

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

2023 – 1

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

МОСКВА 2023

---

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

---

**SOCIAL SCIENCES  
AND  
HUMANITIES**

DOMESTIC AND FOREIGN LITERATURE

SERIES 7

# **LITERARY STUDIES**

**2023–1**

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

MOSCOW 2023

---

DOI: 10.31249/lit/2023.01.00

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

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

ISSN 2219-8784

---

DOI: 10.31249/lit/2023.01.00

*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; *Galina N. Ermolenko* – DSc in Philology, Professor; *Natalia V. Kovtun* – DSc in Philology, Professor; *Vera V. Kotelevskaya* – PhD in Philology, Associate Professor; *Tatiana N. Krasavchenko* – DSc in Philology, Leading Researcher; *Galina I. Modina* – DSc in Philology, Professor; *Kseniya A. Nagina* – DSc in Philology, Professor; *Natalia T. Pakhsaryan* – DSc in Philology, Professor; *Elena G. Rudneva* – DSc in Philology, Researcher; *Elena A. Tzurganova* – PhD in Philology, Leading Researcher

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

ISSN 2219–8784

---

## **СОДЕРЖАНИЕ**

### **ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ КАК НАУКА. ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ. ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА**

#### **История литературоведения и литературной критики**

- Лозинская Е.В. Из истории итальянского литературоведения:  
Уго Фосколо – литературный критик ..... 9
- Колосова Е.И. Текстология и библеистика в Европе XVIII–  
XX вв. (Обзорная статья) ..... 29

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

- Юрченко Т.Г. «Русский конкретист» Всеволод Некрасов: свое-  
образе поэтики. (Обзорная статья) ..... 40

#### **Литературные связи и влияния, сравнительное литературоведение**

- Маньковский А.В. Рецензия на кн.: Долинин А. О Пушкине, о  
Пастернаке: работы разных лет ..... 61

### **ИСТОРИЯ ВСЕМИРНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

#### **Литература XVII–XVIII вв.**

- Пахсарьян Н.Т. Эволюция пасторального идеала в сентимента-  
лизме: «Галатей» и «Эстелла» Жан-Пьера Клари де Фло-  
риана ..... 81
- Алексеева А.А. Уловка с переодеваниями в комедиях Мариво  
и Бомарше ..... 90

---

## Литература XIX в.

### *Русская литература*

- Нагина К.А. Русская психологическая проза через призму рефлексии. Рецензия на кн.: Орвин Д. Следствия самоосознания: Тургенев, Достоевский, Толстой [пер. с англ. А.Г. Гродецкой] ..... 98

### *Зарубежная литература*

- Финогенов В.А. Преобразование жанра трагикомической сказки в пьесе Л. Тика «Фортунат» ..... 107

## Литература XX–XXI вв.

### *Русская литература*

- Жулькова К.А. «Было ли у меня творчество?..» Рецензия на кн.: Коршунова Е.А. Вариации русского модернизма: С.Н. Дурылин: монография ..... 124

### *Зарубежная литература*

- Дрожжина А.Э. Модернистский роман в свете психологических концепций личности 1890–1920 гг. («Орландо» В. Вулф) ..... 141
- Красавченко Т.Н. Британский писатель Джеймс Мик и его роман «Ради любви к людям» ..... 152

## Филологический практикум

- Ныркова М.В. Женские лица «новой аргентинской прозы» и их траектории успеха в пространстве мировой литературы. (Обзорная статья) ..... 167
- Седойкина А.А. Йорг Ноллер о гевавтономии и свободе воли в понимании Фридриха Шиллера. (Обзор) ..... 175

---

## CONTENTS

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

#### The history of literary studies and literary criticism

- Lozinskaya E.V. From the history of Italian literary criticism: Ugo Foscolo as a literary critic ..... 9
- Kolosova E.I. Textual criticism and biblical studies in European philology from the eighteenth to the twentieth century ..... 29

#### Poetics and stylistics of fiction

- Yurchenko T.G. “Russian concretist” Vsevolod Nekrasov: the peculiarity of poetics. (Review article) ..... 40

#### Literary relationships and influences, comparative literature

- Mankovsky A.V. Book review: Dolinin A. About Pushkin, about Pasternak: works of different years ..... 61

### THE HISTORY OF WORLD LITERATURES

#### Seventeenth- and eighteenth-century literatures

- Pakhsarian N.T. Evolution of the pastoral ideal in sentimentalism: *Galatée* and *Estelle* by Jean-Pierre Clary de Florian ..... 81
- Alekseeva A.A. The dress-up ruse in the comedies of Marivaux and Beaumarchais ..... 90

#### Nineteenth-century literatures

##### *Russial literature*

- Nagina K.A. Russian psychological prose through reflection prism. Book review: Orvin D. The consequences of self-awareness: Turgenev, Dostoevsky, Tolstoy ..... 98

---

*Foreign literatures*

- Finogenov V.A. The transformation of the tragicomic tale genre in  
Ludwig Tieck's play *Fortunat* ..... 107

**Twentieth- and twenty-first-century literatures**

*Russian literature*

- Zhulkova K.A. "Did I have creativity?.." Book review: Korshu-  
nova E.A. Variations of Russian modernism: S.N. Durylin:  
monograph ..... 124

*Foreign literatures*

- Drozhhina A.E. Modernist novel in light of psychological perso-  
nality concepts of 1890–1920 (Virginia Woolf's *Orlando*) ..... 141
- Krasavchenko T.N. British writer James Meek and his novel *The  
People's Act of Love* (2005) ..... 152

**Philological workshop**

- Nyrkova M.V. Women of the "new Argentine prose" and their  
trajectories to success in the space of world literature. (Review  
article) ..... 167
- Sedoykina A.A. Jörg Noller on heautonomy and Friedrich Schil-  
ler's concept of freedom of the will. (Review) ..... 175

---

# ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ КАК НАУКА. ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ. ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА

## ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ И ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКИ

УДК 821.133.1

DOI: 10.31249/lit/2023.01.01

ЛОЗИНСКАЯ Е.В.<sup>1</sup> ИЗ ИСТОРИИ ИТАЛЬЯНСКОГО ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ: УГО ФОСКОЛО – ЛИТЕРАТУРНЫЙ КРИТИК

*Аннотация.* В статье дана общая характеристика литературно-критического наследия Уго Фосколо – знаменитого итальянского поэта начала XIX в. Фосколо одним из первых итальянских авторов вышел в критических работах за рамки рефлексии о собственном поэтическом творчестве и настаивал на четком разграничении роли поэта и роли критика. Будучи в оппозиции к итальянским «романтикам», именно он внес в итальянскую литературную критику идеи и концепции общеевропейского романтического направления мысли. Рассмотрена одна из центральных категорий поэтической теории Фосколо – представление о первопоэтах (*poeti primitivi*), которое в историческом плане восходит к ранним итальянским гуманистам и Дж. Вико, но у Фосколо получило новое содержание. В фокусе статьи – литературная критика Фосколо периода эмиграции в Англию: работы о Данте и Петрарке, а также об итальянской литературе недавнего прошлого, особое внимание уделено критике поэтом теоретико-литературных взглядов А. Мандзони.

---

<sup>1</sup> Лозинская Евгения Валентиновна – старший научный сотрудник отдела литературоведения ИНИОН РАН, e-mail: jane.lozinsky@gmail.com

*Ключевые слова:* Уго Фосколо; романтизм; первопоэты; Петрарка; Данте.

*Для цитирования:* Лозинская Е.В. Из истории итальянского литературоведения: Уго Фосколо – литературный критик // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение. – 2023. – № 1. – С. 9–28. DOI: 10.31249/lit/2023.01.01

LOZINSKAYA E.V.<sup>1</sup> From the history of Italian literary criticism: Ugo Foscolo as a literary critic

*Abstract.* The article gives an overview of literary criticism by Ugo Foscolo, the famous Italian poet of the early nineteenth century. Foscolo was one of the first Italian authors to go beyond the reflections on his own poetry and to insist on a clear distinction between the role of poet and that of critic. Being in opposition to the Italian «Romantics», he introduced the ideas and concepts of the pan-European Romantic thought into Italian literary criticism. The article considers one of the central categories of Foscolo’s poetic theory – the notion of the primordial poets (*poeti primitivi*), which historically goes back to the early Italian humanists and G. Vico, but with Foscolo gets a new content. The focus of the article is on Foscolo’s literary criticism of the period of his emigration to England: the works on Dante and Petrarch, as well as on Italian literature of the recent past, with particular attention paid to the poet’s criticism of the literary theory of A. Manzoni.

*Keywords:* Ugo Foscolo; Romanticism; primordial poets; Petrarch; Dante.

*To cite this article:* Lozinskaya, Evgeniya V. “From the history of Italian literary criticism: Ugo Foscolo as a literary critic”, *Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies*, no. 1, 2023, pp. 9–28. DOI: 10.31249/lit/2023.01.01 (In Russian)

Уго Фосколо (1778–1827) известен русской аудитории в первую очередь как автор романа «Последние письма Якопо Ортиса» (1802) и поэт («Гробницы», «Грации»). Между тем более обширную часть его наследия составляют литературно-

---

<sup>1</sup> **Lozinskaya Evgeniya Valentinovna** – Senior Researcher of the Department of Literary Studies, Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian Academy of Sciences, e-mail: jane.lozinsky@gmail.com

критические и филологические работы, получившие освещение в итальянской<sup>1</sup>, но не в русскоязычной критике<sup>2</sup>. Эта сторона творчества Фосколо заслуживает серьезного изучения и в отечественной науке, в первую очередь – для дальнейшего прояснения его положения в исторической эволюции итальянской литературы, в частности его отношений с романтизмом.

В критической деятельности Фосколо можно выделить два основных периода. Первая часть его трудов была создана еще в Италии: «Фрагменты о Лукреции» (*Frammenti su Lucrezio*, 1803), комментарий к «Кудрям Береники» (*Chioma di Berenice*, 1803) Каллимаха, речь «О происхождении и задачах литературы» (*Dell'origine e dell'ufficio della letteratura*, 1809), прочитанная им по случаю получения места профессора риторики в Павии, и лекции этого периода (три лекции «О литературной морали» – *Della morale letteraria*, «О литературных принципах» – *De' principj della letteratura*, «Об итальянском языке с точки зрения истории и литературы» – *Della lingua italiana considerata storicamente e letterariamente*), «Фрагменты о Макиавели» (*Frammenti sul Machiavelli*, 1810). Однако наиболее значительные критические работы Фосколо написал во второй половине жизни, после эмиграции в Британию<sup>3</sup>:

---

<sup>1</sup> Классическими обобщающими работами на эту тему считаются [Donadoni, 1900; Noferi, 1953; Festa, 1953; Mazza, 1958; Fubini, 1965]. Список авторитетных работ по частным проблемам приведен в [Bellio, 2001]. Обзор современного состояния вопроса см. в [Ravera, 2016]; свежее коллективное издание, затрагивающее малоизученные аспекты критического наследия Фосколо – [Foscolo critico..., 2017].

<sup>2</sup> Всего несколько страниц отведены критическим работам Фосколо в общих статьях о его творчестве: [Полуяхтова, 1970; Ломидзе, 2016].

<sup>3</sup> После Кампоформийского мира, отдавшего, пусть сначала ненадолго, Венецию под власть австрийцев, поэт разочаровался в Наполеоне, с которым связывал надежды на свободу родины. Тем не менее еще полтора десятилетия он продолжал литературную и политическую деятельность в Италии (в Милане и Флоренции по преимуществу). После упразднения Королевства Италия в результате поражения Наполеона Фосколо принял решение эмигрировать, хотя австрийцы, проводившие довольно взвешенную культурную политику на итальянских землях, собирались предложить ему возглавить литературный журнал. Однако это предполагало принесение присяги, на что Фосколо не мог пойти и, по знаменитому выражению Карло Каттанео, «подарил Италии новое общественное установление – изгнание», точнее добровольное изгнание из любви к свободе

«Эссе о Петрарке» (*Essays on Petrarch*, 1821–1822), «Критический очерк о тексте “Декамерона”» (*Discorso critico sul testo del Decameron*, 1825), «Трактат о тексте Комедии Данте» (*Discorso sul testo della Commedia di Dante*, 1825), «Эссе о современном состоянии литературы в Италии» (*Essay on the Present Literature of Italy*, 1818), «Повествовательные и романтические поэмы итальянцев» (*Narrative and Romantic Poems of the Italians*, 1819), «Лирическая поэзия Тассо» (*The Lyric Poetry of Tasso*, 1822), «Принципы поэтической критики, в частности в применении к итальянской литературе» (*Principles of Poetical Criticism, as Applicable, more Especially, to Italian Literature*, 1824) и др. В Британии Фосколо также приступил к подготовке комментированого переиздания «Божественной комедии», текст которой планировал «очистить» от ошибок переписчиков, «не понимавших ее общий смысл», но этот труд ему не удалось завершить.

Критические работы Фосколо представляют собой нечто большее, чем очередной из многочисленных эпизодов рефлексии итальянских поэтов над сущностью поэтического творчества или принципами собственной поэтики. В центре его интересов как критика – не столько он сам как творец и не столько общие законы поэзии (хотя и о том и о другом он иногда писал), сколько другие авторы и чужие тексты. Фосколо одним из первых среди итальянских писателей эксплицитно разграничил роли и задачи поэта и критика, создал, пусть «еще в эмбриональной форме, философию литературной критики как особого рода деятельности» [Mazza, 1978, p. 21]. Для Фосколо критик – своего рода посредник между читателем и поэтом, он должен обладать чувствительностью к поэзии и вместе с тем способностью к рефлексии и анализу. Важнейшее качество хорошего критика – способность избегать педантизма и полный отказ от прескриптивизма любого рода: литературная критика не может ни осуждать поэта за оригинальность, ни навязывать читателю конкретную интерпретацию произведения [Bellio, 2001, p. 357].

---

(Cattaneo C. Ugo Foscolo e l'Italia. – Milano, 1861. – P. 34). Сначала он перебрался в Швейцарию, а затем в Лондон, где развернул весьма активную литературно-общественную деятельность, направленную в том числе на ознакомление английской публики с итальянской литературой.

Как поэт Фосколо задал «поэтическую парадигму всей итальянской романтической поэзии»: его поэма «Гробницы» (1807) обозначила «водораздел между двумя эпохами в итальянской поэзии – предромантизмом и романтизмом» [Сапрыкина, 2014, с. 25]. В области теоретических представлений о поэзии позиция Фосколо выглядит сложнее. В итальянском литературоведении с самого начала высказывались различные точки зрения на то, к какой литературной эпохе ближе взгляды Фосколо-критика: если Дж.А. Борджезе включает критическое наследие Фосколо в сферу романтической критики и соотносит его скорее с будущим итальянского литературоведения («проложил путь для всей нашей критики XIX в.»), увидев в нем в предшественника, более того – учителя, и Де Санктиса, и Кардуччи, и Д'Анкона [Borgese, 1920, p. 271], то М. Фубини отрицает сходство между критическими концепциями Де Санктиса и Фосколо [Fubini, 1962, p. 272], историография Фосколо – мифична, это не история итальянского общества, взятая в аспекте искусства (*una storia della civiltà italiana sotto l'aspetto dell'arte*), а «защита прав великой поэзии, на которые покушаются риторы со слабым интеллектом и дряблым сердцем» (*difesa dei diritti della grande poesia, insidiati da retori dai deboli intelletti e dai deboli cuori*) [Ibid.]. Фубини связывает критические труды Фосколо с традицией Верри, Баретти, Гравины, Конти, к которой тот обращается «в полемике против своего времени» [Fubini, 1962, p. 258].

Причина такой двойственности в оценке Фосколо-критика лежит не только в особенностях его собственных взглядов, но и в том, что, как пронциательно отметил Р. Уэллек, те итальянские критики, которые приняли имя «романтиков» (Мандзони, Берше, Висконти и др.), на самом деле ими не являлись. Их представления о поэзии имели мало общего со взглядами немецких и английских авторов, создавших европейскую романтическую критику (братья Шлегель, Колридж и т.д.), в которой центральным понятием было воображение, а важнейшим принципом – историзм, развивалось символическое и диалектическое представление о поэзии. Но парадоксальным образом, отмечает Р. Уэллек, именно те великие итальянские поэты, которые открыто полемизировали с группой романтиков, т.е. Фосколо и Леопарди, и воплощают собой поворот Италии к учениям, составившим фундамент европейского романтизма [Wellek, 1955, p. 264–265].

Оригинальность и индивидуальность – ключевые понятия для поэтической концепции Фосколо: каждое великое произведение уникально, в том числе и в отношении его поэтических достоинств. Настоящий поэт обладает внутренней свободой и не стеснен внешними рамками литературной традиции. В этом плане теоретические взгляды Фосколо, несомненно, принадлежат к общеевропейскому романтическому дискурсу о поэзии. Объединяет его с романтиками и исторический подход к поэзии, которая, по мнению Фосколо, объективно отражает состояние современного ей общества. Вместе с тем Фосколо чужды эксплицитно воспитательно-гражданские установки итальянских романтиков, характерные, например, для П. Борсьери, Дж. Берше и С. Пеллико. В его понимании эстетические аспекты поэзии и поэтическая фантазия не могут подчиняться внешним практическим задачам, как бы высоки те ни были<sup>1</sup>. Цель поэзии – не совершенствование человека, не подъем патриотического духа, а идеализация реальности, с одной стороны: «Воображение художника исправляет природу по направлению к идеалу» (*The imagination of the artist ideally corrects nature*) [Foscolo, 1958, vol. 1, p. 30], с другой – особое воздействие на читателя, с тем чтобы заставить его сильнее и полнее ощущать свое бытие (*fortemente e pienamente sentire la nostra esistenza*) [Foscolo, 2008].

С итальянскими романтиками Фосколо расходился и по вопросу о значимости национального канона. В диспуте вокруг письма мадам де Сталь романтики отстаивали идею обращения к иностранным литературным моделям для обновления итальянской поэзии. Фосколо в ее оценке занимает практически ту же позицию, что и сторонник «классической поэзии», противник романтиков

---

<sup>1</sup> Вопрос о гражданственных аспектах поэзии в критической концепции Фосколо заслуживает внимательного рассмотрения. В отечественной научной традиции принято подчеркивать этот момент в его теоретико-литературных представлениях, вписывая тем самым поэта в итальянскую романтическую критику. Основания для этих утверждений ищутся преимущественно в речи «О происхождении и задачах литературы», но при этом не учитывается жанр и контекст произведения – официальная инаугурационная речь в присутствии ректора и прочих значительных лиц. При внимательном прочтении этого текста можно обнаружить значительное число расхождений с тезисами, высказанными Фосколо в других работах, включая лекции, прочитанные в этом же университете.

П. Джордани. Иногда он описывает их поэтические практики в ироническом тоне: «Тем временем наши молодые поэты, отринувшие Муз, Граций и всех Олимпийцев, оскорбленные рыцарскими фантазиями Ариосто, скачут на призрачных боевых конях Одина и потрясают копытами в честь романтической поэзии (*poésie romantique*)<sup>1</sup>. Как раз в сей час, когда пробило десять вечера, они разбрелись среди тевтонских гробниц и карабкаются на башни, которые в Италии уже пять веков как *Древней дикостью обрушены к подножью...*» [Foscolo, 1995, p. 458]. Фосколо, напротив, сторонник подражания отечественным великим авторам – в частности, Альфьери в области трагедии. И поэтому в своем разборе трагедии Мандзони, получившей высокую оценку Гёте, Фосколо вступает в открытую полемику с «Нестором европейской литературы», во многих случаях прибегая к откровенному сарказму [Foscolo, 2008].

\*\*\*

Одним из наиболее существенных, хотя скорее интуитивным, чем подробно и аналитически разработанным, для Фосколо-критика было представление о первобытном (*primitivo*) поэте и первобытной поэзии, противопоставленных современным по духу. Эта своего рода образная категория восходит через Вико<sup>3</sup> и философов Просвещения к поэтологическому топосу *prisci poetae* (первопоэты), встречающемуся в итальянской литературе, начиная с Раннего Возрождения<sup>4</sup>. Первопоэт у Муссато, Боккаччо и др. – это

---

<sup>1</sup> Фосколо, очевидно, намеренно использует здесь французский язык для обозначения романтической поэзии. – *Е. Л.*

<sup>2</sup> Цитата из «Ночи» Дж. Парини. Культ вечерних прогулок по кладбищам и развалинам – распространенный топос в описании романтических практик, в особенности в их иронически отстраненном восприятии оппонентами, но не только, сами «новые поэты» также его использовали.

Здесь и далее перевод отрывков из критических работ Фосколо мой. – *Е. Л.*

<sup>3</sup> Fubini M. Il mito della poesia primitiva e la critica dantesca di G.B. Vico // Belfagor. – 1946. – Vol. 1, N 1. – P. 28–45.

<sup>4</sup> См. об этом: FitzGerald B. Albertino Mussato and humanist prophecy // FitzGerald B. Inspiration and authority in the Middle Ages : prophets and their critics from scholasticism to humanism. – Oxford, 2017. – P. 193–229. Falco R. The «Prisci Poetae» in transition : Landino to Minturno // Acta Conventus Neo-Latini Albulensis. – Tempe, 2000. – P. 217–226.

поэт доисторических, мифологических времен, сочетающий в себе пророка, религиозного мыслителя, законотворца, историка, а у Фосколо это поэт, воссоздающий подобную модель уже в исторические времена, в частности Гомер, пророки Ветхого Завета, Шекспир и Данте. «Первобытная поэзия спонтанно порождалась теми одновременно исключительными и краткими, наиболее достойными изучения эпохами, когда образы воображения (*fantasmi di immaginazione*) нашли воплощение в душах, в религии, в истории, в прочих деяниях, а более всего в повседневной жизни народов» [Foscolo, 1979, p. 182]. Такая поэзия, с одной стороны, в высшей степени индивидуальна и оригинальна, а с другой – выражает наиболее глубокие истины и фундаментальные для человеческой природы чувства, и разумеется, именно первобытные поэты были по-настоящему свободны в своем искусстве. Каждый из них «действовал в высшей степени свободно, смотрел на все по-своему, и всякая вещь была ему внове. Способности чувствовать, наблюдать, воображать проявлялись в нем сильно и нераздельно. Он не охлаждал себя, выискивая причины собственных впечатлений, но стремился, опираясь на собственную фантазию, разогретую чудесным, представить вещи более значительными; в подражании им он умножал их магические эффекты, но его изображения казались идеальной и в то же время живой природой» [Foscolo, 1979, p. 185].

Характеристика первопоэтов у Фосколо имела несколько уровней – от общего философского и исторического до более конкретного стилистического. Это хорошо заметно в анализе языка Данте, который «отражает человека во всей его полноте», дантовскому стилю – «то возвышенному, то странному, часто непривычному» – невозможно подражать или использовать его как основу для создания стилистических предписаний, поскольку он выражает индивидуальное и личное чувство, а фразы и сочетания слов обусловлены контекстом [Foscolo, 1958, vol. 1, p. 147]. При этом у Данте возможно учиться стилистике, однако не перенимая конкретные выражения, а воспринимая само существо его стилистического дара, энергию, глубину и точность его языка. Так, по мнению Фосколо, Альфьери и Монти смогли усвоить дантовский урок, хотя формально их стиль восходит скорее к Ариосто и Макиавелли [Foscolo, 1958, vol. 1, p. 149].

\*\*\*

Интерес Фосколо к поэтической индивидуальности и одновременно внимание к историческому фундаменту поэзии определили то, что он фактически стоит у истоков важнейшего для итальянского литературоведения критического жанра – комплексного очерка о некотором авторе. В таком очерке создается портрет поэта или писателя – целостный и многогранный, однако подчиненный какой-либо центральной идее или концепту.

Смысловым центром портрета Данте у Фосколо стала связь поэзии и религии. Эта идея прослеживается уже в его раннем труде о «Кудрях Береники» [Scotti, 1970, p. 988], в котором четвертый раздел (*Della ragione poetica del Callimaco*) содержит множество теоретических высказываний и суждений об итальянской литературе. Фосколо пишет: «...та поэзия, которая обращена не к книжникам <...>, а к простому народу (*la moltitudine*), <...> не может обойтись без религии» [Foscolo, 1972, p. 304]. Однако в тот момент Фосколо считал, что лишь греческая вера представляла собой «постоянный источник поэтического вдохновения», сочетая в себе «все страсти и действия, все явления и стороны обитаемого мира» [Foscolo, 1972, p. 305], между тем как христианская религия, основанная на непостижимых таинствах, сопротивляется поэзии. Поэтому Данте (не названный прямо, но подразумеваемый) поначалу «блуждает в потемках софизмов», в то время как Тассо, выбрав предметом своей поэмы «религию рыцарства и героизма», смог избежать чуждых настоящей поэзии метафизических абстракций [Foscolo, 1972, p. 304].

Однако впоследствии Фосколо смог взглянуть на христианство как на одну из величайших моральных сил в истории, и, следовательно, осознать ее не как предел, поставленный для поэтической фантазии, а как важнейшую предпосылку художественного творчества Данте. В более поздних работах Фосколо модифицирует свою оценку «Комедии» и подчеркивает, что если Данте интерпретировать в контексте культуры, чувств, социальных перипетий его времени, в таком случае поэма перестанет казаться читателю «темным пугающим лесом», в этом лесу можно будет «проложить дороги». Границу XIII–XIV вв. Фосколо рисует как срединное, переходное состояние между цивилизацией и варварством, эпоху,

раздираемую глубокими противоречиями, «мистическую и яростную», и «Комедия» является поэтическим выражением ее духа. В эпоху «Комедии» началось религиозное обновление, христианское возрождение мира, и Данте – пророк и апостол этой новой евангелизации, он остается верным католическим догматам, но его конечной целью становится основание «новой религиозной школы в Европе» [Scotti, 1970, p. 988].

Книга «Эссе о Петрарке» (*Essays on Petrarch*)<sup>1</sup> во многом организована вокруг представления о любви поэта к Лауре, хотя, конечно, Фосколо создает образ Петрарки как богатой и сложной природы – не только любовного поэта, но и философа-моралиста, гуманиста и эрудита. Его любовь анализируется не столько как биографический факт, сколько как эстетический феномен, что подчеркнуто центральным положением очерка «О поэзии» [Crescenzo, 1998, p. 62–63].

Духовная биография поэта сочетается у Фосколо с историей его стилистических поисков, тонкими психологическими обобщениями и одновременно с глубокими компаративными наблюдениями – из области итальянской и мировой литературы. «Величественные и торжественные формы, которые принимает изображение Любви итальянскими поэтами, принадлежат скорее мистической философии, чем народной мифологии древних. Тассо, который в лирике уступает лишь Петрарке и который обладает большей силой обобщения, нарисовал несколькими смелыми штрихами образ платонической или даже пифагорейской любви... В его описании Любовь – душа мироздания, она движет все творение» [Foscolo, 1995, p. 584]. Петрарка же, изображая Любовь – божество Анакреона и Горация, более конкретен и материален в своих образах: *Garzon con l'ali, non pinto, ma vivo*<sup>2</sup>, и тем не менее этот «мальчик» приводит в действие законы, которым подвластны небо и земля.

---

<sup>1</sup> Работа создавалась на французском языке, затем была переведена на английский и опубликована, после чего переведена на итальянский К. Угони. В окончательной редакции (1823) книга включает три монографических эссе: «О любви», «О поэзии», «О характере Петрарки», а также «Сопоставление между Данте и Петраркой».

