специфике эпохи (с поправкой, конечно, на особенности индивидуального восприятия конкретного автора). Выявить такие различия было бы особенно интересно.

Совершенно неудивительно, что в заглавиях «зимних» стихотворений нередко повторы. В качестве таковых лидируют «Зима» (пять) и «Зимняя ночь» (четыре), за ними следуют «Зимний пейзаж» (четыре) и «Зимняя песня» (четыре, не считая двух «декабрьских песен»). В заглавие выносятся мотив зимнего путешествия / поездки / дороги (три) (давая отсылку и к «Зимнему путешествию в Гарц» И.В. Гёте, где поэт через мотив восхождения разворачива-

ет также и духовное измерение, и к поэтическим путевым заметкам Г. Гейне «Германия. Зимняя сказка»). В заглавиях встречается еще один важный для зимнего стихотворения образ – образ дерева, потерявшего листву, одинокого и покинутого посреди ледяного пространства, пребывающего в состояниях от невыразимого отчаяния и боли до глубокого покоя в ожидании метаморфозы (два). Ожидаемо представлены «Зимний день» [4, S. 167, 200] и «Зимний вечер» [4, S. 191], но даже вместе они уступают по популярности «Зимней ночи» [4, S. 179, 201, 202, 204].

Вычленение других важных образов и мотивов начнем с «общих» стихотворений – о зиме в целом.

Одно из самых ранних, стихотворение Вальтера фон дер Фогельвейде «Злая зима» (*Der böse Winter*) выделяет наиболее существенную для Средневековья особенность зимнего сезона – его враждебность всему живому: о цветущем лесе остались только воспоминания, из птиц признаки жизни подают одни вороны, серый цвет вытеснил все остальные [4, S. 194]. Стихотворение представляет собой призыв к весне поскорее вернуться (пока не произошло непоправимое, и все сущее еще можно оживить) с элементами жалобы на зиму.

Для зимних стихотворений эпохи миннезанга вообще характерны интонации стенания и плача. Почти неперенный их атрибут – жалоба на неоправданную жесткость зимы, адресованная Богу, самой зиме или поэту и его слушателям: «Зима, я вопию, ты нас терзаешь всех...» [4, S. 15] (Вальтер фон дер Фогельвейде, «Тоска по весне»); «Бедняк взывает: “Снег, уйди!” /, и жалость у меня в груди» [4, S. 194] (Вальтер фон дер Фогельвейде, «Злая зима»). В «Зимних невзгодах» (*Wintersnot*) Генрих фон Фельдеке (ранний миннезанг) завершает жалобой длинный перечень бед, приносимых зимой: «Много боли я вижу злейшей, а вот радости – ни малейшей» [4, S. 197]. Райнмар дер Альте (ранний миннезанг) в первой строфе своего гораздо более оптимистического в целом стихотворения «Конец зимы» (*Winters Ende*), которое обращено к весне и исполнено надежды, также выражает и неперенную жалобу: «Ведь с тех пор, как мир в снегу, только боль я петь могу...» [4, S. 212].

В XVII в. интонация жалобы уже не доминирует безусловно: зима дарит свои радости. Андреас Грифиус (1616–1664) в «Свадьбе зимой» (*Hochzeit im Winter*), хотя и связывает по-прежнему с зимой многие несчастья (яростная стужа повергает в «смертный ужас» каждое дерево; более того, мотив смерти усилен здесь образом «косы», которую «бледный» мороз занес над цветами невесты [4, S. 210]), но необходимости жаловаться не чувствует – поскольку есть противодействующее начало: любовь одолеет смерть, подобно тому, как на смену зиме непременно придет весна, а в данном случае осень к тому же обещает новой семейной паре свои «сладкие плоды» (там же).

Но и признание торжества любви-весны над смертью-зимой не может прекратить «зимнюю жалобу» навсегда: в стихотворении Генриха фон Клейста (1777–1811) «Жалоба юноши» (*Jünglingsklage*) лирический герой упрекает зиму как раз в том, что она не дает любви развернуться: замораживает чувства, превращая их в лед, так что проснуться они смогут теперь только с таянием льдов [4, S. 213].

В целом, поэты-романтики не наделяют зиму столь безусловной враждебностью к жизни, как миннезингеры. У Йозефа фон Эйхendorфа (1788–1857) «Зима» (*Winter*) – это не столько сама по себе смерть, сколько готовность к ней. Добровольная смерть, смерть без печали – центральный мотив стихотворения, раскрываемый, как и у Фогельвейде, через утраты (птиц, зелени), стоны (ветра), холодные слезы (снега), бледность, холод, дремотное оцепенение. Но в самом конце «солнечный луч улыбается», «умирая без печали» («sterbend ohne Kummer» [4, S. 177]) и оставляя место для радости.

Одноименное зимнее стихотворение Генриха Гейне (1797–1856) тоже как будто о радости, но о радости «жгучей»: холод «сжигает», будто огонь, и дети носятся между сугробами вроде бы радостно, но вместе с тем вынужденно – им приходится двигаться все быстрее, убегая от холода [4, S. 183]. Зима у Гейне также рождает «горькие» проблемы: мерзнет нос, в ушах гудят «фортепианные концерты»; и лето, конечно, милее: можно гулять в лесу, предаваясь печали (для ее обозначения Гейне использует то же слово,

что и Эйхендорф: Kummer) и распевая любовные песни. Но тогда и романтическая печаль несовместима с зимой (от нее отвлекают «зимние проблемы»), и время для нее настанет только летом...

По-другому соотносятся «печаль» и «зима» у поэтов XX в. В стихотворении Стефана Цвейга (1881–1942) «Зима» (*Winter*) последняя предстает квинтэссенцией печали и тоски, крайней их степенью – отчаянием. Ветви деревьев взывают к Богу о сострадании, вопия о принудительном ограничении их жизненности: «заснеженности в белую тоску» («in weisser Wehmut verschneit» [4, S. 196]), когда в крови еще теплится «цветение», – и молят, одарив их теплом, стряхнуть с них «острый режущий снег» («scharfen schneidenden Schnee»), причиняющий такую такую боль...

Подобно тому, как это было у Фогельвейде, «Зима» (*Winter*) одного из теоретиков немецкого натурализма Арно Хольца (1863–1929) – это плач по весне: «О дорогая весна, куда ты ушла?» [4, S. 171]), а значит – квинтэссенция печали, от которой снова спасает лишь надежда на скорое возвращение весны. Но говорить о «враждебности жизни» зимы уже не получается. В стихотворении Хольца зима вообще не может проявлять враждебность, поскольку не имеет самостоятельной сущности: она есть лишь «отсутствие весны», которое и вызывает у лирического героя глубокую печаль. Можно сказать, что зима для поэта есть «зло», но только в духе восходящих к Платону и некоторым христианским философам представлений о несуществовании «зла» (понимаемого как отсутствие «добра» и в силу этого не имеющего собственного существования).

Если же исходить из иного понимания «зла» (как действующей злой силы), то заметное в рамках антологии [4] стремление авторов последующих столетий поэтизировать зиму прежде всего как «зимнюю ночь» можно соотнести с ранним представлением о «злой» сущности зимы (Фогельвейде): ночь как время (и пространство) наибольшей «концентрации зла» способствует максимальному развертыванию зимы.

Это заметно в другом зимнем стихотворении романтика Эйхендорфа – «Зимняя ночь» (*Winternacht*). В начале его будто собраны многие более ранние представления о зиме: все покрыто

снегом, нет ничего, что радовало бы лирического героя, дерево в поле голо, одиноко и покинуто. Но интонация жалобы отсутствует. А во второй строфе оказывается, что ночь открывает одинокому дереву новые возможности: в тишине ее ветер, подлетев к дереву, тихонько трясет его, словно хочет разбудить, побуждая к разговору «словно во сне», и сон дерева – в третьей строфе – оборачивается сном о грядущей прекрасной весне, когда зашелестит оно новым одеянием из цветов – «во славу Господа» [4, S. 179]. В целом, образы традиционны, но жалобы не слышно, а мотив одиночества обрел позитивные коннотации, связанные с возможностью продуктивной трансформации.

Австрийский поэт-романтик Николаус Ленау (1802–1850) тоже видит в «Зимней ночи» (*Winternacht*) пространство метаморфозы. Его стихотворение состоит из двух частей: в первой суровая зима и лютый мороз воспеты как праздник: «Как празднично молчит пейзаж!» [4, S. 202]. Правда, за «праздником» прочитывается стремление к небытию лирического героя, который вместо традиционной жалобы завершает эту часть призывом к морозу войти к нему в сердце, проморозить насквозь, причастить к ночному покою... И только к середине второй части в пробужденном к жизни (волчьим воем) лесу лирический герой «дорастает» до жалобы: «Проснись, о сердце, для страстной жалобы!» [4, S. 203], чтобы затем, воскресив темные полчища своих «мертвецов», позволить им, наконец, навсегда раствориться – «унестись прочь с северными ветрами» [там же].

Но буквально через несколько лет у немца Готфрида Келлера (1819–1890) «Зимняя ночь» (*Winternacht*) снова статична: ассоциирована с мертвой тишиной, неподвижной нечеловеческой красотой и экзистенциальным ужасом – «темным ликом», который невозможно забыть [4, S. 201].

Вообще, сверхчеловеческим, мистическим измерением зимняя ночь наделяется нередко – особенно на рубеже XIX–XX вв., а вот образ зимы, нарисованный в середине XX в. Вилли Лаем (Layh, 1903–1977), совершенно лишен темной стороны. И хотя его видение «Зимней ночи» (*Winternacht*) не выходит за рамки традиции – и по форме (три катрена, написанные трехстопным ямбом с

перекрестной рифмой), и по кругу задействованных образов и мотивов, – в данном случае перед нами идиллия: «холодной» и «ясной» ночью широкое небо сияет множеством звезд, а с ними соперничает «кристаллическое» мерцание серебристого снегопада – «благословения полей» [4, S. 204], обещающего богатый урожай, который в свой срок будет мирно собран...

Популярной жанровой формой немецкого зимнего стихотворения из века в век оставалась «зимняя песня». Писались такие песни, как правило, традиционными песенными размерами – чаще всего четырехстопным ямбом, катренами с перекрестной или опоясывающей рифмой – и редко выходили за пределы привычного круга «зимних» мотивов, включающего как поводы для «жалобы» («мороз», «сон», «прекращение чувств», «статика», «смерть»), так и то, что им противостоит («любовь», «сияние (снега, звезд)», «движение», «метаморфоза»). Вполне традиционно в песнях выделена любовная тематика, но не всегда.

Например, в «Песне из-за печки» (*Ein Lied, hinterm Ofen zu singen*) Маттиаса Клаудиуса (1740–1815) любовная тема не обозначена вовсе, зато считываются ассоциации с тоталитарной властью как сущностью зимы, которая уподоблена «справедливому человеку» («*rechter Mann*» [4, S. 172]), «твердому» внутри и пришедшему «надолго»: сам он никогда не болеет, и потому чужие недуги его только смешат; «теплым вещам» (душевным движениям) он неподвластен, и по всему ледяному царству от Северного полюса до южных морей в строгом порядке ведет он свои полки, – только вот мы, глядя на него, замерзаем...

«Зимняя песня» (*Winterlied*) его современника Готфрида Августа Бюргера (1747–1794) куда более оптимистична. Вполне в духе XVIII в. она воспевает «украденную» у нас весну [4, S. 185], но отказывается быть «похоронной песней» для погибших майских цветов: ведь все «погребенные под снегом и льдом цветы» продолжают жить в образе любимой девушки лирического героя. Вот и крестьянский мальчик из «Зимней песни юного баварского крестьянина» [4, S. 189] Кристиана Фридриха Шубарта (1739–1791) уже прямо обращается к девушке – не с жалобой, а с призы-

вом: ласками у теплой печки восполнить ему щедрость утраченного мая.

«Декабрьская песнь» Франца Грильпарцера (1791–1872), написанная уже в XIX в., приветствует не девушку, но саму зиму – «строгую» и «суровую», которая «многое забирает», но и «много дает» [4, S. 208], и обнаруживает связь «зимы природы» с духовным очищением («сухостью духа»), тем самым воскрешая духовное измерение, ясно обозначенное Гёте в «Зимнем путешествии в Гарц» (1789).

Как и его предшественники в конце XVIII в., Манфред Хаусман (1898–1986) уже в XX в. вновь воспекает зимой стремление к близости, но у него это близость уже другого рода – похожая на духовную общность. В его «Любовной песне в декабре» (*Liebeslied im Dezember*) в «снегу и вечности исчезает земля» [4, 206], и не хочется разговаривать, потому что слова «слишком громки». Тем острее среди пустоты и тишины ощущается потребность быть вместе, продвигаясь «плечом к плечу» – «Мы хотим... двигаться... только... так... / оставаясь близки друг другу» [4, S. 207].

А в самом конце XX в. тонкая немецкая поэтесса Улла Хан (р. 1945), намеренно оставаясь в рамках традиции и излюбленного жанра зимнего стихотворения, строит свою «Зимнюю песню» (*Winterlied*) вокруг рифмы «снег» (Schnee) – «боль» (Weh) [3, S. 783], которая для «немецкого уха» звучит почти так же затерто, как для русского: «кровь» – «любовь». Но и речь у нее идет о «банальной истории» влюбленных – правда, не о сближении, воспевавшемся прежде, а об отдалении. И слом метрического рисунка во второй строфе позволяет ей в третьей прийти к новому звучанию, новой рифме и новому – самостоятельному – голосу; более того, у читателя складывается впечатление, что банальность «спала в рифмах» (там же) ее возлюбленного, в то время как сама лирическая героиня напрасно зывала к нему, пытаясь пробудить...

Еще один важный «зимний ракурс» связан с поездкой куда-либо зимой, с движением. Хотя после неудержимого порыва вверх, к духу, в гётевском «Зимнем путешествии в Гарц» (1789), в следующем столетии движение несколько замедлилось, если не остановилось. Так, Йоахим Рингельнатц (1883–1934) изображает

полную неподвижность там, где ожидаешь движения: его «Зимняя улица» (*Stille Winterstrasse*) недвижна и пустынна до такой степени, что из-за куста на обочине внимательно смотрит косуля [4, S. 169]. В «Зимнем путешествии» (*Stille Winterreise*) Людвига Уланда (1787–1862) все, что обычно вовлечено в движение, также недвижно – «все улицы пусты», «воды замерзли» [4, S. 192], да и человек, хоть и способный еще двигаться, делает это очень вяло: любовь в нем «потухла», желание сошло на нет, согреть руки ему всего важнее – сердце-то все равно останется холодным. И только уже в XX в. «Зимняя поездка» (*Winterliche Fahrt*) Гюнтера Айха (1907–1972) выглядит живее: что-то сдвинулось, правда, пока не реальном мире, а где-то в иных сферах. В «зимнем сне» окружающего мира лирический герой отслеживает «перемены» [4, S. 193] – например, движение цветовых оттенков неба; но главный вопрос этого зимнего стихотворения – а что вообще способен разглядеть человек, и есть ли за видимой еще какая-то невидимая реальность...

В немецкой поэзии 1980-х годов движение по-прежнему входит в зимнюю топику, в целом традиционную. В стихотворении Карла Гюзмара «Конец декабря» (*Ende Dezember*), противопоставляющем конец года (I и III части) мимолетной яркости лета (во II части), с зимой связывается близость некоего рубежа, а значит, обозримость пространства и замедление движения, вызванное необходимостью торможения. Впрочем, звучит и обещание, что движение тут же ускорится, как только рубеж останется позади [5, S. 79–80]. В «зимнем расписании» (*winterfahrplan*) Аннемари Цорнак (р. 1932) само заглавие предполагает наличие интенсивного движения зимой. И действительно, лирической героине хочется «умчаться» от зимы (положив голову на облако) – потому что зима занимает сторону «мелких камней», летящих в нее, «окутанную плотным туманом» [5, S. 104].

Новые образы – как светлые, так и мрачные, – привносит в видение зимы и XXI век. В стихотворении Маттиаса Гёритца (р. 1969) «Метель на Мермейд Авеню» (*Schneewehen auf der Mermaid Avenue*) зимний сезон сродни наркотическому трансу: «грибы сделали свою работу / снег падает в душу», пока «моя го-

лова, твоя голова / зимуют / в простынях» [2, S. 97]. В его же стихотворении «Портрет, набросок» (*Portrait, Ansatz*), написанном по мотивам Яна ван Эйка, зимней ночи с ее невесомым снегом «хлопьев и звезд» возвращена былая связь с потусторонним, проступившая на портрете: «Это ее портрет? Или его?» [2, S. 103], – а зимнее утро, напротив, оказывается дисциплинирующим началом, организующим мысль, и соотносится с «ритмом, временем, тактом» [2, S. 98], сохраняя при этом и связь с традиционным зимним «молчанием», растворяющим дождь («Метроном» / *Metronom*).

В женском поэтическом взгляде на зиму в XX в. наиболее важную роль играют, пожалуй, «любовь» и «смерть», что вполне ожидаемо, хотя оба концептуальных поля заметно расширены по сравнению с эпохой романтизма, например. Вместе со «смертью» в зимний стих женщин-поэтов входит «болезнь» (тогда как у романтика Маттиаса Клаудиуса, напротив, зиму олицетворял «справедливый человек» с железным здоровьем). Любовь связана теперь не столько со сближением, сколько с разлукой; мотив смерти многократно усилен трагедией холокоста, которая стоит за «молчанием» многих зимних стихов.

Например, в стихотворении «Бело в больничном парке» (*Weiss im Krankenhauspark*) лауреата Нобелевской премии (1966) Нелли Закс (1891–1970), чья поэзия представляет собой непрекращающийся плач о жертвах холокоста, прогулка больной в зимнем парке связана с мотивом безумия, рожденным зимним безмолвием, за которым зияют «космический ужас» Катастрофы и «глубочайшее экзистенциальное одиночество» [3, S. 218]. Все это выявляет в тексте Закс известная писательница Рут Клюгер (1931–2020), сама пережившая холокост. Мотивы болезни и ожидания смерти неразрывно связаны с главной темой поэзии Нелли Закс и одновременно вписаны здесь в круг природных явлений: судорожно вцепляясь пальцами в ветку с новыми почками (как в нечто юное и живое), «идущая к смерти» больная одновременно отказывает себе в праве на спасение из «зимнего околечения» мира, который ее окружает: оттого-то и сохраняет свое действие «в тайне» [3, S. 217].

Ильзе Айхингер (1921–2016), австрийская писательница, также известная своими текстами о преследованиях евреев наци-

стами, в стихотворении «Зима, картина» (*Winter, gemalt*) – еще одного «зимнего пейзажа» – показывает зиму в нескольких измерениях. Интерпретируя это стихотворение, Э. Клессман видит в нем не просто живописный пейзаж. В статике пейзажа выявляется динамика («шепчут» крыши амбаров, «меняются» тени [3, S. 443]), превращая, по Клессману, безобидных «австрийцев» из второй строки в солдат кайзерской Австро-Венгрии (белая форма). Они карабкаются вверх – направление задает «пение зяблика» и «вершины гор» (вертикаль, дух). Но в последних строчках изображена долина, лежащая в тени. Именно она маркирована контрастным к белому «зеленым» (оливковым) мерцанием Елеонской горы (Ölberg) – т.е. Гефсиманского сада, – а значит, через события Страстного четверга (нем. Gründonnerstag – «зеленый четверг») предвещает скорое распятие, когда до Воскресения еще далеко. Но и здесь есть обещание весны: движение началось, «тени сегодня меняются быстро, как никогда» [3, S. 443], а само «сегодня» вынесено «из календаря» и превращено в «счастье неповторимого мгновения» [3, S. 445].

Австрийская писательница Ингеборг Бахман (1926–1973), которую можно назвать поэтом непрекращающейся боли, тоже писала о холокосте. В ее зимнем стихотворении «Прочь вместе со снегом» (*Fort mit dem Schnee*) показан зимний Неаполь. Из этого «приправленного пряностями» [3, S. 519] города нужно уходить: нельзя оставаться там, где царят «фруктовый дух», инжиры, каперсы. Ведь за новым летом, которое здесь уже начинается, угадывается бег по кругу: «новое рождение, кровь, фекалии, мокрота, смерть» [3, S. 519], лица «недоверчивы, ленивы и стары», поскольку спаяны известняком и склеены оливковым маслом с вечной угрозой извержения близкого вулкана – «ангела дыма», несущего «проклятый жар». Зима и снег в этом стихотворении парадоксальным образом порождают образ ярости вулканического бога (Lavagott) и его карающего огня.

«Пылает» снег и в стихотворении немецкой поэтессы Сары Кирш (1935–2013) «Воздух уже пахнет снегом» (*Die Luft riecht schon nach Schnee*), только здесь все гораздо менее трагично. Зима сближает лирическую героиню с ее возлюбленным: «кладет его

голову к ней на колени» [3, S. 639], пока снег, падающий им «прямо в сердце», пылает в сосуде с золой, рождает обращение «дорогая» (*Darling*) и пробуждает дроздов к пению. В своей интерпретации стихотворения Хорст Бинек обращает внимание на необычность связи «снега» и «любви» – «галлюцинаторной» и одновременно «утешительной» [3, S. 641]: это парадоксальное подобие не оставляет места для смерти, совершенно вытесняя ее в этом стихотворении из ассоциативного поля «зимы».

В заключение следует подчеркнуть, что поэты Германии и Австрии конца XX – начала XXI в., развивая семантическое пространство немецкого «зимнего стихотворения», с одной стороны, обогащают его новыми ракурсами и связями, а с другой – используют его традиционные «единицы» для адекватного отражения реальности меняющегося мира: как в ее трагических (холокост, нарастание разобщенности), так и в гармоничных (познание скрытого, стремление к близости) ракурсах.

Список литературы

1. Бруннер, Б. Когда зимы еще были зимами. История времени года. Brunner B. Als die Winter noch Winter waren. Geschichte einer Jahreszeit. – Berlin : Giliiani Berlin, 2016. – 240 S.
2. Громкие строки. Стихи наших дней. Laute Verse. Gedicht aus der Gegenwart / hrsg. von Thomas Geiger. – München : Deutscher taschenbuch verlag, 2009. – 360 S.
3. Женщины пишут по-другому. 181 стихотворение с интерпретациями. Frauen dichten anders. 181 Gedichte mit Interpretationen / hrsg. von M. Reich-Ranicki. – Frankfurt a. M. : Insel Verlag, 1998. – 860 S.
4. Спасибо временам года. Четыре сезона в немецкой лирике. Dank den Jahreszeiten. Die Jahreszeiten in deutschen Gedicht / ausgew. von H. Kächele. – 3 Aufl. – Berlin : Verlag der Nation, 1962. – 256 S.
5. Что это за времена. Немецкоязычная поэзия восьмидесятых годов. Was sind das für Zeiten. Deutschsprachige Gedichte der achtziger Jahre / hrsg. von H. Bender. – München : Carl Hanser Verlag, 1988. – 284 S.

ЛИТЕРАТУРА И ДРУГИЕ ВИДЫ ИСКУССТВА

УДК 821.112.2

ДЕМЕНТЬЕВА А.В.¹ ЛИТЕРАТУРНЫЕ ОБРАЗЫ В РОК-ПОЭЗИИ И МУЗЫКЕ : ГРУППА *COPPELIUS* И Э.Т.А. ГОФМАН.

DOI: 10.31249/lit/2022.01.05

Аннотация. В статье анализируется влияние литературного творчества Э.Т.А. Гофмана на тексты песен музыкальной группы *Coppelius*. Показано, что стилистика и поэтика Гофмана в значительной мере определили и сценический образ коллектива. Сопоставляются особенности произведений Гофмана и композиций *Coppelius*. Рассматривается влияние романтического мировоззрения на творчество группы. Особое внимание уделено синтезу исторического и современного в интерпретации мотивов, заимствованных группой из творчества Гофмана. Выявляются отличия творчества группы *Coppelius* от других случаев обращения рок-поэзии к художественной литературе.

Ключевые слова: романтизм; психологизм; литературные аллюзии; двоемирие; романтическая ирония; рок-поэзия; система образов.

Для цитирования: Дементьева А.В. Литературные образы в рок-поэзии и музыке : группа *Coppelius* и Э.Т.А. Гофман // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7: Литературоведение. – 2022. – № 1. – С. 75–90. – DOI: 10.31249/lit/2022.01.05

¹ © Дементьева А.В., 2022

Дементьева Алиса Владиславовна – магистр филологии (МГУ им. М.В. Ломоносова); независимый исследователь (Москва).

DEMENTIEVA A.V. Interpretation of literary images in rock poetry and music: E.T.A. Hoffmann and the *Coppelius* group.

Abstract. The article analyses the influence of E.T.A. Hoffmann's works on the lyrics of the German *Coppelius* band. It demonstrates that Hoffmann's stylistics and poetics formed the stage image of this musical group. Specific details of Hoffmann's texts are revealed in their songs. The influence of romantic ideas on the band's works is observed. Special attention is paid to the synthesis of some contemporary and historical aspects of interpretation of images and topics, borrowed by the musicians from Hoffmann's work. Some specifics of the band's lyrics compared to other cases of rock poetry inspired by literary works get revealed.

Keywords: romanticism; psychologism; literary allusions; dual world; romantic irony; rock poetry; system of characters.

To cite this article: Dementieva, Alisa V. "Interpretation of literary images in rock poetry and music: E.T.A. Hoffmann and the *Coppelius* group", Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies, no. 1, 2022, pp. 75–90. – DOI: 10.31249/lit/2022.01.05

Синтез искусств происходит в различных музыкальных жанрах, включая классические формы оперы, балета. Не является исключением здесь и рок-музыка. При этом авторы песен нередко обращаются к известным литературным произведениям и заимствуют из них идеи, мотивы и сюжеты. Таким образом влияние литературы на песенно-музыкальное творчество расширяется и становится все более разнообразным.

Стоит отметить, что существует определенная корреляция между литературными мотивами и музыкальными стилями, в которых создаются связанные с этими мотивами композиции, – иногда можно говорить даже о своего рода традиции.

Довольно много рок-композиций содержат отсылки к произведениям в жанре фэнтези – большой популярностью пользуется Джон Толкин, с его творчеством связана, например, большая часть дискографии группы *Blind Guardian*. Фэнтези нередко берут за основу в таком рок-направлении, как power metal. Реже задействована научная фантастика: так, песня «Невидимка» группы «Король и

Шут» написана по мотивам романа «Человек-невидимка» Герберта Уэллса. Представители фолк-рока нередко отдают предпочтение мифологическим сюжетам и фольклорному эпосу (например, альбом «*Tales from the Thousand Lakes*» финского коллектива *Amorphis* основан на финском народном эпосе «Калевала»). Другие жанры, вдохновляющие рок-поэтов, – это антиутопии (Оруэлл, Хаксли, Голдинг), готические романы (внимание авторов композиций привлекают, к примеру, «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда» Р.Л. Стивенсона, «Франкенштейн» Мэри Шелли, «Дракула» Брэма Стокера, произведения Говарда Лавкрафта). Страшные и мистические образы довольно популярны в различных стилях рока (например *heavy metal*, *horror punk*).

В песнях, тексты которых близки к философской лирике, встречаются прямые отсылки к трудам известных философов – Фридриха Ницше, Альбера Камю. Так, песня «Арии» «Ночь короче дня» (автор – Маргарита Пушкина) создана по мотивам повести Камю «Посторонний». В песне от имени Мерсо описывается ночь перед его казнью. Отказываясь от исповеди, герой принимает окончание жизни как должное:

Пусть я должен испытать муки ада,
Пусть толпа на казнь бежит со всех ног,
Мне крики ненависти станут наградой,
Я буду в смертный час не одинок.

Повесть Камю заканчивается фразой «Для полного завершения моей судьбы, для того, чтобы я почувствовал себя менее одиноким, мне остается пожелать только одного: пусть в день моей казни соберется много зрителей и пусть они встретят меня криками ненависти»¹.

Тексты песен различаются по степени близости к литературным источникам. В некоторых композициях явным образом цитируются фрагменты литературного текста. Таковы, например, строки песни «Беги за солнцем» группы «Ария»:

Мужество есть лишь у тех,

¹ Камю А. Посторонний / пер. с фр. Н. Немчиновой // А. Камю. Сочинения. – Москва, 1989. – С. 21–82.

Кто ощутил сердцем страх
Кто смотрит в пропасть,
Но смотрит с гордостью в глазах –

являются одним из вариантов перевода слов Фридриха Ницше: «*Herz hat, wer Furcht kennt, aber. Furcht zwingt; wer den Abgrund sieht, aber mit. Stolz*»¹. В двухтомнике Фридриха Ницше дается следующий перевод этого предложения: «Лишь у того есть мужество, кто знает страх, но *побеждает* его, кто видит бездну, но с *гордостью* смотрит в нее» [9, с. 208].

С характеристикой «смирных дней» Германом Гессе можно соотнести фрагмент песни «Земля» группы «Алиса»:

Смирное время,
Смирные дни,
Боль и радость почистили зубы и спят,
Звук, которым когда-то был крик,
В рот набрал воды
И прикусил язык.

В романе Германа Гессе «Степной волк» читаем: «Прекрасная вещь – довольство, безболезненность, эти сносные, смирные дни, когда ни боль, ни радость не осмеливаются вскрикнуть, когда они говорят шепотом и ходят на цыпочках»².

Встречаются и общие отсылки к произведению, иногда скрытые: так, в песне «Ведьма и осел» группы «Король и Шут» частично угадывается сюжет романа Апулея «Метаморфозы» («Золотой осел»), хотя тут совпадение, возможно, случайное. В ряде песен могут в поэтической форме пересказываться литературные сюжеты (творчество коллектива *Blind Guardian*, основанное на текстах Джона Толкина).

В некоторых композициях представлены новые интерпретации литературных произведений. К примеру, у немецкого музыканта *Meinhard* аллюзии на «Алису в Стране чудес» Льюиса Кэр-

¹ Nietzsche F. Also sprach Zarathustra // Nietzsche F. Werke in drei Bänden. – München, 1954. – Bd. 2. – S. 274; 277.

² Гессе Г. Степной волк / пер. С. Апта // Гессе Г. Собрание сочинений : в 4 т. – Санкт-Петербург, 1994. – Т. 2. – URL: <https://www.booksite.ru/fulltext/0/001/005/126/010.htm> (дата обращения 20.09.2021)

ролла вписаны в постапокалиптическую картину запустения (альбом «Wasteland Wonderland»).

Реже музыканты обращаются к поэзии (изначально не песенной): встречаются отсылки к «Ворону» – самому знаменитому стихотворению Эдгара Аллана По. Так, лирический герой песни группы *Grave Digger* с одноименным названием «Raven» (англ. «Ворон») упоминает свою жену по имени Леонор, которую потерял («Lost my wife named Leonore»), тем самым давая отсылку к героине другого стихотворения По – Ленор; к тому же песня начинается с точной цитаты – первых строк «Ворона»:

Once upon a midnight dreary
As pondered weak and weary....

У проекта *Sopor Aeternus and the Ensemble of Shadows* есть альбом, написанный целиком на стихи Эдгара По. Группа *The Sisters of Mercy* иногда обращается к поэзии Перси Биши Шелли – в песне *This Corrosion* присутствует отсылка к стихотворению «Озимандия» – слова «On the loan and on the level»: в оригинале вместо loan стоит созвучное lone (the lone and level sands stretch far away – «одинокие и ровные пески простираются вдаль»). В основе композиции группы *Rammstein* «Dalai Lama» – баллада «Лесной царь» Иоганна Вольфганга Гёте.

Литературный материал, используемый в рок-поэзии и музыке, весьма разнообразен – как в плане представленных жанров, так и в отношении эпох, языков, культур; причем обращение музыкантов и авторов песен к иностранному литературному наследию не менее распространено, чем обработка творчества соотечественников. Так, наряду с песнями, написанными под влиянием Булгакова («Кровь за кровь», «Бал у князя тьмы» отсылают к «Мастеру и Маргарите»), у группы «Ария» есть тексты, адресующие слушателя к «Парфюмеру» Патрика Зюскинда и роману «451 градус по Фаренгейту» Рэя Бредбери; песня «Бунтарь» группы «Король и Шут» создана по мотивам книги Кена Кизи «Пролетая над гнездом кукушки», а песня «Медведь» вдохновлена пьесой Евгения Шварца «Обыкновенное чудо».

Композиция российской группы «Би-2» отсылает к роману «Сто лет одиночества» колумбийского писателя Габриэля Гарсиа

Маркеса: «Дождь лил четыре года одиннадцать месяцев и два дня. Порой он словно бы затихал, и тогда все жители Макондо в ожидании скорого конца ненастья надевали праздничные одежды, и на лицах у них теплились робкие улыбки выздоравливающих, однако вскоре население города привыкло к тому, что после каждого такого просвета дождь возобновляется с новой силой. Гулкие раскаты грома раскалывали небо, с севера на Макондо налетали ураганные ветры...» [6, с. 304]. В композиции группы «Би-2»:

и когда уже не ждешь,
неизменно видишь это.
И теперь уже никто
никогда на этом свете
не изменит больше то,
что на крыльях носит ветер...

Другая известная песня той же группы «Полковнику никто не пишет» обращается к одноименной повести Маркеса: «Каждый раз, когда полковник шел за почтовым инспектором, он испытывал волнение, всегда особое, но неизменно гнетущее, как страх...

Инспектор не поднял головы.
– Для полковника ничего нет.
Полковник смутился.
– Я ничего и не ждал, – солгал он...
– Мне никто не пишет» [6, с. 412–413].

В песне «Би-2» находим следующие строки:

Полковнику никто
Не пишет,
Полковника никто
Не ждет....

В целом согласно обобщающему наблюдению Н. Буяльской, у рок-музыкантов «...особой популярностью... пользуются произведения писателей XX в., обличающие регресс современной общественной жизни» [2]. И в этом смысле берлинская группа *Corrpelius*, обращающаяся к литературе XIX в., стоит особняком. Само название музыкального коллектива – это имя одного из пер-

сонажей¹ Эрнста Теодора Амадея Гофмана (1776–1882), писателя, чье влияние распространяется почти на всю деятельность ансамбля. Скорее всего, музыканты избрали главным художественным ориентиром творчество знаменитого соотечественника не случайно. Деятельность группы – яркий образец прочной литературной основы музыкально-песенного творчества и культурно-исторического диалога различных эпох и направлений в искусстве, их синтеза, формирования «нового взгляда» на классику, а одной из важнейших черт, развитию которых в романтическом направлении в значительной степени содействовал Гофман, был именно синтез искусств. «Виды искусства и наиболее соответствующие им предметы идут навстречу друг другу и допускают естественное слияние в той мере, в какой они одухотворяются, обретают нимб “музыкального”». Такова в конечном счете позиция Гофмана по отношению к художественному синтезу» [3, с. 112]. Разносторонне одаренный писатель был одновременно талантливым композитором, оперным и симфоническим дирижером, певцом, художником, театральным художником-декоратором. Разнообразный профессиональный опыт Гофмана нашел отражение в его литературном творчестве [3, с. 13–14]. Среди центральных героев произведений писателя (например, «Крейслериана», «Кавалер Глюк») немало музыкантов.

И. Миримский объясняет появление героя-музыканта у Гофмана не только любовью писателя к музыке, но и, главным образом, характерным для него (как и для немецкого романтизма в целом) пониманием музыки как самого романтического из искусств. «Скульптура и музыка, как учили романтики, стоят на разных полюсах – первая как античный идеал, вторая как современный или романтический... Только музыкант может подчинить себе природу, как магнетизер подчиняет сомнамбулу, что бессильно сделать слово. Но цель у поэта и музыканта одна: выразить “то

¹ Выбор такого названия кажется необычным: песням чаще дают названия книг – *Lord of the Flies* («Повелитель мух») группы *Iron Maiden* по мотивам романа У. Голдинга, *For whom the bell tolls* («По ком звонит колокол») группы *Metallica* с отсылкой к Хэмингуэю, а в качестве названий коллективов иногда встречаются имена писателей (группа «Агата Кристи»).

самое бесконечное стремление, которое и есть суть романтизма”, а потому поэзия должна предельно приблизиться к музыке, стереть разделяющие их грани» [8].

Гофман является родоначальником немецкой романтической музыкальной критики. Как отмечает Н.Я. Берковский, «Кавалер Глюк», «Дон Жуан» – отчасти новеллы, отчасти критические опыты о музыке Глюка и Моцарта [1, с. 478]. Лучшим признанием заслуг Гофмана как музыкального судьи и интерпретатора была написанная ему 23 марта 1820 года записка Бетховена, в которой тот выражал свое удовлетворение по поводу высказываний о нем Гофмана [1, с. 465]. Тема музыки в художественной прозе Гофмана по-прежнему остается предметом литературоведческих исследований [4; 7].

В рамках академической музыкальной традиции – еще до группы *Coppeli*us – к литературным произведениям Гофмана композиторы и либреттисты обращались не раз: «Сказки Гофмана» – опера французского композитора Жака Оффенбаха, основанная на произведениях писателя и его биографии; «Щелкунчик» – балет Петра Чайковского в двух актах на либретто Мариуса Петипа по мотивам сказки Гофмана «Щелкунчик и мышиный король»; оперная постановка по новелле «Советник Кrespель» и др. А с появлением новых музыкальных направлений и форм «вселенная» Гофмана получает и новое музыкальное воплощение.

Интересно, что помимо музыкальных композиций, коллектив создал легенду, в которой его история подается в мистифицированном виде. По этой легенде, все участники ансамбля родом из XVIII в. и лично знакомы с писателем, более того, их знакомство оказало влияние на творчество Гофмана (а не наоборот). Такая версия истории *Coppeli*us представлена на официальном сайте группы¹. По версии музыкантов, они с Гофманом были друзьями детства, часто играли вместе и, бывало, бросали ему песок в глаза – что сильно повлияло в дальнейшем на творчество Гофмана. Но только когда имя *Coppeli*us появилось в повести «Песочный чело-

¹ <https://coppeliushilft.de/>

век», они осознали, что наделали. Один из музыкантов (псевдоним – Граф Линдорф) говорит:

«Мы не ожидали, что “Песочный человек” будет ассоциироваться с нами. Однако, мы не расстроены» (там же).

Прием мистификации, а также ирония, сопутствующая романтическому мировоззрению, – узнаваемые черты произведений самого Гофмана (стоит вспомнить «Житейские воззрения кота Мурра», якобы написанные котом). Вместе с тем «вселенная» *Coppelius* обеспечивает театральное слияние современного мира с миром прошлого, причем участники группы выступают в роли попавших в наше время современников немецкого писателя. Место героя-романтика, страдающего от противоречий между миром реальности и миром грез, в их песенной лирике нередко занимает гость из прошедшей эпохи, переживающий конфликт, порожденный необходимостью примириться с непривычной ему современностью:

Modern times throw me in a daze,
My eyes are burning from the blaze,
Feels like being in a pit – but
I get used to it. (Из песни «Я привыкаю» / *I get used to it*) –
Современность повергает меня в изумление,
Мои глаза горят от всего этого великолепия.
Такое чувство, словно я в западне – но
К этому я привыкаю.¹

В творчестве *Coppelius* взаимопроникновение нашего времени и прошедшей эпохи, в которую жил Гофман, проявляется также и на уровне музыкально-стилевом (сочетание рока и академической классики, современного искаженного звука и классических инструментов – кларнета, виолончелей).

Идея двоемира, характерная для романтизма как литературного направления, приобретает таким образом новые грани. Художественный мир Гофмана практически перемещается со страниц его книг в своеобразное театральное-музыкальное про-

¹ Здесь и далее переводы текстов группы на русский язык приведены в нашей авторской редакции материалов сайта <https://de.lyrsense.com/coppelius/> – А. Д.

странство, где разворачивается особое действо (этот эффект поддерживают также костюмы участников и использование классических музыкальных инструментов).

Глубинную «театральность» творчества Гофмана подчеркивают и академические исследователи: «Музыка пронизывает прозу Гофмана не только как тема, но и как стиль. На самом деле душа Гофмана, душа его искусства шире и музыки, и литературы: она – театр, и в этом театре есть, как положено, и музыка, и драма, и комедия, и трагедия» [5].

Можно сказать, что текстовая составляющая песен (слово) выступает своего рода посредником между литературой и музыкой, не умаляя при этом важности музыки. Одна из песен группы носит название «*Gedicht*» (нем. «Стихотворение»). Поэты часто являются главными героями у Гофмана, например, Бальтазар из повести «Крошка Цахес по прозвищу Циннобер». Этот персонаж, как и другие люди искусства у Гофмана, – представитель романтического мира, живущий в разладе с обыденностью. Лирический герой *Gedicht*, как и многие герои Гофмана, влюблен, и его возлюбленная – представительница сказочного мира, фея. Похожим образом в повести «Золотой горшок: сказка из новых времен» студент Ансельм влюбляется в дочь саламандра (духа огня).

Опора группы *Coppelius* на творчество Гофмана заметна и в обращении к теме аппаратов, механизмов. Механические устройства, работающие на пару, являются важным элементом современного направления в искусстве и литературе, называемого стимпанк (от англ. steam – «пар»), или паропанк¹, и культивирующего образы, связанные с паровой энергией и техникой XIX в. Сходные идеи присутствуют и у Гофмана: в некоторых его произведениях фигурируют фантастические «аппараты». Наиболее яркий пример – «Песочный человек». В этой повести профессор Спаланцани создает куклу-автомат Олимпию, внешне неотличимую от живой девушки. А в песне *Herzmaschine* («Сердечный механизм») группы *Coppelius* описывается некое паровое устройство, которое соединено с сердцем героини:

¹ Невский Б., Попов М. Стимпанк: что это такое // Мир Фантастики. – 2006. – 18 марта.

Wo bleibt der Heizer? Wir brauchen Kohle unter dem Kessel,
Wir brauchen mehr Dampf
In den Ventilen, für die Zylinder,
Die Maschine läuft an.
Das Aggregat hält ihr Herz in Schach,
Denn sie will sich auf keinen Fall verlieben.
Wenn sie ihr Herz verschenkt,
Wird sie Kontrolle verlieren
Und das darf nie wieder passieren.

Куда девался кочегар? Нам нужен уголь для парового котла.
Нужно увеличить давление пара
На клапаны цилиндра, чтобы
Механизм заработал.
Это устройство держит ее сердце в постоянном страхе,
Ведь она ни в коем случае не хочет влюбляться.
Если она подарит кому-нибудь свое сердце,
Она потеряет контроль,

А этого никак нельзя вновь допустить.

Композиция «Das Amulett» напоминает о повести «Крошка Цахес по прозванию Циннобер»: как волшебный гребень феи Розабельверде, амулет в песне наделяет обладателя чудесной способностью, которая, правда, приносит герою беды и разочарования (причем сразу же, в отличие от Цахеса у Гофмана). Если Цахесу под воздействием дара феи окружающие ложно приписывают чудные достоинства, то лирическому герою песни амулет, напротив, открывает горькую правду

Unter diesem Stein, der so scheint
Als wär' er nur ein Klumpen Dreck
Hat ein Zwerg nach der Legende
Einen großen Schatz versteckt
Ein Amulett, das die Macht gibt
In die Herzen zu sehen
Die Gedanken und die Wünsche
Eines Jeden zu verstehen ...
Ich wollt's probieren an einem Freunde
Aber Freundschaft fand ich nicht

Statt dessen trug er jeder zeit nur
Diese Lüge im Gesichte
Ich dacht' ich würd' es falsch benutzen
Dacht' es würd' nicht funktionieren
Doch durch meine Neugier sollte ich
Die Liebste nun verlieren
Denn als sie mir in die Augen lacht
In aufreizender Pracht, bemerkte ich
Dass sie immer meines Geldes nur gedacht
Doch am schlimmsten sollte es mir grau'n
Als ich schon ganz allein versuchte
An mir selbst hinabzuseh'n
Um in mein eigenes Herz zuschauen. –

Под этот камень, что кажется
просто грязным комком,
карлик, гласит легенда,
сокровище спрятал.
Амулет, дарующий власть
видеть души насквозь,
мысли, желания
каждого прозревая...
Испытать его я хотел на друге своем,
но не нашел в нем дружбы,
Вместо нее всегда была
только ложь на его лице,
Думал, неправильно пользуюсь,
Думал, он не работает,
Так любопытство меня привело
К утрате любимой,
ибо в смехе ее мне в лицо,
соблазнительно дивном, прочел я,
что все мысли ее о деньгах моих были и только.
Но сильнее всего ужаснет меня, знаю,
попытка в одиночестве полном
в себя глубоко заглянуть
и прозреть свою душу.

Таким образом, в тексте песни тема противостояния героя-романтика враждебному миру достигает кульминации в его конфликте с самим собой. У Гофмана подобный конфликт также присутствует, но в других произведениях и в другой форме: не как страх перед собственными скрытыми чертами, а скорее как обстоятельства, в которых персонажи не могут сделать выбор. Так, в новелле «Советник Креспель» героиню приводит к смерти воплощение в жизнь ее стремления к музыке.

Связь этой композиции *Coppelius* с творчеством писателя подтверждает также присутствие в ней мотива разоблачения обмана, узнавания персонажем истины. У Гофмана он встречается не только в новелле «Крошка Цахес», но и в «Песочном человеке», где к герою приходит осознание, что Олимпия на самом деле – автомат. В песне внезапное «прозрение» лирического героя также акцентировано. В другой композиции – *Klein Zaches*, вдохновленной одноименной повестью, повествование ведется от лица неопределенного второстепенного персонажа, который преодолевает чары и видит истинный облик Цахеса. Однако у Гофмана обыденное, как правило, таит в себе фантастическое, в то время как в композиции *Das Amulett* волшебный предмет открывает неприкрашенную обыденность. Единым остается мотив чудесного дара, который оборачивается злом.

Помимо героя-романтика в композициях *Coppelius* встречаются и другие архетипические персонажи, аналогичные гофмановским: маг (песня *Gumbagubanga*), «безумный ученый» (песни *Ein Experiment*, *Coppelia*, *Ein Automat*)¹ и др.

Лирика группы *Coppelius* часто ролевая. Подобно тому, как герой новеллы Гофмана «Песочный человек» Коппелиус предстает перед читателем в разных ипостасях, лирический герой песен *Coppelius* примеряет на себя роли многих персонажей, и нередко это один из персонажей Гофмана. Так, песня *Olimpia* написана от лица Натанаэля, протагониста новеллы «Песочный человек», а

¹ Семкова М.П. Мастера и шарлатаны Гофмана // Журнал «Самиздат» [электронный ресурс]. – 2016. – 27.04. – URL: http://samlib.ru/s/semkowa_m_p/14masteraisharlatanygofmana.shtml (дата обращения 20.09.2021).

Coppelia – от лица профессора Спаланцани, выступающего в песне отрицательным персонажем, который наслаждается творимым злом.

Иной образ ученого представлен в песне «Ein Automat», где герой-изобретатель сам в ужасе от собственного изобретения и решает уничтожить его как источник зла:

...Keiner von Euch wird es jemals erfahren
Welch Elend ich kann doch der Welt ersparen
Der Automat wird Euch niemals gehören
Ich werd ihn vernichten, ich muß ihn zerstören.

Никто из Вас никогда не узнает,
Каких бед я могу миру помочь избежать.
Автомат не будет Вам никогда принадлежать,
Я его уничтожу, я должен его уничтожить.

Группа *Coppelius* не только обращается к литературному наследию писателя, но и обыгрывает некоторые факты его биографии. Так, у коллектива есть песня «Der Advokat» (нем. «адвокат»), в которой создан неприятный, отталкивающий образ некого адвоката, хотя завершается композиция предположением: «Aber vielleicht ist er als Mensch ganz nett» (нем. «Но возможно, он весьма приятный человек»). Как известно из биографии Гофмана, он учился на юриста и вынужден был сочетать писательство с работой в суде, которую ненавидел. Юристы в двоemiрии Гофмана наряду с другими бюрократами, чиновниками, министрами – символ филистерства, представители мира обыденности. В «Песочном человеке», например, именно такую роль играет Коппелиус, неприятный старик-адвокат.

Интересно провести параллель между героем песни *Der Advokat* и другим персонажем Гофмана. Если отвратительный облик крошки Цахеса в одноименной повести подчеркивает его негативные внутренние качества, то гротескно неприятная внешность адвоката в песне как будто не служит зеркалом его души.

Стоит специально отметить опыт современных драматических постановок по произведениям Гофмана. Группа *Coppelius* впервые использует жанр рок-оперы для постановки по мотивам произведения Гофмана на сцене. Новаторство коллектива прояв-

ляется и в выборе литературного материала. «Как ни странно, одна из лучших повестей Эрнста Теодора Амадея Гофмана, “Крошка Цахес, по прозванию Циннобер”, редко привлекала внимание режиссеров театра и кино. Можно вспомнить лишь детский фильм производства ГДР, шедший у нас под названием “Ошибка старого волшебника” (немецкий заголовок – “Заколдованный Циннобер”)), – отмечает в газетной заметке И. Сафуанов [10] в связи с постановкой в Гельзенкирхене стимпанк-оперы «Крошка Цахес – операция Циннобер» берлинской группы *Coppelius*.

В целом группа *Coppelius* продолжает сложившуюся в рок-поэзии традицию обращения к литературным темам и образам, демонстрируя яркое своеобразие, новаторство, как в выборе материала, так и в его переработке. Группа *Coppelius* не ограничивается заимствованием сюжетов или цитат из произведений Гофмана, но «внедряет» в свое творчество целую систему его художественных образов. Для композиций группы, как и для произведений Гофмана, характерно романтическое двоемирие, проявляющееся в сочетании обыденного и фантастического. Конечно, мы узнаем некоторых героев Гофмана в песнях *Coppelius*, но и оригинальные их сюжеты и персонажи обнаруживают метафорическое и типологическое сходство с сюжетами и персонажами великого соотечественника музыкантов.

Список литературы

1. Берковский Н.Я. Романтизм в Германии / вступит. ст. А. Аникста. – Ленинград : Художественная литература, 1973. – 568 с.
2. Буальская Н. Топ песен, написанных по мотивам книг. Часть 1 // Роккульт [электронный ресурс] – URL: <https://rockcult.ru/po/top-10-songs-are-based-on-books/> (дата обращения 14.09.2021)
3. Бэлза И.Ф. Э.Т.А. Гофман и романтический синтез искусств // Художественный мир Э.Т.А. Гофмана. – Москва : Наука, 1982. – С. 11–34.
4. Виншель А.В. Экфрасис музыки в художественной прозе Э.Т.А. Гофмана // Филологическая регионалистика. – 2013. – № 2 (10). – С. 69–72.
5. Карельский А. Эрнст Теодор Амадей Гофман / Гофман Э.Т.А. Собрание сочинений : в 6 т. – Москва : Художественная литература, 1991. – Т. 1. – URL: <https://forlit.philol.msu.ru/lib-ru/karelskiy1-ru> (дата обращения 14.09.2021)
6. Маркес Г.Г. Сто лет одиночества. Полковнику никто не пишет. – Москва : Правда, 1987. – 480 с.

7. Машкова М.А. Музыкальность как творческий стиль Э.Т.А. Гофмана : новые аспекты интерпретации интертекстуальности в эпоху глобализации // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия «Филология и искусствоведение». – 2015. – № 2 (153). – С. 73–78.
8. Миримский И. Эрнст Теодор Амадей Гофман. Вступительная статья // Гофман Э.Т.А. Житейские воззрения кота Мурра. Повести и рассказы. – Москва : Художественная литература, 1967. – С. 5–35.
9. Ницше Ф. Сочинения : в 2 т. / составление, редакция изд., вступ. ст. и примеч. К.А. Свасьяна ; пер. с нем. – Москва : Мысль, 1990. – Т. 1. – 829 с. – (Литературные памятники).
10. Сафуанов Э. Экспериментальный Гофман // Литературная Россия. – 2019. – № 29. – 02.08. – URL: <https://litrossia.ru/item/eksperimentalnyj-gofman/> (дата обращения 14.09.2021).

ИСТОРИЯ ВСЕМИРНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

ЛИТЕРАТУРА СРЕДНИХ ВЕКОВ И ВОЗРОЖДЕНИЯ

УДК 821.111

КУЗЬМИЧЕВ А.И.¹ РЕЦЕНЗИЯ НА КН.: BATE J. HOW THE CLASSICS MADE SHAKESPEARE. [БЕЙТ Дж. КАК АНТИЧНЫЕ КЛАССИКИ СОЗДАЛИ У. ШЕКСПИРА].

DOI: 10.31249/lit/2022.01.06

Аннотация. Английский литературовед Джонатан Бейт анализирует античный контекст произведений У. Шекспира. Автор доказывает, что для драматурга и его аудитории античная литературная традиция была частью живой культурной среды. Отобрав наиболее значимые ее элементы (Овидий, Гораций, Сенека, Цицерон, Тацит и Вергилий), он прослеживает их влияние на творчество У. Шекспира.

Ключевые слова: Овидий; Гораций; Сенека; Цицерон; Тацит; Вергилий; поэтика; воображение; эстетика Ренессанса.

Для цитирования: Кузьмичев А.И. Рецензия на кн.: Бейт Дж. Как античные классики создали У. Шекспира // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7: Литературоведение. – 2022. – № 1. – С. 91–102. DOI: 10.31249/lit/2022.01.06

KUZMICHEV A.I. Book review: Bate J. How the classics made Shakespeare. – Princeton ; Oxford : Princeton univ. press, 2019. – XVI, 361 p.

¹ Кузьмичев Арсений Игоревич – младший научный сотрудник Отдела литературоведения Института научной информации по общественным наукам РАН.

Abstract. English scholar Jonathan Bate studies the classical context of Shakespeare's works. The author argues that classical literary tradition was a part of the living cultural environment for the playwright and his audience. Selecting its most influential figures like Ovid, Horatio, Seneca, Tacitus, Cicero, and Virgil he explores its impact on Shakespeare.

Keywords: Ovid; Horatio; Seneca; Cicero; Tacitus; Virgil; poetics; imagination; Renaissance aesthetics.

To cite this article: Kuzmichev, Arseniy I. "Book review: Bate, Jonathan. How the classics made Shakespeare", Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies, no. 1, 2022, pp. 91–102. DOI: 10.31249/lit/2022.01.06

Один из ведущих исследователей творчества У. Шекспира (1564–1616) сэр Джонатан Бейт (Оксфордский университет¹) обращается в новой книге к несколько подзабытой в современном шекспироведении теме – связям произведений Шекспира с классической античной литературой. Анализируя творчество драматурга, автор не ограничивается проведением текстуальных и сюжетных параллелей, указаниями на родство образов, поэтические и жанровые заимствования и т.п. Его цель – больше, чем показать несостоятельность расхожей характеристики У. Шекспира, данной Беном Джонсоном в первом Фолио, согласно которой он знал «мало по-латыни и еще меньше по-древнегречески» [7].

Главный тезис исследования – античные классики питали воображение Шекспира подобно тому, как сам он питает наше. Для Шекспира и его современников литература классической древности не была чем-то далеким, сухим и вычурным, развлечением образованных слоев. Напротив, она была частью повседневного дискурса, и рядовой зритель / читатель был способен рас-

¹ В разное время Дж. Бейт также был проректором (проректором) Вустер-колледжа (Оксфорд) и профессором риторики Грешем-колледжа (Лондон), членом «Королевской шекспировской труппы», редактором ее официального ПСС Шекспира [11] и биографом драматурга [2], куратором шекспировских выставок и ведущим научно-популярных «шекспировских» программ на Би-би-си-4.

шифровать античные аллюзии, заложенные в произведениях Шекспира, гораздо лучше, чем наши современники.

Бунт романтиков против классической традиции привел к тому, что связь с ней сегодняшнего простого читателя оказалась разорванной (и книга призвана восполнить этот пробел), а традиционный общеевропейский литературный канон изменен. Древние авторы уступили место классикам новым, в том числе и Шекспиру. Теперь уже его тексты служат образцом и ориентиром для авторов, а литература развивается в диалоге и конфликте с ними. Современная культура немыслима без Шекспира: трагическая любовь двух молодых людей неизбежно вызовет в памяти историю Ромео и Джульетты, а герой, предпочитающий рефлексию действию, будет сопоставлен с Гамлетом. Однако сам драматург при жизни, очевидно, не имел статуса «классика»; не был он и абсолютно оригинален. Кто же был «Шекспиром» для Шекспира?

«В этой книге предпринята попытка доказать, что У. Шекспир [в своих произведениях] – почти всегда Овидий, чаще, чем об этом принято думать, – Гораций, иногда – Цицерон, изредка – Тацит; [он также –] интересная смесь Сенеки и анти-Сенеки, и, я полагаю, – подчеркнуто анти-Вергилий, по крайней мере, если его именем обозначать “героическое” или “эпическое”» начала [3, р. 15], – пишет Дж. Бейт. Каждый из упомянутых авторов в понимании исследователя представляет один из аспектов творческого сознания Шекспира.

Овидий научил его эротизму и чувственности, а также воспитал в нем склонность к трагикомическому и любовь к движению, жизненной энергии. Гораций убедил его в мудрости эпикурейской этики и образа жизни¹. Цицерон и Сенека продемонстрировали ему ценность философии стоицизма. Цицерон и Тацит показали преимущество республиканской морали и необходимость борьбы с «патрицианством» и тиранией, способными привести к гражданской войне [3, р. 109]. Подражая Сенеке, драматург выучился правильно выстраивать кульминацию в трагедии.

¹ Автор даже полагает, что стремление Шекспира приобрести джентльменский статус, возможно, имеет в основе его понимание «горацианских ценностей» [3, с. 145].

Вергилий же, с его героизацией и прославлением воинской доблести, был, по мнению исследователя, чужд Шекспиру, воспевавшему «силу сексуального желания» [3, р. 15], и творческое кредо драматурга формировалось в оппозиции к нему¹. Дж. Бейт иллюстрирует эту мысль следующим образом: Эней у Вергилия – богоподобный герой и прославленный основатель Рима. Эней у Шекспира² – человек, обесчестивший Дидону, а затем ее бросивший, после чего она покончила с собой [3, р. 134, 211]. И этот образ Энея, как считает Дж. Бейт, сложился у английского поэта под влиянием Овидия.

В основе книги Дж. Бейта лежит серия гомбриховских лекций³, прочитанных им в институте Варбурга⁴ в октябре 2013 г. Многие ее тезисы были высказаны в том или ином виде в более ранних работах автора [1; 2; 4; 5]; и в определенном смысле ее можно назвать *magnum opus* Бейта. Книга прекрасно иллюстрирована и включает приложение «Елизаветинский Вергилий», в котором исследователь анализирует дошедшие до нас переводы и переложения Вергилия на английский язык елизаветинской эпохи и приходит к выводу, что «английский Вергилий в 1590-х годах кажется архаичным» [3, р. 283]. Возможно, одна из причин нелюбви Шекспира к Вергилию – низкое качество переводов античного классика.

Дж. Бейт начинает с очерка рецепции античного культурного наследия в елизаветинской Англии и выдвигает гипотезы о том, где и когда Шекспир мог познакомиться с античной литературой. В последующих главах исследователь показывает, как именно творчество того или иного античного классика преломляется в

¹ Отметим, что такая авторская интерпретация Вергилия игнорирует чувственную, «букволическую» сторону последнего и ее возможное влияние на У. Шекспира.