<sup>2</sup> Petr., RVF, 151:11. «...стрелок вооруженный, / Не нарисован – жив он и крылат» – пер. В. Левика. Букв.: «Крылатый мальчик, не написанный красками, но живой».

И этому Фосколо видит общее основание: «Любовь, пробуждая духовное начало, не может не волновать и материальную часть нашей природы; но, устремляясь желанием как к душе нашего объекта, так и к его телу, мы должны основываться на полноте чувства, а не на пороке страсти» [Foscolo, 1995, p. 585].

В поэзии Петрарки мы видим «безупречное согласие между природой и искусством, между точностью факта и магией примышленного (*invention*), между глубиной и очевидностью, между всепоглощающей страстью и спокойным размышлением. В трех или четырех итальянских стихах он конденсирует описание и концентрирует огонь, которые наполняют целые страницы его элегий и посланий на латыни. Именно потому, что поэзия Петрарки изначально идет от его сердца, его страсть никогда не кажется холодной или вымышленной, несмотря на обилие красот<sup>1</sup>, присущее его стилю, или метафизическую возвышенность его мыслей» [Foscolo, 1995, p. 577]. Анализируя канцону *Gentil mia donna, io veggio...*<sup>2</sup>, в которой внешность Лауры описывается в особо возвышенных выражениях, Фосколо пронизательно замечает: «Мало какому любящему на самом деле могут прийти в голову такие идеи, однако пламень и легкость, с которой они выражены, мгновенно делает их своими для воображения почти каждого читателя. В искусстве создания новых и наглядных образов из самых простых или абстрактных идей посредством метафор Петрарка настолько же успешен, насколько оригинален» [Foscolo, 1995, p. 578].

\*\*\*

Шедевром критического наследия Фосколо стало «Сопоставление Данте и Петрарки» (*A Parallel between Dante and Petrarch*, 1823). В нем Фосколо далек от академического исследования, предполагающего поиск общих источников, заимствований, перекличек или различий в трактовке (хотя, как показывает его комментарий к «Волосам Береники», он успешно работает и в этом жанре). Не входит в его замысел и попытка «установить чье-

---

<sup>1</sup> Имеются в виду фигуры, тропы и шире – традиционные образы. Стоит отметить, что «красоты» мыслятся Фосколо как противоречащие выражению идущего от сердца чувства – в общем случае, но не у Петрарки.

<sup>2</sup> Petr., RVF, 72. На русск. язык переведена В. Микушевичем: «Я созерцаю, донна...».

то превосходство»: в этом эссе речь идет о «сопоставительной характеристике двух противоположных человеческих вселенных, двух идеалов, в равной мере привлекающих современного поэта» [Scotti, 1970, p. 990], поэтому сложно полностью согласиться с И.К. Полуяхтовой, усматривающей в «Сопоставлении» «настоящий апофеоз Данте», когда «сравнение с певцом Лауры служит еще большему прославлению автора “Божественной комедии”» [Полуяхтова, 1970, с. 56], – хотя бы уже потому, что «Сопоставление» – часть большого труда о Петрарке, в котором с вниманием и восхищением рассмотрена именно его поэзия. Скорее Фосколо стремится создать «противовес» сложившейся в итальянской литературе ситуации, когда «избыточная ученость <...> довела утонченных критиков до того, чтобы предпочесть изящный вкус смелости гения», и в результате языковые модели и поэтические образцы стали заимствоваться исключительно из наследия Петрарки [Foscolo, 1995, p. 633], т.е. выступает против «петраркизма» в широком смысле слова, но не самого поэта. Для Фосколо и Петрарка, и Данте – «основатели итальянской литературы», пусть они «были одарены весьма различающимися талантами, следовали разным планам, создали два разных языка и две разные поэтические школы и до сих пор оказывают различное влияние» [Foscolo, 1995, p. 635].

В «Сопоставлении» ярко проявилась критическая манера Фосколо, охарактеризованная в знаменитом высказывании Ф. Де Санктиса: «Фосколо – первый среди итальянских критиков, который рассматривает произведение искусства как психологический феномен и ищет его истоки в душе писателя и обстановке эпохи, когда тот был рожден» [De Sanctis, 1879, p. 164].

Фосколо сравнивает внутренний мир поэтов и именно в этой сфере видит корни различий между их художественными техниками, моральными принципами и чувствами. На стиль и образы каждого из поэтов наложил отпечаток его темперамент. Данте «мог пылать лишь одной страстью в один момент времени, так, если Боккаччо не искажает картину, Данте в течение нескольких месяцев после смерти [Беатриче] имел вид и чувства безумца» [Foscolo, 1995, p. 653]. «Петрарка же был волнуем в одно и то же время различными страстями, они воспламенялись, но также и противодействовали друг другу, его огонь скорее мерцал, чем жег, –

распространяясь таким образом, как будто его производила душа, не способная вынести его жара и вместе с тем озабоченная тем, чтобы посредством него привлечь внимание окружающих» [Foscolo, 1995, p. 653]. Различны и, казалось бы, схожие недостатки этих двух характеров: у Петрарки – тщеславие, которое заставляло его «желать и бояться мнений даже тех людей, над которыми он чувствовал естественное превосходство» [Ibid.]. У Данте – гордость: «Он высоко ставит свои страдания – как средство испытать свою твердость, свои несовершенства – как необходимое следствие своих выдающихся качеств, свое осознание собственного внутреннего мира, поскольку оно позволяет ему смотреть с презрением на других людей и их мнения» [Ibid.].

Различие темпераментов двух поэтов сказывается на образности, характерной для их поэзии. Надо особо отметить, что для Фосколо первичным элементом поэзии является именно образ, а не ее звуковая, мелодическая структура, лексическая стройность, идейная сторона. «Именно сплавливая их [мысли] в единое целое из мелодических звуков, теплых чувств, блестящих метафор и глубоких рассуждений, поэт переводит в живые и говорящие образы многие идеи, лежащие в темноте и молчании внутри нашего сознания, и именно благодаря волшебству поэтических образов мы внезапно и одновременно научаемся чувствовать, воображать, рассуждать, размышлять – с полной отдачей, и без каких-либо затруднений, которые обычно сопровождают любое мыслительное усилие» [Ibid., p. 638]. Особенности художественного метода двух поэтов Фосколо передает в весьма поэтических, но точных выражениях, подчеркивающих отличия в «текстуре» их поэзии, восходящие к различному соотношению идеального и материального. «Образы Петрарки кажутся изящно завершенными с помощью тончайшего карандаша, они услаждают взгляд скорее своим колоритом, чем формой. Данте же создает рельефные смелые и яркие фигуры, к которым, как кажется, мы почти можем прикоснуться, и для которых воображение легко достраивает скрытые из вида части» [Ibid., p. 640]. Еще отчетливее эта оппозиция зримо материального и ускользающе идеального выражена чуть дальше: «Петрарка нередко столь роскошно украшает реальность элементами идеального, что пока мы созерцаем его образы, они исчезают» [Ibid., p. 640]. Данте же «выбирает красоты, рассеянные по

сотворенной Природе, и воплощает их в едином предмете». Подобно творцам Аполлона Бельведерского и Венеры Медицейской, он «создает формы, которые, оставаясь человеческими, оставляют впечатление таких, которые не встречаются на земле, однако же при их созерцании мы увлекаемся настолько, что полностью отдаемся иллюзии, будто человеческий род может и правда располагать подобной небесной красотой» [Foscolo, 1995, p. 643].

Такое сравнение могло бы показаться некоторым принижением Петрарки, но, как нам представляется, оно не столько возвышает Данте над Петраркой, сколько показывает различие между ними. Достоинство поэзии Данте, как неоднократно подчеркивает Фосколо, в создании идеальных жизненных форм, внимание аудитории направляется на сам предмет, и мы можем испытать по отношению к нему сходную с дантовской страсть. В случае Петрарки предмет, действительно, как бы ускользает, растворяется, но это имеет особый эффект: мы не делим с поэтом чувство, но понимаем его интеллектом<sup>1</sup>. Анализируя образ Лауры в 192-м сонете Петрарки (*Stiamo, Amor, a veder la gloria nostra*)<sup>2</sup>, Фосколо, демонстрируя высочайшую способность к пристальному прочтению текста, пишет: «Это описание заставляет нас тосковать о подобной женщине в реальном мире, но, пока мы восхищаемся поэтом и завидуем тому, куда уносит его любовная фантазия, мы не можем не понимать, что цветы, которые “стопам прекрасным стелят свой ковер”, небо, которое становится прекраснее в ее присутствии, воздух, который наполняется сиянием ее глаз – все это лишь видения, которые искушают нас присоединиться к нему [поэту] в поисках недостижимой мечты (the pursuit of an unattainable chimaera). Мы склоняемся к мысли (induced to think), что Лаура, должно быть, обладала более, чем человеческой привлекательностью, раз уж оказалась способна разогреть воображение своего почитателя до такого воодушевления, что он отдался столь фантастическим иллюзиям. И мы постигаем (conceive) исключительную силу его страсти, но не можем разделить его любовные экстазы по отно-

---

<sup>1</sup> В современных терминах можно было бы сказать об аффективной эмпатии при восприятии дантовских образов и когнитивной – петрарковских.

<sup>2</sup> «Амур, вот светоч славы яснолицей...» – на русск. язык переведен А. Ревичем.

шению к красоте, подобия которой мы никогда не видели и никогда не увидим» [Foscolo, 1995, p. 643]<sup>1</sup>.

Таким образом, оба поэта, с точки зрения Фосколо, по-разному, но успешно достигали своих поэтических целей: «Петрарка сильнее пробуждает в сердце человека глубокое ощущение его собственного существования<sup>2</sup>, а Данте – лучше подталкивает воображение к тому, чтобы найти новизну и интерес в природе. Возможно, никогда не существовал такой гений, который имел счастье обладать этими двумя способностями одновременно и в значительной степени» [Foscolo, 1995, p. 645].

В результате различно влияние их поэзии на читателей (two kinds of poetry, productive of opposite moral effects). Петрарка заставляет нас смотреть на все окружающее сквозь одну главную страсть, приучает нас отдаваться тем наклонностям, которые, удерживая сердце в постоянном беспокойстве, парализуют умственное напряжение, и заставляет нас отдаваться собственным чувствам, выключая из активной жизни. Данте же, как все первобытные поэты, – историк обычаев своего времени, пророк своей родины, художник рода человеческого и поэтому приводит в действие все способности нашей души для размышления над превратностями мироздания» [Ibid., p. 646].

На это накладывается разность времени и окружения. Фосколо отводит пространные 11–12-й параграфы «Сопоставления» изложению социальных перипетий конца XIII – первой половины XIV в. Он связывает в единое целое политические события, философско-религиозные настроения, общественную психологию и культурные тенденции, чтобы обеспечить фундамент для тезиса о месте двух поэтов в итальянской истории. По мысли Фосколо, Данте перевел в поэзию стремления своего поколения, которое вело «последнюю битву против тирании», и сошел в могилу вместе с последними героями Средних веков, а Петрарка жил уже среди тех, кто «подготовил бесславное рабство Италии» [Ibid., p. 648]. Однако стоит еще раз повторить: Фосколо не выбирает между двумя поэтами, он принимает как данность обе разновидности творческого опыта и рассматривает Данте и Петрарку как вы-

---

<sup>1</sup> Курсив мой. – *Е. Л.*

<sup>2</sup> Напомним, что, по Фосколо, это и есть одна из целей поэзии.

разителей двух тенденций, двух культур и миров – «первобытного» и утонченного. Это противопоставление на новом уровне и в новую эпоху повторяет античную оппозицию варварской мощи Гомера и литературной утонченности Вергилия.

\*\*\*

В Британии Фосколо опубликовал несколько работ, посвященных современной ему итальянской литературе. Широкое распространение среди читающей публики получило «Эссе о современной литературе в Италии» (1818) [Foscolo, 1958, vol. 2, p. 399–490], опубликованное авторитетным издателем того времени Джоном Мюрреем<sup>1</sup>. Основная часть этого труда состояла из шести портретов итальянских писателей: Чезаротти, Парини, Альфьери, Пиндемонте, Монти и самого Фосколо. К моменту написания эссе троих из них уже не было в живых, и в целом они, возможно, за исключением самого Фосколо, принадлежали скорее прошлой литературной эпохе. Фосколо обосновал свой выбор наличием у них устойчивой репутации во всех областях Италии, свидетельствующей о приобретении статуса общенационального «классика», и сохраняющимся, на его взгляд, влиянием этих авторов на литературные вкусы современности [Ibid., p. 402]. Имплицитно здесь, конечно, присутствовал полемический мотив, отказ следовать итальянской литературной «повестке дня»: о диспуте вокруг письма мадам де Сталь, который на самом деле был ключевым литературно-критическим событием той эпохи, Фосколо лишь кратко и пренебрежительно упомянул в заключении, а в круг писателей, заслуживающих внимания английской публики, не включил не только А. Мандзони, уже тогда известного лирического поэта, но и своего близкого друга – романтика Сильвио Пеллико. Определенную роль в написании эссе, несомненно, сыграло и желание Фосколо создать у британской публики впечатление о себе как об одном из самых знаменитых итальянских писателей. Его «автопортрет»<sup>2</sup> представляет собой идеализированный образ тра-

---

<sup>1</sup> Подробный анализ этого труда см. в: [Palumbo, 2017].

<sup>2</sup> Фосколо пишет о себе в третьем лице, к тому же в то время автором эссе считался английский покровитель Фосколо и друг Байрона Джон Кэм Хобхауз, что скрадывало потенциально комический эффект «безудержного самовосхваления». Сегодня авторство Фосколо не вызывает сомнений.

гического драматурга, и если в анализе чужих трагедий значительное место отводится критике их отклонений от «классических» трагедийных принципов, то, обращаясь к собственному творчеству, Фосколо использует его в качестве жанровой модели [Walsh, 2014, p. 85]. Стоит также отметить, что стремление утвердить себя как значительного автора приводит здесь Фосколо к нарушению собственного постулата, согласно которому критик любой ценой должен избегать прескриптивизма.

В «Эссе» отношение Фосколо к диспуту классиков и романтиков выражено словами «праздный вопрос» (*idle enquiry*) [Foscolo, 1958, vol. 2, p. 490], но впоследствии он все же высказался на эту тему. Однако его высказывание лежит в совершенно иной плоскости, чем тезисы обеих дискутирующих сторон (связанные в первую очередь с использованием мифологических образов, ориентацией на иностранные или отечественные образцы поэзии и т.п.). В статье «Принципы поэтической критики, в частности в применении к итальянской литературе» (*Principles of Poetical Criticism, as Applicable, more Especially, to Italian Literature*), предпосланной трактату об «эпохах итальянского языка», он с видимым беспристрастием разбирает аргументы дискутирующих, но его центральная тема – традиционная категория подражания (природе), которую Фосколо, однако, переосмысляет по сравнению с привычной ее трактовкой, в некоторых аспектах сближаясь с эстетическими теориями Канта и Шиллера [Nuvoli, 1996]. По Фосколо, подражание ответственно лишь за присутствие в поэзии элемента правды (*il Vero*), а более важную роль в творческом акте играет воображение, «посредством убавления и добавления» (*by the means of abstractions and additions*) [Foscolo, 1958, vol. 1, p. 29] создающее Идеал, который превосходит любой существующий в реальности объект. В этом и есть суть поэзии: «Мир, в котором мы живем, нас утомляет, удручает и, что хуже всего, наводит на нас скуку; а поэзия создает для нас другие вещи и миры» [Ibid., p. 30].

В другой (неоконченной и не опубликованной при жизни поэта) статье – «О новой драматической школе» (*Della nuova scuola drammatica italiana*, 1826) [Foscolo, 2008] – Фосколо открыто и жестко критикует художественную манеру Мандзони-трагика, но точно так же, как и в первой, он оперирует понятиями и концепциями, принадлежащими прежним эпохам, переосмысляя их в

новом духе. В центре обсуждения – снова вопрос о соотношении правды и вымысла.

Мандзони в то время исповедовал принцип строгого следования фактам в исторической поэзии, ограничивая область вымысла реконструкцией чувств, мыслей и речей персонажей. Он четко разграничивал в своих трагедиях вымышленное и историческое и считал необходимым это разграничение довести до потенциальной аудитории, для чего снабжал трагедии собственным историческим комментарием. Эти особенности художественного метода Мандзони вызывают у Фосколо резкое неприятие, под которое он подводит теоретическое основание. В его представлении, у истории и поэзии – разные задачи. Поэзия дает нам возможность «ярко и полно почувствовать наше существование» (*farcì fortemente e pienamente sentire la nostra esistenza*), в то время как история направляет наши жизни и позволяет нам «пользоваться миром, как он есть» (*giovarci del mondo com'è*). Поэтому историк полагается на рассудок, а поэт – на воображение и эмоции. Следовательно, Мандзони пытается выступать одновременно в несовместимых ролях – поэта и историка-эрудита. Кроме того, поэзия основана на целостном сочетании вымысла и правды, ни то ни другое не должно в ней доминировать, их невозможно ни разделить, ни разграничить, ни отличить друг от друга. Их соотношение в поэтическом произведении представляет собой тайну, которую Фосколо уподобляет тайне внутреннего устройства природы. Когда же Мандзони рассказывает аудитории, какие именно части трагедии построены на реальных исторических событиях, он разрушает этот сплав вымысла и правды. Более того, обнаруживая себя как автора в тексте, позволяя услышать в трагедиях свой собственный голос, он нарушает и принцип драматического правдоподобия.

\*\*\*

Литературная критика для Фосколо была самостоятельным видом деятельности, однако анализ представлений Фосколо о чужой поэзии может углубить наш взгляд на синтез в его собственном творчестве романтического и классического начал. Они не вступают в противоречие и не дополняют друг друга механически, но образуют своего рода поэтологическую амальгаму, в которой новые концепции нередко находят выражение в формах и катего-

риях, традиционных для многовековой истории итальянской теоретической поэтики.

### Список литературы

1. *Ломидзе С.Г.* Уго Фосколо // История литературы Италии / отв. ред. Андреев М.Л. – Москва : ИМЛИ РАН, 2016. – Т. 4, кн. 1. – С. 79–118.
2. *Полухтова И.К.* История итальянской литературы XIX века. Эпоха Рисорджименто. – Москва : Высшая школа, 1970. – 204 с.
3. *Сапрыкина Е.Ю.* Итальянский романтизм в его основных концептах. – Москва : Тезаурус, 2014. – 312 с.
4. *Bellio A.* La critica romantica tra accademia e militanza [Романтическая критика между академизмом и актуальностью] // Storia della critica letteraria in Italia / dir. di G. Baroni. – Torino : UTET Libreria, 2001. – P. 322–383.
5. *Borgese G.A.* Storia della critica romantica in Italia [История романтической критики в Италии]. – Milano : Treves, 1920. – 416 p.
6. *Crescenzo A.D.* Il Foscolo critico : struttura e motivi degli *Essays on Petrarch* [Фосколо-критик : структура и мотивы «Эссе о Петрарке»] // Italica. – 1998. – Vol. 75, N 1. – P. 62–77.
7. *De Sanctis F.* Nuovi saggi critici [Новые критические статьи]. – Napoli : Morano, 1879. – 254 p.
8. *Donadoni E.* Ugo Foscolo pensatore, critico, poeta : saggio [Уго Фосколо – мыслитель, критик, поэт : очерк]. – Milano : Sandron, 1900. – 648 p.
9. *Festa N.* Foscolo critico [Фосколо-критик]. – Firenze : F. Le Monnier, 1953. – 378 p.
10. Foscolo critico : convegno internazionale di Letteratura italiana, Gargnano del Garda, 24–26 settembre 2012 [Фосколо-критик : материалы международного конгресса по итальянской литературе, Гарньяно дель Гарда, 24–26 сентября 2012 г.] / dir. di C. Berra, P. Borsa, G. Ravera. – Milano : Università degli studi di Milano, Dipartimento di studi letterari, filologici e linguistici, 2017. – 352 p.
11. *Foscolo U.* Della nuova scuola drammatica italiana [pubblicazione digitale] [О новой итальянской драматической школе]. – Roma : Biblioteca Italiana, 2008. – URL: <http://www.bibliotecaitaliana.it/testo/bibit001668> (дата обращения: 10.10.2022).
12. *Foscolo U.* Studi su Dante [Работы о Данте] / ed. di Da Pozzo G. – Firenze : F. Le Monnier, 1979. – Vol. 1. – CLXV, 809 p.
13. *Foscolo U.* Saggi di letteratura italiana [Статьи о итальянской литературе] / edizione critica a cura di C. Foligno. – Firenze : F. Le Monnier, 1958. – Vol. 1–2. – (Edizione nazionale delle opere di Ugo Foscolo ; Vol. 11).
14. *Foscolo U.* Opere : in 2 vol. [Труды : в 2 т.] / prep. e dir. di Gavazzeni F., Terzoli M.A., Lavezzi G., Lombardi E. – Torino : Einaudi-Gallimard, 1995. – Vol. 2 : Prose e saggi. – VIII, 1109 p.

15. *Foscolo U.* Scritti letterari e politici : dal 1796 al 1808 [Работы о литературе и политике : с 1796 по 1808 гг.] / dir. di Gambarin G. – Firenze : F. Le Monnier, 1972. – CL, 737 p.
16. *Fubini M.* Introduzione alla critica foscoliana [Введение в критику Фосколо] [1926] // Fubini M. Romanticismo italiano. Saggi di storia della critica e della letteratura. – Bari : Laterza, 1965. – P. 156–174.
17. *Fubini M.* Ugo Foscolo [Уго Фосколо]. – 3 ed. – Firenze : Nuova Italia, 1962. – 330 p.
18. *Mazza A.* Appunti sulla storia della critica letteraria foscoliana. Pt. 1–2 [Заметки к истории критики Фосколо. Ч. 1–2] // Aevum. – 1958. – Vol. 32, N 2. – P. 158–183 ; N 4. – P. 351–78.
19. *Mazza A.* Riflessioni foscoliane sulla figura e sui compiti del critico // Otto/Novecento. – 1978. – Vol. 2, N 1. – P. 21–28.
20. *Noferi A.* I tempi della critica foscoliana [Эпохи критики Фосколо]. – Firenze : Sansoni, 1953. – 75 p.
21. *Nuvoli G.* L'artefice dei sogni. I "Principj di critica poetica" di Ugo Foscolo [Творения мечты. «Принципы поэтической критики» Уго Фосколо] // Le varie fila. Studi di letteratura italiana in onore di Emilio Bigi. – Milano : Principato, 1996. – P. 172–186.
22. *Palumbo M.* Foscolo e l' *Essay on the Present Literature of Italy* [Фосколо и «Эссе о современной литературе Италии»] // Esperienze letterarie. – 2017. – Vol. 42, N 1. – P. 7–21.
23. *Ravera G.* Studiare Foscolo. Stato dell'arte nella critica foscoliana [Изучать Фосколо. Положение дел в критике] // Prassi ecdotiche della modernità letteraria. – 2016. – N 1. – P. 105–130. – URL: <https://riviste.unimi.it/index.php/PEML/article/view/7652>
24. *Scotti M.* Ugo Foscolo [Уго Фосколо] // Enciclopedia Dantesca / dir. di Bosco U. – Roma : Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970. – Vol. 2. – P. 988–992.
25. *Walsh R.A.* Ugo Foscolo's tragic vision in Italy and England [Трагическая перспектива Уго Фосколо в Италии и Англии]. – Toronto ; Buffalo ; London : Univ. of Toronto press, 2014. – 218 p.
26. *Wellek R.* A history of modern criticism, 1750–1950 [История критики Нового времени, 1750–1950]. – New Haven ; London : Yale univ. press, 1955. – Vol. 2 : The Romantic age. – 459 p.

---

КОЛОСОВА Е.И.<sup>1</sup> ТЕКСТОЛОГИЯ И БИБЛЕИСТИКА В ЕВРОПЕ XVIII–XX вв. (Обзорная статья)

*Аннотация.* С первой половины XVIII в. в Англии началась активная редакторская деятельность, благодаря которой ученые обратились к ранее неизвестным латинским и древнеанглийским литературным произведениям. Традиция английской текстологии берет начало с Р. Бентли, чьи методы оказали влияние не только на английских ученых, таких как Э. Уэллс, но и немецких текстологов, например К. Лахмана. Многие текстологи XVII–XIX вв. работали как с античными, так и библейскими текстами. Связь между филологией и теологией особенно отчетливо проступила в XIX в. В обзоре описываются текстологические методы, которыми пользовались ученые при издании античных произведений и текста греческого Нового Завета.

*Ключевые слова:* текстология; библеистика; теология; Ричард Бентли; Карл Лахман; метод Лахмана; греческий Новый Завет; Античность.

*Для цитирования:* Колосова Е.И. Текстология и библеистика в Европе XVIII–XX вв. (Обзорная статья) // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение. – 2023. – № 1. – С. 29–39. DOI: 10.31249/lit/2023.01.02

KOLOSOVA E.I.<sup>1</sup> Textual criticism and biblical studies in European philology from the eighteenth to the twentieth century

---

<sup>1</sup> Колосова Екатерина Игоревна – младший научный сотрудник отдела литературоведения ИНИОН РАН, e-mail: kolosova@inion.ru

*Abstract.* The progress of publishing and editorial activity in England began in the first half of the eighteenth century. As a result, scholars turned to previously unknown Latin and Old English literary works. The tradition of English textual criticism originates with R. Bentley. His methods influenced both English scholars, such as E. Wells, and German textual critics, such as K. Lachmann. Many seventeenth-nineteenth-centuries textual critics worked both with ancient and biblical texts. The connection between philology and theology clearly came to the fore in the nineteenth century. This review examines the approaches followed by scholars while editing the ancient works and the text of the Greek New Testament.

*Keywords:* textual criticism; biblical studies; theology; Richard Bentley; Karl Lachmann; Lachmann's method; Greek New Testament; antiquity.

*To cite this article:* Kolosova, Ekaterina I. "Textual criticism and biblical studies in European philology from the eighteenth to the twentieth century", *Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7 : Literary studies*, no. 1, 2023, pp. 29–39. DOI: 10.31249/lit/2023.01.02 (In Russian)

Текстология как «наука обнаружения ошибок в текстах и искусство их устранения» [Housman, 1972, р. III], по определению одного из самых известных поэтов-эдвардианцев А.Э. Хаусмана (Alfred Edward Housman, 1859–1936), существует уже на протяжении более двух тысяч лет и остается важной отраслью филологии по сей день. Задача текстолога заключается в исследовании рукописной традиции конкретного произведения, как правило, с целью реконструировать его протограф, отвечающий авторской воле в той степени, в какой это возможно. Дошедшие до нас античные и средневековые манускрипты неоднократно копировались, и переписчики нередко допускали как грамматические, так и лексические ошибки, неверно толковали слова, ошибались в правописании имен, географических наименованиях и т.д. Реконструкция древнего текста требует знания различных практик и привычек пере-

---

<sup>1</sup>**Kolosova, Ekaterina Igorevna** – Junior Researcher of the Department of Literary Studies, Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian Academy of Sciences, e-mail: kolosova@inion.ru

писчиков, а также знакомства с языком и стилем конкретного автора. Кроме прочего, немаловажную роль играет особого рода интуиция, руководствуясь которой, специалист может восстанавливать пропущенные слова или даже целые предложения.

В Англии с первой половины XVIII в. начинается активная издательская деятельность, в результате которой в научный оборот были введены ранее неизвестные латинские и древнеанглийские источники. Традиция английской текстологии берет свое начало с Ричарда Бентли (Richard Bentley, 1662–1742) – английского богослова, филолога и библейского критика. Одним из наиболее значительных его трудов считается комментированное издание произведений Горация, опубликованное в 1711 г. Источником всех средневековых рукописей поэта Бентли считал экземпляр древнеримского аристократа Маворция (Vettius Agorius Basilius Mavortius, ум. не ранее 534). Опираясь на него и ряд других материалов, ученый внес по меньшей мере семьсот изменений в корпус древнегреческого поэта. Исправления подверглись критике со стороны исследователей XX в.<sup>1</sup>, однако ценность труда заключалась не только в предложенных правках. В предисловии к изданию Бентли выделяет качества хорошего текстолога, которые, по его мнению, являются исключительно врожденными, – способность выносить суждения о тексте, научная проницательность, аналитические способности и умение выдвигать аргументированные, убедительные гипотезы. В духе рационализма Нового времени он советует полагаться в первую очередь на разум и научные методы. Однако М. Лэпидж обратил внимание на некоторую непоследовательность Бентли. С одной стороны, он писал: «...nobis et ratio et res ipsa centum codicibus potiores sunt» (разум и [знание] предмета имеют больший авторитет, чем сотня рукописей) [Lapidge, 1991, р. 19]. С другой стороны, он прилагал значительные усилия, чтобы ознакомиться со всеми имеющимися вариантами издаваемых текстов, включая самые ранние, хотя, как следует особо отметить, при жизни Бентли каталоги рукописей не являлись общедоступными – они станут таковыми лишь на рубеже XVIII–XIX вв.

---

<sup>1</sup> См.: Shackleton Bailey D.R. Bentley and Horace. – Leeds : Chorley & Pickersgill, 1963. – P. 105–115; Jolliffe H.R. The critical methods and influence of Bentley's Horace. – Chicago : Univ. of Chicago, 1936.

Напротив, профессор Чикагского университета К. Хоген не видит противоречий между высказываниями Бентли и практикуемыми им методами. Его мировоззрение и способ мышления были обусловлены актуальными на рубеже XVII–XVIII вв. социокультурными факторами. Возводя в абсолют познавательные способности человека, Бентли «не мог отказаться от своих привычных научных практик» [Haugen, 2011, p. 5] – разработки научного аппарата своего исследования, аргументированного комментария и опоры только на авторитетные источники. Благодаря такому строгому подходу имя Бентли оставалось синонимом классической учености на протяжении всего XVIII в. и позднее [Haugen, 2011, p. 230].

Английский писатель и эссеист Томас Де Квинси (Thomas de Quincey, 1785–1859) отдал Бентли дань уважения в своей «Исповеди англичанина, любителя опиума» (*Confession of an English Opium-Eater*, 1822), включив его, наряду с Р. Порсоном (Richard Porson, 1759–1808) и Л. Валькенаром (Lodewijk Caspar Valckenaer, 1715–1785), в состав «величайшей триады исследователей греческих текстов, которые жили и активно работали между английской революцией 1688 г. и началом XIX в.» [De Quincey, 1994, p. 40]. В первую очередь де Квинси высоко оценил стремление Бентли анализировать различные варианты одного текста, учитывая их историко-культурный контекст.

Э. Рейвен (Ланкастерский университет, Англия) останавливается на истории издания греческого текста Нового Завета, осуществленного Бентли. Большинство протестантских редакций Нового Завета XVII–XIX вв. базировались на так называемом *textus receptus* (текст, основанный на поздних рукописях византийского типа). До XVIII в. *textus receptus* использовался как своего рода «основной текст», с которым сравнивались другие доступные рукописи. В статье [Bentley, 1713], опубликованной в ответ на «Рассуждения о свободомыслии» (*Discourse of Freethinking*, 1713) английского философа и эссеиста Энтони Коллинза (Anthony Collins, 1676–1729), Бентли защищал издание Нового Завета, подготовленное в 1707 г. Джоном Миллем (John Mill, 1645–1707). Возражая Коллинзу и другим защитникам «основного текста», Бентли призывал уделять должное внимание различиям между собственно текстом Священного Писания и его рукописными копиями, ведь

разнообразии традиций и стилей переписчиков неизбежно приводило к многообразию вариантов. По словам текстолога, при издании как античных рукописей, так и Священного Писания наиболее близкий к подлиннику текст – это результат рассудительности редактора: «...благодаря точному сопоставлению их [копий], сделанному добросовестно и рассудительно, текст становится все более правильным и приближается к истинным словам автора» [Bentley, 1713, p. 63–64]. Иначе говоря, из-за изменчивости рукописной традиции ни одна отдельная рукопись не может абсолютно точно передавать оригинальный текст, но проницательность и профессиональная интуиция могут помочь редактору приблизить текст к «первоисточнику» [Bentley, 1713, p. 68–69].

В 1716 г. в письме к архиепископу Уэйку (William Wake, 1657–1737) Бентли поделился своим желанием отредактировать текст Нового Завета и «вернуть» его к тому варианту, который существовал на момент Никейского собора (начало IV в.). Получив доступ к самому известному в Англии греческому манускрипту Нового Завета – Александрийскому кодексу (датируемому V в.), – он сверил его текст с древними копиями Вульгаты и средневековыми манускриптами. В итоге текстолог пришел к заключению, что все рукописи в ключевых местах совпадают, однако большинство созданных в Средние века греческих копий имеют серьезные расхождения с более древними манускриптами. Э. Рейвен, солидаризируясь с итальянским филологом С. Тимпанаро, автором знаменитой книги «Происхождение лахмановского метода»<sup>1</sup>, считает главным достоинством метода Бентли то, что при издании текстов он не ограничивался рамками строго лингвистического анализа, но также проводил и семантический анализ (приводится по англ. пер.: [Timpanaro, 2005, p. 63–64]). Отмечая преимущества предложенного Бентли подхода, Де Квинси в «Исповеди» высоко оценивает его попытку восстановить текст Библии – в ней текстолог меньше, чем в изданиях античных авторов, фокусировался на лингвистических сопоставлениях [De Quincey, 1994, p. 127]. Бентли удалось приблизительно установить время создания некоторых менее известных копий Священного Писания, что впоследствии помогало ему рас-

---

<sup>1</sup> Timpanaro S. La genesi del metodo di Lachmann. – Firenze : Le Monnier, 1963.

познавать традиции, свойственные переписчикам разных исторических эпох.

Как и Р. Бентли, многие другие текстологи XVII–XIX вв., например Э. Уэллс (Edward Wells, 1667–1727) и К. Лахман (Karl Lachmann, 1793–1851), работали не только с античными, но и с библейскими текстами. Однако в XIX в. связь между филологией и теологией вышла на первый план и была отчетливо сформулирована. И. Гэrrисон приводит в пример теолога и библеиста Вильгельма де Ветте (Wilhelm de Wette, 1780–1849) [Garrison, 2020], одного из основоположников историко-критического метода в библеистике, который утверждал, что работа текстолога является логическим продолжением заложенных Реформацией идей. В трактате «Высшая религия и теология» (*Über Religion und Theologie*, 1815), высоко оценивая работы своих предшественников Й.С. Семлера (Johann Salomo Semler, 1725–1791) и Й.А. Эрнести (Johann August Ernesti, 1707–1781), Де Ветте утверждал, что именно протестантизм навсегда освободил религиозный дух, прежде ограниченный католическими суевериями, и укрепил связь между ним и наукой, желанием очистить религиозные исторические источники от «лжи и примесей» [цит. по: Garrison, 2020, p. 97]. Историко-критический метод осмыслялся им как «протестантизм на службе живой веры», а возвращение к подлинному тексту Писания понималось как устремление к религиозной свободе.

Немецкому ученому Карлу Лахману, в отличие от Бентли, удалось опубликовать свое издание текста Нового Завета. Вдохновившись трудами своего старшего современника Фридриха Шлейермахера (Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher, 1768–1834), которого Лахман считал «своим первым единомышленником и единственным судьей» [цит. по: Garrison, 2020, p. 99], в 1826–1827 гг. он принялся за подготовку издания Нового Завета. Первый вариант (*Editio minor*) был опубликован в 1831 г. без какого-либо научного аппарата или формального введения, но затем Лахман подготовил более пространное издание в двух томах – *Editio Maior*. Несмотря на поддержку Шлейермахера и барона фон Бунзена (Christian Karl Josias von Bunsen, 1791–1860), у Лахмана нашлись и критики, среди которых наиболее влиятельным был Вильгельм де Ветте. Во втором переиздании своего Нового Завета Лахман рассказал о своей реакции на резкую критику: он начал сомневаться в необходи-

мости своего труда и даже откладывал публикацию. Тем не менее, согласно английскому библеисту Сэмюэлю Трегеллсу (Samuel Prideaux Tregelles, 1813–1875), второй том издания Нового Завета был завершён к 1846 г., однако Лахман ждал четыре года и лишь после смерти Де Ветте в 1849 г. опубликовал свою работу (приводится по: [Garrison, 2020, p. 99]).

И. Гэrrисон даёт собственное видение фигуры Лахмана как текстолога-классика и исследователя Нового Завета. Например, сам Лахман утверждал, что в работе над Новым Заветом он применял навыки, доведенные до совершенства во время редактирования античных рукописей, однако, по мнению И. Гэrrисон, его научные интересы в этих двух областях в значительной степени пересекаются. Издание текстов Лукреция было опубликовано незадолго до смерти Лахмана в 1851 г. За работу над ним ученый принялся лишь в октябре 1845 г., в то время как исследование Нового Завета занимало его более двух десятилетий. Таким образом, издание Лукреция не отражало более раннюю фазу становления метода Лахмана, а скорее являлось кульминацией его филологической работы [Garrison, 2020, p. 100].

Лахман разработал особый метод работы с древними текстами, предложив устанавливать взаимосвязи между рукописями на основе выявления в них общих ошибок. До него античные тексты издавались, как правило, по единственной рукописи, невзирая даже на наличие нескольких манускриптов и расхождений между ними. Лахман же видел задачу филолога-издателя текста в том, чтобы установить, что именно автор написал сам, а не приписывать ему безоговорочно все то, что имеется в какой-либо рукописи его произведения [Hertz, 1851, S. 192]. При этом авторский текст следует реконструировать по всем доступным манускриптам. При наличии обширной рукописной традиции какого-либо произведения Лахман стремился построить генеалогическое древо имеющих версий по выявленным между ними различиям и сходствам. По мнению Лахмана, рукописи не могут содержать идентичные *значительные* ошибки, если только они не происходят из одного «источника». На основе выявленных расхождений Лахман строил так называемую стемму – с целью выявить «основную» рукопись, к которой восходят остальные варианты и копии. Завершив стемму, редактор приступал к фактическому воссозданию исходного

текста, с опорой, согласно «системе ветвей» [Dembowski, 1993, p. 514], на наиболее близкую к оригиналу рукопись.

Этот подход, называющийся по сей день «методом Лахмана», был по достоинству оценен текстологами-классиками и оказал значительное влияние на эдиционные практики XX в., особенно в Германии и Италии. Труды Лахмана, по мнению И. Гэrrисон, свидетельствуют об «эkleктичном характере историко-критического метода, который, справедливо или нет, носит его имя» [Garrison, 2020, p. 98]. «Эkleктичность», по мнению исследовательницы, заключалась в объединении и усовершенствовании подходов, разработанных его предшественниками, такими как Иоганн Альбрехт Бенгель (Johann Albrecht Bengel, 1687–1752), Иоганн Якоб Ветштейн (Johann Jacob Wettstein, 1693–1754) и Иоганн Соломон Землер (Johann Salomo Semler, 1725–1791).

Престиж текстологии в XIX в. во многом обуславливался научными достижениями таких влиятельных и харизматичных ученых, как Лахман, Бентли, Хаусман и др., которых филолог-классик из Гарвардского университета Р. Таррант называет «издателями героической эпохи» (heroic editor). «Портрет героического издателя можно составить, обобщив характеристики самого Лахмана», – пишет Таррант [Tarrant, 2016, p. 18], имея в виду острый ум ученого, его полную преданность редакторскому делу, работу с широким спектром текстов и глубину понимания древних литературных произведений. Подобно древнегреческим героям, немецкий ученый, по мнению Тарранта, еще при жизни обрел пережившую его «магическую ауру» [Tarrant, 2016, p. 19] и своими трудами вдохновил многих последователей. Однако не все разделяли подобное отношение к Лахману. Так, в 1905 г. в рецензии на издание стихотворений Катулла Робинсоном Эллисом (Robinson Ellis, 1834–1913) ученый-классик и поэт А.Э. Хаусман высмеял его за откровенное восхищение Лахманом и упрекнул в подражательстве [Tarrant, 2016, p. 20].

Таррант также отмечает, что на метафорическом уровне Лахман считал себя в первую очередь «целителем» – мастером, который избавляет текст от болезней и инфекций: *Illa pestis ingruit, quae... pro uulneribus emplastra et foedissimas cicatrices reliquit* (та чума, что... оставляет бинты и отвратительные шрамы на месте ран) [цит. по: Tarrant, 2016, p. 31]. Если текст целиком или какая-

то его часть не подлежали восстановлению, текстолог уподоблял «страдающие» рукописи находящемуся на грани смерти человеку. Термином «заражение» он обозначал вставки в рукопись из неродственного источника, и, в его представлении, это походило на заразную болезнь. Склонных к ошибкам переписчиков он винил в разрушении текста или признавал виновными в «халатности». Поэтому и себя самого текстолог видел в ходе работы в роли не только целителя (ошибка как болезнь, которую следует вылечить), но и сыщика (ошибка как преступление), судьи или арбитра (выбор между различными вариантами чтений одного и того же места).

Польский исследователь средневековой французской литературы П. Дембовски отмечает, что современных ученых-текстологов, далеких по духу и по времени от предложенной Лахманом методологии, могут удивлять два аспекта в его подходе: уверенность в результатах генеалогической реконструкции и обесценивание дошедших до нас древних рукописей, которые отличались от предположительного «оригинала», «...реальный документ девальвировался в пользу реконструкции. Переписчик был обесценен в пользу автора» [Dembowski, 1993, p. 515]. Именно эти две имплицитные предпосылки лахманизма впоследствии подвергались критике. В начале XX в. французский медиевист Ж. Бедье, исходивший из принципиальной невозможности достоверно и объективно реконструировать отсутствующий протограф, предложил класть в основу публикации наилучшую по суждению издателя рукопись. Почти столетие спустя, в 1990-е годы, создатели «новой филологии» поставили под вопрос само существование «канонической формы» средневекового произведения, поскольку в рамках их концепции переписчик является равным автору субъектом. Он обеспечивает функционирование средневекового текста, который, таким образом, по своей природе существует во множестве равноправных вариантов<sup>1</sup>.

Тем не менее Лахман – одна из самых значительных фигур в истории филологии и критического издания текстов. Его заслуга состояла в том, что он усовершенствовал методы многих филологов XVIII в., в первую очередь, тех, кто работал над текстом грече-

---

<sup>1</sup> На русском языке см. об этом подробнее в: [Глебова, 2020; Шумилин, 2020].

ского Нового Завета, например И.Я. Грисбаха (Johann Jakob Griesbach, 1745–1812) в Германии, Р. Бентли в Англии, и вместе с ними заложил основы современной научной текстологии. Несмотря на критику с разных сторон, метод Лахмана «практически безальтернативно» доминирует в издании античных текстов и сохраняет сильные позиции в некоторых национальных школах и отдельных сферах медиевистики [Шумилин, 2020, с. 31].

### Список литературы

1. Глебова Д.С. Рукописная вариация между оригиналом и исследователем (эссе ответственного редактора) // *Vox medii aevi* [Электронный ресурс]. – 2020. – Vol. 1/2(6/7). – С. 14–27. – URL: <http://voxmediiavei.com/2020-1-2-glebova> (дата обращения: 16.10.2022).
2. Шумилин М.В. Ошибка против варианта : «новая филология», латинистика и «плохой язык» // *Vox medii aevi* [Электронный ресурс]. – 2020. – Vol. 1/2(6/7). – С. 28–75. – URL: <http://voxmediiavei.com/2020-1-2-shumilin> (дата обращения: 16.10.2022).
3. Bentley R. Remarks upon a late discourse of free-thinking in a letter to F.H.D.D [Замечания к последнему изданию «Рассуждения о свободомыслии» в письме к Ф.Х.Д.Д.]. – London : John Morphew and E. Curl, 1713. – 86 p.
4. Garrison I. Source, original, and authenticity between philology and theology [Источники, оригинал и подлинность между филологией и теологией] // *Classical philology and theology : entanglement, disavowal, and the godlike scholar* / ed. by Conybeare C., Goldhill S. – Cambridge : Cambridge univ. press, 2020. – P. 86–109.
5. De Quincey T. Confessions of an English opium-eater [Исповедь англичанина, любителя опиума]. – Hertfordshire : Wordsworth editions, 1994. – 210 p.
6. Dembowski P. The “French” tradition of textual philology and its relevance to the editing of medieval texts [«Французская» текстологическая традиция и ее отношение к редактированию средневековых текстов] // *Modern philology*. – 1993. – Vol. 90, N 4. – P. 512–532.
7. Lapidge M. Textual criticism and the literature of Anglo-Saxon England [Текстология и литература англосаксонской Англии] // *Centre for Anglo-Saxon studies*. – 1991. – N 73(1). – P. 17–46.
8. Timpanaro S. The genesis of Lachmann’s method [Происхождение метода Лахмана]. – Chicago : Chicago univ. press, 2005. – 252 p.
9. Tarrant R. Texts, editors, and readers : methods and problems in Latin textual criticism [Тексты, редакторы и читатели : методы и проблемы латинской текстологии]. – Cambridge : Cambridge univ. press, 2016. – 206 p.
10. Haugen K.L. Richard Bentley : poetry and Enlightenment [Ричард Бентли : поэзия и Просвещение]. – Cambridge : Harvard univ. press, 2011. – 344 p.

11. *Hertz M.* Karl Lachmann, eine Biographie [Карл Лахман, биография]. – Berlin : Wilhelm Hertz, 1851. – 255 S.
12. *Housman A.E.* The classical papers of A.E. Housman [Классические работы А.Э. Хаусмана] / ed. by Diggle J., Goodyear F.R.D. – Cambridge : Cambridge univ. press, 1972. – 428 p.

---

## ПОЭТИКА И СТИЛИСТИКА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

УДК 821.161.1.0

DOI: 10.31249/lit/2023.01.03

ЮРЧЕНКО Т.Г.<sup>1</sup> «РУССКИЙ КОНКРЕТИСТ» ВСЕВОЛОД НЕКРАСОВ: СВОЕОБРАЗИЕ ПОЭТИКИ. (Обзорная статья)

*Аннотация.* Рассмотрены особенности поэтики Всеволода Николаевича Некрасова (1934–2009), одного из самых заметных представителей второго русского авангарда – неподцензурной русской литературы второй половины XX в., творчество которого обычно соотносится с неформальным сообществом поэтов и художников: «лианозовской школой». Проанализированы такие художественные особенности поэзии Некрасова как минимализм средств, внимание к повседневной речи, фрагментарность, повторы, звуковые и визуальные эффекты; затронут вопрос о близости некоторых черт его поэзии литературе для детей.

*Ключевые слова:* «лианозовская школа»; второй авангард; конкретная поэзия; минимализм; визуальная поэзия.

*Для цитирования:* Юрченко Т.Г. «Русский конкретист» Всеволод Некрасов : своеобразие поэтики. (Обзорная статья) // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение. – 2023. – № 1. – С. 40–60. DOI: 10.31249/lit/2023.01.03

YURCHENKO T.G.<sup>1</sup> “Russian concretist” Vsevolod Nekrasov: the peculiarity of poetics. (Review article)

---

<sup>1</sup>Юрченко Татьяна Генриховна – старший научный сотрудник отдела литературоведения ИНИОН РАН, e-mail: yurchenko2003@mail.ru

*Abstract.* The review deals with the peculiar features of poetics of Vsevolod N. Nekrasov (1934–2009), one of the prominent representative of Russian second avant-garde – uncensored Russian literature of the second half of the twentieth century, whose creative activity is usually associated with the non-formal group of artists and poets the so-called Lianosovo-school. Nekrasov’s minimalism, his attention to everyday speech, fragmentation, repetitions, sound and visual effects are concerned as well as the closeness of some features of his poetics to children’s literature.

*Keywords:* “Lianosovo-school”; second avant-garde; concrete poetry; minimalism; visual poetry.

*To cite this article:* Yurchenko, Tatiana G. “Russian Concretist’ Vsevolod Nekrasov: the Peculiarity of Poetics. (Review article)”, Social Sciences and Humanities. Domestic and Foreign Literature. Series 7: Literary Studies, no. 1, 2023, pp. 40–60. DOI: 10.31249/lit/2023.01.03

Яркой страницей русской неподцензурной литературы 2-й половины XX в. стала деятельность первого неформального объединения писателей и художников «второго русского авангарда» – так называемой лианозовской группы или школы (поэт и художник Е.Л. Кропивницкий, художники Оскар Рабин, Эрик Булатов, Владимир Немухин, поэты Генрих Сапгир, Ян Сатуновский, Игорь Холин, Всеволод Некрасов и др.). «Так называемой» потому, что ни группы, ни школы на самом деле не было, и название это – по наименованию подмосковной железнодорожной станции – весьма условно, и возникло оно благодаря «компетентным органам»<sup>2</sup>. Вот что писал в 1988 г. Некрасов: «...Лианозово не было группой, в смысле каким-то сговором: просто несколько знакомых между собой художников пользовались рабинскими воскресными показами картин и везли работы сами – кому удобней, ближе доехать до станции Лианозово... С поэтами, в общем, то же самое... никакого оформления – условий, манифестов, программ – все рав-

---

<sup>1</sup>Yurchenko Tatiana Genrikhovna – Senior Researcher of the Department of Literary Studies, Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian Academy of Sciences, e-mail: yurchenko2003@mail.ru

<sup>2</sup>См. об этом: Кулаков В. Лианозово : история одной поэтической группы // Вопросы литературы. – 1991. – № 3. – С. 3–45.

но не было. Не было самого вкуса, охоты самим себя обзывать, числить какой-то группой или школой. Зато был серьезнейший интерес... – а что там делают остальные? Так Лианозовская группа, которой не было, и формировала Лианозовскую школу, которой не было, но которая что дальше, то больше ощущается ого какой школой»<sup>1</sup>.

«Лианозовская школа / группа» – «явление, существующее больше в читательском восприятии, чем в социофизической реальности», – замечают во вступительной статье к первому целиком посвященному литературному наследию лианозовцев тому его составители Владислав Кулаков, пионер изучения темы, и Михаил Павловец<sup>2</sup>. Другие, менее известные названия этого поэтического сообщества, – «барачная поэзия», «русский конкретизм».

Для творческой биографии Некрасова решающей стала его встреча в 1959 г. с будущим диссидентом и правозащитником Александром Гинзбургом, который включает стихи начинающего поэта в первый выпуск неподцензурного журнала «Синтаксис». Он же знакомит Некрасова с Евгением Кропивницким, поэтическое и собственно живописное творчество которого – проявление свободы человека, «привыкшего доверять своему чутью, своему живому непосредственному чувству. Называя себя “поэтом окраин”, Евгений Кропивницкий свободно двигался между художественными направлениями и в изобразительном поле, не заботясь о правилах и школе. Так он сохранил свою “живую речь”, непосредственность голоса – и именно этот опыт оказался необыкновенно ценен для тех, кто почитал себя его учениками. Всеволод Некрасов был одним из них», – пишет искусствовед Анна Чудецкая (ГМИИ им. А.С. Пушкина, РГГУ, Москва) [Чудецкая, 2017]. Большое впечатление произвели на Некрасова работы Оскара Рабина; многолетняя дружба связывала поэта с художниками Олегом Васильевым и Эриком Булатовым. О Булатове Некрасов писал: «Эрик ходит

---

<sup>1</sup> Некрасов Вс. Лианозово – Москва // Журавлёва А., Некрасов Вс. Пакет. – Москва : Меридиан, 1996. – С. 305.

<sup>2</sup> Кулаков В., Павловец М. Лианозово : введение // «Лианозовская школа» : между барачной поэзией и русским конкретизмом / под ред. Г. Зыковой, В. Кулакова, М. Павловца. – Москва : Новое литературное обозрение, 2021. – С. 5.

напрямик – / как привык. / Эрик знает как. / И я хочу так...» [цит. по: Чудецкая, 2017].

В определении творческого метода, объединяющего Булатова и Некрасова, исследовательница солидаризируется с Владиславом Кулаковым<sup>1</sup>, называя его феноменологическим. «Когда Некрасов начинал свой творческий путь, – отмечает исследовательница, – актуальной была задача обретения неких координат существования самого искусства, не “прожеванного официозом”. Требовалось выработать какие-то совершенно новые основания для творчества... Не столько пафос отрицания “ложного”, “неправильного” официального искусства, сколько энергия напряженного поиска изобразительного языка, адекватного наличному духовному опыту».

Созвучность поэзии Вс. Некрасова барачным картинам Оскара Рабина, соц-артовской графике Эрика Булатова и Олега Васильева, фотографическим «артефактам» Франциско Инфанте (а Некрасов собирал работы этих художников для своей домашней коллекции) отмечает и переводчица произведений поэта на немецкий язык Сабина Хэнсен [Хэнсен, 2017], которая была лично знакома с поэтом. Вспоминая, как Некрасов читал свои стихи, она отмечает его «мастерство, с которым он обычную повседневную речь, еле заметные элементы этой речи, превращал в поэзию... Чтение Некрасовым своих стихов проистекало как бы из разговора... Однако это чтение в то же время трансцендировало ситуацию нашего общения, переходя в каскады звуковых повторов. А тишина, возникавшая в промежутках, в “некрасовских паузах”, предоставляла... возможность для размышления о том, что мы делаем и что мы можем делать с нашей речью» [Хэнсен, 2017].

Как один из зачинателей минимализма в поэзии, Некрасов «радикализовал принцип недоговаривания и “проглатывания” слов, вплоть до редукции к наименее значимым частицам речи, таким как вспомогательные слова и междометия» [Хэнсен, 2017]. Подобно своим друзьям – художникам-концептуалистам Э. Булатову и О. Васильеву, которые, обращаясь к идеологическим клише, по-новому раскрывали пространство картины, поэт посредством

---

<sup>1</sup> Кулаков Вл. Атмосферный фронт // Воздух. – 2007. – № 3. – URL: [http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2007-3/kulakov/view\\_print/](http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2007-3/kulakov/view_print/) (дата обращения: 05.09.2022).

шаблонных риторических конструкций по-новому представляет пространство языка. Семиотическая ориентация поэзии Некрасова «всегда является “конкретной” в том смысле, что она связана с какими-то реальными повседневными речевыми ситуациями... Его “визуальная поэзия” – это поэзия речи, ставшей зримой» [Хэнсен, 2017]<sup>1</sup>.