² Шекспир в своих пьесах часто отсылает нас к этой истории: в «Тите Андронике», «Цимбелине», «Зимней сказке».

³ Учреждены Принстонским университетом и институтом Варбурга в честь известного британского историка и теоретика искусства австрийского происхождения Эрнста Ганса Гомбриха (1909–2001).

⁴ Исследовательское подразделение Лондонского университета, специализирующееся на изучении влияния античности на европейскую цивилизацию.

произведениях Шекспира, который из аспектов восприятия классического наследия превалирует в конкретном шекспировском произведении и почему. Каждая из глав отведена одному из античных классиков и представляет собой законченный сюжет, связь между ними скорее тематическая или основанная на общности впечатлений, нежели логическая (вероятно, сказывается лекционная основа книги).

Одна из основных тем монографии – намеренная «феминизация» Шекспиром маскулинного мира античности и его литературы [3, р. 10]. Дж. Бейт подчеркивает, что «в то время как большинство мыслителей из числа его современников придерживались традиционных представлений о женской неполноценности, он раз за разом писал комедии, в которых девушки оказываются хитрее юношей... и трагедии, в которых женщины, к добру ли к худу ли, проявляют свое превосходство [над мужчинами]» [3, р. 10–11]. Нередко аудитория видит великих мужей античности через их жен (Брут, Цезарь), матерей (Кориолан и Волумния) и любовниц (Марк Антоний и Клеопатра). В этом смысле шекспировские тексты по своим имплицитным установкам противоположны римской литературе, в которой женщины обычно молчат и крайне редко оказываются наделены риторическим даром. Шекспир прибегает и к смене ожидаемых ролей персонажей: Клеопатра принуждает Марка Антония к предательству, Венера соблазняет и насилует Адониса. Венера, кстати, доминирует и в самом тексте поэмы: ее речь занимает 45% объема [3, р. 198]. Бейт утверждает, что это максимальный процент для одного персонажа (речи Гамлета, к примеру, отведены лишь 37% строк пьесы) [3, р. 198]¹. При этом из всех шекспировских античных героинь более всего интересует Бейта Клеопатра: ее образ, по мнению исследователя, восходит не напрямую к Плутарху, как принято было полагать, а к Плутарху через «Оды» Горация (*Odes*, 1.37): если первый видел в Клеопатре калечащую себя безумицу, то второй показал, что за ее самоубийством стоит чувство собственного достоинства.

¹ Заметим все же, что сравнивать небольшую нарративную поэму с двумя персонажами и трагедию со множеством действующих лиц не совсем обоснованно.

Другим лейтмотивом книги стал тезис Бейта о том, что шекспировская поэтика чувственности использовала античную традицию для защиты свободы воображения художника от нападок пуританского протестантизма. «О воззрениях У. Шекспира можно однозначно сказать, что он не был пуританином» [3, р. 3], – утверждает Дж. Бейт, – и поэтому «античный пласт» ренессансной культуры позволил драматургу творчески самореализоваться так, как это было бы невозможно в елизаветинском обществе, пытайся он обойтись без этого пласта. Шекспир в интерпретации Дж. Бейта – певец чувственного, тонко воспринимающий человеческое естество, глубина его творческого дара не смогла бы реализоваться без определенной внутренней свободы, которую Шекспиру дало знакомство с римской литературой. Кроме того, обращение к античным образам позволяло ему избежать обвинений в пошлости и аморальности, оставаясь верным своему творческому кредо.

Бейт предлагает свежие и интересные толкования, основанные на его центральной концепции. Он, например, эксплицирует и подробно анализирует шекспировскую параллель между Марком Антонием и Геркулесом: оба они, будучи символами мужественности и воинской доблести, пали из-за роковой влюбленности. Представляет интерес и анализ «сенекианских корней» «Гамлета»: исследователь предлагает прочитать трагедию как воплощение конфликта между Сенекой-мыслителем и Сенекой-драматургом. «Парадокс, с которым сталкивается Гамлет, состоит в том, что для превращения в сенекианского мстителя ему нужно испытать взрыв страстей, которые он как последователь Сенеки-философа приучил себя подавлять» [3, р. 229]. Любопытным образом трактуется и динамика образа призрака в трагедии: «от призрака-мстителя из Сенеки к столь же традиционному призраку-провозвестнику бед, потом к католическому призраку, восставшему из чистилища, и далее – к протестантскому призраку в третьем акте, который всего лишь порождение фантазии...» [3, р. 249].

Последняя глава стоит особняком по отношению к центральной теме монографии. В ней рассмотрены сходство и различие античных и ренессансных представлений о «славе» (*phēmē / fama / fame*), их влияние на посмертную репутацию Шекспира, на

его включение в канон английской и мировой литературы. Такое завершение придает книге композиционное изящество: она рассказывает о влиянии классиков и на самого поэта, и на приобретение им статуса классика.

И все же следует отметить, что тематика книги несколько уже, чем обещает заглавие. Дж. Бейт ограничивается связями У. Шекспира с римской литературой, а древнегреческой практически не касается, довольствуясь многократными указаниями на то, что римские авторы, в первую очередь Овидий, в достаточной мере познакомили драматурга со своими предшественниками. Этого мнения Дж. Бейт придерживается с давних пор. Еще в 1993 г. он писал: «Невозможно доказать, что Шекспир знал какую-либо из пьес Еврипида. Но несомненно, что дух Еврипида передался ему через Овидия. Еврипид научил Овидия тому, чему сам Овидий научил Шекспира: искусству трагикомического» [4, р. 239]¹.

Устная основа книги двояко сказывается на манере изложения. С одной стороны, ее живой язык, лишенный излишнего академизма, наличие лирических отступлений и исторических вставок, юмор и легкая подача материала способствуют погружению читателя в предмет исследования и выгодно выделяют монографию Бейта на фоне многих других работ сходной тематики. С другой стороны, подобные книги, близкие по стилю к научно-популярным, нередко содержат неточности, не замеченные при редактировании, и книга Бейта здесь не исключение.

Так, говоря о сходстве понимания поэтического у Шекспира и Горация, Дж. Бейт проводит параллель между использованными ими образами свободного «истекания поэзии» (в противовес другому набору представлений о поэтическом «труде», свойственному Б. Джонсону) и дает ссылку на «Оды» (*Odes*, 4.2.26–32) [3, р. 153, р. 326n]. Там дотошный читатель должен найти фразу о «дистиляции (в оригинале “distil”) меда поэзии», которой, однако, в реальности нет ни в указанном фрагменте, ни во всей оде. Веро-

¹ Есть и альтернативные точки зрения на вопрос о степени знакомства Шекспира с древнегреческой литературой: см., например, обзорную статью Э. Шауэрмана по этому вопросу [10].

ятно, имеется в виду иной отрывок (*Odes*, 2.19.9–12)¹: в традиционном английском переводе этого места действительно используется слово «distil»².

Стихотворение Мильтона «К Шекспиру» (1630) автор называет сонетом [3, p. 267], хотя оно не соответствует стиховедческому определению: в нем шестнадцать строк, всего одна строфа и рифмовка aabbccddeeffgghh.

Анализируя разницу в использовании образа древнегреческой богини Атё у Сенеки, Шекспира и других елизаветинских драматургов, автор характеризует ее как «дух хаоса» [3, p. 222] и «разрушения» (*havoc*) [3, p. 235]. Подобная характеристика не соответствует традиционным представлениям о функциях этого божества: Атё – богиня заблуждений, слепого безумия, «побуждающая к принятию [в том числе героев и богов] поспешных и губительных решений» [9]. Неточность Дж. Бейта не случайна: при обсуждении происхождения и эволюции «трагедии мести», ее соотношения со стоической этикой для него важно подчеркнуть, что причиной падения героев становится отсутствие самоконтроля: ярость приводит к разрушениям. Небрежность, допущенная в определении, позволяет автору риторически усилить собственную аргументацию, но в античных представлениях Атё была куда ближе к слепому року, чем к воплощению хаоса и разрушения.

Досадно и то, что книга Дж. Бейта распространяет популярный шекспировский миф: якобы драматург в известном монологе Жака из «Как вам это понравится» (~1599) первым соединил две популярные идиомы «эпохи человечества» и «весь мир – театр» [3, p. 2, p. 286 n]. Досадно вдвойне, что этот вопрос подробно разби-

¹ *Fas pervicacis est mihi Thyiadas // uinique fontem lactis et uberes // cantare rivos atque truncis // lapsa cavis iterare mella...* («Дано мне петь вакханок неистовство, // Вино и млеко реки струящие // В широких берегах, и меда // Капли, сочащиеся из дупел». – *Пер. М.Л. Гаспарова*).

² *Yes, I may sing the Thyiad crew, // The stream of wine, the sparkling rills // That run with milk, and honey-dew // That from the hollow trunk distils...* [6, p. 60–61].

рается, а миф опровергается в шестой главе бейтовской биографии драматурга 2008 г. [2].

Эти и другие неточности, возможно, не были заметны в лекциях – первооснове монографии Дж. Бейта, но в книге они неизбежно привлекают внимание. Их наличие говорит о некоторой небрежности при подготовке текста, и это порождает у читателя естественные сомнения в ценности и авторитетности всей помещенной в книгу информации. Подобные мелкие недостатки не имели бы значения, если бы основная аргументация автора была безупречной. Однако и здесь возникают вопросы.

Исследование концентрируется преимущественно на небольшом корпусе шекспировских текстов¹, включающем в себя пьесы «Комедия ошибок» (~1591), «Сон в летнюю ночь» (~1594–1596), «Юлий Цезарь» (первая пост. 1599), «Антоний и Клеопатра» (первая пост. ок. 1607), «Тит Андроник» (~1588–1593), «Гамлет» (~1599–1601), «Зимняя сказка» (первая публ. 1623), «Бесплодные усилия любви» (первая публ. 1598) и нарративные поэмы «Обесчещенная Лукреция» (первая публ. 1594) и «Венера и Адонис» (первая публ. 1593). Как представляется, выбраны именно они, чтобы подчеркнуть исследовательскую позицию Дж. Бейта. Другие тексты Шекспира, в том числе и подходящие тематически, рассматриваются лишь мельком; предвзятость в выборе источников нигде не видна так явно, как в анализе «Трагедии о Кориолане» (1605~1608).

Помимо традиционных указаний на цicerоновско-республиканский пласт пьесы, исследователь концентрируется на женоподобии (!) Кориолана, предвосхищающем, по его мнению, появление властной Волумнии. Главной чертой героя, силой сохранившего аристократическо-республиканский порядок, становится его «подбородок амазонки» (II. 2. ст. 107). Разумеется, любая интерпретация имеет право на существование, но такое прочтение игнорирует как очевидное любование драматургом мужеством Кориолана при защите республики (на тот момент оно показано

¹ Важно отметить, что исследователем они рассматриваются именно как тексты; их театральное прошлое, важная часть контекста создания, затушевывается.

как добродетель), так и ряд античных контекстов, в том числе и интересующее автора использование Шекспиром стоической этики Сенеки (подробнее см., например, анализ Р.М. Хилльера [8]).

Дж. Бейт лишь мимоходом упоминает шекспировские хроники, еще при жизни драматурга ставшие частью национального исторического предания. Да, формально эти пьесы не входят в «античный» пласт шекспировского наследия, но ведь тезис Дж. Бейта – в том, что античное влияние сформировало его как творческую личность, что оно было всепроникающим, – и значит, должно было проявиться и в них. А в «Генриаде» мы видим и отважных королей-героев, и прославление воинской доблести, и культ славных предков (Генрих V, Генри Перси Хотспур и т.д.). Пусть даже наделенные воинскими добродетелями герои Шекспира нередко имеют трагическую судьбу, но это не означает, что драматург их осуждает или с их помощью оттеняет более интересных ему персонажей. Возможно, он просто хочет показать, что не все добродетели непременно ведут к успеху и победам, в этом и заключается человеческая трагедия. Иными словами, тезисы Дж. Бейта о превосходстве «овидианского» над «вергилиевским» у Шекспира и всепроникающем влиянии античности на драматурга подтверждаются лишь в рамках интерпретаций, предложенных самим Дж. Бейтом. Стоит выйти за очерченные автором пределы, и они не выдерживают критики.

Дж. Бейт, ни на что не ссылаясь, утверждает, что «драматизация сцен из античной истории и мифов была обычным делом в школьном классе» [3, р. 8] и что Шекспир читал перевод «Жизнеописаний» Плутарха, сделанный Томасом Нортон (1579), «Историю от основания города» Ливия, «Метаморфозы» и «Календарь» Овидия, Светония, Лукреция, Тацита и Ювенала¹. Он так же без-

¹ За исключением текстов Вергилия исследователь в целом игнорирует тот очевидный факт, что елизаветинцы воспринимали римское наследие не напрямую, а через средневековых посредников, и поэтому тексты, по которым они с ним знакомились, сильно отличались от тех, с которыми имеем дело мы сами. Версии античных текстов, распространенные до XVI в., и процессы формирования тех вариантов, которые имелись уже в елизаветинскую эпоху, его не интересуют.

доказательно предполагает, что драматург получил серьезное классическое образование в школе. В ход идет все – от одноклассника Шекспира Ричарда Филда, ставшего успешным печатником, до архитектуры Лондона¹, но убедительных подтверждений у Бейта нет. Если читатель жаждет узнать о конкретных недавно обнаруженных источниках вдохновения Шекспира, то и этого он здесь не найдет; главные доводы автора – культурный осмос и интертекст. Причем нередко доказательства выстроены по схеме: мы усматриваем влияние Горация в шекспировском описании Клеопатры, следовательно, Шекспир, по всей видимости, был с текстами Горация знаком, хотя никаких реальных подтверждений тому у нас нет.

Создается впечатление, что для теории Дж. Бейта нет никакой разницы между Шекспиром, читавшим античных классиков в подлиннике или хорошем переводе, и Шекспиром, которому их пересказали друзья, Шекспиром, который где-то ухватил обрывки древней учености и сумел искусно использовать их в поэзии и т.п. Такой подход выглядит вдвойне странно в ситуации, когда первую половину книги автор отводит на то, чтобы донести до нас мысль, что классическое наследие – ключ к пониманию драматурга. Выбранный Бейтом метод ее обоснования не слишком убедителен, но у него есть одно любопытное следствие – он ненавязчиво подводит читателя к вопросу: а в самом ли деле ему необходимо, чтобы драматург действительно был знаком с классиками, или ему все же достаточно лишь текстов Барда.

В целом книга Дж. Бейта будет несомненно полезна специалистам. В ней много проницательных замечаний, интересных наблюдений, красивых интерпретаций. Но, пожалуй, принимать на веру все, что в ней написано, все же не стоит.

¹ Например, автор обращает внимание на то, что шекспировские указания на римское происхождение Тауэра в «Ричарде II» (V.1.1–4) и «Ричарде III» (III.1.68–74) не являются лишь поэтической вольностью. Некоторые англичане XVI–XVII вв. действительно считали Тауэр римской постройкой, возможно, воздвигнутой еще Юлием Цезарем [3, р. 103]. А значит, для более глубокого понимания связанных с Тауэром сцен (в частности, эпизода с убийством наследных принцев в «Ричарде III») необходима их интерпретация сквозь призму античного наследия.

Список литературы

1. Бейт Дж. Гений У. Шекспира.
Bate J. The genius of Shakespeare. – New York : Oxford univ. press, 1998. – XIV, 384 p.
2. Бейт Дж. Душа эпохи : жизнь, сознание и мир Уильяма Шекспира.
Bate J. Soul of the age : the life, mind and world of William Shakespeare. – New York : Viking press (Penguin), 2008. – 500 p.
3. Бейт Дж. Как античные классики создали У. Шекспира.
Bate J. How the classics made Shakespeare. – Princeton ; Oxford : Princeton univ. press, 2019. – xvi, 361 p.
4. Бейт Дж. Уильям Шекспир и воображение английских романтиков.
Bate J. Shakespeare and the English romantic imagination. – Oxford : Clarendon press, 1986. – 296 p.
5. Бейт Дж. У. Шекспир и Овидий.
Bate J. Shakespeare and Ovid. – Oxford : Clarendon press, 1994. – 312 p.
6. Гораций. Оды и Юбилейный гимн.
Horace. *The Odes and Carmen Saeculare* of Horace. – London : Bell and Daldy, 1870. – XXXVII, 144 p.
7. Джонсон Б. Памяти любимого мной мистера Уильяма Шекспира и того, что он нам оставил.
Jonson B. To the memory of my beloved master William Shakespeare, and what he hath left us. // Jonson B. *The works of Ben Jonson* / ed. by Cunningham F. – London : Chatto & Windus, 1910. – Vol. 3. – P. 287–289.
8. Хиллер Р.М. «Поступок твой заставит доблесть плакать» : этика доблести, гнева и жалости в «Кориолане» У. Шекспира.
Hillier R.M. «Valour will weep» : the ethics of valor, anger, and pity in Shakespeare's *Coriolanus*. // *Studies in philology*. – 2016. – Vol. 113, N 2. – P. 358–396.
9. Атё [Статья в энциклопедия Британника].
Ate // *Encyclopedia Britannica* [electronic resource]. – URL: <https://www.britannica.com/topic/Ate> (дата обращения 10.09.21)
10. Шауэрман Э. Заново открывая древнегреческий пласт у Шекспира.
Showerman E. Rediscovering Shakespeare's greater Greek // *The Oxfordian*. – 2015. – Vol. 17. – P. 163–191.
11. Шекспир У. Полное собрание сочинений.
Shakespeare W. *Complete works* / ed. by Bate J., Rasmussen E. – New York : Modern library, 2007. – 2560 p.

ЛИТЕРАТУРА XVII–XVIII вв.

УДК 82–311.4

ПАХСАРЬЯН Н.Т.¹ ФИЛОСОФ НА РОКАЙЛЬНЫЙ ЛАД: МАРИВО-ЭССЕИСТ.

DOI: 10.31249/lit/2022.01.07

Аннотация. Журнальные эссе П.К. де Мариво, собранные самим писателем в книги, лишь в последнее время привлекают внимание исследователей. Между тем они не только расширяют представление ученых о даровании писателя, которого ныне считают одним из самых значительных драматургов и романистов эпохи Просвещения, но и позволяют уточнить своеобразие тех форм философствования, которые появлялись в XVIII в. как среди мыслителей Просвещения, так и в непросветительских кругах. Анализ жанровых новаций «Французского зрителя», «Кабинета философа», «Неимущего философа» позволяет понять особенности развития эссеистики этого периода, выявить связь журналистского нарратива с поэтикой рококо.

Ключевые слова: Мариво; эссе; критика; философия; повествование; рококо.

Для цитирования: Пахсарьян Н.Т. Философ на рокайльный лад : Мариво-эссеист // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7: Литературоведение. – 2022. – № 1. – С. 103–113. DOI: 10.31249/lit/202.01.07

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

PAKHSARIAN N.T. Philosopher in the rococo vein: Marivaux-essayist.

Abstract. Journal essays by P.K. de Marivaux, collected in several books by the writer himself, have only lately attracted the attention of academic scholars. Meanwhile, his essays not only deepen our understanding of the genius of the writer, who is considered now as one of the most significant Enlightenment playwrights and novelists, but also help to explain the special traits of some forms of philosophizing originated in the eighteenth century both within the Enlightenment and non-Enlightenment circles. The analysis of some genre innovations in *The French Spectator*, *The Cabinet of the Philosopher*, and *The Indigent Philosopher* contributes to our better understanding of the ways of evolution of essay in that period and reveals special relations between journalist narrative and poetics of Rococo.

Keywords: Marivaux; essay; criticism; philosophy; narration; rococo.

To cite this article: Pakhsarian, Nataliya T. “Philosopher in the rococo vein: Marivaux-essayist”, Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies, no. 1, 2022, pp. 103–113. DOI: 10.31249/lit/2022.01.07

Одна из удивительных метаморфоз литературной репутации П.К. де Мариво (1688–1763) состоит в том, что на исходе XX и в начале XXI в. писателя, ценимого прежде только за драматургию и два романа, написанных в период зрелости, стали рассматривать как новатора и экспериментатора, проявившего себя таковым уже в ранних романических сочинениях и в выпускаемых им журналах [см., напр.: 5; 7; 9; 17]. Благодаря своей журнальной эссеистике писатель приобрел ныне «актуальность, какой у него не было даже в самые благоприятные дни его жизни» [19, р. 845]. Современные издания периодики Мариво, исследования ее своеобразия уточняют отношения между писателем и философами Просвещения, позволяют лучше понять специфику его этических и эстетических воззрений. Кроме того, анализ «Французского зрителя» (1722–1723), «Неимущего философа» (1727), «Кабинета философа» (1734) помогает осмыслить причину редкого применения по от-

ношению к Мариво определения «философ», выявить своеобразие рокайльной рефлексии. Поэтому актуальность изучения журнальных эссе писателя растет, и на первый план выходит потребность их системного рассмотрения.

При том что периодика во Франции стала развиваться еще в XVII в.¹, газеты и журналы просветительской эпохи поначалу ориентировались не только и не столько на национальную традицию, сколько на английскую модель начала XVIII столетия: журналы Дж. Аддисона и Р. Стила «Болтун» (*The Tatler*), «Зритель» (*The Spectator*) и «Опекун» (*The Guardian*) не ставили в первую очередь задачу информирования читателей о новостях, а привлекали тем, что преподносили им наблюдения над нравами современников, описывали их привычки, содержали зарисовки характеров и размышления воображаемого повествователя. Иронически-доброжелательный стиль эссеистики в этих журналах, стремление избегать прямолинейной назидательности, интонация беседы с читателями на разные темы – от бытовых до философских – стали важной и перспективной новацией для развития журналистики в других странах Европы.

Анонимный перевод на французский язык английского *The Spectator* был напечатан в Амстердаме в 1714 г. под названием «Зритель, или современный Сократ». Вдохновившись, как многие французы², этой формой периодической печати, которая распространилась в Англии в 1710-е годы, и особенно выделяя Дж. Аддисона, выполнявшего «ведущую роль в содержательном наполнении этих журналов» [21, с. 170], Мариво в 1721 г. начал выпуск «Французского зрителя», объявив, что этот журнал будет еженедельным. Однако вскоре он уточнил: новые выпуски будут появляться раз в два месяца. В итоге и эта периодичность нарушалась: за три года писатель напечатал только 25 номеров «Французского

¹ Назову лишь самые популярные издания: в 1631 г. появилась «Газета», в 1665 – «Журнал де саван», в 1672 – «Меркюр галан». В то же время ежедневная городская газета появилась во Франции только в 1777 г., а Англии – уже в 1702 г.

² С 1711 по 1789 г. во Франции, по подсчетам специалистов, выходило 112 различных французских «Зрителей», ориентирующихся поначалу непосредственно на английский образец, а затем – на модель, трансформированную Мариво.

зрителя». По мнению А. Леврье, только первые шесть выпусков, наиболее регулярных, оказались в итоге ближе остальных к английской модели, поскольку там затрагивалась как нравоописательная, так и политическая сфера, воссозданная в конкретных событиях с указанием места и времени [12].

Действительно, Мариво, отдавая должное своим предшественникам, с самого начала ставил задачу укрепить независимость манеры и формы своих зарисовок. Он не был новичком в журналистике: до того, как выпускать собственный журнал, Мариво сотрудничал с «Меркюр де Франс» (1717–1720), но в своем проекте периодического издания он не воспроизводил выработанную ранее манеру письма, а постарался ее развить и модифицировать. Следуя «уроку Монтеня» [23, р. 29], эссеистический стиль которого сам автор «Опытов» называл «рапсодическим», т.е. беспорядочным, состоящим из разрозненных фрагментов¹, писатель строил свои журнальные очерки (названные им во «Французском зрителе» *feuilles volatiles* – «летучие листки», в «Неимущем философе» – даже *lambeaux sans ordres*: «беспорядочные обрывки, лохмотья», а в «Кабинете философа» – *morceaux détachés*: «разрозненные куски») как свободные наброски-рассуждения на разнообразные темы, демонстрируя «либертинаж идей» [23, р. 81], всячески подчеркивая случайность их последовательности. Среди предшественников – вдохновителей автора – называют также и создателя «Характеров» Лабрюйера [7, р. 110; 25, р. 95], но Мариво удалось стать гораздо менее назидательным, создать собственный стиль, давая в своих «листочках» слово разным повествователям (их во «Французском зрителе» не один десяток), примеряя на себя различные маски, не избегая отступлений, «открывая глубокие резоны “прекрасного беспорядка”, который Мариво нарекает вкусом» [17, р. 128].

В «Зрителе» Мариво именует себя «философом по темпераменту» («Я уродился таким, что все наталкивает меня на размышления...»), но при этом не стремится придать своим размышлени-

¹ О значении слова «рапсодия» и о восприятии рапсодического стиля в XVI–XVIII вв. см.: [20].

ям заверченный вид и единый тон: «порой какая-нибудь безделица погружает меня в серьезные раздумья, а самый важный предмет смешит» [14, р. 58]. В «Неимущем философе» он подчеркивает, что сам не знает, хороша или плоха его книга, а просто «легко (couramment) записывает свои мысли» [15, р. 81]. В «Кабинете философа», дистанцируясь от предложенного читателям текста, он прибегает к приему «найденных записок», состоящих из «фрагментов мыслей о самых разнообразных предметах» [15, р. 151]. Отсутствие единой нарративной позиции, авторитетного повествователя создает, с одной стороны, характерную для рококо атмосферу амбигвитивности, с другой – разрушает плоскую назидательность, вовлекая читателя в соразмышления. Эти особенности повествования Мариво сохранит и в своих зрелых романах [13; 24]: наряду с фрагментарностью (романы выходят выпусками), фабульной незавершенностью, бесконечными отступлениями-размышлениями персонажей, их истории могут быть истолкованы двояко, заставляя читателей строить гипотезы и о характерах героев, и о развязке их жизненной коллизии, не вынося однозначного морального суждения.

В последующих журналистских эссе – «Неимущий философ» и «Кабинет философа» – отчетливее проступает специфическое понимание Мариво фигуры философа – «чувствительного человека без предрассудков, управляемого разумом, опытом и недогматической верой» [10, р. 13]. Мариво не остается в стороне от споров вокруг понятия «философ» [22, р. 47], но его толкование не совпадает с концепцией просветителей. Уже во «Французском зрителе» он вкладывает в уста «неизвестного» повествователя слова: «Позвольте некоторым мудрецам, я хочу сказать – изготовителям систем, коих в просторечье именуют Философами, позвольте им методически нагромождать видение на видение, рассуждая о природе двух субстанций и о других подобных вещах» [14, р. 223]. В «Неимущем философе» повествователь, подчеркивая свой практически добровольный выбор образа жизни нищего и бродяги, отказывается от заносчивой серьезности размышлений в пользу вкусной еды, вина и веселой беседы с читателями: «...Для меня мои лакомства и моя философия – лучшие друзья в мире» [15,

р. 82]; «Как вам моя мораль? Может, она не слишком глубокомысленна, но она естественна» [15, р. 84] и т.п. Отстраняясь от методически и композиционно строгого, так сказать, «профессионального» философского нарратива, Мариво поясняет в первом листке «Кабинета философа»: «Речь вовсе не идет о последовательном сочинении; это большей частью отдельные куски, фрагменты мыслей о самых разнообразных предметах и в самых разных формах: веселые, серьезные моральные, христианские, последних – довольно много, иногда – описания приключений, диалоги, письма, воспоминания, суждения о разных авторах...» [15, р. 151].

Не принимая метафизической философии XVII в., Мариво не спешит слиться с просветительским пониманием сути философствования: помимо того, что ему не присущ воинственный дух энциклопедистов и он не стремится горячо отстаивать идеал добродетели и терпимости [10, р. 12], он предстает чувствительным и добродушным обозревателем нравов, проявляющим больше снисходительности к человеческим слабостям, чем просветители, способным с иронией отнестись к самому себе, а не только к окружающим, не обличающим людские предрассудки, а принимающим их со всеми чужими – и своими собственными – слабостями, и это позволяет ему стать «философом, а не мизантропом» [15, р. 237]. По верному наблюдению Ж. Сгара, «Мариво полностью отказывается от традиционного понимания философии: его нарратор – ни античный мудрец, ни уверенный в себе ученый» [18, р. 34], он – таков же, как другие люди, и, с его точки зрения, «философ не ненавидит и не избегает людей» [15, р. 391]. Очень рано став сторонником «новых» в эстетической сфере¹, Мариво, как ни парадоксально, «в эпоху, когда определение “новый философ” непременно подразумевало вольномыслие... неоднократно заявлял в периодике свою позицию христианина, опирающегося на евангельскую мораль» [10, р. 13].

¹ Литературные предпочтения и стиль Мариво, безусловно, свидетельствуют, что он равнялся на «новых», чему способствовала и его дружба с Б. Фонтенелем. Но в то же время, будучи «новым» по духу, он не желал прямо признавать свою «ангажированность». Ср.: «Я не принадлежу ни к одной партии: мне безразличны все – и Древние, и Новые» [14, р. 103].

Мариво был хорошо знаком со многими философскими трудами прошлого. Как замечает А. Денне-Тюнне, «начиная с “Телемака наизнанку” и до последних сочинений, в его текстах можно обнаружить следы чтения философских трудов» [8, р. 215]. На страницах эссе Мариво упоминаются Декарт и Лабрюйер, Паскаль и Локк, Фонтенель и Мальбранш. Но прежде всего он был «страстным читателем и горячим почитателем Паскаля» [16, р. 26]. По мнению Ж. Сгара, удивительным образом сопрягая взгляд «новых» с рассуждениями, близкими паскалевским, Мариво вкладывает в понятие «философ» христианское содержание, что особенно ощутимо в его «Кабинете философа» [18, р. 36]. Некоторые исследователи даже задаются вопросом, не является ли использование слова «философ» у Мариво всего лишь данью моде, коль скоро смысл этого понятия так далек от толкования его у энциклопедистов?