Михаил Сухотин (поэт, исследователь творчества Вс.Н. Некрасова) как одну из определяющих особенностей поэтики Некрасова выделяет тяготение к единому целому [Сухотин, 2021]. В ранней лирике – это стихотворения, объединенные в циклы («ленинградский», «прилуцкий», «кавказский» и др.), позднее – это простые высказывания, созвучия слов и др., т.е. – речевые фрагменты как заготовки, как основная поэтическая единица будущих стихов, выстраиваемых как пазлы или мозаика. «Но если у пазла из картона граница соединения жесткая, – замечает исследователь, – то ситуативная граница речевого фрагмента гибка и вариативна. Не говоря уже о том, что каждый такой фрагмент тянет за собой случай своего возникновения, часто личный для автора и тем крепче цепляющийся за память. Так что тут есть и обратная связь: встраиваясь в общую ситуацию стиха, фрагмент сам ее отчасти формирует, несет свой оттенок» [Сухотин, 2021, с. 414].

Некрасовские фрагменты вариативны – они пробуются в разных сочетаниях до того, как составят окончательное целое, причем один и тот же фрагмент может встречаться в разных стихотворениях. Структурообразующую роль этих повторяющихся фрагментов исследователь сравнивает с тропарем, который, повторяясь в разных местах службы, связывает ее и задает тему. Тропарь обычно краток и элементарен, что также сближает его с фрагментами Некрасова, которые, как правило, берутся поэтом из его «словаря», этого «элементарного фрагментария поэзии Некрасова» [Сухотин, 2021, с. 427], который он составлял всю жизнь, о чем свидетельствуют его рабочие блокноты.

Так, фрагмент «по-видимому / по-прежнему / по-пустому», видоизменяясь, предстает в стихах как «по-видимому / по-

---

<sup>1</sup> Подробнее см.: Юрченко Т.Г. Русская неподцензурная поэзия второго авангарда: Вс. Некрасов, И. Холин. (Обзор) // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7: Литературоведение. – 2018. – № 3. – С. 184–191.

прежнему / по-тупому» или «а по-видимому / по-прежнему / по-подлюму все / потому что». Повтор фрагментов в произведениях разных лет приводит к идее ретроспективного самоцитирования, которое вносит в творчество Вс. Некрасова, полагает М. Сухотин, новое измерение. «В обычной повседневной работе с речью те ее фрагменты (“участки речи”, как их называл Некрасов), которые были им уже обработаны и отмечают в его представлении собственный творческий путь, оказываются теперь на особом месте. Они уже факт биографии и истории, и если автор вновь к ним обращается, то уже с неизменной памятью об их удаленности в прошлое» [Сухотин, 2021, с. 432].

Встречаются стихотворения, где даты написания становятся частью текста. Поэт может возвращаться к своим ранним текстам и дописывать их, не редактируя первоначальный текст, но воспринимая его с определенной временной дистанции. «Стих повторного прочтения», по наблюдению М. Сухотина, прочно входит в поэзию Вс. Некрасова с начала 1980-х. «Стихи предъявляют счет времени самим фактом своего существования в искусстве. Это факт 30-летней жизни под запретом... Дописывая свои старые стихи, добавляя одно слово или строку, Некрасов отмечал как бы вехи времени, соотносил их со временем и возрастом своего искусства» [Сухотин, 2021, с. 435].

В начале 1980-х годов Некрасов составил поэтический свод «Геркулес» – избранное из всего написанного им до этого времени. После «Геркулеса» у Некрасова, отмечает исследователь, старые стихи начинают входить в новый текст частично или целиком, дописываются также и в 1990-е годы, объединяясь в крупные вещи. «Если на первых этапах работа шла по составлению своего поэтического “словаря” (искалось “равновесие между каждым отдельным словом и всем рядом”), потом – небольших речевых фрагментов, срастающихся в стихотворения, то в 1990-е годы срастаются уже сами стихи, когда-то собранные по крупницам и частям» [Сухотин, 2021, с. 436].

Почти все книги поэта, изданные при его жизни после 1990 г. (а до этого было напечатано всего несколько стихотворений), М. Сухотин называет «книгами повторного прочтения». «Стихотворение, прочитанное когда-то первый раз в пространстве нашей неофициальной культуры, переносится теперь в пространство официальное, причем уже в качестве исторического документа,

т.е. повторяется в полном объеме в контексте собственной истории и творческой биографии автора» [Сухотин, 2021, с. 438].

М. Сухотин анализирует и особую роль в поэзии Вс. Некрасова знаков пунктира, точки и сноски [Сухотин, 2013]. «Пунктир, – пишет исследователь, – знак потенциальной совместности и использовался в основном при повторной редакторской работе с уже готовыми текстами. Эта потенциальность и отличает его от определенности соподчинения текстов по разные стороны точки или сноски. Именно неопределенность закрепляет за ним не один, а два смысла: возможного продолжения одного текста другим» [Сухотин, 2013, с. 191].

Крым Крым  
Прыг прыг  
Какой Крым  
Какой Крым  
Какой Крым  
-----  
Некоторый Крым  
Прыг  
Никакого Крыма

[цит. по: Сухотин, 2013, с. 193].

Пунктир использовался Некрасовым и как вертикальный разделитель двух колонок текста.

Что касается знака точки, то она в поэзии Некрасова может отмечать линейную композицию следующих друг за другом текстов. Это может быть «повтор с продолжением»:

Ночью  
Ничего нет  
.  
Ночью  
Ничего нет  
Черный дождик –  
Черный дождик  
Белый снег  
Наверно белый снег

[цит. по: Сухотин, 2013, с. 195].

Это может быть и «парафраз с продолжением»:

пожалуйста  
что я могу  
сказать  
И что надо будет  
сказать  
Спасибо  
  
.  
обязательно  
и не позабыть бы  
сказать  
спасибо  
спасибо  
большое  
большое  
не надо

[цит. по: Сухотин, 2013, с. 195].

Точка, отмечает М. Сухотин, также может быть просто ритмическим знаком паузы в высказывании:

Огни  
Вся вечерняя возня  
Вечно это все  
и почему так  
делов  
куча  
а толку  
чуть  
  
.  
и делать нечего  
  
.  
а отвечать  
надо

[цит. по: Сухотин, 2013, с. 197].

При этом текст после паузы исходит из того же, что и начальный, так «точка становится знаком возвращения к началу или к какому-то его главному (ведущему) образу» [Сухотин, 2013, с. 198]. Точка может быть также индикатором связи между текстами.

«Функции и особенности разделения текста не закреплены каждая за своим знаком жестко и неукоснительно» [Сухотин, 2013, с. 202]; это свидетельствует, подчеркивает исследователь, о том, что для Некрасова важна была, прежде всего, суть самого дела, а не внешняя его сторона.

Если точка задает линейное соотношение частей текста, то сноска говорит о соотношении двух планов.

ЕВРЕЙСКАЯ МЕЛОДИЯ  
Апрельчик свеженький  
Апрельчик свеженький  
Апрельчик свеженький апрельчик  
Свеженький апрельчик –  
Апрельчик маленький  
Апрельчик маленький  
Апрельчик маленький апрельчик  
Маленький апрель\*  
\*чик

[цит. по: Сухотин, 2013, с. 203].

Сноска в их традиционной вспомогательной функции у Некрасова крайне мало и связаны они обычно с пародийной интонацией. «В его поэтике сноска уравнена в правах со всеми остальными частями поэтического текста» [Сухотин, 2013, с. 204], она, в частности, фонетична:

снег  
да Сендега  
да снег  
снега да  
хватит  
и на всех хватит-то  
а хоть  
и такое что-то  
так  
кое-что\*  
все  
в соснах  
все  
еще  
и все  
в Меру  
\* Куекша

[цит. по: Сухотин, 2013, с. 205].

Сноска, кроме того, – «конструктивный способ, призванный как раз не разъяснять, а наоборот, озадачивать и провоцировать вопросы... Сноски Некрасова иногда напоминают “реплики в стору”, как в спектакле» [Сухотин, 2013, с. 206, 209].

Сноски могут быть и самостоятельными, со своей темой, никак не вытекающей из основного текста:

Приятели-то  
Вот тебе и прияли  
Таинства  
Христианства  
Для удобства  
Своего юдофобства  
Великого Сталина\* дети  
В рассуждении  
Чего бы им такое надеть  
\* Сталин  
наша слава боевая  
но даже он ошибался  
и немножко нас убивал  
понимаете ли  
а нам  
мало

[цит. по: Сухотин, 2013, с. 211].

Как показывает изучение черновиков поэта, отмечает М. Сухотин, сноски могут быть даже взаимозаменяемы с основным текстом, и может меняться место, к которому они относятся. «Взаимозаменяемость – еще один аргумент за то, что рабочая основа стиха Некрасова – фрагмент. Как правило, на первом этапе он доводил до готовности именно кусочки текстов, из всего собрания которых, очень большого и в течение всех лет не терявшего для автора своей творческой заряженности, он потом составлял то, что мы сейчас знаем как тексты его стихов» [Сухотин, 2013, с. 224–225]. Как ни у кого из лианозовцев у Некрасова преобладает «комбинаторная тенденция», хотя много и таких стихотворений, которые писались сразу и целиком.

«У Некрасова был такой термин: “клочки”, т.е. элементарные высказывания в виде обрывков речи. Это были поэтические

заготовки, как правило, связанные с какой-то важной для него темой. “Ключки” в его рабочих тетрадях появляются с конца 60-х, а к 70–71 годам они уже предмет особого внимания автора» [Сухотин, 2013, с. 225].

Наряду с пунктуацией, пробелами, сносками, расположением текста на листе, имеющими смыслообразующее значение, в визуальной и минималистической поэзии Некрасова большую роль играет паронوماзия – вид каламбура, основанного на сближении по звучанию слов, имеющих разные корни.

Анализируя это явление, американский русист Джеральд Янечек [Янечек, 2021], специалист по поэзии русского авангарда, разбирает стихотворение Некрасова:

правда  
трава

Сдвиг второго слова, указывает он, заставляет читателя более внимательно отнестись к связи двух слов: «Визуальный сдвиг коррелирует с тем, что и паронوماстическая связь, хотя и богата, при этом несовершенна (полного звукового совпадения нет)» [Янечек, 2021, с. 508]. Поэт освобождает паронوماзию от шаблонного использования в рифме, тем самым возвращая ей способность художественного воздействия. «Провоцирующее напряжение» между словами, находящимися в паронوماстической связи, открывает возможность воспринять их, отмечает исследователь, как афоризм: «правда есть трава», где главным словом в силу своего положения будет слово «трава», что говорит о своего рода натурфилософии.

Дж. Янечек отмечает и случаи, когда в паронوماстические связи включается имя:

а откуда же тогда  
Окуджава

а

уважаемая наша  
душа

[цит. по: Янечек, 2021, с. 513].

Парономастические прогрессии, замечает исследователь, могут выстраиваться как линейные, иметь эпизоды возвратного движения, обладать бинарной структурой. «Обычно поэтическая форма органически вырастает из языкового зерна, которым может стать что угодно – от простого слова, имени (как Окуджава) или устойчивого оборота повседневной речи до современного политического лозунга или даже знаменитой поэтической строки. Самое скромное из таких зерен может стать началом утонченной парономастической последовательности, развивающейся своеобразно и часто завершающейся неожиданно – семантически или тематически; иногда это развитие происходит на пространстве всего лишь полудюжины слов или строк» [Янечек, 2021, с. 514–515].

Способы употребления парономазии в поэзии Некрасова разнообразны.

Например, это стихотворения, все слова которых связаны между собой в звуковом отношении, часто построенные на повторе и похожие на скороговорки, концовка которых, содержащая какое-нибудь новое слово, «оборачивается своего рода философским поиском смысла жизни» [Янечек, 2021, с. 517]:

Что что  
то что то что  
то что  
то что хоть  
что-то  
  
что-то  
что-то  
что-то  
что  
всё

[цит. по: Янечек, 2021, с. 516–517].

В стихотворениях встречаются сноски, открывающие «возможность бифуркации звуковых последовательностей, которые могут затем завершиться в двух разных семантических / звуковых пунктах» [Янечек, 2021, с. 519]:

рот заткните  
возьмите  
потяните за язык

трудно высказать\*  
и не высказать  
а как вам сказать

-----  
\* чувство  
безграничной любви

[цит. по: Янечек, 2021, с. 519].

«Некоторые из некрасовских визуальных, ономастических и построенных исключительно на повторе стихотворений опасно близко подходят к чрезмерной простоте... Но к наивному искусству произведения Некрасова не относятся, – делает вывод исследователь. – В целом поэзии Некрасова свойственна сложность и утонченность, – тем более удивительная, что она достигнута обманчиво простыми средствами и при помощи скромного словесного материала» [Янечек, 2021, с. 522–523].

Визуальные и звуковые эффекты, серии повторов, характерные для Некрасова как представителя «конкретной поэзии», сближали его творчество с литературой для детей. И хотя специально детского Некрасов, в отличие от других поэтов-лианозовцев, не писал, он несколько раз публиковался как детский поэт (другой возможности увидеть свои произведения изданными не было), отбирая для публикации те стихотворения, которые, на его взгляд, соответствовали детской картине мира. «Сами возможности эстетического восприятия у детей, – пишут наследницы архива Вс. Некрасова Галина Зыкова и Елена Пенская, – представлялись Некрасову, видимо, совершенно такими же, как возможности взрослых; его стихам, которые он предлагал для детей, был свойствен эстетический радикализм, вообще характерный для его поэзии; минималистичность своей поэзии и особенно ее программную близость к устной речи Некрасов, возможно, считал залогом ее *общепонятности*; между тем это была все-таки простота, не только достигнутая очень сложным способом, ценой отказа от внешней и шаблонной “сложности” и литературной “правильности”, но и

требующая от читателя сопоставимого опыта преодоления шаблона» [Зыкова, Пенская, 2021, с. 459].

Единственная «детская» книга поэта – «Семь машин» (1962). Помимо нее было еще несколько публикаций в детском журнале и коллективном сборнике поэзии. Искусство для детей связывалось для Некрасова с визуальным, вербальное же воспринималось как «шаблонное, репрессивное, казенное в детской культуре советского времени» [Зыкова, Пенская, 2021, с. 476].

В 1960-х – первой половине 1970-х годов формой общения Некрасова с официальной детской литературой становятся внутренние рецензии. Если лианозовцы Г. Сапгир и И. Холин перестали заниматься детской литературой, как только предоставились другие возможности публиковаться, Некрасов о своем опыте напомнил названием последней изданной при жизни книги – «Детский случай» (2008).

Объясняя смысл такого заглавия, Некрасов писал, что «детский» может иметь значение «простой», «ясный», «очевидный», т.е., по мнению Г. Зыковой и Е. Пенской, относиться не только к минималистской поэтике, но подразумевать «картину мира и определенность этической позиции» [Зыкова, Пенская, 2021, с. 495].

Хотя в буквальном смысле «детской» книгу трудно назвать. В ней много минималистских, вряд ли доступных детскому пониманию текстов («вот // так и я», «правда / трава» и др.), есть произведения, непонятные без знания контекста («Натерпелся...» – о диссиденте А. Гинзбурге; стихи о Блоке, о голоде во время войны; о художнике Оскаре Рабине и др.). Стихи для книги поэт тщательно отбирал. В основе принципа отбора – «представления автора о качестве, о том, что именно может считаться “опорой”, – не из-за темы и не из-за определенного набора приемов. “Детское” у позднего Некрасова, таким образом, заявлено как эстетически совершенное» [Зыкова, Пенская, 2021, с. 496].

Как использование приемов, характерных для детской поэзии, обогащало во «взрослом» творчестве Некрасова поэтику оте-

чественной неподцензурной литературы, проанализировано американской слависткой и переводчицей Энсли Морс [Morse, 2018]<sup>1</sup>.

Отдельная статья Э. Морс посвящена анализу стихотворения Некрасова «Ленинград / Первый взгляд» [Морс, 2021]. Произведение входит в цикл «Ленинградские стихи», состоящий в разных публикациях из 18–19 стихотворений, и существует в двух редакциях – 1966 и 1978 гг.

Стихотворение «Ленинград / Первый взгляд», с одной стороны, очень типично для Некрасова-минималиста: точность и сжатость словаря, повторы и перебивы интонации, важность визуального решения, но с другой стороны – и это становится предметом непосредственного интереса исследовательницы – гораздо большую роль, чем в других текстах Некрасова играет литературный фон.

Поэт смотрит на Ленинград со стороны и «вовсе не скрывает свою аутсайдерскую позицию: весь цикл можно читать как именно оценочное сравнение с Москвой, попытку достигнуть какого-то понимания и согласия со второй столицей» [Морс, 2021, с. 530]. Весь цикл отмечен работой с обширным «петербургским текстом» – литературно-культурными ассоциациями, связанными с образом города; общей темой цикла является литературность Ленинграда / Петербурга. Ограниченность словаря и при этом его удивительная сгущенность, насыщенность литературными ассоциациями – характерная черта цикла, в котором, например, слово «фонарь» встречается 13 раз, а слово «канал» – 8, отсылая, в частности, к Блоку.

Редакция 1966 г.:

Ленинград  
Первый взгляд

Волны  
Ходят

---

<sup>1</sup> Реферат статьи см.: Морс А. Между летом и зимой : позднесоветская детская литература и неофициальная поэзия // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение. – 2019. – № 1. – С. 61–65. (Автор – Т.Г. Юрченко.)

Львы сидят

Люди спят

Огни горят

Проспекты

Ровенько лежат

Дома

Стоят

Ах стоят

Ряд ряд

Дворян

Дворян

Мордами к фонарям

Огни

Горят

Глаза

Глядят

Как нам

Как нам

К огням

К огням

К огням?

– Пряма –

пряма – пряма

пряма – пряма

пряма – пряма – пряма

пря́м

пря́м

пря́м

пря́м

ми́м

[цит. по: Морс, 2021, с. 524–525].

Стихотворение – результат первой встречи поэта с городом – открывается экфрасисом: река, каменные львы, ровные проспекты и дома, в которых спят люди. Однако клишированный образ города конкретизируется, персонализируется разговорным словечком «ровненько» и возгласом «Ах!», с которым в произведение, пишет Э. Морс, «как бы входит живой голос говорящего, монотонные рифмы с мужским окончанием отступают немного, и человек дает о себе знать» [Морс, 2021, с. 536–537].

В стихотворении нет ни одного прилагательного в полной форме, но частица «пря́м» действует как усеченное прилагательное в разговорной форме. «Получается, – пишет Э. Морс, – звуковой / грамматический портрет города сплошь из резких углов и планов, во многом совпадающий со знаменитыми рассуждениями Достоевского и Белого об умозрительно-абстрактном и геометрическом его духе» [Морс, 2021, с. 534].

Против клишированности, литературной «затасканности» работает и пародия, которая в этом тексте менее очевидна, чем в других стихотворениях цикла, но действует именно в контексте всего цикла. Так, в строках: «Ряд ряд / Дворян / Дворян / Мордами к фонарям» исследовательница усматривает ярко выраженную отрицательную метафору, замечая, что «“морды” по отношению к дворянам сразу вызывают ассоциации с эстетикой раннесоветской пропаганды, ранними фильмами Эйзенштейна, или – важнее – “Двенадцатью” Блока: малодушные толстые богачи в пенсне, пышные буржуазные дамы в мехах и бравые красногвардейцы, гонящиеся за ними со штыками» [Морс, 2021, с. 539]. Так возникает еще одна культурная ассоциация – революционное насилие. Э. Морс полагает, что текст можно трактовать как попытку освоения «культурной столицы», некогда принадлежавшей дворянам,

«современным советским субъектом – чем, действительно, и занят Некрасов в этом цикле» [там же].

Одной из характерных особенностей творчества Некрасова является, как уже отмечалось, склонность поэта к многочисленным вариантам одного стихотворения. И во втором варианте рассматриваемого произведения – редакции 1978 г., по наблюдениям Э. Морс, исторический пласт выявляется значительно сильнее.

Прежде всего, стихотворение увеличилось в объеме за счет появления второго столбца, причем скобки указывают на то, что текст во втором столбце комментирует первый столбец, хотя с 29-й строки второго столбца начинается самостоятельное стихотворение. Второй столбец, пишет исследователь, «содержит характерное для Некрасова “бормотание” – комментарии внутреннего голоса, говорящего, в первую очередь, с самим собой» [Морс, 2021, с. 544].

С введением второго столбца увеличивается степень экспериментальности и требовательности к читателю, который должен решить, читать ли построчно слева направо, или сначала – один столбец, потом – другой. Во втором столбце расширяется и литературный контекст по сравнению с достаточно скрытым диалогом с Блоком в первоначальном варианте. Теперь здесь «фигурирует сам Пушкин, и это смещает стихотворение в сторону других стихотворений цикла, которые напрямую вступают в переключку со знаменитыми предшественниками – создателями “петербургского текста”. В добавленном втором столбце к “Ленинград / Первый взгляд” это, в первую очередь, диалог с Пушкиным и его “петербургской повестью” “Медный всадник”, т.е. это разговор о силе государства и месте в нем поэта. В отличие от поэмы Пушкина, у Некрасова само стихотворение приобретает форму разговора, диалога, если не спора (“царь / Пушкин / Пушкин / царь” и т.д.). Раздвоение стихотворения также позволяет поэту существовать одновременно в двух временных пластах – в старом времени царя и Пушкина, и в современном, времени самого Некрасова» [там же].

В личном архиве Вс. Некрасова, пишет Г. Зыкова [Зыкова, 2017], сохранились материалы, представляющие собой попытки создания литературного манифеста и датируемые приблизительно началом 1980-х годов. У двух из четырех текстов есть авторское

название: «Разговор о Мандельштаме», «Разговор о Мандельштаме по душам в тезисах».

Размышления о Мандельштаме, уточняет Г. Зыкова, были вызваны не непосредственным впечатлением от его стихов, но стремлением сформулировать свою позицию.

Из материалов становится очевидным, что Мандельштам для Некрасова был главным русским поэтом; он всегда воспринимался Некрасовым «как идеальный поэт, и его историческая роль – роль спасителя: он тот, кто выводит из кризиса» [Зыкова, 2017].

Первое упоминание о Мандельштаме у Некрасова – поэтическое:

вот  
что вот  
воздух  
Мандельштам  
это он нам  
надышал

[цит. по: Зыкова, 2017], –

датируемое М. Сухотиным по рабочим блокнотам поэта 1973 годом. В поздних редакциях, наряду с Мандельштамом, все больше места начинает занимать Хармс.

Эти тексты так и не были доведены до печати (опубликованная в 1999 г. статья Некрасова «Серебряный век в двадцатом» почти не имеет с версиями 1980-х годов текстуальных совпадений), однако на их основе возникли две важные публикации – «самиздатская» и «тамиздатская»: «Объяснительная записка» (1979–1980) и «Концепт как авангард авангарда», который, видимо, был создан в 1981 г., когда Некрасов читал доклады о Мандельштаме, и представляет собой их версию.

Некрасов впервые познакомился с творчеством Мандельштама, как он вспоминал, «зимой 54–55», указывает Г. Зыкова; в 1967 г. был издан мандельштамовский «Разговор о Данте», который произвел на Некрасова большое впечатление и к которому восходит название его текста «Разговор о Мандельштаме».

В «мандельштамовских» материалах Некрасова, пишет исследовательница, «появляется слово “концептуализм” (“Хармс как первый концептуалист” – “План. Литературоцентризм как вторая

реальность”), здесь, как в “Разговоре о Мандельштаме по душам”, есть и образы, вошедшие чуть позже в “Концепт как авангард авангарда”, и основные положения эстетики концептуализма, как ее понимал Некрасов).

В этих же текстах исследовательница усматривает «зерно» автобиографий 1992 и 1997 гг. Некрасов ощущал с Мандельштамом личную связь, пишет она, приводя архивные записи Некрасова, сделанные в 1980-е годы, где поэт объясняет, почему поздняя лирика Мандельштама была воспринята им, родившимся в 1930-е годы, как «само собой разумеющееся»: «Серьезно, подозреваю, что не застань я его на свете, не подыши с ним одним воздухом первые четыре года своей жизни – может быть, и читалось бы хоть чуть-чуть, да не так...» [цит. по: Зыкова, 2017].

Некоторые исследователи называли Некрасова реинкарнацией Хлебникова (в частности, Дж. Янечек). Как показывают рассматриваемые «мандельштамовские» материалы, представляющие собой, по существу, историю русской поэзии XX в., к Хлебникову Некрасов относился скептически, и это вполне объяснимо, считает Г. Зыкова: «хлебниковская заумь могла быть воспринята как нечто противостоящее “общей речи”, на которой, как был уверен Некрасов, и держится поэзия» [Зыкова, 2017].

### Список литературы

1. Зыкова Г. «Разговор о Мандельштаме» как эстетический манифест Вс.Н. Некрасова (История развития замысла и проблема границ между «произведениями») // *Toronto Slavic quarterly*. – 2017. – N 61. – URL: <http://sites.utoronto.ca/tsq/61/Zykova61.pdf> (дата обращения: 02.09.2022).
2. Зыкова Г., Пенская Е. Всеволод Некрасов и советская культура «для детей» // «Лианозовская школа»: между барачной поэзией и русским конкретизмом. – Москва : Новое литературное обозрение, 2021. – С. 458–502.
3. Морс Э. Анализ одного стихотворения : Вс. Некрасов «Ленинград / Первый взгляд», 1966 // «Лианозовская школа»: между барачной поэзией и русским конкретизмом. – Москва : Новое литературное обозрение, 2021. – С. 524–546.
4. Сухотин М. Мозаичность композиции и ретроспективное самоцитирование в стихах Вс. Некрасова // «Лианозовская школа»: между барачной поэзией и русским конкретизмом. – Москва : Новое литературное обозрение, 2021. – С. 412–457.

5. *Сухотин М.А.* О соподчинении текстов в поэзии Вс. Некрасова (период с 66-го по 83-й год) // Русская драма и литературный процесс : к 75-летию А.И. Журавлёвой : сб. статей. – Москва : Совпадение, 2013. – С. 191–227.
6. *Хэнсен С.* Перевод как прием неподцензурности. На примере Всеволода Некрасова // Toronto Slavic quarterly. – 2017. – N 61. – URL: <http://sites.utoronto.ca/tsq/61/Hensgen61.pdf> (дата обращения: 02.09.2022).
7. *Чудецкая А.* «Только кажется / что все так просто / все не так просто» : Всеволод Некрасов и «его» художники // Toronto Slavic quarterly. – 2017. – N 61. – URL: <http://sites.utoronto.ca/tsq/61/Chudezkaya61.pdf> (дата обращения: 02.09.2022).
8. *Янечек Дж.* Всеволод Некрасов – мастер паронимии // «Лианозовская школа» : между барачной поэзией и русским конкретизмом. – Москва : Новое литературное обозрение, 2021. – С. 503–523.
9. *Morse A.* Between summer and winter : late soviet children's literature and unofficial poetry [Между летом и зимой : позднесоветская детская литература и неофициальная поэзия] // Russian literature. – Amsterdam, 2018. – N 96/98. – P. 105–135.

---

## ЛИТЕРАТУРНЫЕ СВЯЗИ И ВЛИЯНИЯ, СРАВНИТЕЛЬНОЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

УДК 929 Пушкин А.С. + 929 Пастернак Б.Л. DOI: 10.31249/lit/2023.01.04

МАНЬКОВСКИЙ А.В.<sup>1</sup> Рецензия на кн.: ДОЛИНИН А. О ПУШКИНЕ, О ПАСТЕРНАКЕ : РАБОТЫ РАЗНЫХ ЛЕТ. – Москва : НЛЮ, 2022. – 528 с.

*Аннотация.* В новой книге А.А. Долинина два раздела: один включает статьи о Пушкине, другой – о Пастернаке. Разделы, как поясняет автор в предисловии, объединены общностью задач: поиском источников, аллюзий, контекстов, служащих пониманию творчества Пушкина и Пастернака. Если в пушкинском разделе исследователь обращается к произведениям разных лет, среди которых «Обвал», «Анджело», «История Пугачевского бунта», «Капитанская дочка», то в пастернаковском – почти исключительно к двум книгам лирики, написанным практически одновременно: «Сестра моя жизнь» и «Темы и варьяции». В рецензии делается попытка оценить книгу А.А. Долинина в целом и проанализировать ее внутренние связи.

*Ключевые слова:* А.С. Пушкин; Б.Л. Пастернак; крымская элегия; «шотландская строфа»; мистификация; «Обвал»; «Анджело»; «История Пугачевского бунта»; «Капитанская дочка»; «Сестра моя жизнь»; «Темы и варьяции».

*Для цитирования:* Маньковский А.В. [Рецензия] // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7: Литературоведение. – 2023. – № 1. – С. 61–80. – Рец. на кн.: Долинин А.

---

<sup>1</sup>Маньковский Аркадий Владимирович – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник отдела литературоведения ИНИОН РАН, e-mail: arkadymankovsky@gmail.com

О Пушкине, о Пастернаке : работы разных лет. – Москва : НЛЮ, 2022. – 528 с. DOI: 10.31249/lit/2023.01.04

MANKOVSKY A.V.<sup>1</sup> Book review: Dolinin A. About Pushkin, about Pasternak : works of different years

*Abstract.* A. Dolinin's new book is divided into two sections: one includes articles on Pushkin and the other on Pasternak. Both sections, as the author writes in the preface, are united by a common task: the search for literary sources, allusions, and contexts that serve to understand the works of both Pushkin and Pasternak. Whereas in the first section the author studies Pushkin's works of different years, including "Avalanche" ("Obval"), "Angelo", "History of the Pugachev Rebellion", "Captain's Daughter", in Pasternak's section he entirely focuses on the two books of lyrics that appeared almost simultaneously: "My Sister – Life" and "Themes and Variations". The reviewer offers a way to understand the book as a whole held together by internal relationships.

*Keywords:* Alexander Pushkin; Boris Pasternak; Crimean elegy; *Scottish stanza*; mystification; *Avalanche (Obval)*; *Angelo*; *History of the Pugachev Rebellion*; *Captain's Daughter*; *My Sister – Life*; *Themes and Variations*.

*To cite this article:* Mankovsky, Arkadiy V. "Book review: Dolinin A. About Pushkin, about Pasternak: works of different years", *Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7 : Literary studies*, no. 1, 2023, pp. 61–80. DOI: 10.31249/lit/2023.01.04

Александр Алексеевич Долинин (р. 1947) – известный исследователь, свободно ориентирующийся в русской, английской и американской литературах; автор книг «История, одетая в роман: Вальтер Скотт и его читатели» (1988), «Истинная жизнь писателя Сирина» (2004; 2-е изд. – 2019), «Комментарий к роману Владимира Набокова "Дар"» (2019) и некоторых других (см. также примечания и «Список литературы» к данной рецензии). Лауреат

---

<sup>1</sup> **Mankovsky Arkadiy Vladimirovich** – Candidate of Philology, Senior Researcher of the Department of Literary Studies, Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian Academy of Sciences, e-mail: arkadymankovsky@gmail.com

Международной премии имени Ефима Эткинда (2008). Ныне почетный профессор Университета штата Висконсин в Мэдисоне (США).

Выбор заглавных имен героев своей новой книги А.А. Долинин в предвведении к ней «От автора» объясняет «не аллитерацией на “П” их фамилий и даже не тем, что Пушкин занимал в творческом сознании Пастернака довольно важное место» [Долинин, 2022, с. 7], но общностью поставленных перед собой задач: «...выявление и исследование ранее незамеченных литературных источников, аллюзий и литературно-исторических контекстов, позволяющих уточнить, а в ряде случаев и изменить наше понимание рассматриваемых текстов» [там же].

И все же – почему именно Пушкин и Пастернак? Разве поставленные задачи нельзя было решать на материале творчества других писателей? Думаем, что в заглавии содержится отсылка к книге Л.С. Флейшмана «От Пушкина к Пастернаку» [Флейшман, 2006], выпущенной тем же издательством. Но если у Флейшмана преемственность подчеркнута; подразумевается, при всех оговорках, некоторая эволюция и охватывается материал *всей* русской литературы, пусть и с заметным перевесом в сторону тем XX в., – то в новой книге констатируется разрыв, или распад, «связи времен».

Темы новой книги А.А. Долинина продолжают, хотя бы отчасти (имеем в виду пушкинский раздел), темы его предыдущей книги, также изданной «НЛО» [Долинин, 2007]. В статье «Итальянские мотивы в поэме Пушкина “Анджело”» автор, резюмировав сказанное им прежде (см.: [Долинин, 2007, с. 135, 146–147]) и констатируя отсутствие местного итальянского колорита в поэме, обращается к монологу Клавдио о загробной участи (часть вторая, VI), которому он уже уделял внимание в статье «Пушкин и Англия» [Долинин, 2007, с. 40–41]. Вослед другим ученым<sup>1</sup> А.А. Долинин обнаруживает в монологе «реминисценции “Ада” Данте» [Долинин, 2022, с. 112]. Сопоставляя послуживший Пушкину образцом шекспировский текст монолога («Мера за меру», акт III, сцена 1), текст его французского перевода (им, наряду с

---

<sup>1</sup> Левин Ю.Д. Об источниках поэмы Пушкина «Анджело» // Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. – 1968. – Т. 27, вып. 3, май – июнь. – С. 257–258.

оригиналом, пользовался Пушкин<sup>1)</sup> и текст монолога в поэме, автор выявляет «два ярких образа» [Долинин, 2022, с. 114], которых не было ни у Шекспира, ни в его французском переводе и которые привнес Пушкин: «немая мгла» и «кипящая смола» («...войти в немую мглу, / Стремглав низвергнуться в кипящую смолу»<sup>2)</sup>). На второй из них, отсылающий к XXI песни «Ада», уже указывал Ю.Д. Левин<sup>3)</sup>, а вот с первым дело обстоит сложнее. Метафорическое выражение «немая мгла», использовавшееся в русской поэзии и до Пушкина, см.: [Долинин, 2022, с. 115], хотя и вне связи с потусторонним миром, находит, по словам исследователя, аналог в образах «молчащего солнца» (*là dove 'l sol tace*<sup>4)</sup>. – *Inferno*, I, 60) и «молчащего света» (*Io venni in luogo d'ogni luce muto*<sup>5)</sup>. – *Inferno*, V, 28), соответственно, в первой и пятой песнях дантовского «Ада», где «немота / молчание» представляет собой «метафорический атрибут солнца или света, означая тьму» [Долинин, 2022, с. 115]. Эти образы, если верить исследователю, Пушкин ввел, «чтобы усилить едва намеченный итальянский фон “Анджело”» [Долинин, 2022, с. 117]. И все же не до конца понятно, как одно могло способствовать другому?

Последнему пушкинскому роману (другие исследователи считают его повестью<sup>6)</sup>) в новой книге формально посвящена лишь статья «Еще раз о хронологии “Капитанской дочки”», впервые опубликованная в 1997 г.<sup>7)</sup>, но перед ней в книге помещена пред-

---

<sup>1</sup> Shakespeare W. Œuvres complètes / traduites de l'anglais par Letourneur ; nouvelle éd., revue et corrigée par E. Guizot et A. P[ichot], traducteur de Lord Byron. – Paris, 1821. – Vol. 8. – P. 225–226.

<sup>2</sup> Пушкин А.С. Полн. собр. соч. 1837–1937 : в 17 т. – Москва ; Ленинград, 1948. – Т. 5. – С. 123. [Цит. по: Долинин, 2022, с. 114].

<sup>3</sup> Левин Ю.Д. Указ. соч. – С. 258.

<sup>4</sup> «Там, где солнце молчит» (*ital.*).

<sup>5</sup> «Я пришел туда, где безмолвен свет» (*ital.*).

<sup>6</sup> См.: Гиллельсон М.И., Мушина И.Б. Повесть А.С. Пушкина «Капитанская дочка» : комментарий. – Ленинград, 1977. – С. 6 и сл.

<sup>7</sup> Пушкин и другие : сб. ст. к 60-летию проф. Сергея Александровича Фомичева. – Новгород, 1997. – С. 52–59. В конце рец. кн. помещен список, из двух разделов («О Пушкине», «О Пастернаке»), «Первые публикации статей, включенных в сборник» [Долинин, 2022, с. 503–504], что убедительно свидетельствует о качестве справочного аппарата книги.

ставленная в «новой, существенно переработанной и расширенной редакции» [Долинин, 2022, с. 7] статья «Историзм или провиденциализм? Пушкинская “История Пугачевского бунта” в контексте французской романтической историографии»<sup>1</sup>: понять одно пушкинское произведение без другого вряд ли представляется возможным, или, как формулирует автор: «Идеальный читатель “Капитанской дочки” <...> должен <...> соотносить романические события, происходящие в условном времени фикации, с их историческими аналогами и прообразами» [Долинин, 2022, с. 204].

В статье «Вальтер-скоттовский историзм и “Капитанская дочка”», завершавшей книгу 2007 г., автор охотно присоединяется к тем исследователям, которые утверждают, что в своем последнем романе Пушкин, «оставив неизменными основные структурные принципы формульного жанра» [Долинин, 2007, с. 238] – исторического романа В. Скотта, думал превзойти его в искусстве, однако категорически оспаривает мнение, что, вступая в такое соревнование, «Пушкин безоговорочно принял взгляды Вальтера Скотта на детерминированность исторических процессов» [там же]. Эти взгляды, привлекавшие к В. Скотту внимание французских историков романтической эпохи<sup>2</sup>, например О. Тьерри, чью «Историю завоевания Англии норманнами» (1825) Пушкин перечитывал в 1834 г., т.е. вскоре после окончания<sup>3</sup> «Истории Пугачева», были ему вполне чужды. У Пушкина нет «типичного вальтер-скоттовского конфликта “старого” и “нового”» [Долинин, 2007, с. 243], как нет веры в прогресс.

В работе давались отсылки к первым вариантам статей о «Капитанской дочке» и об «Истории Пугачевского бунта» [Долинин, 2007, с. 243, 255, 258], которые в новой редакции появились в рецензируемой книге. Таким образом, статья об отсутствии «вальтер-скоттовского историзма» в «Капитанской дочке», по первоначальному плану, мыслилась, по всей видимости, как итоговая.

---

<sup>1</sup> Впервые на англ. яз. в: Slavic Review. – 1999. – Vol. 58, N 2, Summer. – P. 291–308.

<sup>2</sup> А впоследствии марксистских критиков, см.: [Долинин, 2007, с. 238–242].

<sup>3</sup> См.: Пушкин А.С. Собр. соч. : в 10 т. – Москва, 1962. – Т. 7. – С. 387 (прим.).

Характеризуя взгляды упомянутых французских историков первой половины XIX в.: П. де Баранта, О. Тьерри, Ф. Гизо, Л.-А. Тьера, Ф. Минье, В. Кузена – в начале нового варианта статьи об «Истории Пугачевского бунта» («Историзм или провиденциализм?...»), автор не забывает еще раз отметить связь их концепций с романами В. Скотта [Долинин, 2022, с. 167, прим. 1]. Французские историки были учителями Пушкина и в вопросе «отбора источников и работы с ними» [Долинин, 2022, с. 166], и в «способах подачи “местного колорита”» [Долинин, 2022, с. 165]; вослед им и в отличие от Карамзина, Пушкин подчиняет свой «голос и видение источникам» [Долинин, 2022, с. 167], а не наоборот. Но, в отличие от «молодых» французских доктринеров и их эпигона Н.А. Полевого с его «Историей русского народа» (1829–1833), он «не пытается истолковать описываемые события <...>» [Долинин, 2022, с. 167]; Пугачевское восстание в его изображении предстает «чередой жестоких убийств, пыток, грабежей, изредка прерываемой актами случайного, необъяснимого милосердия» [Долинин, 2022, с. 178].

Общеизвестная формула из «Капитанской дочки» о «русском бунте, бессмысленном и беспощадном»<sup>1</sup> – это ответ Пушкина новым историкам, которые представляли «революции, гражданские войны, крестьянские и городские восстания неизбежным, но и небесполезным злом <...>» [Долинин, 2022, с. 179]. Отсюда попытка отыскать в пугачевщине «смысл метаисторический, провиденциальный» [там же]. И здесь союзником Пушкина оказывается не Ф. Гизо и не О. Тьерри, а Ж. де Местр, в книге «Размышления о Франции» (1797) находивший во Французской революции мистический смысл.

В своей «Истории...» Пушкин приводит слова Пугачёва, сказанные на следствии: «Богу было угодно <...> наказать Россию через мое окаянство»<sup>2</sup>. Так же думал и А.И. Бибиков, отправленный императрицей на усмирение мятежа. «Провиденциальные коды» [Долинин, 2022, с. 182], к которым прибегает автор «Исто-

---

<sup>1</sup> Пушкин А.С. Полн. собр. соч. 1837–1937 : в 17 т. – Москва ; Ленинград, 1938. – Т. 8, кн. 1. – С. 364.

<sup>2</sup> Пушкин А.С. Полн. собр. соч. 1837–1937 : в 17 т. – Москва ; Ленинград, 1938–1940. – Т. 9. – С. 77.

рии...» в своем повествовании, свидетельствуют о парадоксальном единении Пугачёва, Бибикова и Пушкина в понимании событий. Таковы *невероятные происшествия* на грани чудесного, внушающие мысль о «вмешательстве высших сил в исторические события» [там же]: спасение часовых при обрушении колокольни в Яицкой крепости<sup>1</sup>, приводящее на память цитату из 90-го псалма («...На руках возмут тя, да не когда преткнеши о камень ногу твою...»); ср.: [Долинин, 2022, с. 184]; снятие осады с самой этой крепости на Страстной неделе<sup>2</sup>; эпизод освобождения Казани гусарами И.И. Михельсона после крестного хода с «чудотворными» иконами в осажденной цитадели города<sup>3</sup>. Во всех этих случаях Пушкин, по словам А.А. Долинина, подчеркивает «провиденциальные мотивы» [Долинин, 2022, с. 185], иногда сгущая детали тех документальных источников, которыми пользовался. Все они, а также случаи, засвидетельствованные «очевидцами», вроде обращения иноверца<sup>4</sup> или раскаяния зачинщика восстания<sup>5</sup>, предопределяют центральное «чудо» «Истории...» – «избавление России от Пугачева» [Долинин, 2022, с. 189].

Вывод А.А. Долинина о преобладании «архаичных» тенденций [Долинин, 2022, с. 192] в пушкинском повествовании, отличающих его, с одной стороны, и от методов романтической историографии, и, с другой стороны, от «наивной исторической экзегезы Карамзина» [Долинин, 2022, с. 193], и – с третьей – от «отрицательного провиденциализма» [Долинин, 2022, с. 197] П.Я. Чаадаева, подтверждается, на взгляд исследователя, тем, как события восстания подаются Пушкиным в «Капитанской дочке». «Романная фабула, – писал ученый еще в статье из сборника 2007 г., – дала ему полную возможность представить те же события как ходы в “таинственной игре”» [Долинин, 2007, с. 258]. Или, как сформулировано в новой работе: «Если в историческом нарративе “провиденциальные случаи” теряются <...> то в сюжете ро-

---

<sup>1</sup> Пушкин А.С. Полн. собр. соч. 1837–1937 : в 17 т. – Т. 9. – С. 46.

<sup>2</sup> Там же. – С. 53–54.

<sup>3</sup> Там же. – С. 63–64.

<sup>4</sup> Там же. – С. 19.

<sup>5</sup> Там же. – С. 80, 147–148.

мана, наоборот, судьбы главных героев избилуют такими случаями и их “странными сцеплениями”<sup>1</sup>» [Долинин, 2022, с. 192].

Заключительный пассаж (кода) новой статьи переключается с кодой статьи из сборника 2007 г.: как «Капитанская дочка» способствовала не столько «становлению реализма в литературе» [Долинин, 2007, с. 258], сколько «славянофильской мифологизации русской истории» [там же], так и «История Пугачевского бунта» наметила «некоторые ориентиры для будущих сторонников концепции особого пути России, хотя никто из них, кажется, этого не заметил» [Долинин, 2022, с. 199].

Разговор о хронологии в последнем пушкинском романе, помещенный в новом сборнике следом за разговором об «Истории...» («Еще раз о хронологии “Капитанской дочки”»), в свете сказанного – необходимое следствие из обеих рассмотренных работ, хоть и предшествовал, первым изданием (1997), им обеим. Это еще один аргумент в дискуссии о вальтер-скоттовском историзме в романе. В статье из сборника 2007 г. автор писал: «Расходясь с вальтер-скоттовской моделью в изображении расколотого общества, Пушкин, по сути дела, отказывается и от обязательного для нее “среднего” героя, не привязанного ни к одному из враждующих лагерей. <...> Он (Гринев. – А. М.) напоминает наивных вальтер-скоттовских героев только в первых главах романа» [Долинин, 2007, с. 254]. И дальше – главный довод, со ссылкой на первый вариант статьи «Еще раз о хронологии...»: «В отличие от Вальтер Скотта, Пушкин дает своему герою достаточно времени, – целый год жизни в Белогорской крепости, – чтобы к началу гражданской смуты он успел <...> сформировать прочные привязанности, обрести опыт и знания» [Долинин, 2007, с. 255]. Довод направлен непосредственно против положений М. Цветаевой, утверждавшей в статье «Пушкин и Пугачев», что «<ш>естнадцатилетний Гринев судит и действует, как тридцатилетний Пушкин»<sup>2</sup>.

В новом изводе старой статьи А.А. Долинин, имея в виду не только М. Цветаеву, но и последовавших за ней филологов (И.П. Смирнова, М.И. Гиллельсона и др.), не обинуясь утверждает,

---

<sup>1</sup> Пушкин А.С. Полн. собр. соч. 1837–1937 : в 17 т. – Т. 8, кн. 1. – С. 329.

<sup>2</sup> Цветаева М. Мой Пушкин. – [Москва], [1967]. – С. 126.

что «подобные умозаключения <...> основаны на недостаточно внимательном чтении пушкинского текста <...>» [Долинин, 2022, с. 201]. Опираясь на его данные (в частности, на такие «показания», как сезонная варка варенья, в начале романа, или, позднее, сушка грибов), автор демонстрирует, что «история Гринева и Марьи Ивановны оказывается хронологически непротиворечивой» [Долинин, 2022, с. 204]. Встреча с Вожатым во время бурана происходит поздней осенью 1772 г., а дуэль со Швабриным – летом 1773 г., и только в октябре – центральные события романа, связанные со взятием Белогорской крепости. Мало того, согласно нереализованному плану, который отразился в пушкинских рукописях, к началу восстания «Гринева должно было быть восемнадцать лет и <...>, следовательно, Пушкин хотел датировать начало романа не 1772-м, а 1771-м годом»<sup>1</sup> [Долинин, 2022, с. 208]. Но, обнаружив свою ошибку в «Истории Пугачевского бунта» (приурочение предыдущих волнений яицкого войска и их усмирения к 1771, а не к 1772 г.), Пушкин решил не повторять ее в романе.

Вообще хронология и размышления о ней занимают в трудах А.А. Долинина не последнее место, что демонстрируется самим расположением статей в каждом из разделов сборника. Статьи первого раздела, посвященного Пушкину, охватывают почти всю его творческую биографию – от крымских элегий до последних статей в «Современнике», – фокусируя внимание на отдельных значимых моментах. В статье «Еще раз о загадке Таврической звезды» развернут широчайший контекст, – принципиально *открытый*, т.е. имеющий тенденцию расширяться и дальше, – для восприятия последних строк стихотворения 1820 г. «Редет облаков летучая гряда...». Именно о них издавна ведутся споры: какую «оную деву» имел в виду здесь Пушкин («...И дева юная во мгле тебя искала, / И именем своим подругам называла»<sup>2</sup>)? Последовательно (но не по старшинству) перебирались кандидатуры трех из четырех дочерей генерала Н.Н. Раевского, в семействе которого жил Пушкин в 1820 г. в Гурзуфе: Елены (17 лет), Марии (16 лет),

---

<sup>1</sup> См.: Пушкин А.С. Полн. собр. соч. 1837–1937 : в 17 т. – Т. 8, кн. 1. – С. 928.

<sup>2</sup> Пушкин А.С. Полн. собр. соч. 1837–1937 : в 17 т. – Москва ; Ленинград, 1947. – Т. 2, кн. 1. – С. 157.

Екатерины (23 года). Важно, подчеркивает исследователь, чтобы имя «юной девы» фигурировало в известной Пушкину астрономике, так как она должна называть воспетую в том же стихотворении звезду «своим именем».

Такие соответствия есть у имен Марии и Елены. Звездой Марии в Средневековье считалась Полярная звезда (*Stella maris*), что, между прочим, красиво соответствует «названию альманаха, где элегия была впервые напечатана» [Долинин, 2022, с. 21]. Но «мариинская гипотеза», которой, в частности, придерживались П.Е. Щёголев и Вяч.И. Иванов, оказывается нерелевантной – прежде всего, потому, что Полярная звезда не настолько яркая, чтобы «осеребрить» пейзаж, нарисованный в стихотворении, что в нем специально отмечено<sup>1</sup>.

Остается Елена. Присоединяясь к давней точке зрения П.К. Губера, апеллировавшего к античному мифу о превращении в звезду Елены Прекрасной<sup>2</sup>, А.А. Долинин усиливает его аргументы ссылками на трагедию «Орест» Еврипида, «Естественную историю» Плиния, «Фиваиду» Стация, которые могли быть известны как Пушкину, так и Елене Раевской, по крайней мере во французском переводе; а также на «Сонеты к Елене» П. Ронсара, в одном из которых глаза возлюбленной сравниваются с роковой звездой, сулящей гибель мореплавателям. Однако звезда Елены, в отличие от звезд ее братьев – Диоскуров, не имела «конкретной астрономической привязки» [Долинин, 2022, с. 25], что давало повод подозревать под ней если не все что угодно, то, во всяком случае, многое – вплоть до Луны. Последнее применение кажется автору особенно любопытным: луна вполне сгодилась бы для освещения пейзажа в разбираемом стихотворении, «если бы не эпитет “вечерняя”, отсылающий к Венере-Весперу» [Долинин, 2022, с. 26], у изображенного здесь светила. Автор задается вопросом: не идет ли в стихах речь о «Венере, заgrimированной под луну» [Долинин, 2022, с. 29]? На возможность такого смешения, восходящего к античной лирике (16-я идиллия Биона), указывает хорошо знакомая Пушкину французская традиция от П. Ронсара до А. Шенье. Мо-

---

<sup>1</sup> Пушкин А.С. Полн. собр. соч. 1837–1937 : в 17 т. – Т. 2, кн. 1. – С. 157.

<sup>2</sup> Губер П.К. Дон-Жуанский список Пушкина : гл. из биогр. с 9 портр. – Петербург, 1923. – С. 77.

тивы, не находящие аналога во французской, перекликаются с английской предромантической поэзией, которая так или иначе, иногда через вторые руки, но тоже была воспринята Пушкиным. Учитывая все приведенные данные, автор склоняется к мысли, что из всех сестер Раевских только Елена могла претендовать на то, «чтобы считать Венеру <...> своей соименницей» [Долинин, 2022, с. 38].

Чаще всего автор в своей книге обращается к сюжетам, уже неоднократно привлекавшим внимание исследователей, – таким, о которых существует огромная литература (в этом смысле характерно словосочетание «Еще раз о...», встречающееся дважды в заглавиях пушкинского раздела). И каждый раз можно быть уверенным, что автором учтены все хоть сколько-нибудь значимые суждения его предшественников. Иногда для полноты картины не хватает какого-нибудь штриха, детали или звена, которые А.А. Долинин ищет и находит на наших глазах, свободно ориентируясь в собранном им огромном материале.

В четырех статьях пушкинского раздела, идущих вразброс среди других текстов, автор обращается к «восточным», и в том числе кавказскому, сюжетам, связанным с «Путешествием в Арзрум». Но за ними, как часто бывает, угадывается сюжет общеевропейский. Так, в статье «“Шотландская строфа” у Пушкина: (К творческой истории стихотворения “Обвал”»)» в центре внимания – датировка стихотворения, названного в подзаголовке, а также «фантастическая» картина в его последней строфе. Вопрос же датировки тесно соотнесен с вопросом о строфике: мог ли Пушкин заимствовать «бернсовскую» (или «шотландскую») строфу, которой оно написано, непосредственно у Роберта Бёрнса? Мнение А.В. Дружинина (1855), что – мог, не было принято пушкинистами («никаких свидетельств интереса Пушкина к Бернсу не существует» [Долинин, 2022, с. 44] – запомним эти слова!). Н.В. Яковлев (1917), В.Д. Рак (2003) считали, что у Пушкина был другой источник – стихотворение Барри Корнуола «A Sea-Shore Echo», к которому восходит и стихотворение «Эхо» (1831) Пушкина. Обходным путем автору удастся показать, что догадка Дружинина была верной. Промежуточным звеном в этом усвоении чужой формы мог послужить перевод И.И. Козловым стихотворения Бёрнса *To a Mountain Daisy, on Turning One down with the*

*Plough in April 1786* («К полевой маргаритке, которую Роберт Бернс, обрабатывая свое поле, нечаянно срезал железом сохи в апреле 1786 года», 1829); Пушкин вступил с ним в соревнование. «Шотландская строфа» встречается и в эпиграфах из Бёрнса к романам Вальтера Скотта, да и в поэтических творениях последнего, которые Пушкин, несомненно, знал.

Именно «шотландский» колорит названных авторов мог подсказать Пушкину тему «Обвала», связанную с Кавказом. Описанная здесь внезапная остановка течения реки под действием горной лавины становится и темой поздней вставки в «Путешествие в Арзрум»<sup>1</sup>, которая имеет свою историю [см.: Долинин, 2022, с. 57–64]. Та же природная аномалия описана и в наброске конца 1829 г. «Меж горных <стен> <?> несется Терек...»<sup>2</sup>, по мнению исследователя, прямо предварившем работу над «Обвалом». («Шотландская строфа» с ее динамическим построением могла дать теме новый поворот.)

Вывод из всех этих и некоторых других данных относительно датировки «Обвала», однако, отрицательный: «...точное время и место его создания мы, боюсь, определить никогда не сможем» [Долинин, 2022, с. 66]. Так что приходится довольствоваться «пределенно широким интервалом датировки» [там же]: 24 мая 1829 – 30 октября 1830 г., – мало что добавляющим к традиционным (Н.В. Измайлов<sup>3</sup>) представлениям.