Любопытно, однако, что образ «неимущего философа» многие связывают с персонажем Дидро из его знаменитого философского романа-диалога «Племянник Рамо» [9, р. 6; 10, р. 16]: столь же беспечный, не заботящийся о завтрашнем дне, «naturellement babillard» [15, р. 82], персонаж Мариво происходит из состоятельной семьи, получил хорошее образование, но стал по доброй воле маргиналом, безразличным к чужому мнению о его образе жизни и поведении. В то же время между племянником Рамо и неимущим философом есть и значительное различие: «В его рассуждениях – ни следа сатирических намерений: этот философ смеется над абсурдностью человеческого удела, над проступками самолюбия и прежде всего – над самим собой» [10, р. 18]. Нарративная позиция неимущего философа – провокативна иначе, нежели позиция оппонента Ф. в диалоге «Племянник Рамо»: его цель – не опровержение прекраснодушных просветительских идей. И даже тогда, когда он поднимает по видимости важные и для просветителей вопросы, он говорит о них по-своему, с присущей рококо амбивальностью: «Забавна наша нация, ее тщеславие устроено иначе, чем у других народов: те тщеславны естественно, не ища в этом никакой утонченности, они уважают все, что сделано у них, в сто раз больше, чем то, что сделано у других...и считают, что они пра-

вы; а если вдруг иногда неправы, они не осмелятся в этом признаться, ибо как же честь Родины? [...] Но мы, французы, другие, нам нужно до всего коснуться и все изменить...уважать то, что сделано у нас? ...Нет, не стоит давать преимущество тем, с кем мы живем рядом...Будем хвалить иноземцев...уважать-то их за это мы больше не станем...» и т.п. [15, р. 120–121].

Внешне подчеркивая несерьезность высказываемых мыслей, по видимости лишь забавляясь, Мариво не только «отстаивает свое право “говорить ни о чем”» [4, р. 33], но и создает особую тональность своего рода «порхающей» рефлексии о нравах общества, одновременно излагая новую и самостоятельную эстетическую программу¹. Автор эссе не претендует на создание философского текста (и не пишет, подобно просветителям, философских повестей и романов), он, как полагает А. Денне-Тюнне, даже напрямую выражает пренебрежение к официальному языку философов [8, р. 214]. Но это не означает, что писатель абсолютно чужд философской мысли: ведь «человек, который много думает, углубляет предметы, о которых он размышляет: он проникает в них, делает весьма тонкие наблюдения» [15, р. 229].

Еще в VI Листке «Зрителя» Мариво опровергал идею, что важность написанного определяется его объемом, предпочитая рокайльную миниатюрность и эскизность². Кроме того, беспорядочность, незавершенность, свободная хаотичность важны в рококо как признаки «естественного стиля», о котором пекутся писатели этого направления. Не случайно П.К. Мариво писал в «Зрителе»: «...Я совсем не умею создавать (сréer), я умею только схватывать в себе мысли, возникающие случайным образом» [14, р. 54], а «думать естественно означает сохранять особенности своего ума...» [14, р. 106]. Ключевым словом здесь кажется «свой»: будучи, как и другие «новые», сторонником «малых жанров», не боясь оказаться среди второстепенных сочинителей [4, р. 64–65], Мариво явно предпочитает индивидуализировать свою манеру

¹ Подробно об эстетических размышлениях Мариво в его периодике см.: [2].

² Излишне было бы приводить список работ, которые говорят о процессе миниатюризации в рокайльной культуре. Общим местом суждений о рококо называет это современный ученый [3, р. 141].

письма. Знаток творчества Мариво А. Леврье полагает даже, что писатель создал в своих эссе «чересчур особенную модель, чтобы ее до конца поняли и могли ей следовать» [11, р. 42]. Стиль писателя, вызывавший при жизни критические отзывы и пародии (например, в повести Кребийона-сына «Танзай и Неадарне»), названный даже «новой прециозностью», оказался в итоге «антипрециозным» [1, р. 88] и на самом деле – весьма перспективным для литературы последующих веков. Как верно замечает К. Гладю, «рокайльность Мариво проявляется в особой манере рассказывания, в отказе от фиксированной позиции, в разнообразии частей, образующих в конце концов совокупность фрагментов» [6, р. 109]. Однако проявления рококо в эссе Мариво не ограничиваются только нарративным стилем: свободные размышления, нарочито лишенные глубокомыслия, двойственные, игровые, наполнены в его эссе тонким, изящным остроумием и в то же время – пониманием и приятием естественно-скандальной, несовершенной человеческой натуры.

Список литературы

1. Безансон М. Пестрота в «Неимущем философе» и «Кабинете философа» Мариво : от естественного письма к антипрециозности.
Besançon M. La bigarrure dans *L'Indigent Philosophe* et le *Cabinet du Philosophe* de Marivaux : de l'écriture naturelle à l'anti-préciosité // *Littérature*. – 2012. – P. 18–119.
2. Вагнер Ж.-А. Теория письма и критика культуры в журналах Мариво, (1721–1734).
Wagner J.-H. Théorie de l'écriture et critique de la culture dans les journaux de Marivaux, (1721–1734) // *El texto como encrucijada : estudios franceses y francófonos*. – 2004. – N 1. – P. 277–296.
3. Вайсгербер Ж. Хрупкие маски : эстетика и формы литературы рококо.
Weisgerber J. Les masques fragiles : esthétique et forme de la littérature rococo. – Lausanne : L'Age d'Homme, 1991. – 268 p.
4. Второстепенное письмо в XVIII веке.
Ecrire en mineur au XVIIIe siècle / sous la dir. de Chr. Bahier-Porte et R. Jomand-Baudry. – Paris : Desjonquères, 2009. – 472 p.
5. Галлуэ К. Мариво. Журналистика и художественные сочинения.
Gallouët C. Marivaux, journaux et fictions. – Orléan : Paradigme, 2001. – 167 p.
6. Гладю К. Величие малых жанров : галантная и рокайльная эстетика в начале XVIII века.

- Gladu K. La grandeur des petits genres : esthétique galante et rococo dans le premier XVIII siècle. Thèse. – Québec : Univ. de Québec à Trois-Rivières, 2014. – 467 p.
7. Гросперрен Ж.-Ф. «Круг» движений в журналах Мариво.
Grosperren J.-Ph. Le «tour» des mouvements dans les Journaux de Marivaux // Littératures. – 2001. – N 45. – P. 105–131.
 8. Денне-Тюнне А. Мариво и мысль об удовольствии.
Denney-Tunney A. Marivaux et la pensée du plaisir // Dix-huitième siècle. – 2003. – N 35. – P. 211–229.
 9. Жило М. Журналы Мариво, моральная направленность и эстетическое осуществление.
Gilot M. Les Journaux de Marivaux, itinéraire moral et accomplissement esthétique. Thèse. – Lille : Univ. de Lille III, 1974. – Т. 1. – 489 p.
 10. Леборнь Э., Абрамовиси Ж.-Кр., Эскола М. Введение. (Мариво. Журналы 2).
Leborgne E., Abramovici J.-Chr., Escola M. Présentation // Marivaux. Journaux 2. – Paris : Garnier-Flammarion, 2010. – 426 p.
 11. Леврье А. «Летающие листки», «летучие листки». Журналы Мариво в истории «Зрителей», (1711–1734).
Lévrier A. «Feuilles volantes», «feuilles volatiles». Les journaux de Marivaux dans l'histoire des «Spectateurs», (1711–1734) // Les Belles lettres. – 2006. – Vol. 58, N 4. – P. 39–42.
 12. Леврье А. От Аддисона к Мариво : модель «Зрителя» перед лицом французских ограничений.
Lévrier A. D'Addison à Marivaux : le modèle du *Spectateur* à l'épreuve des contraintes françaises // Etudes épistémè. – 2014. – N 26. – URL: <http://episteme.revues.org/306>
 13. Леврье А. Романы в периодике и журналистские сочинения : Мариво на границе жанров.
Lévrier A. Romans périodiques et ouvrages journalistiques : Marivaux aux frontières des genres // MaLiCE. – 2015. – N 5 : Marivaux entre les genres : le corps, la parole, l'intrigue. – URL: <http://cielam.univ-amu.fr/node/1416>
 14. Мариво. Журналы 1.
Marivaux. Journaux 1. – Paris : Garnier-Flammarion, 2010. – 424 p.
 15. Мариво. Журналы 2.
Marivaux. Journaux 2. – Paris : Garnier-Flammarion, 2010. – 426 p.
 16. Монтье Ж.-П. Мариво-журналист : точка зрения и общее мнение.
Montier J.-P. Marivaux journaliste : point de vue et opinion publique // Studi francesi. – 2008. – N 154. – P. 19–40.
 17. Сермен Ж.-П., Вьокс Ш. Журналы Мариво.
Sermain J.-P., Wioquet Ch. Journaux de Marivaux. – [S.l.] : Atlande, 2001. – 224 p.
 18. Сгар Ж. Три «философа» 1734 года : Мариво, Прево и Вольтер.
Sgard J. Trois «philosophes» de 1734 : Marivaux, Prévost et Voltaire // Etudes littéraires. – 1991. – Vol. 24, N 1. – P. 31–38.
 19. Фабр Ж. Мариво.

- Fabre J. Marivaux // Dictionnaire des lettres françaises. Le XVIII siècle. – Paris : Fayard, 1995. – P. 842.
20. Франц П. Рhapsодии. – Frantz P. Rhapsodies // Orage. – 2006. – N 5. – P. 11–22.
21. Цурганова Е.А. Преодоление жанровых границ в литературе раннего английского Просвещения (журналы Дж. Аддисона и Р. Стила «Болтун», «Зритель», «Опекун») // Литературоведческий журнал. – 2008. – № 23. – С. 170–195.
22. Шин Лю. Что такое философ? Попытки поиска употребления слова в век Просвещения.
Jin Lu. Qu'est-ce que 'un philosophe? Éléments d'une enquête sur l'usage d'un mot au siècle des Lumières. – [S.l.] : Presses univ. de Laval, 2005. – 246 p.
23. Эскола М., Леборнь Э., Абрамовиси Ж.-Кр. Введение (Мариво. Журналы 1). Escola M., Leborgne E., Abramovici J.-Chr. Présentation // Marivaux. Journaux 1. – Paris : Garnier-Flammarion, 2010. – P. 7–49.
24. Эрманн Ж. Мариво-журналист, модель для романиста. О сюжете «Кабинета философа».
Hermann J. Marivaux journaliste, un modèle pour le romancier. Au sujet du Cabinet du philosophe // Revue italienne d'études françaises. – 2018. – N 8. – URL: <http://journals.openedition.org/rief/2010>
25. Эскола М. «Странность ума и следовательно – стиля» : от Монтеня к Лабрюйеру и от Паскаля к Мариво.
Escola M. «Une singularité d'esprit et conséquemment de style» : de Montaigne à La Bruyère et de Pascal à Marivaux // Littérature. – 2005. – N 137. – P. 93–107.

ЛИТЕРАТУРА XIX в.

Русская литература

УДК 821.161.1

МАНЬКОВСКИЙ А.В.¹ «ПЕСНЬ ТОРЖЕСТВУЮЩЕЙ ЛЮБВИ» (1881) И.С. ТУРГЕНЕВА : НОВЫЕ ПРОЧТЕНИЯ. (Обзор).

DOI: 10.31249/lit/2022.01.08

Аннотация. В обзоре представлены наиболее значительные исследования последних лет о «Песни торжествующей любви» (1881) И.С. Тургенева. Основное внимание сосредоточено на работах, в которых с разных точек зрения анализируется мотив сна. Во многих из них текст «Песни...» рассматривается не сам по себе, а в составе всего цикла «таинственных повестей» или даже «малой прозы» Тургенева в целом. К исследованиям по онейропоэтике примыкают работы по синестетической поэтике, мифопоэтике и топике «таинственных повестей», в которых анализ «Песни...» занимает одно из центральных мест. Отдельно стоит работа Н.А. Ермаковой [4], посвященная проблеме финала повести.

Ключевые слова: И.С. Тургенев; «Песнь торжествующей любви»; «таинственные повести»; мотив сна; онейропоэтика; мифопоэтика; синестетическая поэтика; топика.

Для цитирования: Маньковский А.В. «Песнь торжествующей любви» (1881) И.С. Тургенева : новые прочтения. (Обзор) // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7: Литературоведение. – 2022. – № 1. – С. 114–131. DOI: 10.31249/lit/2022.01.08

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

MANKOVSKY A.V. *The Song of Triumphant Love* (1881) by I.S. Turgenev: new interpretations. (Review).

Abstract. The review presents the most significant recent studies on the *Song of Triumphant Love* (1881) by I.S. Turgenev. The attention focuses on the works examining the motif of a dream from different angles. Some of the reviewed works consider the *Song* not as an individual work but as a part of the “mysterious stories” cycle or even in the context of Turgenev’s “minor prose” as a whole. The works in the vein of oneirological studies are close to the analysis of topoi in the “mysterious stories” and to the studies in synesthetic poetics and mythopoetics, for which the *Song* is an important focus of interest. Special consideration is given to the article of N.A. Ermakova [4], discussing the ending of the story.

Keywords: I.S. Turgenev; *Song of Triumphant Love*; «mysterious stories»; «dream» motif; oneiropoetics; mythopoetics; synesthetic poetics; topoi (topics).

To cite this article: Mankovsky, Arkadiy V. “*The Song of Triumphant Love* (1881) by I.S. Turgenev: new interpretations. (Review)”, *Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies*, no. 1, 2022, pp. 114–131. DOI: 10.31249/lit/2022.01.08

Практически ни одна из работ о «Песни торжествующей любви» (1881), как, впрочем, и о других «таинственных повестях» И.С. Тургенева, не обходится, в той или иной пропорции, без анализа мотива сна. При этом не только исследования по oneiroпозтике, но и по синестетической поэтике, мифопоэтике и топике «таинственных повестей» в большинстве своем так или иначе восходят к книге В.Н. Топорова «Странный Тургенев» (1998)¹, со времени своего издания ставшей классической. «Снам и видениям» в «малой прозе» Тургенева посвящены кандидатская диссертация [1] и развивающая ее положения статья [2] О.В. Дедюхиной. В работе 2012 г. «Песнь...» анализируется в составе тех повестей и рассказов, где «грань между жизнью (явью) и сном оказывается

¹ Топоров В.Н. Странный Тургенев (четыре главы). – Москва, 1998. – 192 с.

размытой, происходит смешение сна и действительности, философия “жизнь – сон” становится ключевой»; «жизнь уподобляется сну, а сон становится истинной жизнью» [2, с. 90]. По мнению исследовательницы, это происходит и с героиней повести Валерией, которая «в гипнотическом сне» открывает для себя «не только пугающие глубины собственного подсознания, но и возможность иной жизни», быть может, «более ценной и более реальной, чем ее прежнее безмятежное существование» [2, с. 91].

В диссертационной работе, третья глава которой («Онирический мир “таинственных повестей”») отведена разбору таких произведений, как «Призраки», «Сон», «Песнь торжествующей любви», «После смерти», О.В. Дедюхина характеризует «Песнь...» как рассказ «о мировом Хаосе, прорывающемся в микрокосм души человека через любовь, страсть» [1, с. 22]. Как и в других «таинственных повестях», Тургенев обращается здесь «к изображению некоторых особенностей человеческой психики, ведет речь о таких явлениях, как гипноз, сомнамбулизм», а «стилизация под старинную итальянскую новеллу <...> позволяет автору придать универсальный характер поставленным проблемам» [там же]. Согласно О.В. Дедюхиной, в образе Валерии «обнаруживается типологическое сходство с героиней повести “Фауст”, Верой Николаевной»: «блаженный сон» супружеской жизни Валерии и Фабия – это сон «прежде всего для Валерии, стихийная и страстная природа которой спала до вторичного появления Муция» [1, с. 22–23]. Любовь в повести изображается «как чувство стихийное, не подвластное доводам разума, не подчиняющееся нравственным законам, как власть, перед которой человек бессилен» [1, с. 23]. Новизна приема, по мнению исследовательницы, заключается в том, что сновидение (уже не в переносном, а в прямом значении, – то, которое описано в повести) предстает «следствием подсознательных стремлений героев»; форма сновидения «не типична для Тургенева: оба героя, Муций и Валерия, видят один и тот же сон, но по-разному воспринимают его. <...> По сравнению с другими снами тургеневских персонажей, данный сон отличается богатством колорита, причем голубой, золотой цвета, обычно символизирующие божественный, идеальный мир, розовый, часто ассоциирующийся

с молодостью, чистотой, сменяются в финале сна черным, здесь символизирующим низменное начало, темную сторону “я”, подсознательное» [1, с. 23]. О.В. Дедюхина утверждает, что «форма сна, подобная той, что мы находим в “Песни торжествующей любви”, встречается, например, в “Страшной мести” Н.В. Гоголя, сюжетная схема которой сходна с фабулой повести Тургенева»¹, а также «в известном стихотворении М.Ю. Лермонтова “Сон”, в романе Л.Н. Толстого “Анна Каренина”» [1, с. 23–24].

С точки зрения мифопоэтики, и тоже в составе других «таинственных повестей», анализируется «Песнь...» в диссертационном исследовании К.В. Лазаревой [6]. «Если в “Призраках”, – пишет автор диссертации, – внимание сосредоточено на повторяемости истории, то в “Песни торжествующей любви” – на круговороте природной жизни и включенной в нее жизни человека в его родовой сущности» (отсюда – обилие «растительных» метафор в повести) [6, с. 11]. Самим сюжетом «Песни...» актуализируются «представления о циклическом времени»: «Ключевые события выстраиваются в направлении от смерти к рождению. Мотив ухода / возвращения, который в мифологической традиции является изоморфным мифологеме смерти / воскресения, реализуется в произведении как в форме непосредственных пространственных перемещений главного героя (Муция), так и метафорически» [6, с. 11–12]. Например, «трепет новой, зарождающейся жизни», который «почувствовала внутри себя» Валерия, когда «помимо ее воли, под ее руками зазвучала та песнь торжествующей любви, которую некогда играл Муций»², по мнению К.В. Лазаревой «можно понимать как символ возвращения / воскресения музыканта». Музыка «маркирует» здесь «начало нового цикла, возрождение, соотношенное с идеей вечного природного круговорота. Кроме того, потенциальная мифопоэтическая семантика сравнительных оборотов, используемых для сообщения об исчезновении героя, художественные детали, связанные с образом музыканта и традиционно выступающие в

¹ Ср.: А.М. Ремизов. Тридцать снов // Ремизов А.М. Собр. соч. – Москва, 2000–2003. – Т. 7. – С. 267–268.

² Тургенев И.С. Песнь торжествующей любви // Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. – Москва, 1982. – Т. 10. – С. 66.

мировой культуре как символы плодородия или оплодотворения, – все это также способствует актуализации мотива смерти / возрождения, который в сильно трансформированном виде присутствует в повести» [6, с. 12].

Ряд существенных замечаний о «Песни...» встречается и в других разделах и главах диссертации. Так, иллюстрируя мысль о том, что «дом в художественном мире “таинственных повестей” оказывается не такой уж надежной защитой от хаоса иррациональных стихий» [6, с. 14], К.В. Лазарева, в частности, указывает, что в «Песни...» «окно становится символом мистической связи любовников» [6, с. 14–15], вообще же в повестях «фантастические / “таинственные” персонажи (Эллис, отец-барон с арапом, Муций с малайцем, Клара) связаны с чужим / пограничным пространством (локусом окна, порога, стены, угла), признаки которого часто несет в себе также пространство сновидений» [6, с. 15]. Отмечается, между прочим, что «сны, эксплицируя бессознательное героев, становятся средоточием и источником мифопоэтических мотивов и образов, которые могут быть соотнесены с архетипами, описанными К.Г. Юнгом (например, такими, как “анима”, “тень”))» [Там же]. Значимым представляется наблюдение, что «в сюжете сновидение выступает, как правило, в роли символической смерти – экзистенциальной, пороговой ситуации, в процессе проживания которой герой становится другим (Валерия в “Песни торжествующей любви”), своего рода “посвященным”, обретшим некое знание» [6, с. 19–20].

В подготовленной К.В. Лазаревой на основе диссертации монографии [7], в которой раздел о сновидениях расширен до отдельной главы [7, с. 125–160], подробно анализируется сон Валерии, разделенный с нею Муцием. «Убранство комнаты», приснившейся героине, «составляют такие элементы, которые характеризуют это пространство не как обычное, профанное, бытовое, а как сакральное, так как во многих культурах они являются атрибутами храмовой архитектуры» («отсутствие окон, “дымящиеся курильницы”, свод, резные столбы») [7, с. 147]. «Архетипической семантике центра», присутствующей в этом сне и способствующей его пониманию как «некоей сверхреальности», служит и

мотив «мистического брака»¹, приурочиваемый некоторыми «архаическими ритуалами» к «наиболее сакральной точке пространства и времени»²; по мысли исследовательницы, «в роли такой сакральной точки в повести Тургенева, по-видимому, и выступает сновидение» [7, с. 147]. «Страшные» сны «маркируют начало нового этапа в судьбе героини», которой предстоит стать матерью. «С точки зрения аналитической психологии», добавляет К.В. Лазарева, «сны, главным героем которых становится агрессивный мужчина, насильник, хищник, рассматриваются как посылаемые бессознательным женщины тревожные сигналы о состоянии ее души» [7, с. 148], требующей перемен. Показательно, что «мотив безмятежной жизни реализуется в повести Тургенева также через сравнение со сном: до встречи с “таинственным” жизнь героев сопоставляется с “блаженным” сном, а период, омраченный вторжением в нее неведомого, ассоциируется со “страшными снами”» [7, с. 148–149].

В разделе диссертации, посвященном звуковым образам в «таинственных повестях», утверждается, что «персонажи, соотнесенные со сферой смерти и глубинных психических процессов, наделяются акустическими свойствами, а также пристрастиями и способностями, которые в народной демонологии приписываются связанной с загробным миром нечистой силе. Это – <...> немота (немой Малаец), любовь к музыке, пению, музыкальный талант (Муций <...>), который нередко осознается другими персонажами как источник загадочной власти над окружающими» [6, с. 18]. В «Песни...», где звуки музыки «возвещают о “новой, зарождающейся жизни”», «музыка соотносится также и со сферой смерти. В частности, архетипический мотив магической силы музыки, который в трансформированном виде присутствует в повести, помогает глубже раскрыть надличностную природу любви-страсти, в

¹ См.: Ильин В.Н. Тургенев – мистик и метапсихик // Литературная учеба. – 2000. – Кн. 3. – С. 163.

² См.: Топоров В.Н. Пространство и текст // Текст : семантика и структура : сб. ст. – Москва, 1983. – С. 257.

творчестве Тургенева устойчиво соотносимую с гибелью» [6, с. 19]¹.

Отвергая все прежние попытки исследователей определить творческий метод Тургенева в «таинственных повестях», в том числе и попытки В.Н. Топорова, и вообще «традиционный литературоцентристский подход» к ним, и опираясь лишь на труды классиков психоанализа (З. Фрейд, К.Г. Юнг), а также на работы их учеников (И. Якоби, Карен Хорни и др.), О.Г. Егоров делает попытку использовать «методологию психоанализа при анализе элементов бессознательного в изображении Тургенева» [3, с. 58] в «таинственных повестях», в том числе и в «Песни...». О.Г. Егоров утверждает, что «психоанализ» должен рассматриваться в «содружестве» «науки психологии... с литературоведением. Фольклорные и лингвистические элементы, если и имеют право присутствовать в подобном исследовании, должны быть подчинены главной, психологической задаче» [3, с. 59]. В «Песни...», как и в последней новелле Тургенева «Клара Милич (После смерти)» (1883), пишет О.Г. Егоров, «нашли наиболее полное выражение как новые взгляды их автора на природу человеческой души и динамику душевных процессов (отразившиеся в цикле “таинственных повестей” в целом. – А. М.), так и его интуитивные прозрения в области глубинной психологии, предвосхитившие важнейшие открытия научной психологии XX столетия» [там же]. В отличие от более поздней «Клары Милич», где в центре внимания оказываются «парапсихологические явления», главный сюжетно-тематический узел «Песни...» завязывается с помощью такого «феномена бессознательного», как сомнамбулизм, причем динамика «психического феномена» «направлена в сторону индивидуации» и обретения героем «психической целостности» [там же].

При всей простоте и «в известной мере» даже банальности фабулы («она представляет собой любовный треугольник») и правдоподобности («за исключением эпизода с оживлением покойника») всего повествования, «совсем в духе итальянской но-

¹ Теме музыки в «Песни...» посвящена отдельная статья того же автора, см.: Лазарева К.В. Образ музыки в «Песни торжествующей любви» И.С. Тургенева // Спасский вестник. – 2004. – № 11. – С. 99–104.

веллы Возрождения», в произведении, «безусловно, имеется второй план, на который указывает множество характерных деталей и который скрыт для непосвященного в тайны глубинной психологии» [3, с. 60]. Этот «внутренний, психологический план» «выражен в повести рядом общераспространенных символов бессознательного» [там же]. Вещий сон Валерии, по-видимому вызванный Муцием, как и ее последующие сомнамбулические состояния, «несет важную информацию о динамике психических процессов. <...> Он насыщен изобразительным символизмом. Главным символом сновидения является “просторная комната с низким сводом”, в которой “окон нет нигде”¹. Комната служит символом мандалы» [3, с. 61]. Согласно определению К.-Г. Юнга, которое приводит О.Г. Егоров, «мандала – это всегда внутренний образ, который постепенно строится активным воображением в то время, когда нарушено психическое равновесие <...>»; она «означает не что иное, как психический центр личности» [цит. по: 3, с. 61]. Появление в сновидении символа мандалы «означает требование бессознательного сфокусировать внимание на центре личности <...>. В ситуации Валерии мандала служит символом психической трансформации» [3, с. 61]. Образ Муция в этом сне «символизирует анимус», по Юнгу – «мужской образ в бессознательном женщины, который заставляет ее либо переоценивать мужчину, либо защищаться от него» [цит. по: 3, с. 61]. Ситуация, в которой оказалась Валерия, «с одной стороны, грозит распадом (ее личности. – А.М.), с другой – духовным перерождением» [3, с. 62]. Процесс «расширения личности» (К.-Г. Юнг) «происходит в душевном мире Валерии на следующем этапе ее психической трансформации» – в том состоянии лунатизма (по Юнгу – «частный случай сомнамбулизма») [3, с. 62], когда «руки ее как будто ищут Муция»²; Муций символизирует здесь «внешние силы, которые притекают извне с целью изменения личности»: «Внутренняя потребность информации (очевидно, трансформации. – А. М.) назрела в глубинных истоках личности Валерии, и Муций с его внеш-

¹ Тургенев И.С. Песнь торжествующей любви. – С. 54.

² Там же. – С. 61.

ним воздействием в форме песни торжествующей любви завершил этот процесс» [3, с. 62]. По мнению О.Г. Егорова, «“трудности” трансформации (личности Валерии. – А. М.) в сюжетном действии повести выражаются в действиях супруга Валерии Фабия, который закалывает Муция» [там же]. «Сомнамбулическое состояние Валерии, – продолжает исследователь, – как это и принято в таких случаях, связывается с лунным светом, с Луной», которая в архетипической символике «воплощает женское начало», и ее соединение с солнцем, «как носителем начала мужского», означает, что «партнеры будут жить друг с другом долго и счастливо» [3, с. 62]. Это, как утверждает О.Г. Егоров, «акцентируется в финале повести», где сказано, что «супруги зажили прежней жизнью»¹ [3, с. 62]. «Процесс трансформации» личности героини подтверждается также и тем (еще один символ), что после отъезда Муция Фабий вновь «нашел в ее чертах то чистое выражение, мгновенное затмение которого так смутило его»². Тот «трепет новой, зарождающейся жизни», который «почувствовала внутри себя»³ Валерия, «с точки зрения внешней сюжетной линии... означает, что она скоро станет матерью. Во внутреннем же, глубинном плане это событие соответствует рождению в Валерии нового духовного человека, глубокой трансформации ее личности. Героиня пережила опыт перерождения в снах-символах процесса индивидуации» [3, с. 63].

В.В. Савельева в книге «Художественная гипнология и онейропозтика русских писателей» [9]⁴, развивающей, в частности, темы трудов В.Н. Топорова, уделяет внимание и «Песни...»⁵. Отталкиваясь от мнения В.Н. Топорова, который считает два сновидения, введенные Тургеневым в повесть, «ситуацией одного

¹ Тургенев И.С. Песнь торжествующей любви. – С. 66.

² Там же.

³ Там же.

⁴ Книга была отреферирована Е.С. Заплатиной в: Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7: Литературоведение. Реферативный журнал. – 2015. – № 1. – С. 126–136; однако Тургеневу места в реферате практически не отведено.

⁵ В разделе 7.2 «Топос “дверь” в сновидениях литературных персонажей», гл. VII «Сравнительная онейропозтика».

общего сна, видимого двумя людьми одновременно»¹, и учитывая, что «это разделенное сновидение сначала пересказано автором от лица Валерии, а потом рассказано гостям² Муцием», исследовательница рассчитывает «увидеть смещение точек зрения сновидцев» и предполагает, что «это смещение прежде всего касается образа двери» [9, с. 414]. Во сне Валерии фигурирует «дверь, завешенная бархатным пологом»³, через которую в комнату ее сна входит Муций; последний же рассказывает, что во сне вошел в «просторную комнату <...> через дверь, завешенную пологом, а из другой двери, прямо напротив – появилась женщина»⁴, которую он любил когда-то. «Перед нами, – утверждает исследовательница, – зеркальный гипнотический сон, в который ведут две двери: через одну входит женщина, через вторую – мужчина. Одна дверь внешняя, другая – тайная, с пологом. Первая – из реального мира в мир магической комнаты, вторая – из мрака темной магии в освещенную “бледно-розовым светом” и пропитанную благовониями “полупрозрачную” комнату свидания. Симметрия дверей подчеркивает их зеркальность и амбивалентную символику. Дверь Валерии – граница между миром яви и сна, сознания и любопытства, скрытого желания. Дверь, завешенная пологом, – граница между миром осуществленного желания и мраком бессознательного» [9, с. 414]. И далее: «Двери стоят на пути, ведущем в мир темного эроса и подсознания Валерии» [там же]. В.В. Савельева обращает также внимание на то, что «двери сновидений соотносятся с реальной топографией пространства дома Фабия и павильона, где поселился Муций» [там же], отмечая все случаи упоминания дверей в повести: дверь, через которую выходит Муций в конце первого вечера и на которую с недоумением смотрит Валерия⁵; дверь из дома в сад, которую запирает Фабий, стремясь прервать гипноз⁶; «наруж-

¹ Топоров В.Н. Странный Тургенев (четыре главы). – С. 166.

² Следует : хозяевам (Фабию и Валерии). – А.М.

³ Тургенев И.С. Песнь торжествующей любви. – С. 54.

⁴ Там же. – С. 55.

⁵ Тургенев И.С. Песнь торжествующей любви. – С. 54.

⁶ Там же. – С. 61.

ная дверь» в павильон¹, куда входит Фабий после убийства Муция и на которую «повелительно указал» ему малаец²; «потаенная дверь» в тот же павильон³, через которую проникает Фабий, становясь свидетелем «ужасного зрелища оживления трупа» [9, с. 415]; наконец, та же наружная дверь в павильон, через которую, «часа три спустя»⁴ выходит «оживший мертвец», навсегда покидая Феррару [там же]. «Настойчиво повторяющийся образ-топос, – резюмирует В.В. Савельева свои наблюдения, – позволяет соотнести сновидение и реальность и расширить символику двери. <...> Дверь становится символом границы двух миров: мира живых и мертвых, а немой малаец владеет тайным даром проникать через эту границу» [там же]. Исследовательница соотносит также «дверь с пологом» в повести с «пространственным образом» стихотворения в прозе «Порог» (1878), героиня которого оказывается перед выбором «между жизнью по эту или по ту сторону двери» [там же].

Анализу системы мотивов «таинственных повестей» в целом посвящена работа Е.В. Науменко [8], причем ведущим признан все тот же мотив сна, второстепенными – «мотив глаз» и мотив «змеиности / ядовитости»⁵, а факультативными – «восточные мотивы» и мотив обладания [8, с. 4–5]. Все они в том или ином виде присутствуют и в «Песни...» («мотив глаз», обычно связанный с женскими персонажами «таинственных повестей» и характеризующийся «черным цветом (глаз. – А. М.), неизменностью, проникновенностью (взгляда. – А. М.)» [8, с. 5], здесь в редуцированном виде передан мужскому персонажу – Муцию). Один из «смыслообразующих образов семантического “поля” мотива сна» – образ луны: «Яркая луна, ее таинственный свет влияют на героев (особенно, если те погружены в сон-явь), на состояние их души, руководят их

¹ Тургенев И.С. Песнь торжествующей любви. – С. 62.

² Там же. – С. 63.

³ Там же. – С. 64.

⁴ Там же. – С. 65.

⁵ Термин использован диссертантом вслед за С.В. Гольцер, см.: Гольцер С.В. Онегинские мотивы в творчестве И.С. Тургенева: автореф. дис. на соиск. уч. степ. канд. филол. наук. – Новосибирск, 2000. – С. 17.

поступками <...>. Отсюда образ луны оказывается связан с иным образом семантического “поля” мотива сна – образом смерти. В результате луна в большинстве случаев выступает зловещим светилом, власти которого нельзя не покориться», что демонстрирует и сюжет «Песни...» [8, с. 7–8]. «Так, луна подчиняет себе Валерию и Муция <...>, – поясняет исследовательница. – Именно ночное светило, взойдя на небо, пробуждает героев от сна и, погрузив в состояние сна-яви, ведет их навстречу друг другу, освещая им путь. Герои невольно отдаются ее власти, выполняют ее веления, превращаясь в молчаливых и покорных “слуг” луны. Иными словами, в “Песн<и> торжествующей любви” <...> луна выступает не только свидетелем происходящего, но становится участником разворачивающихся на страницах повести событий и, более того, их инициатором и руководителем» [8, с. 8].

Определяя мотив «змеиности / ядовитости» как «побочный», второстепенный, в сравнении с «мотивом глаз» – «устойчивым второстепенным», диссертант находит его лишь в четырех повестях цикла, в том числе и в «Песни...» [8, с. 12]. Если в «Призраках» (1864) и «Кларе Милич» он развивается благодаря взаимодействию «образов жала, яда и змеи», а в «Истории лейтенанта Ергунова» (1868) – «через реализацию образа “женщины-змеи”», то в «Песни...» «происходит соединение двух вышеназванных аспектов <...> и формирование на их основе третьего, специфика которого заключается в том, что в “Песн<и>” представлено новое преломление образа “женщины-змеи”: образ Природы-змеи, всеобщей матери-змеи» [8, с. 13], причем здесь, как и всюду, «развитие мотива змеиности / ядовитости идет за счет его взаимодействия с мотивом сна» [там же]. То же касается и «восточных мотивов»: «Именно с момента пересечения с ведущим мотивом цикла они утрачивают свою самостоятельность, попадают в подчинение к ведущему мотиву и в “союзе” с ним способствуют созданию <...> в “Песн<и> торжествующей любви” атмосферы тайны, одновременно ее разрушая» [8, с. 16]. Наконец, мотив обладания, значимый для развития одной из ведущих тем цикла – «темы власти одного человека над волей и сознанием другого» [там же], который представлен в «Призраках» «таким своим вари-

антом, как обладание душой и сознанием», в «Песни...», как и в рассказе «Сон» (1877), становится «реальным мотивом», т.е. «мотивом физического, телесного обладания» [8, с. 16].

В статье «“Таинственные повести” И.С. Тургенева в аспекте синестетической поэтики» [5] А.Г. Кожевникова отмечает, что «сложное ступенчатое обрамление “Песни торжествующей любви” с посвящением, эпиграфом из Шиллера и с указанием на старинную итальянскую рукопись как источник текста <...> актуализирует интерес к феномену таинственного и самой поэтике загадочного текста», а «говорящее жанрово-стилевое определение» [5, с. 102, 103] – «итальянское пастиччио»¹, – как и в других «таинственных повестях» (все они имеют «схожую рамочную структуру» и «в той или иной степени представляют собой текст в тексте»²), кажется ей симптоматичным [5, с. 102]. Это определение обретает смысл в свете сопоставления «Песни...» с полотнами прерафаэлитов: Ф. Дикси («Гармония», 1877), Д.Г. Россетти («Святая Цецилия», 1857), Э. Бёрн-Джонса («Песнь любви», 1878), – произведенного в статье Е.А. Саламатовой «Тургенев и прерафаэлиты: творческие параллели»³, на которую опирается А.Г. Кожевникова. Значения (варианты перевода) термина «пастиччио» («пастиш») «в соотношении одновременно с заглавным словом “песнь” и с финалом повести»⁴ дают, по мнению исследовательницы, «синестетический эффект» [5, с. 108]. «Генетический» код визуального начала, – развивает свою мысль А.Г. Кожевникова, – сохранился в

¹ В письме к М.М. Стасюлевичу от 11 (23) сентября 1881 г. См.: Муратов А.Б. Примечания [И.С. Тургенев. Песнь торжествующей любви] // Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. – Москва : Наука, 1982. – Т. 10. – С. 414.

² В цикл «таинственных повестей», вслед комментаторам Полн. собр. соч. Тургенева в 30 т. (Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. – Москва, 1982. – Т. 9. – С. 467), А.Г. Кожевникова включает, кроме «Песни...», «Призраки», «Собаку» (1866), «Странную историю» (1870), «Сон» и «Клару Милич» [5, с. 102].

³ Саламатова Е.А. «...он пишет свои персонажи как художник и поэт» : (Тургенев и прерафаэлиты : творческие параллели) // Спасский вестник. – 2016. – № 24. – С. 113–126.

⁴ См.: Тургенев И.С. Песнь торжествующей любви. – С. 66.

образной структуре повести в виде нередких переходов звуковых и вкусовых впечатлений в зрительно-тактильные ощущения» («пряность и сладость ширазского вина подчеркнуты его особым золотисто-зеленоватым цветом и густой консистенцией; дуновение ветра уподобляется вливающейся в окно струе») [5, с. 108–109]. Еще значимее, по словам исследовательницы, то, что «центральная линия диалога музыкального и живописного искусства раскрывается чаще всего через поэтику визуализации слышимого», – таков «музыкальный экфрасис первого исполнения Муцием своей мелодии» [5, с. 109], которая «полилась, красиво изгибаясь, как та змея, что покрывала своей кожей скрипичный верх», и которая «сияла и горела» «таким огнем, такой торжествующей радостью»¹.

Попутно А.Г. Кожевникова замечает, что «неоднократно упоминаемые в повести змеи становятся пластическими проводниками ритма звучания», как «в сцене игры Муция на флейте», где «плоские головки ручных змей» создают «рисунок мелодии», или в сцене оживления трупа, где «волнообразные движения медных змеек, обвивающих кипящие чашки с мускусом, передают нарастающее напряжение немого малайца, творящего беззвучные заклинания» [5, с. 109]. Важно и то, что «уподобление манящих звуков живописно-пластическому образу змеи вызывает ассоциации со змеем-искусителем и с мотивом удушения, угнетения воли человека»: ожерелье, подаренное Муцием Валерии, «так и прильнуло к коже»², «под действием колдовских чар» героиня «задыхается, а пробудившись от тяжелых кошмаров, начинает дышать глубоко и спокойно» [5, с. 109]. Согласно А.Г. Кожевниковой, «образ невидимых пут и связующих нитей возникает и в сцене последнего ночного свидания Муция и Валерии, и в сцене магического сеанса оживления Муция слугой-малайцем, поведение которого оказывается сродни манере кукловода» [там же]. «При этом само вторжение необъяснимого, – заключает разбор повести А.Г. Кожевникова, – маркировано особыми приглушенными “змеиными” звуками: свистом, тонким звоном, шорохом – в таком зву-

¹ Тургенев И.С. Песнь торжествующей любви. – С. 53.

² Там же. – С. 51.

чании слышится процесс прорезывания другого мира через вещественную и привычную ткань мира бытового» [5, с. 110].

Не потеряла актуальности работа Н.А. Ермаковой, освещающая проблему финала повести [4]. Начинает исследовательница, однако, с замечания по поводу заглавия, которое в контексте творчества Тургенева «выглядит почти парадоксально»: «Такой – “торжествующей” (“удовлетворенной”) – любви тургеневский мир не знает» [4, с. 177]. Известно, что текст повести существует в двух редакциях и что главные отличия между ними относятся как раз к финалу¹. «Финалы обеих редакций совершенно по-разному разыгрывают сюжетный итог отношений внутри любовного “треугольника”» [4, с. 178]: если в первой редакции «повесть завершалась смертью Муция и Валерии и их соединением в смерти», то во второй – «автор сохраняет супружеский союз Валерии и Фабия, оставляя жизнь всем героям»; «формально вторая версия финала выглядит как возвращение к status quo (ситуации – до приезда Муция)» [там же]². При этом «обе версии финала сохраняют структурно-смысловую константу – звучание мелодии», но в концепте первой редакции «мелодия возникала в финале нерукотворно, ниоткуда, приобретая статус силы и ценности высшего порядка»³, а во второй – «мелодия (опять-таки) непроизвольно рождается под пальцами Валерии, как несомненный и значимый “остаток” фантастических обстоятельств, пережитых и, казалось бы, преодоленных Фабием и его женой» («“остаток”, связанный с линией Муция») [4, с. 178, 179]. Существенно, что первоначальная версия финала не исчезает полностью, но «в отредактированном виде» перемещается «из финальной позиции всей повести на позицию “промежуточного финала”» – в конец главы IX⁴. При этом

¹ См.: Муратов А.Б. Примечания : [И.С. Тургенев. Песнь торжествующей любви] // Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. – Москва, 1982. – Т. 9. – С. 413.

² Ср.: Муратов А.Б. Указ. соч. – С. 414.

³ См.: Тургенев И.С. Конспект [первой редакции повести «Песнь торжествующей любви»] // Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. – Москва, 1982. – Т. 10. – С. 384.

⁴ См.: Тургенев И.С. Песнь торжествующей любви. – С. 61.

«перемена композиционного статуса ситуации сопровождалась утратой ею важных структурно-смысловых компонентов: из нее выведен факт смерти Валерии, “синхронный” смерти Муция, и звучание “Песни...”» [4, с. 178, 179].

Несколько отступая в сторону, Н.А. Ермакова замечает далее, что «творческая задача», которую, по-видимому, ставил перед собой Тургенев в «Песни...», «состояла в том, как, оставаясь самим собой, быть незаметным в тексте, дать истории развернуться в своей собственной логике» [4, с. 180], чему способствовала «установка на стиль “старинной итальянской рукописи”» [4, с. 179]. При такой установке происходит «переструктурирование авторской интенции», которая «получает единственную возможность репрезентации в тексте – через его структуру, соотношение элементов» [там же]. Очевидно, что «трудноопределимость семантики окончательного финала повести вполне соответствует природе самого текста», который «от начала до конца, но особенно – с момента возвращения Муция, производит впечатление калейдоскопической игры граней и ракурсов» [4, с. 180]. Не соглашаясь с Б.К. Зайцевым, пересказавшим сюжет «Песни...» в книге «Жизнь Тургенева»¹, допустив ряд «неточностей», утверждавшим, например, что Муций, «изучив тайны магии и чародейства», «овладевает... нелюбящую его Валерией»², Н.А. Ермакова указывает, что еще в конспекте первой редакции (1879 г.) «отношение Валерии к друзьям-соперникам, да и ее женская природа, заданы как неоднозначные» [4, с. 180], что сохранено и в тексте первой редакции; «двойственность героини пронизывает и весь окончательный текст» [4, с. 181]³. Печать этой двойственности лежит и на «финальном вопросе», «замершем» на устах героини («Что это значило? Неужели же...»⁴): «Долгожданное зачатие ребенка может быть мотивировано как “реальностью” страшных снов, так и совершен-

¹ Зайцев Б.К. Собр. соч. : в 5 т. – Москва, 1999. – Т. 5 : Жизнь Тургенева : романы-биограф. Лит. очерки. – 540 с.

² Зайцев Б.К. Указ. соч. – С. 168.

³ Ср.: Тургенев И.С. Песнь торжествующей любви. – С. 48, 49–50, 53–54, 64, 66.

⁴ Тургенев И.С. Песнь торжествующей любви. – С. 66.

но иными реальными причинами (хотя “страшные сны”, как и недолгое, но драматическое присутствие Муция в жизни супругов, выглядят катализаторами, выводящими их отношения на иной уровень зрелости)» [4, с. 181]. Точно так же «сложно усмотреть целенаправленно волевое начало в действиях Муция» [4, с. 182], который якобы «уводит» Валерию «из спальни мужа в павильон в парке»¹: «Если влиянию “тайных сил” подвержена Валерия, которая “как лунатик, безжизненно устремив прямо перед собою потускневшие глаза, протянув вперед руки, направляется к двери сада”, то и Муций в этой сцене не свободен от них» [4, с. 182]. Как и Е.В. Науменко, другие исследователи, Н.А. Ермакова обращает внимание на «фактор» лунного света, магия которого «проходит через все ночные сцены повести и действует фактически как самостоятельная “сила” и величина» – и не только поддерживает «атмосферу колдовского, иррационального», но и влияет на отношения героев: «сближая Муция и Валерию», «дистанцирует, отдаляет друг от друга Валерию и Фабия» («Мотив лунного света становится, таким образом, одним из способов компенсации ограничения, наложенного стилем повести на самопроявление авторского начала, – эквивалентом лиризма, инструментом авторской психопэтики») [4, с. 182, 183].

Опираясь на суждение П. Рикёра о том, что «незавершенность в известном смысле демонстрирует неразрешимость поставленной проблемы»², исследовательница находит, что «текст повести оставляет впечатление напряженной попытки автора “разрешить” один из самых мучительных вопросов своей жизни и творчества: осуществить внутренний выбор между образами гармонически ясного чувства и жертвенной страсти» [4, с. 184]. Вынесенная в заглавие повести «финальная константа» – мелодия «Песни торжествующей любви» – становится «знаком всего сюжета», причем вряд ли может быть разрешен вопрос, «с кем из героев повести она соотносена»: «Задеты ею все героини, но пережить “удовлетворен-

¹ Зайцев Б.К. Указ. соч. – С. 168.

² Рикёр П. Время и рассказ. – Москва ; Санкт-Петербург, 2000. – Т. 2. – С. 30.

ную, торжествующую” любовь естественным порядком в рамках сюжета не дано никому» [4, с. 184].

Список литературы

1. Дедюхина О.В. Сны и видения в повестях и рассказах И.С. Тургенева (проблемы мировоззрения и поэтики) : автореф. дис. на соиск. уч. степ. канд. филол. наук. – Москва, 2006. – 30 с.
2. Дедюхина О.В. Философема «жизнь – сон» в поэтике И.С. Тургенева // Наука и образование. – 2012. – № 3. – С. 87–92.
3. Егоров О.Г. Психоаналитический метод в «Таинственных повестях» И.С. Тургенева // Филологические науки. Научные доклады высшей школы. – 2015. – № 3. – С. 57–66.
4. Ермакова Н.А. «Песнь торжествующей любви» И.С. Тургенева : логика «обратимости» финала // Поэтика финала : межвуз. сб. науч. трудов. – Новосибирск : Изд-во НГПУ, 2009. – С. 177–186.
5. Кожевникова А.Г. «Таинственные повести» И.С. Тургенева в аспекте синестетической поэтики // И.С. Тургенев и время : сб. ст. – Томск : Изд. дом ТГУ, 2019. – С. 102–111. – (Русская классика : исследования и материалы ; вып. 9).
6. Лазарева К.В. Мифопоэтика «таинственных повестей» И.С. Тургенева : автореф. дис. на соиск. уч. степ. канд. филол. наук. – Ульяновск, 2005. – 22 с.
7. Лазарева К.В. Мифопоэтика «таинственных повестей» И.С. Тургенева. – Ульяновск : УлГПУ, 2008. – 222 с.
8. Наumenko Е.В. Система мотивов «таинственных повестей» И.С. Тургенева : автореф. дис. на соиск. уч. степ. канд. филол. наук. – Псков, 2006. – 18 с.
9. Савельева В.В. Художественная гипнология и онейропоэтика русских писателей : монография. – Алматы : Жазушы, 2013. – 520 с.

УДК 821.161.1

МИЛЛИОНЩИКОВА Т.М.¹ ИССЛЕДОВАНИЯ ПО ИСТОРИИ
РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XIX в. В СЛАВИСТИЧЕСКИХ РАБО-
ТАХ У.М. ТОДДА III.

DOI: 10.31249/lit/2022.01.09

Аннотация. В данной статье внимание сфокусировано на исследованиях ведущего слависта США, профессора Гарвардского университета – Уильяма Миллза Тодда III. Главные объекты литературоведческого анализа У.М. Тодда III – жанровая специфика дружеских писем поэтов, связанных с литературным кружком «Арзамас»; жанровая специфика романа в стихах «Евгений Онегин» А.С. Пушкина и поэтика сериализации в романе «Братья Карамазовы» Ф.М. Достоевского. Американский славист анализирует историко-литературный процесс в России XIX в., опираясь на исследовательские методы «новой критики», современной социологии, семиотики культуры и теории рецепции.

Ключевые слова: У.М. Тодд III; славистические исследования США; «новая критика»; социологический метод; семиотика культуры; теория рецепции; литературный кружок «Арзамас»; «дружеское письмо»; роман в стихах; сериализация; А.С. Пушкин; Ф.М. Достоевский.

Для цитирования: Миллионщикова Т.М. Исследования по истории русской литературы XIX в. в славистических работах У.М. Тодда III // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7: Литературоведение. – 2022. – № 1. – С. 132–143. – DOI: 10.31249/lit/2022.01.09

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

MILLIONSHCHIKOVA T.M. Russian literature of the nineteenth century in the Slavic studies of W.M. Todd III.

Abstract. The paper reviews some academic works by William Mills Todd III, professor of the Harvard University (USA), and the leading specialist in Slavic studies. Todd III focuses on the various aspects of the literary process in Russia in the nineteenth century: the genre traits of the familiar letters of the poets close to the literary circle *Arzamas*, the genre features of the novel in verse *The Eugene Onegin* by A.S. Pushkin, and the poetics of seriality in *The Brothers Karamazov* by F.M. Dostoevsky. The scholar resorts to different methods: «new criticism», sociological criticism, semiotics of culture, reception theory.

Keywords: W.M. Todd III; Slavic studies in the USA; «new criticism»; sociological criticism; semiotics of culture; reception theory; «Arzamas» (literary circle); familiar letters; novel in verse; poetics of seriality; A.S. Pushkin; F.M. Dostoevsky.

To cite this article: Millionshchikova, Tatiana M. “Russian literature of the nineteenth century in the Slavic studies of W.M. Todd III”, Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies, no. 1, 2022, pp. 132–143. DOI: 10.31249/lit/2022.01.09

Уильям Миллз Тодд III (William Mills Todd III) – ведущий американский славист, профессор и заведующий кафедрой Отделения компаративистики и славянских языков и литератур Гарвардского университета (штат Массачусетс, США), исследующий русский историко-литературный процесс Нового времени.

Анализируя художественные произведения А.С. Пушкина и Ф.М. Достоевского, У.М. Тодд использует разные исследовательские подходы, среди которых доминируют «пристальное чтение», современная социология, семиотика культуры и теория рецепции.

Высшее образование будущий американский славист начал с занятий математикой, а русский язык изучал исключительно для того, чтобы читать математическую литературу, написанную по-русски. Однако присущая ему любовь к литературе оказала определяющее воздействие на его дальнейший выбор: он отказался от математики в пользу филологии. Существенную роль при выборе новой специальности, по его признанию, сыграло и то обстоятельство, что даже во времена «холодной войны» американский чита-

тель проявлял огромный интерес к произведениям русской литературы.

Выбор Тодда совпал с бурным расцветом американской русистики, пришедшимся на начало 1960-х годов, когда в общественной жизни США проявился глубокий интерес к Советскому Союзу, а изучение в американских университетах русского языка и русской литературы стало оформляться в специальные учебные курсы. Главное внимание при этом фокусировалось на творчестве Достоевского, и первые значительные успехи молодых выпускников славистических кафедр американских университетов были связаны с интенсивным и весьма плодотворным осмыслением творчества именно этого русского писателя. В своих исследованиях они прежде всего опирались на достижения англо-американской «новой критики», стремились проследить с помощью метода «пристального чтения» огромное количество тонких взаимодействий между отдельными элементами художественных текстов.

В 1960-е годы начала осуществляться академическая программа по научному обмену между СССР и США, в ходе которой молодые слависты американских университетов, в числе которых оказался и У.М. Тодд, получили доступ к советским библиотекам и архивам. В период его работы в Советском Союзе к приобретенным в США знаниям в области «западного» литературоведения – компаративистики и «новой критики» – добавились новые теоретические подходы, связанные с русским формализмом, идеями М.М. Бахтина и Московско-тартуской школы. В своих исследованиях, направленных на то, чтобы «прояснить особенности развития русской литературы» [7, с. 7], американский славист на протяжении почти шестидесяти лет использует все эти теории – как западные, так и российские.

По воспоминаниям У.М. Тодда, он, как и другие участники академических обменов, вскоре осознал, что в СССР «под видимой ровной поверхностью... протекает живая – хотя и неофициальная и потому часто лишенная возможности публикаций – литературная жизнь» [там же]. Как и многим его советским коллегам, американским славистам пришлось изучать русскую литературу в

«неформальной обстановке»: «в “кухонных беседах”, характерных для этого культурного андерграунда» [7, с. 7].

В своих работах У.М. Тодд освещает самые важные открытия и достижения науки о литературе, совершенные в Советском Союзе между 1953 и 1991 гг. «на тех уровнях, которые социологи знания называют вторым и третьим уровнями социальной интерпретации: на самом низком – в эмпирических исследованиях, и на следующем уровне, предполагающем теоретическое обсуждение отдельных сфер и процессов социальной жизни (таких, как социология малых групп)» [7, с. 292]. «Высший же уровень – метода, структуры, оснований исторического материализма, его законов и категорий», с точки зрения У.М. Тодда, «оставался не подлежащим обсуждению (по крайней мере, в публичном поле)» [там же].

В отличие от его американских коллег, занимавшихся творчеством Достоевского, исследовательское внимание американского слависта в ходе его архивных изысканий в Советском Союзе было направлено на историко-культурную и литературную деятельность дружеского кружка «Арзамас», объединявшего выдающихся русских поэтов и литературных критиков начала XIX в. – К.Н. Батюшкова, В.А. Жуковского, А.И. Тургенева, П.А. Вяземского, А.С. Пушкина, глубоко увлеченных совершенно новой для русской литературы того времени эпистолярной формой – так называемого «дружеского письма». Серьезного исследовательского внимания деятельность участников литературного кружка «Арзамас» заслуживает, по мнению У.М. Тодда, поскольку она сыграла существенную роль в становлении российской культуры европейского уровня.

Свои наблюдения, полученные благодаря возможности работать в советских архивах, У.М. Тодд обобщил в изданной Принстонским университетом монографии «Дружеское письмо как литературный жанр в эпоху Пушкина» (*The Familiar Letter as a Literary Genre in the Age of Pushkin*) [3]. Работая над книгой, он пришел к выводу, что возникший в историко-культурной атмосфере России начала XIX в. жанр дружеского письма (*familiar letter*), не имевший многовековой традиции в отличие от эпистолярного наследия латинской, французской, английской литератур, оказался

связан с *литературой* (literature) отнюдь не только этимологически [3, р. 8].

Метод «пристального чтения» дружеских писем, который использовал У.М. Тодд, призван был помочь ему «собрать письмо» как целостное литературное произведение, демонстрирующее связь его составляющих: «дружеское» (friendly) и «письмо» (letter). Автор монографии делает оговорку, что он «предпочел этот иллюстративный метод статистическому из уважения и к истории литературы, и к математике... “Правила большинства” в демократии не являются обязательными в республике словесности. В статистических анализах процентное соотношение мало что значит без стандартов значимого отклонения или статистической релевантности. Такие проблемы были разработаны для стихосложения, но не для более крупных литературных единиц. С точки зрения литературного “импульса” какой-нибудь один пример может превзойти сотни других и так прочно войти в сознание современников и будущих поколений, что сам по себе он конституирует традицию» [3, р. 9–10].

Для русских исследователей XIX в., публиковавших много писем, не представлявших значительного литературного интереса (деловые письма и короткие записки), корреспонденция имела прежде всего биографическую важность, и проблемы литературной формы занимали в их исследованиях место небольшое. В монографии У.М. Тодда, напротив, главное внимание уделено соотношению писем арзамасцев с русской культурой начала XIX в. в целом. Отказываясь от неоправданного использования таких клише, как «разговорный язык», «лаборатория» и «эксперимент», которыми изобилуют работы предшественников, изучавших эпистолярный жанр, американский славист выявляет отличительные особенности «дружеских писем» в сравнении с другими жанрами начала XIX в. и рассматривает те направления, по которым пошло развитие дружеского письма, после того как «Арзамас» прекратил свое существование.

Вместе с тем исследование жанровой специфики «дружеского письма» призвано, по замыслу автора монографии, способствовать современному пониманию историко-литературного значения

«Арзамаса», культурной ситуации его времени и различий между наиболее важными представителями этого кружка. Предпринятый У.М. Тоддом анализ переписки арзамасцев не ограничен чисто формальным подходом: в монографии показано, что уже в ходе отбора идей для своих дружеских посланий членам кружка удавалось преобразовывать эти идеи в «историческую реальность».

Специальное внимание обращено на то обстоятельство, что в начале XIX в. литературные занятия в России не считались профессиональным трудом, и произведения арзамасцев, с этой точки зрения, можно рассматривать исключительно как творчество поэтов-любителей, поскольку они жили на доходы со своих имений и от государственной службы, а не от литературных занятий.

Проблема изменения социальной роли писателя глубоко волновала Пушкина. В монографии «Литература и общество в эпоху Пушкина: Идеология, институты и повествование» (*Fiction and Society in the age of Pushkin: Ideology, institutions and narrative*) [5] У.М. Тодд отмечает, что, хотя старшие современники поэта превратили русскую поэзию в утонченную форму развлечения на салонных вечерах, великий русский поэт, всегда проявлявший живой интерес к самому процессу становления литературы, в начале 20-х годов XIX в. приступивший к написанию «Евгения Онегина», ощущал необходимость утверждать свою независимость как «писателя» и «дворянина» от покровительства высшей аристократии, констатирует У.М. Тодд.

Обратившись к исследованию пушкинского творчества, американский славист делает оговорку, что в литературной жизни США русский поэт не завоевал того положения, какое считали бы достойным его гения те, кто читал его произведения в подлиннике. Широкий интерес к творчеству Пушкина в США стал проявляться лишь после окончания Второй мировой войны, когда во всех крупнейших американских университетах и во многих небольших колледжах возникли специальные курсы и семинары по изучению пушкинского наследия.