Это умение сделать шаг назад, отступив к привычному, является драгоценную черту в исследованиях А.А. Долинина, как и умение признать свою ошибку. В *Postscriptum*'е к рассмотренной статье, ссылаясь на новые атрибуции<sup>4</sup>, подтверждающие непосредственное знакомство Пушкина с поэзией Бёрнса, он признает, что его утверждение противного (см. выше) «ошибочно и нужда-

---

<sup>1</sup> Пушкин А.С. Полн. собр. соч. 1837–1937 : в 17 т. – Т. 8, кн. 1. – С. 453.

<sup>2</sup> Пушкин А.С. Полн. собр. соч. 1837–1937 : в 17 т. – Москва ; Ленинград, 1948. – Т. 3, кн. 1. – С. 201.

<sup>3</sup> См.: Пушкин А.С. Полн. собр. соч. 1837–1937 : в 17 т. – Т. 3, кн. 1. – С. 1196.

<sup>4</sup> Пильщиков И.А. Из заметок об иноязычных записях Пушкина : Пушкин и Бёрнс // Русская литература. – 2012. – № 1. – С. 87–92.

ется в коррективке» [Долинин, 2022, с. 68]. Понятно, однако, что новые доводы лишь усиливают аргументацию статьи.

Таким же энциклопедизмом, исследовательской смелостью и скрупулезностью отличаются и три другие работы, тяготеющие к «Путешествию в Арзрум»: «Гяур под маской янычара : о стихотворении Пушкина “Стамбул гяуры нынче славят”»; «*Dichtung und Wahrheit* Пушкина : “грибоедовский эпизод” в “Путешествии в Арзрум во время похода 1829 года”»; «Кавказские врата : Дарьяльское ущелье в “Путешествии в Арзрум во время похода 1829 года”». Полнота понимания, непротиворечивость складывающейся картины – лучшие доказательства верности метода. Поиск слабого звена, мешающего насладиться этой полнотой и непротиворечивостью, в том числе и в указанных статьях, порой приводит автора к ревизии прежних представлений, а порой – к расширению и углублению традиционного взгляда.

Обратимся к работе, завершающей пушкинский раздел: «Как понимать мистификацию Пушкина “Последний из свойственников Иоанны Д’Арк”». Перебрав все существующие интерпретации последнего произведения Пушкина<sup>1</sup> (Н.О. Лернер, Б.В. Томашевский, Д.Д. Благой, С.А. Фомичев и др.), А.А. Долинин приходит к заключению, что до сих пор мало внимания было обращено на «жанровую природу текста» [Долинин, 2022, с. 215]. Правильно ли называть его «пастишем», как делает большинство исследователей? По словам автора, здесь отсутствует обязательная для этого жанра, а также для жанра пародии «установка на имитацию чужого стиля» [Долинин, 2022, с. 217]. А.А. Долинин считает, что перед нами мистификация (а давно уже выяснено, что «Последний из свойственников Иоанны Д’Арк» – мистификация) «смешанного типа» [Долинин, 2022, с. 228], «мистификация-памфлет» [Долинин, 2022, с. 232]: Пушкин мистифицирует читателей с тем, чтобы быть разоблаченным, однако не тотчас и не всеми (так, собственно, и получилось: мнимую переписку Вольтера с последним из непрямых потомков Жанны д’Арк, г. Дюлисом, якобы возмущенным «Орлеанской девственницей», почти 100 лет принимали за перепечатку из английской прессы).

---

<sup>1</sup> Автор относит его к декабрю 1836 – началу января 1837 г. [Долинин, 2022, с. 229, прим. 1].

«Послание», которое включает в себе мистификация, было адресовано друзьям и, через их головы, потомкам: обратив внимание на «французско-голландское <...> происхождение» [Долинин, 2022, с. 228] одного из самых известных изданий «Орлеанской девственницы» (1765), читатели должны были сопоставить его с французско-голландским происхождением семьи Дантеса – Геккерна, оскорбившей Пушкина. Конфликт предстал «как своего рода моралите» [Долинин, 2022, с. 230]: «трусости и хитроумному цинизму» [Долинин, 2022, с. 231] Вольтера – Геккерна противостояли «благородное простодушие» [Долинин, 2022, с. 230] и честность Дюлиса – Пушкина.

Согласно А.А. Долинину, статью «Последний из свойственников...» вместе с незаконченной статьей «О Мильтоне и Шатобриановом переводе “Потерянного рая”»<sup>1</sup>, что предназначались Пушкиным в один и тот же номер «Современника», следует рассматривать «как две взаимосвязанные и взаимодополнительные части единого плана объяснения с современниками и “потомством”, который Пушкин наметил <...> с расчетом на длительную борьбу за свою репутацию» [Долинин, 2022, с. 234].

Статьи второго, пастернаковского раздела сборника по хронологическому охвату событий творческой биографии поэта (но только в этом отношении!) уступают пушкинскому: пристальный интерес автора вращается почти исключительно вокруг двух книг лирики – «Сестра моя жизнь» (1917–1922) и «Темы и варьации» (1916–1922). Обращает внимание терминологическая перекличка самих названий статей: «О некоторых *подтекстах* стихотворения “Тоска”», «“Уроки английского” : текст и его *подтексты*»; «Темные *аллюзии* в стихотворении “Клеветникам”», «*Аллюзии* в цикле Пастернака “Разрыв”» (выделено мной. – А. М.). Автор как бы бьет в одну точку («Как в пулю сажают вторую пулю...») – и выстрелы его, по большей части, достигают цели.

К стихотворению «Тоска» в первой из названных статей, вопреки обыкновению, А.А. Долинин обращается как раз потому, что исследователи не уделяли ему должного внимания. В первой

---

<sup>1</sup> См. работу «Пропущенная цитата в статье Пушкина “О Мильтоне и шатобриановом переводе “Потерянного рая”» в предыдущем сб. автора: [Долинин, 2007, с. 216–225].

строфе, которая оказывается в противоречии с «заглавным словом стихотворения» [Долинин, 2022, с. 236], так как в ней говорится о преодолении тоски, как правило, видят ассоциацию с «Книгой джунглей» и ее продолжением – «Второй книгой джунглей» Р. Кипплинга, однако автор возводит ее первую часть к Библии. Строка «Пустыни сипли» (вторая по счету) – метонимия знаменитого библейского: «глас вопиющего в пустыне» (Ис 40:3); есть в Библии образы и еще более близкие (Второзак 32:10). Начало третьей строки «Ревели львы...» – также соотносится с Библией, а вот ее конец и вся четвертая строка («...и к зорям тигров / Тянулся Кипплинг»)<sup>1</sup> – со «Второй книгой джунглей», с новеллой «Как пришел страх», в которой рассказано о «грехопадении» первого тигра («зорях тигров»).

Библейские и кипплинговские ассоциации пронизывают и другие строфы. Так, в заключающей вторую строфу эллиптическом двустиишии «Качались, ляская и глядясь / Иззябшей шерстью»<sup>2</sup> подразумеваются, по-видимому, некие «звери тоски» [Долинин, 2022, с. 245], также каким-то образом связанные с обеими «Книгами джунглей» (может быть, прикидывает автор, «горные лангуры» из рассказа «Чудо Пурун Бхагата»? Или «бандерлоги» из рассказов о Маугли?). Важно, что «тоска у Пастернака в принципе амбивалентна (и потому <...> связана с мотивом качания)» [Долинин, 2022, с. 247–248].

В третьей строфе, по мнению А.А. Долинина, происходит преобразование тоски; «стихи вне ранга»<sup>3</sup>, которые упоминаются во второй строке, – это, как он настаивает, стихотворения, исключенные из «Сестры моей жизни» и попавшие в «Темы и варьации».

Финал также соотносим и с «Книгами джунглей», и с Библией («И в джунглях сырость панихиды / И фимиама»<sup>4</sup>). В последнем случае, прежде всего, с образом «сестры-невесты Песни Песней» [Долинин, 2022, с. 250], с которым неразлучны запахи благовоний – «мирра и фимиама» (Песн 3:6).

---

<sup>1</sup> Пастернак Б.Л. Полн. собр. соч. с прил. : в 11 т. – Москва, 2003. – Т. 1. – С. 116.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Пастернак Б.Л. Полн. собр. соч. с прил. : в 11 т. – Т. 1. – С. 116.

<sup>4</sup> Там же.

Как видим, автор при необходимости легко меняет оптику и готов скрупулезно, чуть не под микроскопом, рассматривать каждое слово стиха, помещая его в соответствующий контекст.

Отталкиваясь от классической работы К. О'Коннор<sup>1</sup>, автор в статье «“Уроки английского” : текст и его подтексты» пытается иначе, чем принято, взглянуть на стихи, вынесенные в заглавие. Словосочетание «Псалом плакучих русл» в заключительной строке второго четверостишия представляет собой, как указывает А.А. Долинин, «сращение двух разнородных метонимий» [Долинин, 2022, с. 255]; значение тропа проясняет песня Дездемоны «про иву» у Шекспира («Отелло», акт IV, сцена 3) и ее перевод И.И. Козловым (1830). Кроме того, в строке, по мысли автора, содержится отсылка к 136-му псалму («На реках Вавилонских»), где есть образ вербы: «...верба и ива, – отмечает он, – это, по сути, одно и то же растение» [Долинин, 2022, с. 254].

С другой стороны, ива, которую упоминает королева Гертруда в рассказе о смерти Офелии («Гамлет», акт IV, сцена 7), в заключительной строке четвертой строфы стихотворения «трансформируется в охапку верб в ее руках» [Долинин, 2022, с. 258]. И верба, и чистотел, которые Пастернак вложил в руки умирающей героини, каждое растение по-своему, сопряжены с идеей «возрождения, воскресения из мертвых» [Долинин, 2022, с. 264].

Однако слово «верба», полагает А.А. Долинин, может быть соотнесено и с английским *verb* (глагол), что немаловажно для смысла стихотворения. Автор не исключает, что Пастернак мог сознательно пользоваться «приемом, который <...> Г.А. Левинтон<sup>2</sup> называет “билингвистическим каламбуром”» [Долинин, 2022, с. 265]. В разбираемом стихотворении он обнаруживает «еще несколько слов, которые могут быть прочитаны как английские» [там же]. Например, деепричастие «Дав» («Дав страсти с плеч отлечь...»), которому соответствует английское *dove* (голубка); су-

---

<sup>1</sup> O'Connor K.T. Boris Pasternak's «My Sister – Life»: the illusion of narrative. – Ann Arbor, 1988. – P. 72–77.

<sup>2</sup> См.: Левинтон Г.А. Поэтический билингвизм и межъязыковые влияния : (язык как подтекст) // Вторичные моделирующие системы : [сб. ст.]. – Тарту, 1979. – С. 30–33; др. работы автора на эту тему приведены в: [Долинин, 2022, с. 265, прим. 1].

ществительное «стан» («...стан свой любящий...»), поставленное им в параллель с английским *stun* (оглушить) и т.д. Рассуждения автора по этому поводу, обаянию которых поневоле поддаешься, все же озадачивают своей произвольностью. Разве недостаточно было бы ограничиться точным и конкретным наблюдением, что «доля односложных знаменательных слов в стихотворении необычайно велика» [Долинин, 2022, с. 265] и это само по себе создает «впечатление, что Пастернак имитирует строй английской поэтической речи» [Долинин, 2022, с. 266]? То, что закономерно искать у Мандельштама («Фета жирный карандаш» как образец «билингвистического каламбура»<sup>1</sup> [Долинин, 2022, с. 267]) или даже, если угодно, у Пушкина, кажется неуместным у Пастернака; эти «вчитывания» чем-то напоминают имитацию английской речи Понт Кичем – персонажем «Бани» Маяковского: «Асеев, бегемот, дай в долг, лик избит, и стоимость снизилась май пуд часейшен...»<sup>2</sup>.

Кстати, последняя статья пастернаковского раздела – «Где спрятан Маяковский? (Заметки об устройстве “Тем и варьяций”»)» – посвящена, в частности, отношениям Пастернака с автором «Облака в штанах». Статья делится на два приблизительно равных по объему параграфа: первый отдан обсуждению «устройства» книги «Темы и варьяции», второй – Маяковскому, и не только ему. Единство книге Пастернака, по словам А.А. Долинина, придают «основные повторяющиеся мотивы» [Долинин, 2022, с. 315], среди них: «военный» [Долинин, 2022, с. 304], вводящий темы прошедших войн и революций; «пивной» [Долинин, 2022, с. 309], апеллирующий к теме моря и творчества, понятого в «дионисийском» ключе; а также «глазной» [Долинин, 2022, с. 306] («глазной белок» Маргариты; «око» Земфиры и т.д.) и такой экзотический, как «лилово-свинцовый» [Долинин, 2022, с. 307], встречающийся в самых разных значениях – от «зерен лиловой слюды / В свинцовых ободьях»<sup>3</sup> в стихотворении о Шекспире до «мрака лилового», который

---

<sup>1</sup> Fett (*нем.*) значит «жирный». Об этой строке Мандельштама см. в: Левинтон Г.А. Поэтический билингвизм и межъязыковые влияния: (язык как подтекст). – С. 32–33.

<sup>2</sup> Маяковский В. Соч. в одном томе. – Москва, 1940. – С. 486.

<sup>3</sup> Пастернак Б.Л. Полн. собр. соч. с прил. : в 11 т. – Т. 1. – С. 168.

в то же время «неподернуто-свинцов»<sup>1</sup>, в одном из цикла стихотворений о Пушкине.

Перечисленные мотивы связаны с образами Шекспира и Пушкина в «Темах и варьяциях», а также с образами из их произведений и произведений Гёте. Маяковский же, по мнению исследователя, присутствует в книге как один из «современных “анти типов”» [там же] трех названных «столпов европейской поэзии» [Долинин, 2022, с. 315]. Еще Е.Б. Пастернак писал, что в образе Шекспира из одноименного стихотворения «емко и лаконично переданы характерные детали поведения и внешнего облика Маяковского <...>»<sup>2</sup> [цит. по: Долинин, 2022, с. 317]. А.А. Долинин, однако, считает, что черты «горлана-главаря» отразились скорее в безымянном собутыльнике Шекспира – том, что в стихотворении «бреясь, гогочет, держась за бока»<sup>3</sup>: отношение к нему Шекспира столь же неоднозначно, как и отношение к Маяковскому Пастернака в пору создания стихотворения (начало 1919 г.). Следы творческого диалога с Маяковским обнаруживаются и в стихотворении «Может статься так, может иначе...» (1918): здесь Пастернаком «разыгрываются излюбленные темы раннего Маяковского – темы безумия, отчаяния, тоски, болезни, бреда, одиночества, самоубийства» [Долинин, 2022, с. 327]. Есть они (следы) и в еще одном стихотворении из цикла «Болезнь» – «С полу, звездами облитого...» (1918) (речь идет о «звериных образах» [Долинин, 2022, с. 328] в этих стихах и стихах Маяковского).

Напомнив этапы сближений и охлаждений обоих поэтов в 1918–1922 гг., А.А. Долинин подытоживает: реминисценции из Маяковского в стихах Пастернака «свидетельствуют о том, что к завершению работы над “Темами и варьяциями” Пастернак “переболел” Маяковским и окончательно освободился от его “мурлыка-

---

<sup>1</sup> Пастернак Б.Л. Полн. собр. соч. с прил. : в 11 т. – Т. 1. – С. 173.

<sup>2</sup> Пастернак Е.Б. Борис Пастернак : материалы для биографии. – Москва, 1989. – С. 338. Ср.: Пастернак Е.В. «Ты – царь, живи один...». К истории отношений Пастернака и Маяковского // Пастернаковские чтения. Исследования и материалы. – Москва, 2015. – Вып. 3. – С. 175–176.

<sup>3</sup> Пастернак Б.Л. Полн. собр. соч. с прил. : в 11 т. – Т. 1. – С. 168.

ня»<sup>1</sup>» [Долинин, 2022, с. 331]. Отношение к Маяковскому и его роли в биографии и творчестве Пастернака, как видим, сдержанно отрицательное.

В «Приложении» к рецензируемой книге напечатан «с некоторыми изменениями» [Долинин, 2022, с. 8], в сравнении с первой публикацией<sup>2</sup>, обширнейший и обстоятельнейший комментарий А.А. Долинина к «Моцарту и Сальери» Пушкина. По словам самого автора во введении к книге, этот комментарий, включающий «много ранее неизвестных сведений о происхождении легенды, приписавшей Сальери убийство Моцарта, и об источниках и аллюзиях пушкинского текста» [Долинин, 2022, с. 8], не был по достоинству оценен критикой. В работе, как специально оговаривает автор, учтен не только давний комментарий М.П. Алексева<sup>3</sup>, но и новейший – М.Н. Виролайнен, при участии Б.А. Каца и Т.А. Китаниной<sup>4</sup>. Она, конечно, заслуживает отдельного разговора и, надемся, еще будет обсуждаться в пушкинистике, чего мы автору от души желаем. Отметим лишь, что в построчном комментарии к «маленькой трагедии», идущем непосредственно за солиднейшей преамбулой к нему, странным образом остались не прокомментированными самые первые стихи монолога Сальери, открывающие действие, которые были особенно любимы А.И. Герценом<sup>5</sup>: «Все говорят: нет правды на земле. / Но правды нет – и выше. <...>» [цит. по: Долинин, 2022, с. 334]. Неужели они не важны для понимания образа Сальери? Или о них сказано так много, что совре-

---

<sup>1</sup> Отсылка к строкам из стихотворения «Может статься так...»: «В шубе, в креслах Дух и мурлычет – и / Все одно, одно всегда» (Пастернак Б.Л. Полн. собр. соч. с прил. : в 11 т. – Т. 1. – С. 178). А.А. Долинин связывает их с «искушением самоубийством» [Долинин, 2022, с. 325].

<sup>2</sup> Пушкин А.С. Сочинения : комментированное издание / под общ. ред. Д.М. Бетеа. – Вып. 3 : Стихотворения из «Северных цветов» 1832 года / ред. А. Бодрова, А. Долинин. – Москва, 2016. – С. 33–171.

<sup>3</sup> Алексеев М.П. Моцарт и Сальери. [Комментарии] // Пушкин А.С. Полн. собр. соч. : [в 17 т.]. – Москва ; Ленинград, 1935. – Т. 7 : Драматич. произв. – С. 523–546.

<sup>4</sup> Пушкин А.С. Полн. собр. соч. : в 20 т. – Санкт-Петербург, 2009. – Т. 7 : Драматич. произв. – С. 777–813.

<sup>5</sup> См.: Герцен А.И. Русский народ и социализм. Письмо к И. Мишле // Герцен А.И. Собр. соч. : в 30 т. – Москва, 1956. – Т. 7. – С. 330.

менному комментатору только и остается, что обойти их молчанием? Это и подобные соображения, впрочем, не могут помешать любителю отечественных классиков и внушительных комментариев к их текстам насладиться одним из лучших образцов такого рода исследований. То же относится и к книге в целом.

### **Список литературы**

1. *Долинин А.* О Пушкине, о Пастернаке : работы разных лет. – Москва : НЛО, 2022. – 528 с.
2. *Долинин А.* Пушкин и Англия : цикл статей. – Москва : НЛО, 2007. – 280 с.
3. *Флейшман Л.* От Пушкина к Пастернаку : избранные работы по поэтике и истории русской литературы. – Москва : НЛО, 2006. – 784 с.

---

# ИСТОРИЯ ВСЕМИРНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

## ЛИТЕРАТУРА XVII–XVIII ВВ.

УДК 821.133.1

DOI: 10.31249/lit/2023.01.05

### ПАХСАРЬЯН Н.Т.<sup>1</sup> ЭВОЛЮЦИЯ ПАСТОРАЛЬНОГО ИДЕАЛА В СЕНТИМЕНТАЛИЗМЕ: «ГАЛАТЕЯ» И «ЭСТЕЛЛА» ЖАН- ПЬЕРА КЛАРИ ДЕ ФЛОРИАНА

*Аннотация.* Предмет анализа в статье – пасторальные романы некогда популярного французского писателя Жан-Пьера Клари де Флориана, созданные в конце эпохи Просвещения. Эти произведения появляются на фоне активной рефлексии о пасторальном жанре и фиксируют процесс натурализации пасторального идеала в сентиментализме. Начав с перевода-переделки испанского пасторального романа эпохи Возрождения – «Галатеи» Сервантеса, Флориан затем рисует идиллическое прошлое родного края в романе «Эстелла». Герои его пасторалей – не благородные господа, как в образцовом барочном пасторальном романе «Астрея» О. д'Юрфе, не рефлексирующее сообщество ренессансных интеллигентов, как в «Галатее» Сервантеса, а простые сельские жители, безмятежному существованию которых завидуют горожане. Чувствительность и морализация выходят в сентименталистских пасторалах Флориана на первый план.

*Ключевые слова:* метажанр; пасторальный роман; идиллия; сентиментализм; руссоизм.

*Для цитирования:* Пахсарьян Н.Т. Эволюция пасторального идеала в сентиментализме: «Галатея» и «Эстелла» Жан-Пьера Клари де Флориана

---

<sup>1</sup>**Пахсарьян Наталья Тиграновна** – доктор филологических наук, профессор, ведущий научный сотрудник отдела литературоведения ИНИОН РАН, e-mail: npakhsarian@gmail.com

на // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение. – 2023. – № 1. – С. 81–90. DOI: 10.31249/lit/2023.01.05

PAKHSARIAN N.T.<sup>1</sup> Evolution of the pastoral ideal in sentimentalism: *Galatée* and *Estelle* by Jean-Pierre Clary de Florian

*Abstract.* The paper analyzes some pastoral novels by the once popular French writer Jean-Pierre Clary de Florian, created at the end of the Enlightenment against the background of active reflection on the pastoral genre and fixing the process of naturalization of the pastoral ideal in sentimentalism. Starting with the translation-alteration of the Spanish pastoral novel of the Renaissance *Galatea* by Cervantes, Florian then draws the idyllic past of his native land in the novel *Estelle*. The heroes of his pastorals are not noble gentlemen, as in the exemplary Baroque pastoral novel *Astrée* by H. d'Urfé, not a reflective community of Renaissance intellectuals, as in Cervantes' *Galatea*, but simple villagers, envied by townfolk because of their serene life. Sensibility and moralization come to the fore in Florian's sentimentalist pastorals.

*Keywords:* meta-genre; pastoral novel; idyll; sentimentalism; Rousseauism.

*To cite this article:* Pakhsarian, Natalia T. “Evolution of the pastoral ideal in sentimentalism: *Galatée* and *Estelle* by Jean-Pierre Clary de Florian”, Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies, no. 1, 2023, pp. 81–90. DOI: 10.31249/lit/2023.01.05 (In Russian)

Вопреки устоявшемуся среди большинства отечественных литературоведов мнению о том, что в XVIII столетии происходит угасание пасторального метажанра, именно в эту эпоху осуществляется интенсивное теоретическое осмысление пасторалистики и параллельно – активное развитие пасторали и в живописи, и в музыке, и в различных литературных жанрах. Особенно насыщенными рефлексией о пасторали для французской литературы оказываются рубежи XVII–XVIII вв. и XVIII–XIX вв.: достаточно назвать

---

<sup>1</sup>**Pakhsarian Natalia Tigranovna** – Ds in Philology, Professor, Leading Researcher of the Department of Literary Studies, Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian Academy of Sciences, e-mail: npakhsarian@gmail.com

«Трактат о природе эклоги» Б. де Фонтенеля (1688) и «Рассуждение о пасторальной поэзии, или Об идиллии и эклоге» (1707) аббата Жене, за которыми последовали «Несколько размышлений о пастушеской поэзии и пастухах в эклогах» (1719) аббата Дюбо, «Критическое выступление о пасторальной поэзии» (1724) Вайана, переводчика Вергилия и преподавателя в коллеже д'Аркур, «Размышление об эклоге» (1727) П.Ш. Руа, поэта, драматурга и либреттиста, а в конце XVIII – начале XIX столетия – «Эссе о пасторали» (1783) Флориана и «Пасторальную библиотеку, или Курс сельской поэзии» (1803) Шоссара. «Именно у Флориана можно найти самую развернутую рефлексию о пасторали», – справедливо замечает К. Леруа [Leroу, 2022]

Что же касается художественных произведений, то пасторали на протяжении всего века в изобилии представлены как в поэзии, так и в драматургии и прозе, не говоря уже о живописи и музыке. При этом мы можем найти в этих произведениях образцы и классицизма, и рококо, и сентиментализма. Но к концу столетия на первый план выходят сентименталистские пасторали.

Сентиментализм дал широкую возможность развитию художественной пасторалистики, поскольку тяготел к изображению персонажей невысокого сословного положения, «чистых душ», живущих на лоне природы, что особенно проявилось в руссоистский период развития литературы: Руссо, критикуя цивилизацию, провозглашая нравственное превосходство «добродетельного дикаря», ратуя за идиллическую естественную жизнь вдали от городских соблазнов наряду с Гесснером, весьма способствовал натурализации пасторальной образности во французской литературе последней трети XVIII в. Как писал в предуведомлении читателю автор «Сельских сцен» (1782) Ж.-А. Перро, «какое французское сочинение в прозе подходит больше этого по вкусу, вдохновленному простой и прекрасной природой, пробуждает размышления чувствительного человека, заставляет его любить добродетель и рождает в его сердце тот драгоценный источник чистых удовольствий, каковой создал Творец и который был заглушен странными установлениями нашего общества» [цит. по: Leroу, 2022, р. 4]. Рожденная в Античности, пастораль хранила в себе наследие язычества, эстетизированное и опозтизированное Ренессансом и потому вполне мирно соединившееся с христианскими пасторальными

ми мотивами, восходящими к Библии. По мнению Ф. Флао, в XVIII столетии «после недолговечного союза чувственного неопикуреизма и пасторального воображаемого, руссоистское, а затем и романтическое течение попытались согласовать языческое наследие с христианством» [Flahault, 2012, p. 503], что органичнее всего могло быть осуществлено как раз в метажанре пасторали.

Одним из тех, кто активно развивал жанр пасторального романа, был Жан-Пьер Кларе де Флориан (1755–1794). Его наследие довольно разнообразно: он сочинял басни и комедии, новеллы на сюжеты средневековых рыцарских романов и исторические романы в стихах, издал перевод-переделку романа Сервантеса «Дон Кихот». Собственно, его первый пасторальный роман «Галатея» (1783) был также переводом-переделкой сервантесовской пасторали. Исследователи творчества Сервантеса обычно уделяют этому сочинению меньше места, чем бесспорному шедевру испанского писателя – «Дон Кихоту», однако в истории становления жанра пасторального романа «Галатея» (1585) сыграла важную роль.

Сервантесовская «Галатея» вливается в русло испанских пасторалей, вошедших в моду с середины XVI в., однако, когда в начале следующего столетия эта мода уходит, писатель оставляет замысел и не завершает вторую часть романа. К тому же, как полагает Б. Куаду, Сервантес играет с установившейся к тому времени жанровой нормой, ставит под сомнение фундаментальные правила жанра [Couadou, 2013, p. 225]. Моделью романной пасторали была «Диана» Х. де Монтемайора (1559), выдержавшая до 1594 г. больше двадцати переизданий и, безусловно, хорошо знакомая автору «Галатеи». Однако в качестве своих предшественников писатель называет не Монтемайора, а Вергилия, Саннадзаро, Гарсиласо де ла Вега, и в отличие от автора «Дианы» избирает в качестве жанрового определения своей книги не «пастораль», а «эклогу», тем самым, возможно, желая подчеркнуть большую поэтичность своего текста. Цель сервантесовской пасторали – прежде всего, эстетическая и ренессансная – в духе «защиты и прославления родного языка»: эклоги «открывают перед поэтом богатства его родного языка и учат его пользоваться им для прекрасных своих и возвышенных целей...» [Сервантес, 1973, с. 47]. Но, кроме того, Сервантесу важно подчеркнуть этические преимущества его персонажей – по существу, содружества гуманистов в пасторальном

обличии, он не смущается «обвинением в том, что я перемешал философические рассуждения пастухов с их любовными речами и что порою мои пастухи возвышаются до того, что толкуют не только о деревенских делах, и притом с присущей им простотою» [Сервантес 1973, с. 48].

Флориан, создавая перевод-переделку (*réécriture*), меняет содержание и порядок некоторых историй, вставляет новые, существенно сокращает текст «Галатеи» Сервантеса. Из многообразного фабульного лабиринта сервантесовского романа писатель XVIII в. оставляет лишь четыре главные любовные истории: Теолинды и Артидора, Тимбрио и Нисиды, Элисио и Галатеи, Бланки и Силерио (меняя в последнем случае имя пастуха на Фабиана). Кроме того, переделывая на сентименталистский лад пасторальный роман Сервантеса, Флориан значительно изменяет его замысел. В «Эссе о Сервантесе», служащем предисловием к «Галатее», Флориан уточняет причину внесенных изменений, помяная и «Диану»: «В то время, когда он [Сервантес. – *Н. П.*] писал [“Галатею”. – *Н. П.*], Испания была самой галантной нацией в мире, любовь составляла единственное занятие испанцев и была сюжетом всех их книг. Монтемайор, знаменитый поэт, незадолго до этого издал роман о Диане, который перевели на французский язык. Сочинение сие имело огромный успех, в некотором отношении заслуженный: стиль чистый, много ума, нежности, чувства, порой чарующая поэзия и особенно – трогательная наивность, что царит в новелле о мавре Абендарасе, искупают в глазах знатоков неправдоподобие фона, магические истории и отсутствие действия, за которые упрекали Монтемайора. Сервантес, хорошо знавший об этих недостатках (...) вовсе не избежал их сам» [Florian, 1784, p. 30]<sup>1</sup>. Упрекая Сервантеса в дурном вкусе, Флориан все же обнаруживает в «Галатее» «очаровательные идеи, хорошо выраженное подлинное чувство, привлекательные ситуации, сердечные порывы и трепет» [Ibid, p. 33]. Однако если испанский писатель, развивая традицию ренессансной пасторали, создает опозитизированный образ гуманистического сообщества с его интеллектуальным досугом на лоне природы и подчеркивает, что его персонажи – «пастухи только по одежде» [Сервантес, 1973, с. 48], то писатель-

---

<sup>1</sup> Здесь и далее перевод мой. – *Н. П.*

сентименталист объясняет свой замысел желанием «описать нравы деревни» и сразу же поясняет свое желание идилличностью деревенской жизни: «Если бы я мог жить в деревне! Если бы я был обладателем домишка, окруженного вишневыми деревьями! За ними сразу же располагались сад, огород, поле и улья; ручей, обсаженный ореховыми деревьями, окружал бы мое царство, а мои желания не распространялись дальше этого ручья» [Florian, 1784, p. 79]. Идиллическая модальность, ставшая доминирующей в сентименталистской поэзии и прозе, хотя временно и нарушается по ходу развития сюжета, однако мгновенно восстанавливается в силу сердечности персонажей и их готовности щадить чувства других. В ренессансной пасторали – у Монтемайора, Сервантеса, тем более – в барочной пасторали XVII в., у д'Юрфе – происходило взаимодействие пасторального и рыцарского, «людей войны» и «людей мира» [Teixeira Anacleto, 2022], тогда как сентименталистская пастораль Флориана исключает изображение людей и событий войны, сосредоточившись на описании безмятежной жизни простых поселян. Художественное воплощение идеи спокойного существования на лоне прекрасной природы через оппозицию «деревня / город» принимает у Флориана иную форму не только в сравнении с барочной пасторалью д'Юрфе, акцентирующей преимущества мирного существования благородных господ вдали от ловушек тщеславия и военных конфликтов, но и в сравнении со своей «моделью» – романом Сервантеса, рисующим в «Галатее» рефлексующих персонажей, жаждущих не сельской идиллии, а гармонии<sup>1</sup>. Герои флориановской «Галатеи» не ведут ученых бесед о любви, не философствуют, поскольку «лучше умеют чувствовать, чем объясняться в чувствах» [Florian, 1784, p. 30]. Нежные сердца пастухов открыты друг другу, персонажи – равно мужчины и женщины – не стесняются слез, причем французская «Галатее» оказывается причастна к передаче того варианта меланхолии, который К. Юханнисон определяет как «наслаждение унынием» [Юханнисон, 2012, с. 99]. Потому незавершенная фабула «Галатеи» Сервантеса заменяется у Флориана благобно счастливой развязкой, в которой четверо влюбленных заключают брачный союз «с благо-

---

<sup>1</sup> «Возрожденческая гармония – принцип более богатый и сложный, чем традиционно понимаемая идилличность» [Чеснокова, 2000, с. 17].

словения неба»: «Все их замыслы исполнились, они были счастливы, жили долго и всегда любили друг друга. Память о них еще чтят в том прекрасном краю, где они жили» [Florian, 1784, p. 171].

Процесс идилизации и натурализации пасторального идеала продолжился и в романе «Эстелла», где действие перенесено из Испании во Францию. Как признался автор в зачине произведения: «Я славил пастухов Тахо, описал их невинные нравы, их верную любовь и счастье, которое дано людям с чистой и нежной душой. Впервые мои неуверенные персты коснулись деревенской флейты, мой дрожащий голос попробовал спеть новые для него арии, а беспокойный слух мой вопрошал лесное эхо, могут ли услышать меня нимфы. Сегодня, менее несведущий, но не менее смущенный, я задумал в душе более нежные песни, хочу прославить свой край, описать его прекрасный климат, где зеленая олива, красная ежевика и золотистый виноград сплелись друг с другом на голубом небосводе, где на веселых холмах, усеянных фиалками и ас-моделями, бродят многочисленные стада...» [Florian, 1788, p. 33]. Этот акцент на поэтическом описании родного края, как и само описание явно носят характер подражания «Астрее» д'Юрфе. Сравним: «Близ древнего города Лиона, с той стороны, где заходит солнце, расположен край, именуемый Форе, каковой на крохотном пространстве своем содержит все, что есть наиболее редкого во всей остальной Галлии. [...] В самом сердце этого края есть прекраснейшая долина, опоясанная, словно укреплениями, довольно близко стоящими горами и омываемая почти в центре рекой Луарой, чье верховье совсем не далеко, а потому течение еще не бурно и горделиво, а спокойно и мирно» [d'Urfé, 1607, p. 1]. – «На берегах Гардона, у подножия высоких Севеннских гор, между городом Андузом и деревней Масан есть долина, на которой природа, кажется, собрала все свои сокровища» [Florian, 1788, p. 97]. Однако красочный пейзаж у Флориана не столь подробен, как у д'Юрфе, да и прошлое, им описанное, не столь отдалено от настоящего: речь идет о времени правления Людовика XII, т.е. о первых десятилетиях XVI в. В то же время в «Эстелле» читатель неожиданно сталкивается с темой войны и «людьми войны», и здесь тоже можно увидеть влияние «Астреи». Но имеет значение, по-видимому, и предощущение революционных сражений 1789–1794 гг., поскольку эта пастораль появилась в 1788 г. Шарль де

Лакретель младший, произнося речь во Французской Академии о Флориане [Lacretelle, 1812], высоко оценивая талант писателя, заметил тем не менее, что политические тревоги, описанные автором в его втором пасторальном романе, оказались слишком близки читателю, а потому произвели меньший эффект, обусловив меньшую популярность этого сочинения. В этом романе присутствует исторический пласт, затрагивающий реальные исторические события прошлого, хотя их изображение подчинено основной пасторальной тематике произведения, подчеркивая противостояние безмятежно-мирной жизни вдали от городов и властей политическим бурям большой Истории. Гастон де Фуа, племянник Людовика XII, зовет пастухов сражаться за французского короля против короля Арагона, и мирные пастухи, согласившись на это, переживают трудности военного времени: мужчины сражаются, совершают подвиги, получают ранения, женщины лишаются крова, пытаются спастись бегством... Благополучие восстанавливается лишь тогда, когда короли заключают мирный договор. Влюбленные Эстелла и Неморен проходят через двойное испытание: поначалу – это твердое намерение отца Эстеллы выдать дочь за того, кому он дал слово, реализация им замысла разлучить влюбленных, покорность Эстеллы и одновременно – невозможность для нее забыть возлюбленного; затем – война, во время которой герои не могут найти друг друга, лишаются крова, тщетно пытаются укрыться за городскими стенами, гибель Мерилия, которого отец Эстеллы предназначил ей в мужа, и т.п. Только после того, как Гастон де Фуа просит вдову осчастливить Неморена и стать его женой, одаряет героя золотом для восстановления разоренных деревенских хижин, а главное – после возвращения в родную деревню герои флориановской пасторали обретают счастье и покой. Лирико-ностальгическое завершение романа погружает читателей в меланхолические воспоминания автора об утраченном счастье жить в родном краю, вести пастушеский образ жизни, актуализируя характерную для руссоистской пасторали оппозицию города и деревни.

По мнению А. Нидерста, «пастораль умирает в тот момент, когда она приближается к реальности» [Niderst, 1987, p. 106], и происходит это, полагает ученый, в конце XVIII столетия, в эпоху сентиментализма. Думается, однако, что идиллический хронотоп сентиментализма представляет читателю хотя и натурализован-

ную, но опозитизированную реальность, художественно преобразует ее, оставляя возможность пасторальному жанру продолжать свое развитие и в XIX в., например – в романтических «сельских повестях» Ж. Санд, которую исследователи верно считают наследницей Гесснера, Руссо и Флориана.

### Список литературы

1. *Сервантес М. де С. Галатей*. – Москва : Художественная литература, 1973. – 390 с.
2. *Чеснокова Т.Г.* Шекспир и пасторальная традиция английского Возрождения. – Москва : Диалог-МГУ : МАКС Пресс, 2000. – 215 с.
3. *Юханнссон К.* История меланхолии. – Москва : Новое литературное обозрение, 2012. – 313 с.
4. *Couadou B.* *La Galatée* de Cervantès : relecture des notions de norme et de création au sein du roman pastoral [«Галатей» Сервантеса : пересмотр понятий нормы и творчества в тексте пасторального романа] // Normes et transgressions dans l'Europe de la première modernité. – Rennes : Presses univ. de Rennes, 2013. – P. 219–231.
5. *D'Urfé H.* Les douze livres d'Astrée [Двенадцать книг Астреи]. – Paris : Toussaint du Bray, 1607. – 420 p.
6. *Flahault F.* L'imaginaire pastoral. Un héritage païen en milieu chrétien [Пасторальное воображение. Языческое наследие в христианском окружении] // L'Homme. – 2012. – N 203/204. – P. 501–544.
7. *Florian J.-P.C. de.* *Galatée*, roman pastoral imité de Cervantès [Галатей, пасторальный роман в подражание Сервантесу]. – Paris : Didot l'aîné, 1784. – 171 p.
8. *Florian J.-P.C. de.* *Estelle*, roman pastoral [Эстелла, пасторальный роман]. – Paris : Bailly, 1788. – 235 p.
9. *Lacretelle Ch.* Eloge de M. de Florian, prononcé dans la séance publique du 10 septembre 1812 [Похвала Флориану, произнесенная на общем заседании от 10 сентября 1812 г.] // Académie française [electronic resource]. – URL: <https://www.academie-francaise.fr/eloges-de-m-florian> (date of access: 17.10.2022)
10. *Leroy Chr.* Entre crise du vers classique et logique(s) de la prose : le genre pastoral en prose français (de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle au premier romantisme) [Между кризисом классического стиха и логикой прозы : французский прозаический пасторальный жанр] // Etudes Epistémè. – 2022. – N 41. – URL: <https://journals.openedition.org/episteme/14473> (date of access: 17.10.2022)
11. *Niderst A.* La pastorale au XVIII<sup>e</sup> siècle, théorie et pratique [Пастораль в XVIII веке, теория и практика] // CAIEF. – 1987. – N 39. – P. 97–108.
12. *Teixeira Anacleto M.* Territoires instables de la fiction pastorale : entre les «hommes de paix» et les «gens de guerre» [Неустойчивые территории пасторальной литературы : между «людьми мира» и «людьми войны»] // Malice. – 2022. – N 15. – URL: <https://cielam.univ-amu.fr/malice/articles/territoires-instables-fiction-pastorale-entre-hommes-paix-gens-guerre> (date of access: 17.10.2022).

---

УДК 821.133.1

DOI: 10.31249/lit/2023.01.06

АЛЕКСЕЕВА А.А.<sup>1</sup> УЛОВКА С ПЕРЕОДЕВАНИЯМИ В КОМЕДИЯХ МАРИВО И БОМАРШЕ<sup>©</sup>

*Аннотация.* «Уловка» не является специальным театральным термином, однако в словаре Мишеля Корвана это понятие встречается в характеристике камердинера / слуги. Уловка связана с амплуа слуги и с комедийной традицией в целом, это хитрость, к которой прибегает персонаж, чтобы обмануть другого и достигнуть желаемой цели. Одним из типов уловки, часто используемых в комедиях, является переодевание. Однако само по себе оно не ведет к успеху, персонаж должен перенять повадки того, в кого он переодевается, изменить свое поведение, голос и т.д. В пьесах Бомарше этот прием используется в традиционном виде, а Мариво новаторски обыгрывает саму идею переодевания. Дюбуа в разговоре с Араминтой становится на время Дорантом, хотя никакого реального переодевания в комедии нет.

*Ключевые слова:* театр; комедия; уловка; маска; переодевание; амплуа.

*Для цитирования:* Алексеева А.А. Уловка с переодеваниями в комедиях Мариво и Бомарше // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение. – 2023. – № 1. – С. 91–98. DOI: 10.31249/lit/2023.01.06

---

<sup>1</sup>Алексеева Анастасия Анатольевна – магистрантка филологического факультета Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова, отделение современных западноевропейских языков и литературы, e-mail: alexev16@yandex.ru

© Алексеева А.А., 2023

ALEKSEEVA A.A.<sup>1</sup> The dress-up ruse in the comedies of Marivaux and Beaumarchais<sup>©</sup>

*Abstract.* Ruse is not a special theatrical term, but in Michel Corvan's dictionary this concept occurs in the characteristic of a valet / servant. The ruse is connected with the role of a servant and with the comedy tradition, this is a trick that characters resort to in order to outwit an opponent and achieve the desired goal. In the plays of Marivaux and Beaumarchais a classic intrigue is presented: a cunning servant helps his master to marry his beloved. From the very beginning, we understand that it will be a happy-end, but no one knows how the plot will come to such a denouement. One of the types of ruse often used in comedies is disguise. However, changing of dress cannot be a full-fledged ploy, the character must adopt the habits of the person he is dressing up in, change his own behavior, voice. Using a ruse of travesty, personages become unrecognizable for enemies first of all. In Beaumarchais' plays this theatrical technique is used in the traditional form, and Marivaux use it in the new way. So, the audience does not see Dubois dressing up, for example, but by his changed behavior, his manner of speech, understands that this servant has become Dorante for a while – during his speaking with Araminta.

*Keywords:* theater; comedy; ruse; mask; disguise; role.

*To cite this article:* Alekseeva, Anastasiia A. "The dress-up ruse in the comedies of Marivaux and Beaumarchais", *Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies*, no. 1, 2023, pp. 91–98. DOI: 10.31249/lit/2023.01.06 (In Russian)

Ни одни европейские подмостки от Античности до модернизма не обходились без уловки. В театральном контексте – это сценический прием, хитрость, направленная на удержание интереса зрителя и на добавление динамичности в сюжетную канву разыгрываемой пьесы. Кроме того, уловка делит действующих лиц на две категории: тех, кто хитрит, и тех, кого в конечном счете обхитрят, причем в обоих случаях это могут быть как положитель-

---

<sup>1</sup>**Alekseeva Anastasiia Anatolyevna** – graduate student of the Faculty of Philology, Lomonosov Moscow State University, the Department of Modern Western European Languages and Literatures, e-mail: alexev16@yandex.ru

©Alekseeva A.A., 2023

ные, так и отрицательные персонажи. Во французском языке, как правило, для обозначения уловки используется слово *ruse*, хотя в комедиях Мариво чаще употребляется его синоним *stratagème*. Одна из них так и названа – «Счастливая уловка» (*L'Heureux stratagème*), и в текстах других комедий герои, как правило, используют именно этот термин. Однако в «Ложных признаниях» нередко фигурирует и слово «дело» (*affaire*), как, например, в реплике Дюбуа, излагающего план по завоеванию сердца Араминты для Доранта (1-й акт, 2-я сцена).

Уловка мало изучена и, более того, не является специальным театральным термином, хотя у нее долгая история, восходящая к Античности. Французский исследователь Жорж Сарагоза в статье «Постановка уловки, игра в квадрате» [Zaragoza, 2012, p. 1–10] задается вопросом, есть ли основания причислить уловку к театральной терминологии. Он отмечает, что в энциклопедическом словаре театральных терминов М. Корвана нет статьи «Уловка» (*Ruse*). Однако это слово встречается в статье, посвященной камердинеру / слуге: «...раб или тунеядец в античной комедии, этот персонаж появляется снова в образе слуги в итальянской комедии эпохи Ренессанса, обладает неисчерпаемой фантазией в том, что касается уловок» (приводится по: [Zaragoza, 2012, p. 1]). Ж. Сарагоза считает, что уловка (*ruse*) – понятие, связанное с поведением персонажа и с его местом в художественном мире пьесы, а следовательно, с драматургией, основанной на устойчивых типах персонажей. [Zaragoza, 2012, p. 1], и ссылается на исследование Ж. Голдзинк, который дает следующую характеристику слуги: «Кто такой слуга в комедийной традиции?.. Хитрый деятельный персонаж (*un faire rusé*) на службе у господина. Веселый малый, наглец» (приводится по: [Zaragoza, 2012, p. 2]). Таким образом, можно утверждать, что уловка (*ruse*) неразрывно связана с комедийной традицией и в первую очередь с персонажем-слугой.

В отличие от синонимов «плутни» (*fourberie*) и «обман» (*tromperie*), уловка (*ruse*) имеет скорее положительные коннотации. Как правило, к уловкам прибегают главные герои, которым, согласно закону жанра, должны симпатизировать зрители. Так, в комедии Бомарше «Севильский цирюльник, или Тщетная предосторожность» разворачивается классическая интрига: хитроумный Фигаро помогает своему бывшему господину графу Альмавиве

жениться на Розине, томящейся под гнетом ненавистного ей старого опекуна Бартоло. Еще в первом действии Фигаро предлагает графу прибегнуть к уловке – переодеться в солдата, чтобы проникнуть в дом Бартоло. И не только переодеться:

*Фигаро.* Было бы недурно, если бы вы вдобавок сделали вид, что вы под хмельком...

*Граф.* Это зачем?

*Фигаро.* И, пользуясь своим невменяемым состоянием, держали себя с ним поразвязнее.

*Граф.* Да зачем?

*Фигаро.* Чтобы он вас ни в чем не заподозрил, чтобы у него было такое впечатление, что вам хочется спать, а вовсе не завести шашни у него в доме [Бомарше, 1954, с. 298].

Уловка, которую Фигаро предложил графу, основана на переодевании – сюжетном ходе, широко представленном в театральной традиции. К такой уловке персонажи прибегают, если хотят скрыть свой пол и / или социальный статус, при этом, согласно жанровой традиции, переодевание делает их неузнаваемыми.

Однако перед героем пьесы Бомарше стоит задача не только быть неузнанным, но и правдоподобно сыграть свою роль. Сменить одежду Линдора на военный мундир для графа Альмавивы не составит труда, но продумать свои действия чуть дальше он не может, равно как и не может понять, что предложенная Фигаро уловка предполагает не только смену наряда, но и умение носить одежду другого, вживаться в чужой образ. Когда графу удастся изменить голос, Фигаро указывает ему, что у пьяного еще и ноги должны заплетаться. Переодевания самого по себе недостаточно для хорошего исполнения роли, если оно не поддержано правильными жестами, мимикой, интонациями.

В «Севильском цирюльнике...» уловка с переодеванием используется согласно комедийной традиции. Герой примеряет на себя личину другого персонажа, и действующие лица, не посвященные в эту хитрость, не распознают обман. В течение всей пьесы граф Альмавива примеряет на себя три роли. В начале комедии он предстает перед нами в облике бедного студента Линдора, потом мы видим его пьяным солдатом, а затем – бакалавром. Граф Альмавива поначалу вполне успешно вживается в образ выдуман-

ных персонажей, однако каждый раз, как только он ненадолго перестает скрывать свои истинные чувства, его уловки терпят крах.

Так, в двенадцатой сцене второго действия граф Альмавива предстает в облике выпившего солдата, чтобы незаметно передать письмо Розине. Однако устроить это достаточно ловко у него не получается, и когда он узнает, что Бартоло освобожден от постоя, то едва не выдает себя, а хитрый опекун Розины сразу это замечает:

*Граф (в сторону).* Ах ты, господи, вот досада!

*Бартоло.* Ага, приятель, это вам не по вкусу? Даже хмель соскочил! [Бомарше, 1954, с. 309]

Следующая сцена с графом уже в облике бакалавра еще сильнее обнаруживает недоверчивость Бартоло, который в свою очередь прибегает к уловке. В разговоре с мнимым Алонсо он, подозревая неладное, притворяется, что глух на одно ухо. Эта уловка, с одной стороны, вынуждает растерявшегося графа отдать опекуну Розины ее письмо, а с другой – этот поступок графа вводит в заблуждение самого Бартоло, и тот проникается доверием к мнимому Алонсо.

В двенадцатой сцене третьего действия граф Альмавива и Розина, думая, что Бартоло их не слышит, позволяют себе искренний разговор. Однако опекун подслушивает их и, обращаясь к графу, отмечает, что его «переодевание» ни к чему не привело.

Только одна поведенческая уловка удастся Альмавиве весьма искусно – перевоплощение в студента Линдора, но в 6-й сцене 4-го акта молодой дворянин сам открывается Розине:

*Граф (сбрасывает с себя плащ и предстает в роскошном наряде).* О любимейшая из женщин! Теперь ни к чему Вас обманывать: счастливцев, которого Вы видите у Ваших ног, не Линдор... [Бомарше, 1954, с. 334]

Снимая с себя плащ, влюбленный фактически срывает с себя последнюю личину. Граф Альмавива добился своей цели: он нашел даму, которая полюбит его не за его статус и положение в обществе, а ради него самого. Теперь он может открыть свое истинное лицо.

В комедиях Мариво герои также нередко прибегают к уловкам, связанным с переодеванием и другими видами маскировки. Однако, как указывает Ж. д'Онт, у Мариво господин и слуга не могут, поменявшись платьем, скрыть свой социальный статус, и

поэтому у них не получается подменить друг друга [D'Hondt, 1991]. Это лишь частичная и временная подмена, ведь переодевание не сопровождается копированием мимики и жаргона. Слуга, занявший место дворянина, выдает свое низкое происхождение манерами, речью, поведением настолько же, насколько и господин, играющий его роль. Фактически персонажи меняют только одежду, но в остальном они ведут себя так же, как если бы обмена не было вовсе. Ярким примером является комедия «Игра любви и случая», в которой Дорант и Сильвия переодеваются слугами, но сохраняют речь и манеры, выдающие в них лиц благородного происхождения.

В комедии «Ложные признания» нет в чистом виде переодевания героев в чужой наряд, однако главный герой Дорант появляется у Араминты (вдовы, в которую он влюблен) под видом управляющего, т.е. в чуждой ему социальной роли. В результате в доме Араминты он занимает промежуточное положение: с одной стороны, он подчиненный человек, с другой – он и не бесправный, как слуга. Это, во-первых, позволяет ему постоянно находиться около Араминты, а во-вторых, делает его неуязвимым для давления со стороны госпожи Аргант, матери его возлюбленной.

Если Дорант притворяется, то практически всегда его обман сводится лишь к умалчиванию истины или к позволению другим персонажам трактовать его поведение именно так, как им хотелось бы. В частности, это происходит с мадемуазель Мартон, которая из-за молчания Доранта уверена, что именно она является предметом любви молодого дворянина. Тот же ведет себя отстраненно, ничего не подтверждая, но и не отрицая.

В «Ложных признаниях» Мариво фактически обновляет прием переодевания. Он использует его так ловко, что зритель поначалу и вовсе не замечает его использования. На время диалога с Араминтой хитрый Дюбуа в переносном смысле «переодевается» в Доранта, говорит утонченным языком о его любви к госпоже. Между тем в обычной жизни слуга использует язык, подобающий людям его социального статуса, и употребляет меткие выражения (например, *votre bonne mine est un Pérou* [Marivaux, 1879, p. 427] – оценка внешности Доранта, чье лицо, по словам Дюбуа, – это Перу).

Однако, помогая молодому дворянину, Дюбуа на время фактически берет на себя его роль. При этом цель его уловки не обма-

нуть Арамину, а смягчить ее сердце, подогреть ее интерес к Доранту, создать условия для того, чтобы она влюбилась в молодого человека. Именно поэтому в диалогах с Араминтой Дюбуа становится фактически двойником Доранта:

*Дюбуа.* Он вас уважает, боготворит, преклоняется перед вами, но – втайне. Вы думаете, он надеется на взаимность? Нисколько. Он уверяет, что во всей вселенной не найдется человека, который был бы достоин вас. Ему отрадно быть подле вас, любоваться вами, глядеть вам в очи, созерцать ваши прелести, восхищаться стройностью вашего стана – больше ему ничего не надо. Я это от него много раз слышал [Мариво, 1961, с. 637–638].

Слуга нанизывает друг на друга высокие любовные клише, чтобы его речь (вернее, речь, какую мог бы произнести Дорант) возымела эффект. Однако для того чтобы она могла быть произнесена, Дюбуа использует еще несколько тонких психологических уловок. Его преимущество – в том, что он очень хорошо изучил характер своей госпожи. Так, он знает, что она весьма любопытна, и поэтому упоминает, что покинул службу у Доранта якобы из-за его любовного помешательства. Если бы госпожа Араминта не была любопытна, она не стала бы выяснять причину «помешательства» и сразу отказала бы Доранту от места. Однако благодаря этому свойству характера, Араминта задает вопрос и тут же узнает, что предметом любви Доранта является она сама. Далее Дюбуа пускает в ход другую уловку: он придумывает историю любви с первого взгляда. По его словам, Дорант впервые увидел Араминту, когда та выходила из оперы, и с тех пор он безнадежно влюблен в нее и не признается в этом никому. Где на самом деле молодой дворянин встретил героиню, нам неизвестно. Кроме того, Дюбуа пытается уговорить госпожу отослать влюбленного управляющего, прекрасно зная, что она этого не сделает. Функция этой уловки, с одной стороны, заключается в попытке отвести от себя подозрения (он хочет уверить госпожу в том, что не выступает заодно с Дорантом), а с другой – усилить желание Араминты оставить управляющего при себе. И хитрый слуга добивается этой цели именно потому, что на время вживается в роль Доранта. На протяжении всей комедии Араминта верит Дюбуа и прислушивается к нему только в те моменты, когда тот, образно выражаясь, «переодевается» Дорантом.