Важной в американском пушкиноведении, по мнению У.М. Тодда, становится проблема «пушкиноцентризма пушкинистики» [1, с. 58], связанная с уникальным статусом поэта в русской

культуре. Недостаточно рассматривать творчество Пушкина лишь в качестве «образца литературного совершенства» [7, с. 59], для адекватного понимания литературных процессов пушкинской эпохи следует иметь полное представление и о творчестве литературных соперников поэта, и о выборе Пушкиным альтернативных путей.

Тема «Пушкин и общество» «не давала покоя пушкинским критикам с самого начала творческой биографии поэта», отмечает Тодд в статье «Пушкин и общество: Перспективы после 1966 года» (*Pushkin and Society: Post-1966*) [6], опубликованной на русском языке в сборнике его работ «Литература и общество в эпоху Пушкина: Идеология, институты и повествование» [7, с. 46–66]. В ней поднимается вопрос: «как Пушкин, сначала достигший славы, а затем оказавшийся невостребованным своей эпохой, стал не только классиком, но и “русским национальным поэтом”»? [7, с. 57].

Процесс формирования уникального статуса Пушкина в русской литературе освещается в статьях составленного У.М. Тоддом сборника «Современное американское пушкиноведение» [1]. Объединив в этой книге 12 статей виднейших североамериканских русистов, прослеживающих особенности восприятия пушкинских произведений в *другой* культурной среде, редактор-составитель руководствовался намерением продемонстрировать интерес авторов работ прежде всего к *тексту* пушкинских произведений («Борис Годунов», «Евгений Онегин», «Повести Белкина» и др.) как основному предмету анализа, предпринятого в духе «новой критики».

С точки зрения У.М. Тодда, многие авторы статей, представляющие североамериканскую славистику (М. Левитт, Б. Гаспаров, М. Гринлиф, Р. Хьюз, С. Сандлер, И. Паперно, П. Дебрецени), несмотря на то что им приходится преодолевать языковой барьер, приложили значительно больше усилий «для того, чтобы объяснить блеск стихов и значимость наследия Пушкина иноязычной аудитории, чем их русские коллеги» [1, с. 58].

В этом же сборнике опубликована статья самого У.М. Тодда «“Евгений Онегин”: Роман жизни», вошедшая также в книгу «Социология литературы: институты, социология, нарратив» [7]. Применяя методы современной социологии, семиотики культуры и

теории рецепции, исследователь рассматривает пушкинский «роман в стихах» в контексте литературного процесса и идеологии высших слоев общества начала XIX в. С этой точки зрения, в «Евгении Онегине» сосуществуют две наложенные друг на друга сюжетные структуры: в рамках одной из них герои (в том числе и автор-рассказчик) строят свою жизнь, используя синкретические культурные коды образованного (вестернизированного) общества; в рамках другой – автор-рассказчик постепенно обретает способность создать собственный «роман в стихах».

Ключевым для обеих структур понятием является «условность» (иногда в форме моды или стиля, иногда как традиция), под которой понимается совокупность повторяющихся действий, позволяющих членам данной социальной группы (сознательно или неосознанно) идентифицировать ситуацию, предсказывать результаты собственных поступков, понимать поступки других. Герои пушкинского «романа в стихах» отличаются друг от друга не только диапазоном «условностей», которыми они оперируют, но и тем, «насколько они способны пользоваться этими условностями в повседневной жизни» [7, с. 92–93].

В упоминавшейся статье «Пушкин и общество: Перспективы после 1966 года» [6], [7, с. 46–66] У.М. Тодд дает обзор различных точек зрения – от знаменитого определения «Евгения Онегина» как «энциклопедии русской жизни», высказанного В.Г. Белинским, до провокационного заявления А.Д. Синаевского: «Пустота – содержимое Пушкина» [7, с. 46]. Сосредоточив внимание на оценках пушкинского творчества, вышедших после 1966 г. в советском и в зарубежном литературоведении, Тодд выделяет среди них три направления, которые, с его точки зрения, способствовали более глубокому теоретическому изучению пушкинского наследия: дискурсивный анализ М. Фуко, рецептивная эстетика Констанцской школы и семиотика Московско-тартуской школы. Если в 1920-е годы в фокусе исследований о Пушкине находились экономика и литература, то, начиная с 1960-х годов, в послесталинскую эпоху, советская семиотика, переживавшая свой расцвет, начала широко применять в пушкиноведении понятия «знаковые системы» и «культурные парадигмы», отмечает исследователь.

В Предисловии к сборнику «Социология литературы: институты, социология, нарратив» [7], объединяющему статьи, написанные исследователем в разные годы и опубликованные в разных изданиях, У.М. Тодд утверждает, что наиболее важными для пояснения особенностей развития русской литературы XIX в. представляются три понятия: идеология (ideology), институты (institutions) и повествование (narrative).

Под *идеологией* американский славист понимает «ряд практик», с помощью которых осуществляется ориентация в мире, способная привести к миропониманию, ассоциируемому со «здравым смыслом»; «идеология помогает людям понимать самих себя и других, признавать одних членов общества близкими себе и отвергать других, также делать стилистический выбор» [7, с. 8]. Примером могут служить идеи и образцы поведения европеизированного образованного русского дворянства в лице таких писателей начала XIX в., как Карамзин и Пушкин.

Под *институтами* американский славист понимает объективированные и устойчивые виды социальной деятельности с установленными функциями: «правительство, церковь, образование, семья, а также сам язык» [7, с. 8]. Институты становятся объектами изучения в моменты своего основания, в период, когда они попадают под внешнее давление или когда клонятся к закату. Россия XIX в., в которой профессионализация «в области секуляризованной литературы развивалась наряду и в соперничестве со старомодным литературным меценатством и любительством, связанным с литературными кружками и салонами, является плодотворной почвой для изучения тех литературных институтов» [там же].

Тодд отмечает, что великие русские писатели часто размышляли об институциональных возможностях своего времени, принимая активное участие в критике литературного процесса. «Роман в стихах» Пушкина «можно считать или не считать “энциклопедией русской жизни”» [там же], однако в нем, безусловно, содержится критика русской литературной и культурной жизни. «Мертвые души» Гоголя, напротив, исследуют доступные русскому писателю ограниченные материальные и институциональные

возможности. Достоевский и Салтыков-Щедрин, каждый по-своему, создавали великую художественную прозу на границе между искусством и публицистикой, используя ресурсы толстых журналов и превращая последние в наиболее мощный культурный институт в России середины XIX столетия. Позднее Чехов и Толстой начали создавать произведения искусства, предназначенные для новых читательских аудиторий в новых средствах информации – газетах и журналах, адресованных «массовому читателю» [7, с. 9].

Объединяет концептуальные рамки, задаваемые идеологией и институтами, *нарратив*, который в трактовке американского слависта выступает не только как сама история, но и как описание этой истории с одной или нескольких точек зрения. Нарратив «способствует рефлексии читателя о различных верованиях, ценностях и конвенциях» [там же]. Опираясь на точку зрения Бахтина, У.М. Тодд видит в романном жанре особо емкую форму нарратива, поскольку именно она «способна охватить множество противоречащих друг другу жанров, идеологий и точек зрения» [там же]. Печатавшиеся с середины XIX в. в толстых журналах романы русских писателей соперничали с текстами, не относящимися к художественной литературе (юридическими, медицинскими, научными, историческими, философскими, теологическими), публиковавшимися в этих журналах наряду с главами романов.

Для выяснения природы «таких столкновений» в романах Достоевского, в особенности в «Братьях Карамазовых», по мнению У.М. Тодда, необходимо выяснить вопросы, связанные с первоначальной публикацией и первоначальным восприятием читателями «итогового романа» Достоевского, печатавшегося на протяжении двух лет с 1879 по 1880 г. в шестнадцати номерах «Русского вестника». В статье «“Братья Карамазовы” и поэтика сериализации» [2] в центре внимания исследователя – проблемы соотношения «части и целого», «текста и контекста», для выяснения которых необходимо изучить историю печатания романа в форме серии отдельных книг и глав. Толчком к этому послужили «тактические», по выражению самого Достоевского, высказывания его в переписке с редактором, реакция современников на опубликованные части романа по мере его печатания, а также предисло-

вие «От автора», содержащее рассуждение об отношении отдельных компонентов ко всему роману и помогающее читателю понять, что опубликованный текст является лишь частью другого, большего текста.

Тодд констатирует, что о персонажах романа «Братья Карамазовы» повествуется многократно, в рамках разных дискурсов – литературного, научного, социологического; при этом читателю не дают забыть про угол преломления, про то, что эти истории рассказывает кто-то, обращаясь к кому-то и с какой-то целью. Такое преломление историй о личности становится очевидно уже в начале романа, в небольшом предисловии «От автора», которое обычно игнорируют при анализе «Карамазовых». Здесь саркастический и неприятно неопределенный «автор» представляет читателю младшего из братьев, Алешу, высвечивая его с различных углов зрения: как героя романа; как персонажа не столь великого, чтобы выбрать его в герои; как человека «неопределенного, невыяснившегося» и «странного, даже чудака», некую «частность», но при этом способного представить «сердцевину целого» в большей мере, чем «остальные люди его эпохи» [2, р. 92].

В заключение У.М. Тодд отмечает, что в ходе изучения материалов, вошедших в академическое Полное собрание сочинений Достоевского в 30 томах (1972–1990) – писем, записных книжек и черновых вариантов произведений, ученые конца XX в. осознали и показали, насколько те или иные художественные решения русского писателя определялись его глубокими литературными познаниями. Хотя Достоевский и не оставил трудов по поэтике романа, однако его черновые записи показывают, что он очень тонко понимал риторические и художественные последствия выбора повествовательной точки зрения, последовательности мотивов или любой из эстетических категорий – комическое, трагическое, сатирическое, ироническое.

Славистические работы Уильяма Миллза Тодда III по истории русской культуры, литературы и литературной критики переводились на русский язык и публиковались в советских и российских издательствах, в том числе в серии «Современная западная русистика».

Список литературы

1. Современное американское пушкиноведение : сб. ст. / ред. У.М. Тодд III. – Санкт-Петербург : Академический проект, 1999. – 336 с. – (Современная западная русистика = Contemporary Western Rusistica).
2. Тодд У.М. «Братья Карамазовы» и поэтика сериализации.
Todd W.M. III. *The Brothers Karamazov and the poetics of serial publication* // *Dostoevsky studies*. – 1986. – N 7. – P. 87–97.
3. Тодд У.М. Дружеское письмо как литературный жанр в пушкинскую эпоху.
Todd III W.M. *The familiar letter as a literary genre in the age of Pushkin*. – Princeton : Princeton univ. press, 1976. – 248 p.
4. Тодд У.М. «Евгений Онегин» : роман жизни.
Todd W.M. III. *Eugene Onegin : life's novel* // Todd III W.M. *Fiction and society in the age of Pushkin : ideology, institutions, narrative*. – Cambridge, MA : Harvard univ. press, 1986. – P. 106–136.
5. Тодд У.М. Литература и общество в эпоху Пушкина : идеология, институты, нарратив.
Todd III W.M. *Fiction and society in the age of Pushkin : ideology, institutions, narrative*. – Cambridge, MA : Harvard univ. press, 1986. – 288 p.
6. Тодд У.М. Пушкин и общество : перспективы после 1966 года.
Todd III W.M. *Pushkin and society : post-1966 perspectives* // *The Pushkin handbook* / ed. by D. Bethea. – Madison : Wisconsin univ. press, 2005. – P. 364–378.
7. Тодд У.М. Социология литературы : институты, социология, нарратив / пер. с англ. А. Степанова. – Санкт-Петербург : Academic studies press : БиблиоРос-сика, 2020. – 352 с. – (Современная западная русистика = Contemporary Western Rusistica).

ЛИТЕРАТУРА XX–XXI вв.

Зарубежная литература

УДК 821.111:39 (470)+821.111:94 (470)

КРАСАВЧЕНКО Т.Н.¹ ЭДВАРД ДОКС И ЕГО РОМАН «ПРАВДА / ПОМОГИ СЕБЕ САМ» (2007).

DOI: 10.31249/lit/2022.01.10

Аннотация. В основе романа «Помоги себе сам» современного британского писателя Эдварда Докса – художественно переосмысленное событие из жизни автора, позволившее ему сопоставить в романе два мира – Англию и Россию – и выявить их взаимосвязь и взаимозависимость. Английский мир, казалось бы, более комфортный для жизни, однако люди в нем – по многим причинам – одиноки и несчастливы, о чем свидетельствуют судьбы всех британских персонажей романа. Русский мир холоден, жесток, он напоминает преисподнюю; человеку, тем более обладающему талантом, очень трудно в нем жить и оставаться на плаву. Э. Докс явно признает: у каждого, неважно в Англии или в России, свой ад, но мир в целом, несмотря на все различия, един, хотя выручить человека может только он сам, его семья и друзья. Писатель создает в романе оригинальный, выразительный «петербургский текст», редкий в английской литературе.

Ключевые слова: современный английский роман; традиции Диккенса и Достоевского; русские и англичане; имагология.

Для цитирования: Красавченко Т.Н. Эдвард Докс и его роман «Правда / Помоги себе сам» // Социальные и гуманитарные науки. Отече-

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

ственная и зарубежная литература. Серия 7. Литературоведение. – 2022. – № 1. – С. 144–159. DOI: 10.31249/lit/2022.01.10

KRASAVCHENKO T.N. Edward Docx and his novel *Self help* (2007).

Abstract. The base of the novel *Self help* is an artistically transformed event of the life of its author – contemporary British writer Edward Docx, – which allowed him to compare two worlds – England and Russia – and reveal their interrelationship and interdependence. English world seems to be more comfortable, but the people living there – by some reasons – are lonely and unhappy. The fates of all the British characters in the novel testify to this. The Russian world is cold and cruel, it is like hell. It is very difficult for a person, especially a person with talent, to live in it and stay afloat. E. Docx clearly admits: everyone, either in Britain or in Russia, has their own hell, but the world, in spite of all its differences, is a unified whole. And only you yourself, your family and your friends can help you out. The writer created an original, expressive “Petersburg text” in his novel, which is rarely to find in the English literature.

Keywords: contemporary British novel; traditions of Dickens and Dostoevsky; Russians and British; imagology.

To cite this article: Krasavchenko, Tatiana N. “Edward Docx and his novel *Self help* (2007)”, Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies, no. 1, 2022, pp. 144–159. DOI: 10.31249/lit/2022.01.10

Эдвард Докс (р. 1972, Ньюкасл) – известный британский романист – предпочел своей старинной и весьма распространенной в Англии и США фамилии – Партридж (Partridge) современный, лаконичный, выразительный псевдоним: досх – название формата микрософтовского текстового файла, как известно, доступного не всем, а лишь некоторым программам (тем самым романист, возможно, намекает на то, что ему нужен понимающий читатель).

Докс – родом из старинной привилегированной британской семьи в основном потомственных военных. Истоки ее, по его свидетельству, восходят к периоду ранних Плантагенетов [6]. Эдвард закончил школу Сейнт-Бид в Уолли Рейндж, Манчестер, затем

колледж Христа в Кембриджском университете, где изучал английскую литературу.

В настоящем Докс известен не только как романист, но и как журналист леволиберальных взглядов, печатающийся в Англии и США и не раз номинированный на премию Джорджа Оруэлла. Он постоянно публикуется в газете «Гардиан», в ведущих британских журналах «Нью-Стейтсмен» и «Перспектив», работает на телевидении и радио Би-би-си. Активно выступал против выхода Великобритании из Европейского Союза.

Докс – автор четырех романов: «Каллиграф» (*Calligrapher*, 2003) – о Джоне Донне и его поэзии, «Правда», который в Британии опубликован под названием «Помоги себе сам» (*Self help*, 2007), «Сад дьявола» (*The Devil's garden*, 2011) и «Отпусти мою руку» (*Let go my hand*, 2017).

Особого внимания заслуживает его второй роман, номинированный на премию Букера и получивший британскую литературную премию *Geoffrey Faber Memorial Prize* (2007)¹. Импульсом для его создания стали воспоминания о детских годах. Бабушка писателя – Мано, мать его мамы Лилы, была родом из богатой семьи браминов, жившей в Хайдарабаде (южная Индии). Полюбив британского офицера Ральфа Партриджа-младшего, она, несмотря на то что ее семья была против, вышла за него замуж, уехала в Англию и на родину больше не возвращалась. Когда Эдварду было тринадцать (он был старшим из семи детей в семье), а его маме 34, бабушка Мано перед смертью призналась Лиле, что ее родная мать не она, а русская балерина, с которой у ее бабушки – Ральфа Партриджа-старшего – был кратковременный роман. Когда родилась Лила, он отдал ее своему старшему сыну от первого брака – Ральфу-младшему, который уже был женат на Мано; их Лила и считала своими матерью и отцом – «Ма и Па». Они воспитали Лилу как родную дочь, наряду с двумя другими – своими – детьми; она ста-

¹ Премия размером в 1500 фунтов была учреждена в 1963 г. в память о Джеффри Фейбере (1889–1961), британском поэте и деятеле культуры, основавшем в 1929 г. издательство «Фейбер». Она присуждается лучшему автору года – поэту или прозаику до 40 лет. Среди ее лауреатов были Тимоти Мо (1979), Дж.М. Кутзее (1981), Джулиан Барнс (1985).

ла биохимиком, получив университетское образование, которое оплачивал ее настоящий отец, считавшийся дедушкой [3; 6]. Это сохранялось в тайне, но в одночасье открылось, и все в семье перевернулось, хотя многое оставалось неясным.

Лиля бурно отреагировала на изменение своей национальной идентичности. Она начала носить длинные русские платья, купила книг о России, карты СССР, развесила по дому русские иконы, бросила науку, занялась бизнесом – открыла агентство для исполнителей классической музыки и стала устраивать фортепианные концерты, где звучали сочинения Мусоргского, Рахманинова, Чайковского, в перерывах угощала гостей блинами и русскими пирогами. Она не вылезала из библиотек – искала все что можно о матери – упоминания о ней, ее фотографии в книгах о балете. Но в конце концов успокоилась, поняв, что надо жить не прошлым, а настоящим, и «приняла свое русское наследство». По словам Э. Докса, он принял его вслед за ней: «Начал ездить в Россию, чтобы больше узнать о ней. Прочел русских писателей – Толстого, Достоевского, Тургенева, Булгакова – задолго до того, как по-настоящему понял их» [3].

В романе «Помоги себе сам» писатель художественно переосмыслил семейную драму и проблему идентичности человека, вписав их в большой мир двух стран.

Роман начинается со слов: «Он испытал облегчение, снова оказавшись среди русских. И почувствовал это не умом или даже сердцем, а душой» [1, р. 7]¹ – тут ясно: Докс внимательно читал «Анну Каренину» и усвоил у Толстого, что роман должен открываться ударной фразой. «Он» – это 32-летний Габриель Гловер, который после тревожных телефонных звонков его матери Марии (она русская) приехал из Лондона в Петербург и нашел ее мертвой в арендованной ею петербургской квартире (у Марии был рак легких, и ее смерть была не внезапной, но от этого не менее горестной для Габриеля и его сестры-близнеца Изабеллы, которая позднее прилетела из Нью-Йорка).

¹ Здесь и далее цитаты из романа даны в переводе автора статьи. – Т. К.

Еще находясь в аэропорту, Габриель размышляет о русских как о народе, привыкшем к ожиданию [1, р. 9], и вспоминает, что мать говорила его деду Макс: «Различие между русским характером и западным в том, что мы, русские, научились жить с пониманием: что бы ни происходило во времени, в конце концов солнце превратит человечество в пепел. Это взгляд на жизнь, противоположный Американской мечте. Его можно назвать русским фатализмом» [1, р. 10].

Габриель и Изабелла понятия не имеют о том, что в Петербурге у них есть брат – Аркадий Артаменков. Когда-то в глубоко советские времена их мать, Мария Гаврилова (тогда ей был 21 год), начала работать в партийном секретариате, и на нее обратил внимание высокопоставленный чиновник. Однажды он приехал к ней домой и повел себя несдержанно. Мария забеременела, родила мальчика, и ее мать, чтобы спасти карьеру дочери, забрала ребенка к себе. Вскоре Мария, сопровождавшая своего партийного шефа, на одном из приемов, устроенном для своих советских знакомых британским дипломатом Максом Гловером, познакомилась с его сыном Николасом, который влюбился в нее. Через шесть месяцев они поженились и поселились в Лондоне, где она устроилась на работу в одну из английских газет помощником редактора. Приезжать в СССР, где ее считали предательницей, «перебежницей», она не могла. Мать и сестра на ее письма не отвечали. Она даже не узнала об их смерти и о том, что ее сын Аркадий попал в детский дом, который потом называл «стойлом для свиней» [1, р. 51]. В детстве у Аркадия обнаружили музыкальные способности, он поступил в музыкальную школу, где учился игре на фортепиано, самозабвенно тренировался по десять часов в день, играл блестяще, читал партитуры – музыка была его первым языком, и главную цель своей жизни он видел в том, чтобы стать пианистом. Он был известен в Ленинграде как вундеркинд и считался гордостью молодежных оркестров, а в 1984 г. играл для самого Горбачёва [ibid]. Аркадию было 17, когда его должны были принять в Петербургскую консерваторию; казалось, будущность «международной звезды» ему обеспечена, но тут страна «развалилась» [1, р. 52], обучение в консерватории стало платным, а денег у него не

было. Заметим, что автор романа, будучи иностранцем, не учитывает всех деталей изменившейся российской жизни: для поступающих в консерваторию сохранялись и бюджетные места, но конкурс на них был очень велик, кроме того, сохранялась система протектирования абитуриентов (кстати, система протектирования на разных уровнях очень развита и в Британии), а у Аркадия, несмотря на все его дарования, протекции не было.

По возрасту ему пришлось покинуть детдом и искать работу по своей «второй профессии» – электрика. Его поступление в консерваторию откладывалось из года в год. Он попробовал поступить в нее без спонсора, но ничего не вышло – нужны были деньги. Последние годы миллениума он продавал стереокассеты на Сенной днем, а по вечерам играл «всякую ерунду» в баре одного из петербургских отелей [1, р. 52]. Иногда выступал в джаз-оркестре.

Как только стало возможно, Мария приехала в Петербург, чтобы найти сына. С помощью частного детектива ей это удалось. Ее посланница по имени Зоя пришла к Аркадию, который вместе с музыкантом из оркестра и с другом по детскому дому снимал две комнаты на задворках Лиговского проспекта. Когда Зоя предложила ему встретиться с матерью в кафе и показала ее фото, он согласился, думая, что это, конечно, обман. Пройдя «школу» детского дома, познав бедность и беспомощность, он знал, что возможно все что угодно, любые подделки и обманы; он видел, как много страшного случалось с «несчастливыми отчаявшимися отбросами» [1, р. 41] – детьми из детских домов, о чем не ведали «граждане этой страны» [1, р. 40]. В кафе он увидел хрупкую темноволосую женщину с голубыми глазами в элегантном черно-сером пальто, она была чуть ниже среднего роста, но держалась так уверенно и гордо, что возникало впечатление, будто она выше. Когда она подошла к столику, он понял, что она с трудом держала себя в руках [1, р. 41].

Аркадий, высокий, «гибкий, как сибирская рысь» [1, р. 47], с непокорными светлыми волосами, с бирюзовыми, глубоко посаженными глазами, с «загадочным, непроницаемым лицом короля-пророка в обличье бродяги» [1, р. 48], небритый, молчаливый,

взъерошенный, в мокрой от дождя шинели, в старых джинсах, в ботинках, оставлявших грязные следы, ждал встречи, готовый ко всему. Единственное, к чему он не был готов, что эта женщина «действительно его мать» [1, р. 41]. А это он сразу понял по тому, как забилося сердце [1, р. 42]. Она рассказала ему свою историю и объяснила, что вернулась только для того, чтобы найти его и помочь. Слушая ее, он испытывал боль и гнев: ведь бросив его, именно она подвергла его всему, что он пережил. И теперь он ничем не хотел делиться с ней, даже ненавистью. «Она не дала ему ничего. И ничего не получит от него. Она бросила его. Теперь он бросит ее» [1, р. 44]. И он ушел, сказав ей: «Я больше никогда не хочу Вас видеть» [1, р. 45].

Тут на авансцену романа выходит Генри Увейленд, застенчивый, худой, угловатый сорокадвухлетний англичанин. Его воспитала мать-католичка, и после развода с мужем, отцом Генри, ее религиозность усилилась. Генри она обожала и хотела, чтобы он стал католическим священником. Не решившись ей возразить, он поступил в семинарию. Но вскоре мать попала под машину и умерла. Для Генри вера уже давно превратилась в фарс, он бросил семинарию, стал учителем в средней школе, а когда ему было 34, ушел и из учителей (дети его не слушались), продал домик матери в Рединге и решил путешествовать. Он побывал в Таиланде, Камбодже, на Филиппинах, в Тунисе, в Ливии, Египте, Иордании, Сирии, Турции, Греции, потом жил в Индии в европейской общине, где приобщился к наркотикам. Затем проехал через Душанбе, Ташкент, Караганду, Астану, Омск в Москву, а оттуда перебрался в Петербург, влюбился в этот город, поселился в нем и нашел себе там постоянного наркодилера. Пять лет он понемногу тратил свой капитал и периодически зарабатывал, давая уроки английского. И хотя наркотики стоили в Питере дешевле, чем где-либо, кроме Афганистана, его капитал таял, осталось несколько тысяч фунтов, и он понимал, что надо что-то делать: учеников становилось все меньше. И тут он с другими англичанами попал на выступление джаз-оркестра «Чернобыльские мангусты» и увидел Аркадия, который играл так, что, казалось, ему принадлежал не только его инструмент, но и все пространство и время вокруг, как будто его во-

ля воплотилась в клавишах, и музыка казалась чудом, воплощением гармонии, ритма, человеческого таланта и противостоянием для тьмы бытия. Большой знаток и любитель классической музыки, Генри сразу оценил игру Аркадия. И когда талантливый музыкант позже подсел за их столик, Генри, желая хоть как-то помочь ему, предложил давать уроки английского за полцены. Аркадий согласился и, хорошо подготовившись, дважды в неделю стал приходить к Генри. А через несколько месяцев Генри купил Бехштейн – элитное немецкое пианино, и его квартира на Невском проспекте стала залом для репетиций Аркадия. По инициативе Генри они вместе сняли квартиру подешевле на Васильевском острове. Генри оплачивал ее, еду, счета, а Аркадий репетировал днем и часто исчезал по ночам [1, р. 55]. После провальной встречи Аркадия с Марией, Генри, понимая, какой это шанс для его друга, встретился с нею, и они договорились, что Мария оплатит поступление и учебу Аркадия в консерватории, а также книги, жилье, питание и все счета сына. Генри сообщил Аркадию об этом, тот принял это молча и даже не поблагодарил его.

О смерти Марии Аркадий узнал во время джазового концерта. Генри понял это по его игре: он самозабвенно импровизировал, играл отчаянно – на пределе! Когда его надежды вновь рухнули, он дал себе тайную клятву: не садиться больше за фортепиано, пока не узнает, что будет играть всегда [1, р. 107]. Он начал второй курс консерватории, и, чтобы закончить учебу, ему были нужны 20 тысяч долларов. Возможно, ближайший семестр Мария успела оплатить. Но было ясно, что если платы не будет, то коррумпированные члены комитета консерватории (тут неясно, что автор имеет в виду: то ли некий попечительский совет, то ли просто учебную часть или ректорат консерватории, ему важна не достоверность деталей, а «тенденция»), несмотря на просьбы и рекомендации профессоров, конечно, выгонят его. В отчаянии он решил искать помощи у британских родственников.

Но Габриель и Изабелла, похоронив мать в соответствии с ее волей на Смоленском кладбище в Петербурге, уже улетели в Лондон.

И тут на помощь Аркадию вновь пришел слабый, маргинальный, находящийся в крайне уязвимой позиции Генри, который в служении таланту Аркадия видел оправдание своей жизни, свое «призвание, неважно реальное или воображаемое» [1, р. 228]. Он отдал Аркадию на визу и билет в Лондон свои последние деньги, снабдил его письмом для Изабеллы и Габриеля, где описал историю Марии и Аркадия как ее свидетель и участник; он свел Аркадия со всемогущим уполномоченным наркосиндиката в Петербурге – Лири (Всеволод Лириченко), который быстро (конечно, за деньги), поскольку ему был нужен Генри, достал Аркадию заграничный паспорт с визой.

И вот Аркадий – в Лондоне, где у него десять ночей, потом он должен вернуться обратно. Некоторое время ушло у него на поиски адреса Габриеля. Ночевал он в хостеле Пэтс Плейс, изобиловавшем мышами и отвратительном даже по русским стандартам [1, р. 387]. Он воспринимал Лондон как неведомый, опасный город: в «России он знал, какой может быть любая опасность <...> Здесь и теперь он ничего не понимал. Он был слеп <...> боялся полиции, боялся ограбления», боялся потери паспорта, денег, «боялся насилия» – драться и защитить себя он не мог – «ему надо было беречь руки» [1, р. 390, 391]. Но только в Лондоне Аркадий наконец почувствовал, что он – сын своей матери, «почувствовал не умом, а нутром» [1, р. 449].

А Габриель и Изабелла погрузились в свою повседневную жизнь. Семья их была благополучной, состоятельной, привилегированной, их детство прошло в престижном районе Хайгейт. Дед Макс, когда учился в Кембридже, был членом тайного общества «Апостолы» [1, р. 313], потом стал успешным дипломатом. Отец – Николас был знатоком искусства, собирал картины, издавал журнал по искусству. В свое время Габриель хотел стать театральным режиссером, этого очень желала и его мать, верившая в то, что он способен оживить британскую сцену. Она была «душой семьи», и именно она объясняла Габриелю: «В искусстве мы говорим с самими собой через поколения, искусство – это путеводная звезда, идеал человечества, остальное – погоня за пропитанием и деньгами» [1, р. 78]. В свое время Габриель поставил экспериментальный

спектакль по одной из комедий Шекспира. Но вышла разгромная рецензия, как потом выяснилось, написанная его отцом – Николасом Гловером, который очень странно относился к сыну, даже вредил ему. В результате Габриель отказался от своей мечты и стал журналистом. Он написал исследование «Помоги себе сам» – как справляться со своими бедами [1, р. 113]. Будучи редактором успешного международного ежемесячного журнала с тем же названием – *Self Help* [1, р. 235], он демонстрировал широкий взгляд на жизнь, размышлял о войнах, голоде в других странах, об обществе потребления, однако не мог решить свои личные проблемы: разрывался между двумя женщинами – Линой и Конни. Ему, в отличие от Аркадия, не хватало решительности, целеустремленности и способности к действию. Перспектива женитьбы на умной, красивой девушке, мысли о детях, семейных завтраках, барбекю с друзьями по уикендам, пикниках летом казались ему тошнотворными и депрессивными. Он сам не мог понять, почему ему становилось плохо, когда Лина покупала ему носки, по цвету подходившие к его джемперу [1, р. 287]. Ему хотелось чего-то другого – любви, хаоса, боли, уводивших его с этого «магистрального пути» [1, р. 288].

Изабелла традиционно для их семьи в свое время поступила в Кембриджский университет, где изучала современные языки, но ушла оттуда, не завершив первый семестр: университет показался ей «собранием самых скучных людей в стране» [1, р. 137], а однокашники – невыносимой «смесью наивности и самодовольства» [1, р. 130]. Она не могла найти себя, и Мария дала ей совет: «помни простую и основополагающую цель: уменьшай страдание, где бы ты его не обнаружила» [1, р. 134]. В конце концов Изабелла поступила в Гарвард на курс магистра делового администрирования. Мать отнеслась к этому с иронией: «Они убедят тебя в том, что бизнес – это мотор, а деньги топливо, Иззи. Но что бы они ни говорили, будь уверена: ни то, ни другое не может быть путем в жизни, ее смыслом. Помни это. Кого ты будешь слушать на смертном одре? Моцарта или главного менеджера?» [1, р. 197]. Уехав из Нью-Йорка на похороны матери, Изабелла одновременно лишилась работы и рассталась со своим бойфрендом; теперь она начи-

нала с «чистого листа»: Габриель помог ей найти работу на телевидении в Лондоне – помощником продюсера в новом шоу.

Аркадий появился в Лондоне, когда у Габриеля был личный кризис – он расстался с обеими своими девушками и теперь переезжал из квартиры, в которой четыре года жил с Линой, в другое место.

В суматохе переезда он забыл о том, что назначил на воскресенье встречу Аркадию, и когда тот пришел в квартиру Габриеля, то застал там Изабеллу, пакующую вещи, а на улице уже ждала машина. Первое впечатление Изабеллы от Аркадия: высокий изможденный мужчина с глубоко посаженными бирюзовыми глазами, одетый в ужасный темно-коричневый костюм [1, р. 414]. Он говорил с восточно-европейским акцентом, она поняла, что он как-то связан с ее матерью, и назначила ему встречу в пятницу – ей и в голову не пришло, что он может быть в Лондоне проездом [1, р. 427]. Наконец, в пятницу, едва не забыв об этом, она встретилась с Аркадием и, взглянув на него повнимательнее, увидела его несколько по-иному: «Впалые щеки, чисто выбрит, немного выдающаяся челюсть чуть с вызовом, несмотря на попытку улыбки; нос, губы и брови ровные, как на иконе, и глубоко сидящие бирюзовые глаза – его лицо на секунду поразило ее, как лицо человека какого-то древнего племени неизвестной цивилизации. Не красивый – но к такому лицу глупо применять определение красивый – поразительное, архетипическое, как на античных вазах или как лица, высеченные из камня» [1, р. 456].

Изабелла привезла на встречу Габриеля, и они узнали, что на самом деле их отец – это их дед Макс, который попросил сына Николаса и его жену Марию усыновить их, и Аркадий – единственный родной сын их приемной матери – Марии, а их собственная родная мать – русская балерина Анастасия Андреева, танцевавшая в кордебалете Кировского театра, давно умерла в Ленинграде. Так Э. Докс обыграл в романе собственное «семейное землетрясение».

В результате Изабелла и Габриель помогли Аркадию. Они встретились со своим «отцом», точнее, «сводным братом» – Николасом, с которым не виделись и не разговаривали десять лет.

В 1991 г. он известил их и Марию о смерти деда Макса, забрал все деньги и исчез. Теперь этот *bonvivant*, бисексуальный эротоман и эрудит жил в Париже, в элитарном районе – на острове Людовика на Сене [1, р. 64], писатель сравнил его Дорианом Греем, если бы тот дожил до 60 [1, р. 63]. Для Николаса Мария – единственная женщина, которую он любил и которая понимала его и проявляла к нему терпимость [1, р. 67–68]. Незадолго до ее смерти он побывал в Питере и провел с ней три дня, стараясь ее поддержать. Как ни парадоксально, именно в уста этого самого грешного из своих персонажей писатель вложил, вероятно, свои сокровенные мысли о том, что все «хаос и путаница, <...> и если ты живой, то нет ничего ясного, и ты понимаешь, что ничего не знаешь. Природа человека, само сознание его – таинственны, подвижны, непостижимы, непостоянны» [1, р. 67]. Николас страдал не только из-за того, что его жизнь с 16 лет была «сексуальным хаосом» и лишь четыре года с Машей – отдыхом [1, р. 204, 207], но и из-за того, что, обладая художественным вкусом, он не имел настоящего таланта, в чем видел «проклятие богов, если таковое существует» [1, р. 204]. Теперь Изабелла возложила на него обязанность на ближайшие десять лет – материально обеспечить Аркадия, единственного в их семье обладателя подлинного таланта.

Николасу также принадлежит и другое важное для Докса высказывание: «Половина мира жаждет воды и свободы, а вторая половина заказывает коктейли и жалуется на обслуживание» [1, р. 67].

Показанная в романе Россия принадлежит, конечно, к первой половине мира. И тут особое место занимает образ Петербурга в начале 2000-х годов – с его ветшающими жилыми кварталами, алкашами, наркоманами, бедными музыкантами. Оказавшись на Смоленском кладбище, Генри невольно думает о том, что оно, как и весь Петербург, расположено на «костях тех, кто создал этот город на болотах» [1, р. 74]. А Аркадий, бредущий по ночному Питеру, замечает, что «именно в эти мертвые часы, когда Петербург сбрасывал свои глянцево-европейские наряды и снова становился бедным и темноликим крестьянином, свершались реальные дела в России» [1, р. 171]. Докс, как заметила британская писательница и

критик Камила Шамси [5], обладает почти диккенсовской способностью воспроизводить атмосферу города; он мрачно, но по-разному описывает Петербург и Лондон: петербургское зимнее небо «холодно жестокое» (cold gruel), лондонское – напоминает «подбрюшье больного серого тюленя» (the underbelly of a sick grey seal).

В восприятии Габриеля Петербург оказывается в эпицентре «угрозы». Сидя в вестибюле гостиницы «Европейская» в ожидании Изабеллы, Габриель слушает разговоры о Чечне, смотрит по телевидению репортажи со всего мира и ощущает «в воздухе присутствие насилия. Варварство и вызывающий дрожь страх. Даже в отеле везде была полиция – уверенная в своей власти. <...> Кажется, весь город (страна, мир) под угрозой, осаждены... Но кем? Что произойдет дальше было неясно» [1, р. 153].

Но, пожалуй, самая страшная в романе – линия «бандитского Петербурга». Лири и его агент Гриша давят на Генри, чтобы тот вписался в разрастающуюся, но крайне осторожную иностранную общину, в которой они видят источник потенциальной прибыли – потребителей наркотиков, однако понимают, что там будут доверять только западному поставщику [1, р. 96]. Генри отчаянно сопротивляется. Тогда по наущению Лири Гриша проникает в квартиру Генри, разбивает «Бехштейн» и забирает львиную долю его денег, чтобы Генри остался без средств и был вынужден обратиться за помощью к Лири. Конечно, все это могло произойти в любом другом городе или в другой стране, но в романе Докса агония Генри предстает как органичная часть «петербургского пейзажа».

После отъезда Аркадия в Лондон Генри жил уже «на последнем дыхании»: он понимал, что с наркотиками надо кончать, на чем настаивал и Аркадий, но был не в состоянии сделать это. И придя домой, поставил Вивальди, выпил водки и вколол себе дозу, зная, что умрет [1, р. 420].

Светлых картин прекрасного Петербурга в романе нет, лишь однажды из большого окна квартиры, арендуемой Генри и Аркадием, открывается роскошный вид на Финский залив: низкие тучи на небе быстро движутся туда, где освещенное солнцем небо смыкается с Балтийским морем [1, р. 49].

Действие романа происходит не только в Петербурге, но также в Лондоне и Париже. И писатель неизменно с наслаждением обыгрывает топонимику этих городов, приводит описания городских пейзажей, событий и создает своеобразный «лондонский», «парижский» и особенно «петербургский текст» английской литературы. Подобный выразительный образ Петербурга в английской литературе можно найти, пожалуй, лишь в романе начала XX в. «Тайный город» (*The Secret City*, 1919) Хью Уолпола (1884–1941).

Докс – мастер захватывающего повествования. Он искусно использует прием меняющихся точек зрения в повествовании, центром которого поочередно становятся Габриель, Изабелла, Мария, Николас Гловеры, Аркадий и Генри Увейленд. В романе Докса нет положительных или отрицательных персонажей. Он раскрывает их суть, психологию, недостатки и ту гуманность, которая свойственна каждому. Генри – трогательный персонаж в диккенсовской традиции; Аркадий – одаренный, много переживший, но не сломавшийся, – максималист, тонко чувствующий, но ставший жестким, жаждущий «всего или ничего»: «полной жизни, для которой и был предназначен» [1, р. 178]. Это герой скорее в традиции Достоевского и на жизнь смотрит мрачно: «Всё сегодня дерьмо, Генри, – говорит он другу. – Всё». А Генри отвечает ему: «Конечно, всё дерьмо каждый день. Это Россия. Это жизнь» [1, р. 47]. Иным было мировосприятие Марии, матери Аркадия, с которой они «разминулись», и вся ее любовь досталась Габриелю и Изабелле. И для автора важно, что она, их мать, была русской и подарила каждому из них на один из дней рождения «Войну и мир» Толстого с дарственными надписями, полными глубокого смысла. Габриелю она написала: «... надеюсь, однажды ты прочитаешь эту книгу и найдешь в ней всю жизнь, как нахожу ее там я! Жизнь – это всё; это кажется очевидным, но ты будешь изумлен, как много людей забывают об этом. А для Толстого, как и для его Пьера Безухова, единственное обязательство – это сама жизнь: “Жизнь это всё. Жизнь – это Бог”». А Изабелле она написала: «...как говорил Толстой, “в жизни, как и в искусстве, необходимо говорить правду”» [1, р. 412].

Эти дарственные надписи, в которых сформулирована суть того, за что британцы ценят Толстого, много значат, как и сам Толстой, для Э. Докса, который явно не случайно упоминает в романе «Войну и мир».

В 2011 г. он приезжал в Ясную Поляну и представлял там Британию на ежегодной конференции европейских писателей, на которой присуждаются яснополянские литературные премии. И в эссе об этой поездке он упомянул трех писателей, которые важны для него: Диккенс, Толстой, Достоевский. В небольшом докладе, прочитанном в Ясной Поляне, он поведал о посещении Толстым Британии в 1861 г., когда еще не известный никому 32-летний русский писатель был в Лондоне на вечере, где слушал 49-летнего Диккенса: потом на протяжении всей жизни портрет Диккенса висел у него в кабинете. Толстой намеревался открыть школу в своем поместье, и его целью в Британии было изучение британских школ. Он попросил английских школьников написать сочинения о своей жизни и сохранил их. Докс видит источник магического начала в творчестве Толстого как раз в неотразимо притягательной и таинственной непосредственности – особом, детском, качестве воображения русского писателя [2].

Доксу импонирует неприятие в России «пустого, незначительного» разговора (small talk), столь характерного для англичан. И когда в Ясной Поляне он познакомился с писателями – Евгением Водолазкиным и Игорем Малышевым, ему очень понравилось, что буквально через три минуты знакомства разговор пошел о важнейшем – Толстом и Достоевском. На взгляд Докса, Достоевский динамичнее и драматичнее Толстого, возможно, еще и потому, что у него больше поставлено на кон: в отличие от Толстого, ему хорошо знакома проблема, что есть и на что жить, поскольку не было ни гроша.

Так сам Эдвард Докс объяснил свои литературные предпочтения. И его роман «Помоги себе сам» явно продолжает традицию Диккенса и Достоевского, однако очевидно и то, что для автора очень важен и сам Толстой, и его «философия жизни».

Список литературы

1. Докс Э. Помоги себе сам : роман.
Docx E. Self help. A novel. – London : Picador, 2007. – 523 p.
2. Докс Э. Среди русских.
Docx E. Among the Russians // Prospect. – 2011. – 19.10. – URL: <https://www.prospectmagazine.co.uk/magazine/among-the-russians>
3. Докс Э., Сети А. «Мне нравилось быть немного индийцем по крови, но выяснилось, что я русский» [Интервью газете «Гардиан»].
Docx E., Sethi A. ‘I loved being part Indian, but then it turned out I was Russian’ [Interview] // The Guardian. – 2017. – 17.04. – URL: <https://edwarddocx.com/the-guardian-interview/>
4. Докс Э. Из России с любовью.
Docx E. From Russia with love. – 2020. – 30.09. – URL: <https://edwarddocx.com/becoming-russian-the-extraordinary-death-of-my-indian-grandmother/>
5. Шамси К. Двойная жизнь.
Shamsie K. Twin lives // The Guardian. – 2007. – 21.07. – URL: <https://www.theguardian.com/books/2007/jul/21/fiction.featuresreviews1>
6. Эдвард Докс : история моей фамилии.
Edward Docx : the story of my surname // Prospect. – 2011. – 19.12. – URL: <https://www.prospectmagazine.co.uk/arts-and-books/edward-docx-the-story-of-my-surname>

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ПРАКТИКУМ

УДК 821.112.2

КОБЫЗЕВА А.Ю.¹, ЛАЗАРЕВА А.Е.² А. БОНЕНКАМП О ВОСПРИЯТИИ ВРЕМЕНИ И ДЕНЕГ ВО ВТОРОЙ ЧАСТИ «ФАУСТА» ГЁТЕ.

DOI: 10.31249/lit/2022.01.11

Аннотация. Специалист по творчеству Гёте (Университет Франкфурта-на-Майне, Музей Гёте) Анна Боненкамп связывает 1820-е годы с ощущением постоянного ускорения в сфере коммуникаций и экономических отношений, исследует это ощущение у Гёте и осуществляет попытку оценить роль данного фактора в кардинальном изменении второй части «Фауста» Гёте по сравнению с первой, а также его воздействие на характер «великого мгновенья» в контексте сделки между Фаустом и Мефистофелем.

Ключевые слова: немецкая литература XIX в.; «Фауст» Гёте; мировосприятие Гёте; «велоциферический» век; время в литературе; деньги в литературе.

Для цитирования: Кобызева А.Ю., Лазарева А.Е. А. Боненкамп о восприятии времени и денег во второй части «Фауста» Гёте // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7: Литературоведение. – 2022. – № 1. – С. 160–168.
DOI: 10.31249/lit/2022.01.11

¹ © Кобызева А.Ю., 2022

Кобызева Анастасия Юрьевна – студентка четвертого курса филологического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова, романо-германское отделение.

² © Лазарева А.Е., 2022.

Лазарева Александра Евгеньевна – студентка четвертого курса филологического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова, романо-германское отделение.

KOBYZEVA A.Y., LAZAREVA A.E. Anne Bohnenkamp on the perception of time and money in Goethe's Faust II.

Abstract. Professor Anna Bohnenkamp (University of Frankfurt am Main, Goethe Museum), a specialist in Goethe's life and works, reveals in the culture of 1820s a sense of constant acceleration in the field of communications and economic relations. She explores how this feeling is presented in Goethe's late works and evaluates the importance of this factor for the radical change that took place in the second part of Goethe's *Faust* as compared to the first, as well as its impact on the nature of "the highest moment" in the context of the deal between Faust and Mephistopheles.

Keywords: German literature of the nineteenth century; Goethe's *Faust*; Goethe's worldview; the «velociferic» century; Time in literature; Money in literature.

To cite this article: Kobyzewa, Anastasiya Y., Lazareva, Alexandra E. "Anne Bohnenkamp on the perception of time and money in Goethe's Faust II", Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies, no. 1, 2022, pp. 160–168. – DOI: 10.31249/lit/2022.01.11

С наступлением XIX столетия время начало «ускоряться». Прогресс в промышленности, включая производство печатной продукции, привел к интенсификации информационных потоков: увеличилась скорость тиражирования текстов, появилась быстрая почта, для каждого времени суток теперь предназначались свои газеты.

«Величайшим злом своего времени»¹ называл И.В. Гёте ускорение информационного обмена в этот «*велоциферический*» (*veloziferisch*) XIX в. Как пишет профессор Анна Боненкамп, созданный Гёте неологизм «связывает итальянское обозначение новых быстрых (скоростных) карет *velociferi* по созвучию с прилагательным *luciferi* (дьявольский, люциферический) и указывает, таким образом, на "дьявольскую" составляющую новой скорости» [1, S. 204].

¹ Goethe J.W. Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche : Vierzig Bände. – Frankfurt a.M., 1987. – Bd. 10. : Wilhelm Meisters Wanderjahre / hrsg. von G. Neumann, H.-G. Drewitz. – S. 563.

«Велоциферическая» жизнь проходит в тревогах и спешке, нарушает естественный ход человеческого развития и губительна для творческого гения. В 1824 г. Гёте, по свидетельству Эккермана, так сожалел о невозможности безмятежного творчества в новые безумные времена: «Безмятежное, чистое, почти сомнамбулическое творчество, – а оно одно позволяет произрасти великому, – нынче уже невозможно. Все одаренные писатели теперь подаются нам на подносе общественного мнения. Критические листки, ежедневно выходящие в пятидесяти различных точках, и поощряемые ими пересуды публики не дают пробиться здоровому росту. Тот, кто в наше время не умеет держаться вдали от этой суесть, чтобы от нее изолироваться, – обречен гибели»¹ [4, с. 456–457].

Вместе с тем ускорение передвижений и связанное с ним совершенствование международных отношений способствует культурному развитию и формированию «всемирной литературы» (Weltliteratur). И в сущности, отношение Гёте к описанному изменению хода истории следует признать двойственным, считает А. Боненкамп.

Стремление к «необузданному прогрессу и экономическому росту» [1, S. 206] подрывает и нравственные устои. Даже стремясь превзойти самого себя, лишенный возможности «вырастить» свой талант человек остается заурядным, а ощущение «нехватки» чего-то важного – денег? любви? смысла? – при этом лишь умножается.

Вовлеченный по службе в экономическую политику Германии, Гёте лично имел возможность наблюдать, как ненасытный мир все сильнее погрязает в долгах. Давая краткую историческую справку об экспериментах с бумажными деньгами в реальности тогдашней Европы, А. Боненкамп подчеркивает, что даже имевшие широкое хождение на рынке вплоть до 1890-х годов бумажные деньги Австрийской империи Габсбургов² в конце концов сильно упали в цене вследствие инфляции, порожденной борьбой с революционной Францией. В связи с этим в 1811 г. Гёте отметил

¹ Пер. с нем. Наталии Ман.

² «Антиципационные купюры» – от слова Antizipation (нем. «предугадывание; уплата вперед»).

в дневнике, что охватившее всех состояние тревоги «сводило с ума даже самого рассудительного»¹.

Угроза всеобщего обнищания и реакция на нее представлены в первой сцене второй части «Фауста», где Мефистофель в роли придворного шута предлагает создание бумажных купюр под обеспечение зарытых в землю сокровищ – в качестве альтернативы золоту и другим природным ресурсам, медленная и трудоемкая добыча которых препятствует быстрому получению денег. Придворные и чиновники поначалу отвергают предложение Мефистофеля как дьявольское искушение², однако его многообещающие намеки вызывают всеобщее любопытство.

Как и в проектах с бумажными деньгами времен Гёте, ссуда в виде бумажных денег с добавленной стоимостью переносит день выплаты жалованья на завтра: она предполагает получение прибыли, которую можно ожидать только в будущем. Упоминание Мефистофелем будущей эксплуатации природных ресурсов соответствует модели австрийских «антиципационных купюр», обеспечением которых должны были стать будущие налоговые поступления, а значит, стоимость их напрямую зависела от доверия к «нарисованному» будущему: прибыль предвосхищалась, но, по сути, не гарантировалась – как и в предложении Мефистофеля. Хайнц Шлаффер в своей знаменитой интерпретации «Фауста» как аллегорического изображения «буржуазных экономических и жизненных форм» в XIX в. [2] формулирует так: «Фактическая цель, чувственное наслаждение в потреблении, служит акту обмена. Но ее осуществление остается простым обещанием, не более того»³ [2, S. 86].

В первом акте «Фауста II» Мефистофель рассказывает императору о сокровищах, кладах, зарытых в разных местах под землей (аналогия с полезными ископаемыми, обеспечивавшими прежде

¹ Goethe J.W. von. Goethes Werke. – Hamburg, 2016. – 36. Band : Tag- und Jahreshefte von 1807 bis 1822 und weitere Schriften. – S. 69 f.

² В начале второй части «Фауста» («Императорский дворец») канцлер предупреждает: «В мечтах о золотой казне // Не попадитесь к сатане» (пер. Б.Л. Пастернака).

³ Пер. авторов статьи.

товарный обмен). Император настаивает, чтобы к их поискам приступили немедленно, проявляя нетерпение и очевидным образом отвергая прежнее положение вещей – когда добыча золота и других даров земли требовала долгого и упорного труда. Искушение мгновенной прибылью (через гипотетические клады) оказывается сильнее устоявшегося порядка вещей, рациональности, даже нравственности, и в одной из следующих сцен («Сад для гулянья») как бы само собой приводит к появлению бумажных денег: это «закладные купоны» (под сокровища, которые будут найдены в будущем) за подписью императора, полученной обманом во время маскарада и растажиговой полиграфическим способом.

Помимо денег, вторая важная тема в «Фаусте II» – тема времени, она является в произведении структурообразующей. Анна Боненкамп прослеживает ее развитие у Гёте от «Страданий юного Вертера», где обнаруживает элементы характерного для романтизма страха перед временем (напр., у В.Г. Ваккенродера, Л. Тика), до «Фауста», где эта тема непосредственно связывается с «неестественным ускорением естественных процессов, в которых Фауст рассчитывает на услуги дьявола» [1, S. 211]. Так, страсть к Гретхен должна быть удовлетворена мгновенно – это звучит уже в самой ранней версии «Фауста», во Франкфуртском «Пра-Фаусте» (Urfaust, 1772–1775): «Будь у меня лишь семь спокойных дней, / так в дьяволе мне не было бы проку / для вызова ответной страсти в ней»¹. Мгновенный эффект производит омолаживающее зелье (сцена «Кухня ведьмы»); сказочной скоростью обладают несущий по воздуху плащ Мефистофеля и семимильные сапоги, в которых он появляется в начале четвертого акта.

Но если во время работы над первой частью «Фауста» все это оставалось в области мистики, то в XIX в. ощущение времени кардинально изменилось: само непостоянство все время меняющегося ритма стиха во второй части указывает на это. Человек, погруженный в суету, явно противопоставлен теперь вечному божественному существованию – и в этом смысл «Пролога на небе».

¹ Пер. авторов статьи.

Тема времени становится центральной и в самой сделке Фауста с Мефистофелем. Фауст говорит: «Едва я миг отдельный возвеличу, / Вскричав: “Мгновение, повремени!” – / Все кончено, и я твоя добыча, / И мне спасенья нет из западни»¹. Условием, при котором Фауст готов признать свое поражение, назначается «переживание момента, порождающего желание длительности» [1, S. 212], что в эпоху античности толковалось бы как миг абсолютного удовлетворения. Нынешний Фауст считает подобное состояние недостижимым: он уверен, что никогда не остановится в стремлении к переменам, и потому спокойно подписывает договор.

Причем изначально Фауст был как будто предрасположен к тому, чтобы воплотить античный идеал человека, счастливого в своем настоящем (в противоположность романтическому герою, испытывающему страх перед временем). Но «целостно-созидательное мгновение, дарующее человеку опыт вечности» [1, S. 213], маловероятно для него, поскольку идет вразрез с веяниями времени: Фауст не знает и не хочет ничего знать о высшем моменте в смысле классической эстетики. Раздираемый страстными стремлениями, которые и создают его «чувство жизни», он делает «ставку на бесконечное ненасытное любопытство и неутомимую деятельность» (там же). Двойственный характер подобной мотивации человеческой активности не вызывает сомнений: с одной стороны, в ней присутствует неустанное стремление человека к высшему идеалу, с другой – проявляется «*велоциферичность*» времени. Спешка и потеря спокойствия приводят к несбыточности, уводя в сторону от «эпифанического откровения “вечного мгновения”» [1, S. 214].

Мефистофель с самого начала видит за всей деятельностью Фауста «велоциферический» механизм: «Нрав дан ему отчаянный и страстный. / Во всем он любит бешенство, размах. / От радостей земли он ежечасно / Срывается куда-то впопыхах»². Эта черта определяет личность героя и без всякого участия дьявольских сил. Жадность его устремлений утихает лишь в первой сцене V акта

¹ Пер. Б.Л. Пастернака.

² Пер. Б.Л. Пастернака.

(«Открытая местность»)), когда к Фаусту наконец приходят умеренность и понимание ограниченности земных возможностей.

Над первой редакцией сцены смерти Фауста («Большой двор перед дворцом») Гёте работал весной 1825 г., а завершил ее уже после того, как его представление о «велоциферичности» жизни полностью сложилось. Слепленный Фауст слышит «стук лопат», думая, что осуществляется его проект – цель его устремлений.

Анна Боненкамп сравнивает «высший» для Фауста миг с образом бумажных денег – здесь имеет место такое переживание, «ценность которого не в наслаждении реальным настоящим, а в “торжестве предвосхищенья”, т.е. воображаемом предвидении будущего» [1, S. 214]. Разница лишь в том, что бумажные деньги связаны в тексте исключительно с отрицательными («дьявольскими») коннотациями, в то время как в устремлениях Фауста несомненно присутствует и позитивный, творческий смысл. Оказывается, однако, что в основе представлений как императора, так и Фауста лежат иллюзии и обман. «Драматическая ирония» сцены перед смертью героя проявляется в том, что зрителю видна изначальная невозможность реализации задуманного проекта, в то время как Фауст наслаждается ложностью своего «высшего момента» – в полном соответствии с механизмом действия бумажных денег: «наслаждением в настоящем» как следствием (возможно, ошибочной) интерпретации будущего.

Вопрос толкования финала и оценки личности главного героя вызывает полемику до сих пор. Долгое время интерпретаторы и исследователи находили в Фаусте преимущественно положительные черты, соотнося его с идеалом человека, который постоянно стремится к лучшему, избавляясь от серьезных заблуждений, и умирает, очистившись [3]. В последнее время западные исследователи все чаще видят в Фаусте представителя уже современной эпохи, характеризующейся заблуждениями, насилием, разрушениями, – эпохи, катастрофические последствия которой для человечества становятся ясны только теперь, хотя зарождалась она как раз во времена Гёте. Такая трактовка во многом согласуется с песимистической оценкой своего времени самим Гёте.

По Боненкампу, однако, сцена из посмертия Фауста «Горные ущелья, лес, скалы, пустыня» позволяет заключить, что здесь «спасение» героя представлено как «высвобождение внутренней силы из ограниченного во времени земного существования» [1, S. 217], а сам «высший момент», который Фауст был в состоянии пережить лишь в связи с будущим, с динамикой, включается, тем не менее, в великое Становление, олицетворяющее для Гёте цельность «Божьей природы». Своей неутомимой деятельной устремленностью в будущее Фауст обязан не только собственным внутренним силам, но также милости и участию Бога.

Несмотря на суровый диагноз своему времени, сам Гёте придерживался принципиально позитивного отношения к миру как целостному творению, охватывающему природу и культуру. Это мироощущение выражено во многом в научных исследованиях Гёте – в первую очередь в его «Учении о цвете», – но также и в последней сцене Фауста, закрывающей «метафизические рамки драмы», открытые введением «Пролога на небе» еще в конце XVIII в. Бессмертная душа Фауста пребывает в движении до последнего момента – и свой «высший момент» переживает в ожидании.

Иными словами, окончание «Фауста» не подтверждает «перфекционистскую» интерпретацию текста и представления о том, что «позднее счастье» Фауста есть лишь «последнее расширение несчастья» [1, S. 218]. Более того, «прекрасное мгновение» само по себе можно интерпретировать двояко. Перенос «высшего момента» в будущее прочитывается и как осмысление «велоциферического» времени с его принципиальной *недостижимостью*, невозможностью реализации вечного человеческого стремления. Но можно увидеть здесь и условность земных возможностей на фоне безусловности человеческих устремлений, выводящих и самого человека за пределы земного (индивидуального) существования. В целом, А. Боненкамп обнаруживает здесь ту же двойственность, которая характеризует отношение Гёте к ускорению передвижений, коммуникативных и экономических процессов в современном ему мире.

Список литературы

1. Боненкамп А. Время и деньги в «Фаусте» Гёте.
Bohnenkamp A. Zeit und Geld in Goethes *Faust* // Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte – 2020. – Vol. 94, N 2. – S. 203–218.
2. Шлаффер Г. «Фауст», вторая часть. Аллегория XIX века.
Schlaffer H. *Faust Zweiter Teil*. Die Allegorie des 19. Jahrhunderts. – Stuttgart : Metzler, 1981. – 214 S.
3. Шюман-Хайнке Э. Символика света во второй части «Фауста».
Schümann-Heinke E. Die Lichtsymbolik in *Faust II*. // Studien zu Goethes Alter-
swerken / hrsg. von E. Trunz. – Frankfurt a.M. : Athenäum Verlag, 1997. – S. 251–
324.
4. Эккерман И.П. Разговоры с Гёте в последние годы его жизни / пер. с нем.
Н. Ман. – Москва : Художественная литература, 1986. – 669 с.

УДК 821.111

СОКОЛОВА В.А.¹, ЮРЬЕВА А.Н.² БИОГРАФИЯ И ТВОРЧЕСТВО ГЕРТРУДЫ СТАЙН: НОВЫЕ ПРОЧТЕНИЯ И ПЕРСПЕКТИВЫ ИЗУЧЕНИЯ. (Обзорная статья).

DOI: 10.31249/lit/2022.01.12

Аннотация. В статье освещено актуальное состояние исследований творчества американской писательницы и драматурга Гертруды Стайн (1874–1946), показаны границы и перспективы биографического подхода. С опорой на исследования разных лет, в первую очередь американских ученых, ее творчество вписывается в контекст метафизических исканий первой половины XX в. Выявляется тесная связь ее индивидуального стиля с метафизическим – а в сущности, религиозным – контекстом. Показано, что «медитация» в индивидуальном понимании Г. Стайн становится композиционным принципом в ее пейзажной драматургии.

Ключевые слова: американская литература XX в.; модернизм; американский авангардный театр; Гертруда Стайн; биографический подход; метафизика в литературе и театре; «пейзажная драматургия».

Для цитирования: Соколова В.А., Юрьева А.Н. Биография и творчество Гертруды Стайн : новые прочтения и перспективы изучения. (Обзорная статья) // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и

¹ © Соколова В.А., 2022

Соколова Валерия Алексеевна – студентка четвертого курса филологического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова, романо-германское отделение.

² © Юрьева А.Н., 2022

Юрьева Анна Николаевна – студентка четвертого курса филологического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова, романо-германское отделение.

зарубежная литература. Сер. 7: Литературоведение. – 2022. – № 1. – С. 169–180. DOI: 10.31249/lit/2022.01.12

SOKOLOVA V.A., YURIEVA A.N. Biography and works of Gertrude Stein: new readings and research prospects. (Review article).

Abstract. The article shows the boundaries and prospects of biographical approach to the study of the work of the American writer and playwright Gertrude Stein (1874–1946). Studies over the years, mainly by American academics, provided the base for placing Stein’s work into the context of metaphysical searches of the first half of the twentieth century. The close connection of her style with metaphysical, and factually religious, context is revealed, and the “meditation” in the individual understanding of Stein turns to be a compositional principle in her “landscape theater”.

Keywords: American literature of the twentieth century; modernism; American avant-garde theater; Gertrude Stein; biographical approach; metaphysics in literature and theater; “landscape theater”.

To cite this article: Sokolova, Valeriya A., Yurieva, Anna N. “Biography and works of Gertrude Stein: new readings and research prospects. (Review article)”, Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies, no. 1, 2022, pp. 169–180. DOI: 10.31249/lit/2022.01.12

Влияние американской писательницы, драматурга и теоретика литературы Гертруды Стайн (1874–1946) на творческие искания не только современников, но и писателей, художников США 1960–1970-х годов – в частности, принадлежащих к контркультуре¹, – до сих пор остается недооцененным. Это показывает, в частности, Д. Тэннер-Кеннеди из Университета Альберты (Канада) [10]. Своими провокационными, новаторскими и одновременно таинственными работами Стайн изменила курс современной ей

¹ Большая часть американской контркультуры зародилась в университетских городках в 1960-е годы, особенно активно это преимущественно студенческое движение стало развиваться после убийства Кеннеди. Одним из первых центров стал Калифорнийский университет в Беркли, откуда берет начало Движение за гражданские права на юге США.

литературы, культуры и искусства, а эстетическая, философская и культурная проблематика ее творчества, включая нетрадиционные стилевые приемы, острые вопросы гендерного характера, еврейскую тему, до сих пор остается актуальной и привлекает внимание академических исследователей всего мира.

Выделяя в биографии Гертруды Стайн детство (Париж, Вена), учебу в университете (Кембридж, Балтимор), переезд в Париж, знакомство с Алисой Б. Токлас, Ш. Кирш из университета Аризоны подчеркивает также неотделимость художественной коллекции Гертруды и ее брата Лео от развития модернистских течений в изобразительном искусстве и литературе [7]. Об этом свидетельствуют, в частности, две прошедшие в 2011–2012 гг. выставки – «Коллекция Стайн: Матисс, Пикассо и Парижский авангард» (*The Stein's collect : Matisse, Picasso, and the Parisian avant garde*) и «Увидеть Гертруду Стайн: пять историй» (*Seeing Gertrude Stein: five stories*) – собранных Гертрудой или подаренных ей в разное время картин знаменитых художников. Крупнейшие художники и писатели начала XX в. ценили ее, считали своим другом, дарили картины и посвящали ей тексты (Пабло Пикассо, Анри Матисс, Макс Жакоб, Эрнест Хемингуэй, Френсис Скотт Фицджералд, Торнтон Уайлдер и др.).

И все же широкое признание пришло к Гертруде Стайн лишь после выхода в свет «коммерчески успешной и доступной для понимания» (Ш. Кирш) «Автобиографии Алисы Б. Токлас» (1933), которая привлекла интерес широкого читателя. Правда, к немалому огорчению автора, публику и на этот раз больше интересовали ее личность и жизнь: за попаданием на обложку журнала «Таймс» последовало приглашение прочитать серию лекций по всей Америке, которые были впоследствии опубликованы (*Lectures in America*, 1935).

Между тем Гертруда Стайн к тому времени – автор нескольких десятков сложных художественных текстов в разных жанрах, создававшихся на протяжении двух с половиной десятилетий. Устав от непонимания читателей и трудностей с изданием своих произведений, Гертруда вместе со своей постоянной спутницей жизни Алисой Б. Токлас создала издательство *The Plain Edition*,

где были опубликованы пять ее произведений. Вслед за У. Дидо [4; 5] Ш. Кирш подчеркивает, что «паралитературная» деятельность писательницы, включая ее решения в области книжного дизайна и издательского дела, по-прежнему ждет своих исследователей.

К факторам, затрудняющим изучение творчества Гертруды Стайн, Ш. Кирш относит то обстоятельство, что первые (в особенности прижизненные) работы о ней обращены в первую очередь к ее прославленному парижскому салону, «очаровательному кругу» друзей, и знаменитой коллекции картин, оставляя ее текст в стороне [7]. Примечательны некоторые критические отзывы той поры: в 1934 г. Б.Ф. Скиннер увидел в экспериментальной, близкой к кубизму, прозе Стайн в романе «Нежные кнопки» (*Tender Buttons*, 1914) неудавшийся эксперимент в области автоматического письма; в 1958 г. Б.Л. Рейд выразил сомнения в умственных способностях Стайн, сумев услышать в ее творчестве лишь «бормотание себе под нос» (Ш. Кирш). И хотя подобные нападки далеко не единичны, подавляющее большинство критиков и исследователей в настоящее время видят в ней важного представителя модернизма XX в. (Уильям Гасс, Венди Стайнер, Эдвард Бернз, Улла Дидо, Дональд Гэллоп и др.)

В конце 1970-х – начале 1980-х годов творчество Стайн начинают исследовать в рамках феминистского дискурса, усматривая в ее семиотических экспериментах антипатриархальную направленность. В 1990-е годы рамки культурных исследований ее творчества только расширяются: помимо феминизма, ее изучают в русле герменевтики, структурализма и постструктурализма. К концу XX в. в академической рецепции фигура Стайн проделала путь от «заслуживающей внимания чудачки» до «несокрушимого авторитета» культуры модернизма (М. ДеКовен), и с началом XXI в. интерес к ней ничуть не угас [1; 2; 3; 5; 6; 10]. Ш. Кирш особенно выделяет работы У. Дидо, составительницы антологии неизвестных рукописей писательницы и исследовательницы ее архива в библиотеке Бейнике, которой удалось перенаправить вектор академического интереса с личности и судьбы писательницы на детальный контекстуальный и текстологический анализ ее главных

работ [5]. А в 2016 г. вышла книга «Самое главное о Стайн: Возвращаясь к творчеству Гертруды Стайн»¹, осветившая важнейшие источники для изучения наследия писательницы и новейшие тенденции в его исследованиях. В целом в работах последнего времени интерес к Гертруде Стайн как иконе квир-культуры сочетается с интересом к ее языковому эксперименту, разрушившему традиционные представления о феминности и маскулинности. Такова, например, монография Криса Кофмана «Трансмаскулинность Гертруды Стайн»², где маскулинность показана основной движущей силой ее жизни и творчества.

Неизменный интерес у исследователей продолжают вызывать как сам феномен популярности Гертруды Стайн у ключевых фигур эпохи модернизма, так и ее собственные стратегии реализации своей известности в целях популяризации экспериментального художественного стиля. Вопрос о том, как Гертруде Стайн и Алисе Б. Токлас, еврейкам по национальности, удалось выжить в Париже в период оккупации нацистами, продолжает будоражить умы: противоречивые политические воззрения писательницы не раз становились предметом обсуждения в научных кругах. Наиболее информативным в этом отношении Ш. Кирш считает сайт «Военные годы Гертруды Стайн: в поисках истины, досье» (*Gertrude Stein's war years: setting the record straight, a dossier*)³, подготовленный Чарльзом Бернштейном, где представлены работы многих авторитетных исследователей, затрагивающие обозначенный круг проблем.

Ощутимое присутствие Стайн в современном литературном процессе – через академические исследования, читателей, последователей – объясняют не только огромным творческим потенциалом и художественным новаторством писательницы, но и созвучностью ее исканий духовным поискам современности. В этом

¹ Boyd J., Kirsch Sh.J. Primary Stein : returning to the writing of Gertrude Stein. – Lanham, 2016. – 320 p.

² Coffmann C. Gertrude Stein's transmasculinity. – Edinburgh, 2018. – 344 p.

³ См.: Gertrude Stein's war years : setting the record straight, a dossier [electronic resource] / ed. by Bernstein Ch. – URL: <https://jacket2.org/feature/gertrude-steins-war-years-setting-record-straight>

контексте интересным и перспективным представляется изучение ее творчества в русле метафизической традиции, поскольку метафизическая направленность ее собственных текстов (понимаемая как подготавливаемый художественными средствами контакт с непознаваемыми основами бытия) в определенном смысле «наследуется»: обнаруживается в позднейших переработках ее текстов художниками американских контркультурных направлений 1960–1970-х годов [10].

Исследуя драматургию Г. Стайн в контексте авангардного театра и кино, Сара Бей-Чен представляет исторические взаимосвязи разных направлений контркультуры как «сложную паутину перекрывающихся и пересекающихся влияний» [3, р. 119], одно из которых восходит к Гертруде Стайн, передавшей американскому авангарду 1970-х годов связь с предыдущими поколениями представителей метафизической мысли в Америке.

О значимости этой традиции и культурных влияниях американской метафизической мысли – фундаментальный труд профессора К. Албаниз из Чикагского университета [1], где показано, что увлечение метафизическими течениями и связанными с ними духовными практиками занимает огромное место в истории духовной жизни США и опирается во многом на магические традиции народов Европы, которые в Новом Свете нередко обретали новый формат в результате контакта с африканскими и южно-американскими магическими и мифологическими представлениями.

Одно из центральных понятий у К. Албаниз – «человеческий разум» в широком смысле: под ним понимается «сознание и все, что из него вытекает и к нему возвращается, с акцентом на психическом состоянии осознания в момент взаимодействия с окружающей средой» [1, р. 13]. Собственно метафизика, как подчеркивает исследовательница, утверждает связь между внутренним и внешним (физическим) миром – связь, лежащую в основе метафизических практик, в том числе религиозного характера. Набор таких практик, своего рода «метафизическая религия», как бы подытоживает древние космологические представления о соответствии между мирами, утверждая сущностное подобие между макрокосмическим «миром божественности, Природы или метафизически

благоприятным вечным или коллективным Разумом» и микрокосмическим «человеческим (а иногда и природным) миром и / или разумом» [1, р. 13]. И хотя каждое из распространившихся в США метафизических направлений предлагало собственный терминологический словарь для описания этой макро- и микрокосмической связи, все они, по Албаниз, в определенном смысле аналогичны друг другу.

Серьезное влияние на метафизические представления Гертруды Стайн (как и всего ее поколения) оказал поэт, философ, эссеист Р.У. Эмерсон (1803–1882), вдохновленный идеями немецких романтиков родоначальник трансцендентализма, мистической разновидности романтизма в США. В его эссе «Природа» (*Nature*, 1836) впервые на американской почве выражены идеи трансцендентализма, звучит побуждение восстановить изначальное взаимное отношение человека и Вселенной [12, р. 7–49]. Другая его известная работа о «сверхдуше» – о работе внутреннего и внешнего внимания, состояниях сознания, психофизических связях [12, р. 186–201] – также была изучена Гертрудой Стайн и оказала серьезное влияние на нее, подтолкнув к практикам медитации. В целом увлечение медитацией отражало, по К. Албаниз, общее стремление американского религиозного либерализма конца XIX в. к ментальному исцелению, гипнозу, молчаливому одинокому созерцанию. Однако само слово «медитация», вероятно, пришло в творчество Стайн из экспериментов в «психологической лаборатории» Уильяма Джеймса, чьи лекции по психологии (и парапсихологии) она слушала в Гарварде, или же из «духовно заряженной» атмосферы студенческой жизни тех лет [10].

Разобраться, чем была «медитация» для Г. Стайн, Д. Тэннер-Кеннеди предлагает, приняв во внимание описание, данное в эссе «Пьесы» (1935): «Пейзаж не движется, – пишет в нем Г. Стайн, – в пейзаже не движется ничего, но вещи есть, и я поместила в пьесу вещи, которые были там» [9, р. 80]. Для того чтобы наблюдать за «вещами, которые были там», Гертруда Стайн и практиковала «медитацию». Она подчеркивала, что, воспринимая театральное действие эмоционально, мы в то же время проводим умственную работу: вспоминаем, что было прежде, прогнозируем, как события

будут развиваться дальше, – и это мешает восприятию непосредственного «здесь и сейчас». В рамках традиционной драматургии, считала Г. Стайн, это противоречие неразрешимо. Между тем оно создает внутреннее «беспокойство» (которое одолевало ее саму в театре всякий раз, когда действие «обгоняло» эмоциональную вовлеченность, – «Пьесы») и нуждается в устранении. Иными словами, Г. Стайн использует термин «медитация» для обозначения «процесса осознания восприятия» [10, р. 6].

Улла Дидо из Университета Нью-Йорка поясняет, что «медитировать для Стайн означало сосредоточить все внимание на том, что она видит непосредственно перед собой» [4, р. 47]. Так понимаемая медитация неотделима от феноменологии взгляда, всматривания также и в природные ландшафты с фиксацией увиденного в языке. Представление Г. Стайн о пьесах как о пейзажах всегда вызывало много вопросов: что она имела в виду – внутренний мир восприятия или внешний мир материальной реальности? Элинор Фукс из Йельской драматической школы настаивает, что Г. Стайн использует термин «пейзаж» для описания особого рода «магии театра», присущей ему текстовой или пространственной узорчатой структуре: «погружаясь в нее и пребывая там в расслабленном состоянии, зритель становится участником происходящего, и у него создается впечатление, что все происходит наяву» [11, р. 94]. При этом происходит «сдвиг» зрительского восприятия в направлении наблюдения за зрительным полем во всей полноте. Внимание Г. Стайн сосредоточено не на структурах, которые «расположены... на линиях конфликта и разрешения» в отношениях между персонажами, а на «мультивалентных пространственных отношениях», присущих самой природе пространства [11, р. 107]. Благодаря этому зритель не «переносится в другой мир», не «изгоняется из других миров», но закрепляется во «вневременном» состоянии сознания – наподобие того, которое достигается во время медитации. Таким образом, тексты самой Стайн отчасти родственны медитации и оказывают на зрителя эффект, подобный погружению в нее, – что сама писательница называет «непрерывным настоящим» («Пьесы»).

Творческий метод Г. Стайн (писать как медитировать) привнес в театр процесс перманентного «начинания»: снова и снова [10, р. 6]. Он как бы воспроизводит медитативную практику, требующую постоянно возвращать разум к объекту концентрации, не позволяя ему «блуждать». Стайн намеренно ставит зрителя в положение субъекта медитации и этим подталкивает его к индивидуальной встрече с божественным. Высшей целью медитации ей представлялось попадание в «непрерывное настоящее» человеческого разума – в котором только и создаются шедевры.

Ребекка Каслман в исследовании на материале пьесы Гертруды Стайн «Доктор Фауст зажигает огни» [6] также связывает мистическое, религиозное содержание ее пейзажных пьес с концепцией «знания по знакомству», рождающегося в результате комплексного опыта восприятия. Об этой концепции много писал У. Джеймс¹, считавший таковым религиозное знание. С опорой на У. Джеймса, Р. Каслман утверждает, что основная форма познания в пейзажной драматургии Стайн является именно религиозной: она «переживается и чувствуется, однако не в полной мере доступна для мышления» [6, р. 345]. Подобно многим другим писателям-модернистам, писательница «реабилитировала религиозный опыт как аспект эстетического опыта» [6, р. 354] и через модернистскую эстетику воплотила глубоко романтическое представление о спасительной природе искусства. Шедевр для Гертруды Стайн – это материальное проявление коллективного разума: как и коллективный разум, он пребывает вне времени, может поверхностно взаимодействовать с человеческой природой, и точно так же, в конечном итоге, удаляется от нее [10, р. 7].

Превращение природы в искусство как творческий метод дает у Гертруды Стайн яркий пример пересмотра метафизических концепций в духе Р. Эмерсона, для которого медитативное взаимодействие с миром природы способно погрузить человека в переживание его собственной божественности. Эмерсон также описывает, как природа содействует возвращению человеку божественности.

¹ См., напр.: James W. Is life worth living? // International journal of ethics. – 1895. – Vol. 6. – P. 1–24.

ственной силы через красоту и язык [12]. Красота сама по себе носит созидательный характер: взгляд на красоту в природе вдохновляет художника творить красоту самому. «Вещи, которые были» помещаются в театральное пространство, как пишет Г. Стайн в «Пьесах», а природные объекты, проходя через уникальное сознание художника, трансформируются в искусство. Наблюдая вокруг процесс секуляризации религиозных идей, Г. Стайн, подобно другим писателям-модернистам, обращается к искусству как к источнику трансцендентности для человека [10].

В книге «Географическая история Америки» [8] Стайн конкретизирует связь между разумом и природными пейзажами. Она приводит свою версию соответствия между макро- и микрокосмическими сферами. «Ментальная магия» превращения природы в искусство видится ей метафизической «операцией», ведущей к «освобождению» человека через литературу. Эта «операция» включает созерцание природных пейзажей, постепенное достижение эстетизированного их восприятия (видения), затем культивирование соответствующих внутренних пейзажей с последующим помещением их в качестве «шедевра» на сцену, где они могут стать средством достижения связи с бесконечным, трансцендентным (хотя и не божественным) источником, каковым является высший «человеческий разум».

Используя отчасти традиционный метафизический язык, писательница конструирует свой, особый, подходящий именно для ее художественных целей и потому для многих непонятный [2]. В ее текстах метафизический язык представляется менее однозначным, более расплывчатым и проницаемым и в то же время более емким, чем это возможно в рамках тех или иных метафизических традиций [10].

Учитывая поворот современности к секуляризму, Гертруда Стайн включает в свой язык также и метафизику сомнений, оставляя место для постсекулярного выбора, и, подобно многим романтическим предшественникам, выводит художественный шедевр в некое «третье пространство», которое, не будучи уже религиозным, не может оставаться и полностью светским. В целом, идеи и работы Гертруды Стайн, хотя их и нельзя назвать религиозными в

традиционном смысле, несут глубокий отпечаток метафизического языка и устойчивые следы трансцендентности.

Список литературы

1. Албаниз К. Республика ума и духа : культурная история американской религиозной метафизики.
Albanese C.L. A republic of mind and spirit : a cultural history of American metaphysical religion. – New Haven : Yale univ. press, 2007. – P. 1–21.
2. Анастасьев Н.А. Книги не для чтения. Гертруда Стайн // Вопросы литературы. – 2007. – № 1. – С. 250–289.
3. Бэй-Чен С. Мама Дада : авангардный театр Гертруды Стайн.
Bay-Cheng S. Mama Dada : Gertrude Stein's avant-garde theater. – New York : Routledge, 2005. – 220 p.
4. Дидо У.Е. Гертруда Стайн : композиция как медитация.
Dydo U.E. Gertrude Stein : composition as meditation // Gertrude Stein and the making of literature / ed. by Neuman S., Nadel I.B. – Boston : Northeastern univ. press, 1988. – P. 42–60.
5. Дидо У.Е. Гертруда Стайн : язык, который возносит, 1923–1934.
Dydo U.E. Gertrude Stein : the language that rises, 1923–1934. – Evanston : Northwestern univ. press, 2003. – P. 265–266.
6. Каслман Р. Знакомство с религией : плюрализация знания в пьесе Гертруды Стайн «Доктор Фауст зажигает огни».
Kastleman R. An acquaintance with religion : pluralizing knowledge in Gertrude Stein's *Doctor Faustus lights the lights* // Modern drama. – 2019. – N 62. – P. 338–360.
7. Кирш Ш.Дж. Перспективы изучения биографии и творчества Гертруды Стайн.
Kirsch Sh.J. Prospects for the study of Gertrude Stein // Resources for American literary study. – 2021. – Vol. 42, N 1. – P. 1–22.
8. Стайн Г. Географическая история Америки, или Об отношении человеческой природы к человеческому разуму.
Stein G. The geographical history of America, or the Relation of human nature to the human mind. – New York : Random House, 1936.
9. Стайн Г. Пьесы // Стайн Г. Теперь взгляни на меня, и вот она я : письма и лекции, 1911–1945.
Stein G. Plays // Stein G. Look at me now and here I am : writings and lectures, 1911–1945 / ed. by Meyerowitz P. – London : Peter Owen, 1967. – P. 58–81.
10. Тэннер-Кеннеди Д. Гертруда Стайн и метафизический авангард.
Tanner-Kennedy D. Gertrude Stein and the metaphysical avant-garde // Religions. – 2020. – Vol. 11, N 4. – URL: <https://www.mdpi.com/2077-1444/11/4/152>
11. Фукс Э. Смерть персонажа : размышления о театре после модернизма.
Fuchs E. The death of character : reflections on theater after modernism. – Bloomington : Indiana univ. press, 1995. – 240 p.

12. Эмерсон Р.У. Стихотворения и эссе Ральфа Уолдо Эмерсона.
Emerson R.W. Essays and poems of Ralph Waldo Emerson. – New York : Barnes
& Noble classics, 2004. – 560 p.

In memoriam

Алина Александровна Ревякина (1939–2021)

1 ноября 2021 г. ушла из жизни Алина Александровна Ревякина – кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник отдела литературоведения ИНИОН РАН, многолетний автор, член редколлегии, заместитель главного редактора нашего журнала.

Алина Александровна работала в ИНИОН РАН с 1973 г., стояла у истоков создания отдела литературоведения и методики реферирования литературоведческих текстов. Область ее научных интересов в рамках русской филологии включала методологию литературоведения: в 2001 г. под ее редакцией вышел получивший высокую оценку в прессе коллективный труд «Наука о литературе в XX в. (История, методология, литературный процесс)». Алина Александровна также занималась историей русской литературы XX века (тема ее диссертации связана с творчеством Александра Грина), литературой и литературной критикой русского зарубежья, вопросами текущего литературного процесса, как ответственный редактор и составитель выпустила множество сборников аналитических обзоров. В 2006 г. подготовленный ею выпуск ежегодника «Человек: Образ и сущность» – «Постмодернизм. Парадоксы бытия» был удостоен диплома I степени на конкурсе научно-исследовательских и научно-информационных изданий ИНИОН РАН. При ее активном участии был создан биобиблиографический словарь-справочник «Кто есть кто в российском литературоведении» (2011), призванный не только обрисовать современную ситуацию в нашей дисциплине, но и упростить коммуникацию российских ученых между собой. Алина Александровна была награждена медалью «В память 850-летия Москвы» в 1997 г. и Почетной грамотой РАН – в 2019 г.

В 1997 г. Алина Александровна стала заместителем главного редактора нашего журнала и выполняла значительную часть работы по формированию его выпусков, оставаясь чутким к деталям, требовательным и в то же время понимающим редактором; с

готовностью учила молодых коллег сжато и точно передавать содержание источников, помогала выработать ясный и выразительный научный стиль. Алина Александровна была доброжелательным, отзывчивым, общительным, эмоциональным человеком, обладала мягким чувством юмора. Она увлеченно отстаивала свою точку зрения и вместе с тем всегда была готова прислушаться к мнению коллег. Ее участие в обсуждении выпусков РЖ серии «Литературоведение» придавало заседаниям редколлегии живость и остроту. Нам будет не хватать Алины Александровны, вместе с ней ушла целая эпоха в работе нашего отдела.

*Коллектив редакции информационно-аналитического журнала
«Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и
зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение»*

Александр Евгеньевич Махов (1959–2021)

Ушел из жизни Александр Евгеньевич Махов – выдающийся российский литературовед, специалист в области истории поэтики, эстетики и риторики, медиевистики, эстетики немецкого романтизма, связей между музыкой и литературой. Александр Евгеньевич окончил филологический факультет МГУ (1981), в 1985 г. защитил кандидатскую («Журнал „Телескоп“ и русская литература 1830-х гг.»), а в 2007 г. докторскую диссертацию «Система понятий и терминов музыковедения в истории европейской поэтики». Его первые монографии сразу обратили на себя внимание ученых: «Ранний романтизм в поисках музыки» (1993), «Hortus daemonum. Словарь inferнальной мифологии Средневековья и Возрождения» (1998).

В ИНИОНе Александр Евгеньевич работал в 1999–2018 гг. в отделе литературоведения, в должности сначала старшего, затем – ведущего научного сотрудника. Александр Евгеньевич был во многом средоточием научной жизни в отделе, без его руководства, научного вклада и организационных усилий были бы невозможны масштабные проекты – «Западное литературоведение XX века. Энциклопедия» (2004), «Европейская поэтика от античности до эпохи Просвещения: Энциклопедический путеводитель» (2010). В течение многих лет он был блестящим автором нашего журнала и членом его редакционной коллегии.

Работоспособность и научная продуктивность Александра Евгеньевича поражала: он мог одновременно писать собственные монографии (во время работы в ИНИОНе вышли «Musica literaria: Идея словесной музыки в европейской поэтике», 2005; «Hostis Antiquus: Категории и образы средневековой христианской демонологии», 2006; «Средневековый образ: между теологией и риторикой», 2011; «Эмблематика. Макрокосм», 2014) и статьи, вести организационную работу по грантам, участвовать в них как автор, проводить научные конференции, преподавать и при этом находить время для реферативной деятельности. Его информативные и одновременно – аналитические описания новинок западноевро-

пейской теории и истории литературы служили серьезным подспорьем для литературоведов, точным ориентиром в широком поле научных исследований.

Еще работая в ИНИОНе, Александр Евгеньевич стал в 2010 году профессором кафедры теоретической и исторической поэтики РГГУ, с 2013 г. работал в ИМЛИ и вошел в редколлегия серии «Литературные памятники». После ухода из ИНИОНа он поддерживал связь с институтом, публиковался в наших изданиях, входил в редколлегия «Литературоведческого журнала», «Человек: Образ и сущность. Гуманитарные аспекты», ИАЖ «Литературоведение», рецензировал для них статьи.

Научные работы Александра Евгеньевича отличаются энциклопедическим охватом материала, вниманием к фактографии, широтой и глубиной теоретических обобщений и ясным, благородным, «гаспаровским» стилем изложения.

Глубоко интеллигентный и мягкий человек, всегда готовый пойти навстречу коллегам в практических вопросах, Александр Евгеньевич вместе с тем держал высокую научную планку не только в собственных работах, но и в тех, научным редактором которых он выступал.

Нам будет не хватать Александра Евгеньевича, его уход – большая потеря для российской гуманитарной науки.

Коллектив отдела литературоведения ИНИОН РАН

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

Серия 7

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ
2022 № 1

Художник обложки и художественный редактор М.Б. Шнайдерман

Техническое редактирование
и компьютерная верстка В.Б. Сумерова
Корректор Д.Г. Валикова

Гигиеническое заключение
№ 77.99.6.953.П.5008.8.99 от 23.08.1999г.

Подписано к печати 13.01.2022

Формат 60×84/16

Бум. офсетная № 1

Печать офсетная

Цена свободная

Усл. печ. 11,25

Уч.-изд. л. 8,6

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

Заказ № 95

Институт научной информации
по общественным наукам Российской академии наук (ИНИОН РАН),
Нахимовский проспект, д. 51/21,
Москва, 117418

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

Отдел маркетинга и распространения
информационных изданий

Тел. : (925) 517-36-91, (499) 134-03-96
e-mail: shop@inion.ru

Отпечатано по гранкам ИНИОН РАН
ООО «Амирит»

410004, Саратовская обл., г. Саратов
ул. Чернышевского, д. 88, литера У