Дюбуа – и режиссер, и актер в созданной им пьесе. Он притворяется союзником Мартон, графа Доримона и госпожи Аргант, делает вид, что ему неприятно присутствие влюбленного дворянина, сам же становится Дорантом во время диалогов с хозяйкой. Дюбуа все рассчитал заранее и нигде ни разу не сбивается с намеченного пути, он играет сразу несколько ролей, управляет другими персонажами, как фигурами на шахматной доске, и ни разу не пропускает хода. Возможно, прекрасно зная характеры своих господ, он просчитал даже то, что к концу всех его манипуляций Дорант сам признается Араминте во всем, а та его великодушно простит, и весь придуманный им маскарад завершится соединением двух сердец.

Таким образом, можно утверждать, что к уловке с переодеванием прибегают персонажи для достижения своих целей. Как правило, этот сценический прием применяется в комедиях и прочно ассоциируется именно с этим жанром. По умолчанию герои, примеряющие на себя чужие личины, становятся неузнаваемыми. В драматургии Бомарше этот прием используется в традиционном виде, а Мариво, напротив, новаторски обыгрывает саму идею уловки с переодеванием на примере Дюбуа, который на время становится двойником влюбленного хозяина, хотя зрительно никакого перевоплощения в комедии нет.

### Список литературы

1. *Бомарше*. Севильский цирюльник, или Тщетная предосторожность / пер. с фр. Н.М. Любимова // Бомарше. Избранные произведения. – Москва : Государственное издательство художественной литературы, 1954. – С. 259–338.
2. *Мариво П.К.* Ложные признания / пер. с фр. Н.М. Любимова // Мариво П.К. Комедии. – Москва : Искусство, 1961. – С. 615–685.
3. *D'Hondt J.* Marivaux, le masque, l'habit et l'être [Мариво, маска, костюм и сущность] // *Journal of French and francophone philosophy*. – 1991. – N 3. – P. 95–105.
4. *Marivaux P.C.* Les fausses confidences [Ложные признания] // *Théâtre de Marivaux*. – Paris : Laplace, Sanchez et C<sup>ie</sup>, 1879. – P. 425–500.
5. *Zaragoza G.* Mettre en scène la ruse : le jeu au carré [Постановка уловки : игра в квадрате] // *Comparatismes en Sorbonne*. – 2012. – N 3. – P. 1–10.

---

## ЛИТЕРАТУРА XIX в.

### Русская литература

УДК 821.161.1.09

DOI: 10.31249/lit/2023.01.07

НАГИНА К.А.<sup>1</sup> РУССКАЯ ПСИХОЛОГИЧЕСКАЯ ПРОЗА ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ РЕФЛЕКСИИ. Рецензия на кн.: ОРВИН Д. СЛЕДСТВИЯ САМООСОЗНАНИЯ : ТУРГЕНЕВ, ДОСТОЕВСКИЙ, ТОЛСТОЙ / [пер. с англ. А.Г. Гродецкой]. – Бостон ; Санкт-Петербург : Academic studies press : Библиороссика, 2022. – 351 с.

*Аннотация.* В своей монографии профессор факультета славянских языков и литератур Университета Торонто Д. Орвин исследует писательские стратегии «презентации субъективности», а также «внутритекстового общения» у И.С. Тургенева, Ф.М. Достоевского и Л.Н. Толстого. В фокусе внимания Д. Орвин – процесс рефлексии у персонажей русских писателей, исследование которого в конечном итоге приводит к познанию русской души.

*Ключевые слова:* Тургенев; Достоевский; Толстой; психологизм; художественная рефлексия; авторская стратегия.

*Для цитирования:* Нагина К.А. Русская психологическая проза через призму рефлексии [Рецензия] // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение. – 2023. – № 1. – С. 99–107. – Рец. на кн.: Орвин Д. Следствия самоосознания : Тургенев, Достоевский, Толстой. – Санкт-Петербург : Academic Studies Press : Библиороссика, 2022. – 351 с. DOI: 10.31249/lit/2023.01.07

---

<sup>1</sup> **Нагина Ксения Алексеевна** – доктор филологических наук, профессор кафедры истории и типологии русской и зарубежной литературы Воронежского государственного университета, e-mail: k-nagina@yandex.ru

© Нагина К.А., 2023

NAGINA K.A.<sup>1</sup> Russian psychological prose through reflection prism. Book review: Orvin D. The consequences of self-awareness: Turgenev, Dostoevsky, Tolstoy.

*Abstract.* Professor of Russian literature of the Department of Languages and Literatures at the University of Toronto Donna Orvin studies in the reviewed monograph some writing strategies of “presentation of subjectivity” and “intra-textual communication” in works of Ivan Turgenev, Fyodor Dostoevsky and Lev Tolstoy. D. Orvin focuses on the process of reflection by the main characters of Russian writers, which ultimately leads to better understanding of the Russian soul.

*Keywords:* Ivan Turgenev; Fyodor Dostoevsky; Lev Tolstoy; psychology; artistic reflection; author’s strategy.

*To cite this article:* Nagina, Kseniya A. “Russian psychological prose through reflection prism. Book review: Orvin D. The consequences of self-awareness: Turgenev, Dostoevsky, Tolstoy”, Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies, no. 1, 2023, pp. 99–107. DOI: 10.31249/lit/2023.01.07

Монография известного слависта, профессора кафедры славянских языков и литератур Университета г. Торонто Донны Орвин – заметное явление в гуманитарном научном пространстве. Заглавие книги отсылает к предмету исследования – процессу рефлексии (у персонажей русских писателей). Свой труд автор адресует широкому кругу читателей, и это не случайно: научное исследование превращается в увлекательный психологический экскурс, конечной целью которого становится познание мира русской души и ее сути. В качестве эпиграфа автором выбрана русская пословица: «Чужая душа – потемки». Задача Д. Орвин – пролить свет в те «закоулки» души, которые пытаются высветить Тургенев, Достоевский и Толстой.

Д. Орвин признается, что неоднократно сталкивалась с вполне очевидными пересечениями русской литературы и психологии, причем классическая проза оказывала значительное влия-

---

<sup>1</sup>**Nagina Kseniya Alekseevna** – Ds in Philology, Professor of the Department of History and Typology of Russian and Foreign Literature, Voronezh State University, e-mail: k-nagina@yandex.ru

© Nagina K.A., 2023

ние на западную науку. Защита и утверждение человеческой субъективности, личности – вот эти точки пересечения. И автор пытается раскрыть тайну неизменной актуальности русской психологической прозы в России и за ее пределами. С ее точки зрения, для русских приобщение к классике представляет собой вопрос культурной самоидентификации и самоопределения в новом историческом пространстве, а западным читателям русская литература дает уроки познания и самопознания. Свой метод Д. Орвин называет «триангуляцией» – «своего рода перекрестным анализом» [Орвин, 2022, с. 15], позволяющим обращаться к текстам мастеров русской психологической прозы, которых связывает глубокий интерес к проблемам человеческой психики, а разделяют иногда различные пути и способы решения этих проблем. Исследовательницу интересуют коммуникации писателей, проявляющиеся в комментариях, скрытых в художественных текстах, идеи и их специфика, выявляемые в ходе «медленного чтения».

Важную роль в ее книге играет философский базис. С точки зрения автора, немецкие философские корни новой русской культуры проявились в специфическом оформлении идей «в соответствии с гегелевской диалектикой тезиса, антитезиса и синтеза» [Орвин, 2022, с. 12]. Однако предметом интереса русских писателей стала «субстанция субъективности», «дорациональный материал ощущений и эмоций» [Орвин, 2022, с. 18], динамика рационального и эмоционального, которую на «определенном этапе развития философской мысли XIX века <...> славяне... начали аккумулировать <...> лучше, чем кто-либо другой» [Орвин, 2022, с. 18].

В Предисловии Донна Орвин разъясняет логику своего исследования. В первой главе она анализирует инокультурные истоки осознания «я» в русской литературе – французскую и немецкую мысль, которая интересовала русских с начала XVIII в. Фигурантами в этой главе, носящей в целом обзорный характер, становятся Н.М. Карамзин, А.С. Пушкин, М.Ю. Лермонтов, И.С. Тургенев, Ф.М. Достоевский и Л.Н. Толстой. Рассматриваются философские основы русского романтизма и утверждается, что орудием «укрощения» его лермонтовского извода становится трансцендентализм в различных формах.

Вторая глава посвящена И.С. Тургеневу, которого Д. Орвин называет «самым земным» из трех писателей, что отражается в его позитивизме: «факт является фундаментальным исходным условием его поэтики» [Орвин, 2022, с. 68]. При обращении к «Запискам охотника» она отмечает стремление Тургенева рассказывать о внутренней жизни героев, не анализируя ее противоречий и тайн. Критические эссе Тургенева о литературе служат Д. Орвин инструментом для понимания его собственных текстов. И тезис, выдвинутый Тургеневым при разборе гётевского «Фауста», воспринимается как художественный принцип, проявивший себя в его творчестве: «...даже большие поэты не должны предлагать решения тех проблем, которые ставят» [Орвин, 2022, с. 24]. Психологизм Тургенева противостоит психологизму Достоевского и Толстого – в сравнении с ними Тургенев остается «тайным» психологом, не изображающим «психологический процесс, внутри которого происходит выбор» [Орвин, 2022, с. 85].

Возвращаясь к Тургеневу в пятой главе, Д. Орвин возлагает на него ответственность за то, что «романтическая тоска стала центральной темой русской психологической прозы» [Орвин, 2022, 141]. Вслед за шеллингианцем и фихтеанцем Н.В. Станкевичем Тургенев видит природу как живой организм, в подчинении которому человек открывает собственную сущность. Ощущение своей неполноты, ставшее, как считает Д. Орвин, коренным свойством русского национального сознания, связывается со сферой эроса – «эроса целостности», по выражению Ричарда Велкли [Орвин, 2022, с. 143]. Русских мыслителей, продолжает она, привлекали те аспекты романтической философии, которые соответствовали их «иррациональным и общинным» традициям. Так и Тургенев, осознавая сущностную неполноту, стремился к ее преодолению – оттого его тексты всегда имеют «философское измерение» [Орвин, 2022, с. 148]. Тоска по «целостности» у Тургенева в интерпретации Д. Орвин чаще всего связывается с эросом: герои стремятся обрести целостность в слиянии с природой, но эта целостность недостижима.

Для раскрытия содержания личностной тоски в прозе Тургенева – тоски по слиянию человека с чем-то большим, чем он сам, – исследовательница прибегает к анализу повести «Андрей Колосов», соотнося ее с «Пиром» Платона как «главным текстом о ро-

мантической тоске» [Орвин, 2022, с. 160]. У Достоевского и Толстого она этой тоски не обнаруживает: Тургенев элегичен, тогда как двое других «страстны и даже апокалиптичны, хотя и по-разному» [Орвин, 2022, с. 166].

О Достоевском Д. Орвин говорит в третьей и шестой главах своего исследования: видит в нем «скрытого автора». Новый по отношению к Тургеневу метод Достоевского позволил ему уже в «Бедных людях» не объяснять персонажей, а доверять этот процесс им самим. Предметом исследования для Д. Орвин служат пересечения Достоевского с В.Ф. Одоевским, в изучении творчества которых, с ее точки зрения, очевидны лакуны. Анализ позволяет ей продемонстрировать участие Достоевского «в европейской, и особенно шеллингианской, идеалистической оппозиции философскому систематизму и рационализму» [Орвин, 2022, с. 98] и назвать роман «Бедные люди» «более удачной версией того, что Одоевский пытался сделать в “Русских ночах”» [Орвин, 2022, с. 101]. А вот отношения с Тургеневым складывались у Достоевского иначе: суждения двух писателей о природе человека диаметрально противоположны. Если Тургенев «представляет и нашу свободу, и нашу человечность <...> принадлежащими сфере разума, а не воли», то в этом – «его категорическое отличие от Достоевского», для которого свобода индивидуумов должна определяться их волей [Орвин, 2022, с. 168].

Отношение Достоевского к Тургеневу выявляется через анализ рецепции автором «Белых ночей» повести «Андрей Колосов», в образе заглавного героя которой молодой «Достоевский признает идеал», похожий «на самого Тургенева», тогда как сам не верит «в возможность личностной самодостаточности и цельности» [Орвин, 2022, с. 181]. В этой же главе Донна Орвин обращается к «Бесам», исследуя присутствие Тургенева в романе. Естественно, ее интересует Кармазинов как «уничтожающая карикатура» на автора «Отцов и детей». Однако она приходит к выводу о том, что на Тургенева более похож Ставрогин, одержимый «бесом» анализа, тоскующий по идеалу, но не надеющийся на возможность его достижения. В итоге в «Бесах» Д. Орвин видит развитие Достоевским поэтических воззрений Тургенева до «невыносимых выводов» [Орвин, 2022, с. 203].

Четвертая глава посвящена Толстому – «платоновскому» и «тургеневскому» в его творчестве. «Платоновский» след автор книги традиционно отыскивает в темах храбрости и любви, как они представлены соответственно в рассказе «Набег» и романе «Анна Каренина». Автор обнаруживает сходство «платоновского искусства» Толстого с искусством Достоевского – в том, что «оно преимущественного начинается с точки зрения “атомов”, а не некоего готового синтеза» [Орвин, 2022, с. 127]. Однако к «изгнанию авторской речи» Толстой, нуждающийся в интимном общении с читателями, был в отличие от Достоевского не способен. Близость художественных методов молодого Толстого и Тургенева выявляется при сопоставлении «Рубки леса» и «Утра помещика» с «Записками охотника», как и при анализе «Казакон», где Толстой, поддавшись тургеневскому влиянию, временно уходит от «субъективной поэзии». «Казакон» справедливо представляются Д. Орвин «наименее догматическим» из произведений Толстого, и это результат воздействия на него реалистической эстетики Тургенева.

Завершающие главы книги посвящены рефлексии, в которой автор книги видит «инструмент понимания в русской психологической прозе» [Орвин, 2022, с. 204] (так называется седьмая глава книги). В фокусе внимания оказывается жанр очерков. От «Записок охотника» Тургенева и «Севастопольских рассказов» Толстого Д. Орвин переходит к анализу «Записок из Мертвого дома» Достоевского, демонстрируя его художественный метод. Рефлексия, вскрываемая Достоевским в психологии рассказчика-женоубийцы Горянчикова, позволяет ему не столько проникнуть в сознание преступника, сколько понять его через «собственный нравственный кодекс, который, по его убеждению, распространяется на всех» [Орвин, 2022, с. 233]. «Саморефлексия» становится для Достоевского инструментом для обнажения темных сторон души персонажей.

Восьмая глава, исследующая детство в произведениях Диккенса, Достоевского и Толстого, наполнена весьма интересными наблюдениями. Одно из них – наблюдение над природой зла. Приводя примеры абсолютного зла у взрослых, Диккенс с Достоевским не делают этого, изображая детские души, – т.е. для них зло не имеет врожденной природы. Изображая Алёшу Валковского в «Униженных и оскорбленных», молодой Достоевский, в интерпре-

тации Д. Орвин, пытается найти психологическое объяснение злу, понимая его как «незрелый нарциссизм» [Орвин, 2022, с. 266]. А старый князь Валковский представляет собой «извращенную взрослую версию детской веселости и потребности в любви» [Орвин, 2022, с. 277]. Подростки Достоевского в большей степени подвержены искушению зла, чем дети у Толстого. Отсюда вывод, который делает Д. Орвин, анализируя восприятие Достоевским трилогии Толстого: «Для Достоевского соединение у Толстого в детстве Николеньки Иртеньева счастья и добродетели представляется психологическим самооправданием» [Орвин, 2022, с. 229]. Оба писателя, изображая героев-детей, исследуют природу добра и зла, причем зла иногда в большей степени, поэтому выход на завершающую главу, предметом анализа в которой становится психология зла в их творчестве, не кажется неожиданным.

«Зло» обнаруживает себя в главе 14 «Отрочества» Толстого, где Николенька размышляет о потенциальной возможности преступлений для себя самого. По Д. Орвин, это выход в сферу Достоевского, герои которого совершают те самые злодеяния. Фигурантами в деле «зла» становятся арестант Петров («Записки из Мертвого дома») и Ставрогин («Бесы»), в чью психологию проникает автор монографии. Любопытна обнаруженная Д. Орвин отсылка Толстого к Достоевскому: одним из героев «Воскресения» становится Макар Девкин, через свое имя связанный с героем «Бедных людей», а через преступление – с сюжетом отцеубийства в «Записках из Мертвого дома».

И все же русские писатели стремятся обнаружить нравственные начала в самых зловных представителях человеческого рода и вскрыть первопричины зла и добра. И для Толстого, и для Достоевского первопричины коренятся в страхе смерти. Его преодоление предлагает христианская система ценностей, утверждая идею бессмертия души, поэтому те их герои, которые веруют в бессмертие, не испытывают злобы.

В Заключении Д. Орвин высказывает мысль о том, что в «современной культуре релятивизм стал внутренним врагом, лишаящим нас веры в индивидуализм» [Орвин, 2022, с. 324]. Это объясняет востребованность русской литературы за рубежом – англоязычные читатели, хотя и не отказываются от толерантности, «находят общий язык с великими русскими писателями именно

как моралистами» [Орвин, 2022, с. 324]. Кроме того, русские романы продолжают объяснять европейцам их самих: «...читатели двадцатого века подражали Подпольному человеку и Анне Карениной, как когда-то русские читатели подражали героям европейских романов» [Орвин, 2022, с. 326]. XXI век – эпоха с открытой перспективой: «Если это продолжится в двадцать первом веке, то случится это потому, что в русских романах самыми неожиданными способами раскрываются следствия самоосознания» [Орвин, 2022, с. 326].

Несомненно, книга Д. Орвин «Следствия самоосознания. Тургенев, Достоевский, Толстой» найдет своего читателя в России. В первую очередь, это будет читатель-профессионал, от внимания которого не ускользнет важный факт: книга содержит обширную русскоязычную библиографию, но при этом тот список авторов, на которых опирается Д. Орвин, демонстрирует явный разрыв времен. Автору хорошо знакомы лишь исследователи советской эпохи, поэтому возникает ощущение, что для зарубежного ученого российское литературоведение остановилось, прекратило свое существование в 1990-е годы. На самом же деле с тех пор оно стремительно развивалось, и классическая психологическая проза становилась предметом исследования во многих заслуживающих внимания трудах, где уже были представлены некоторые наблюдения и соображения, высказанные Д. Орвин в ее монографии. А ведь проникновение в эту сферу русского «процесса самоосознания» только украсило бы блестящую работу профессора славистики из Университета Торонто.

Книга была переведена доктором филологических наук, ведущим сотрудником Института русской литературы РАН А.Г. Гродецкой, которая выступила и научным редактором монографии. Это уже вторая книга Д. Орвин в переводе А.Г. Гродецкой – первой стала монография «Искусство и мысль Толстого. 1847–1880» [Орвин, 2006]. Перевод монографии – чрезвычайно сложный процесс, а А.Г. Гродецкая показала себя великолепным переводчиком, глубоким ученым – исследователем русской литературы. В чем-то она выступила даже в качестве соавтора, обеспечив автору книги возможность донести свою мысль до профессионального читателя, не исказив, а, напротив, углубив ее. Тонкое владение литературоведческим инструментарием, глубокое про-

никновение в материал исследования, прекрасный язык – все это отличает русскоязычную версию книги, ставшую доступной российскому читателю благодаря прекрасной и вдумчивой партнерской работе.

### **Список литературы**

1. *Орвин Д.* Искусство и мысль Толстого, 1847–1880 / [перевод А.Г. Гродецкой]. – Санкт-Петербург : Академический проект, 2006. – 304 с.
2. *Орвин Д.* Следствия самоосознания. Тургенев, Достоевский, Толстой / [перевод А.Г. Гродецкой]. – Санкт-Петербург : Academic studies press : Библиоросика, 2022. – 351 с.

---

## Зарубежная литература

УДК 821.133.1

DOI: 10.31249/lit/2023.01.08

ФИНОГЕНОВ В.А.<sup>1</sup> ПРЕОБРАЗОВАНИЕ ЖАНРА ТРАГИКО-  
МИЧЕСКОЙ СКАЗКИ В ПЬЕСЕ Л. ТИКА «ФОРТУНАТ»

*Аннотация.* В статье рассматривается пьеса Людвига Тика «Фортунат», стоящая особняком в творчестве писателя, в контексте диалога с литературной традицией. Новаторские методы Тика определяют жанровые особенности произведения, опирающегося как на фольклорные источники, так и на елизаветинский театр, в частности творчество У. Шекспира. Ирония Тика разрушает природу драматургического жанра. Драматург смешивает волшебное и сказочное с комическим и гротескным, а также с трагическим и ужасным, тем самым демонстрируя случайность происходящих в мире вещей и невозможность подчинить их жанровой логике.

*Ключевые слова:* трагикомедия; сказка; драма; жанр; елизаветинская драма; Л. Тик; У. Шекспир; немецкий романтизм; гротеск; романтическая ирония; судьба.

*Для цитирования:* Финогенов В.А. Преобразование жанра трагикомической сказки в пьесе Л. Тика «Фортунат» // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение. – 2023. – № 1. – С. 108–124. DOI: 10.31249/lit/2023.01.08

FINOGENOV V.A.<sup>1</sup> The transformation of the tragicomic tale genre in Ludwig Tieck's play *Fortunat*

---

<sup>1</sup>Финогенов Виктор Анатольевич – младший научный сотрудник отдела литературоведения ИНИОН РАН, e-mail: p\_jh@mail.ru

*Abstract.* The article considers Ludwig Tieck's play *Fortunat* standing apart from other writer's works, in the context of dialogue with the literary tradition. Tieck's innovative methods determine the genre features of the play, based both on folklore sources and on the Elizabethan theater and particularly William Shakespeare. Tieck's irony undermines the essence of the dramatic genre, mixing the magical and the fabulous with the comic and grotesque along with the tragic and the terrible, thereby demonstrating unexpectedness of things happening in the world and impossibility of subordinating them to the logic of genre.

*Keywords:* tragicomedy; fairy tale; drama; genre; Elizabethan theater; Ludwig Tieck; William Shakespeare; German romanticism; grotesque; romantic irony; fate.

*To cite this article:* Finogenov, Victor A. "The transformation of the tragicomic tale genre in Ludwig Tieck's play *Fortunat*", *Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies*, no. 1, 2023, pp. 108–124. DOI: 10.31249/lit/2023.01.08 (In Russian)

Фабула народной книги «Фортунат», вышедшей в свет в 1514 г., на протяжении долгого времени оставалась одним из любимых источников для драматургов. Уже в XVI в. появилась версия Ганса Сакса, шванк «Фортунат и волшебная шапочка» (*Das Fortunatus mit dem Wunschhütlein*, 1553), близкая по жанру к моралите английская драма Т. Деккера «Старый Фортунат» (*Old Fortunatus*, 1599), неоднократно ставившаяся на сцене и переведенная впоследствии на немецкий – в 1819 г. Ф.В. Шмидтом [Зотова, 2012, с. 241]. Помимо этих более ранних опытов, у Людвига Тика был и непосредственный предшественник, который попытался обработать легенду о Фортунате и его сыновьях в драматической форме – Адельберт фон Шамиссо. Его пьеса «Чудесный мешочек и волшебная шапочка Фортуната» (*Fortunati Glückssäckel und Wunschhütlein*, 1806) не была завершена, но многие мотивы из сюжета народной книги были использованы им в «Истории Петера Шлемия». Кроме того, существовали и другие переложения, из

---

<sup>1</sup>**Finogenov Victor Anantolyevich** – Junior Researcher of the Department of Literary Studies of the Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian Academy of Sciences, e-mail: p\_jh@mail.ru

которых стоит выделить незавершенную поэму Людвига Уланда «Фортунат и его сыновья» (*Fortunat und seine Söhne*, 1820).

Еще до написания «Фортуната» Тик перерабатывал немецкие народные книги в различных жанрах. Так, «История любви прекрасной Магелоны и графа Петера из Прованса» была переделана в прозаической форме, а «Кайзер Октавиан» относится к числу так называемых «мистерияльных драм». Подобно «Магелоне», «Фортунат» был включен в сборник «Фантазус», куда входили как прозаические, так и драматические сказочные сочинения писателя. Обращение к немецким народным источникам характерно для романтиков, а Шекспир, который «наследует традицию...» и «обращается к фантазии своего народа» [Тик, 2015, с. 236], в этом случае остается образцом для Тика. Известно, что Тик еще с 1800 г. планировал переложить эту народную книгу в виде пьесы, но к воплощению своего замысла приступил только в 1815 г.

Пьеса делится на две пятиактные части, которые, как и другие произведения из «Фантазуса», предваряются рамочным повествованием, широко использовавшимся романтиками. «Фортунат» стал последним драматическим произведением Тика, так что этой пьесой писатель подводит итог своей драматургической деятельности. Тик обратился к этому источнику уже в зрелом возрасте, и его пьеса служит иллюстрацией поздних представлений писателя об устройстве драмы. В отличие от более ранних театральных сказок вроде «Кота в сапогах» или «Мира наизнанку», где Тик переворачивал сами принципы драматического искусства и обыгрывал разрушение этих принципов, для «Фортуната» он выбрал более традиционную композицию. В своем стремлении создать драму нового типа Тик постоянно экспериментировал. Как и в других пьесах, он постоянно играет с различными пластами предшествующей и современной литературной традиции. Очевидные смысловые отсылки к драматургии Шекспира говорят о том, что она по-прежнему оставалась одним из главных ориентиров для Тика. Кроме того, еще на заре своей творческой деятельности он досконально изучал произведения елизаветинцев, многие из которых перевел на немецкий язык.

Одной из важных особенностей «Фортуната» становится жанровая амбивалентность этой пьесы. Тик называет свою пьесу сказкой (*Märchen*), чем ставит ее в один ряд с такими пьесами, как

«Кот в сапогах» и «Синяя борода», и указывает на народное происхождение этого сюжета – то же самое можно сказать о большинстве его пьес, написанных по мотивам сказок или народных книг. Кроме того, жанр у Тика, как и во многих других случаях, сам по себе становится предметом пародирования. В «Фортунате» присутствуют черты и комического, и трагического, и фантастического, и гротескного, что, учитывая различия обеих частей драмы между собой, делает композиционную структуру еще более сложной. В стремлении совместить разные пласты внутри одной пьесы Тик уподобляется Шекспиру, но и сам Шекспир, в свою очередь, становится объектом тиковской иронии. Поздние пьесы Тика перестают восприниматься в русле «чистой радости», о которой писал В.М. Жирмунский применительно к «Коту в сапогах» [Жирмунский, 1981, с. 76]. Гротескная интонация, заметная в ранних сказках, постепенно нарастает, в то время как радостные тона, преобладающие в «Коте в сапогах», последовательно убывают в каждом следующем за ним драматическом произведении Тика. Ни «Принц Цербино», ни «Мир наизнанку», несмотря на развитие заданных предыдущей сказкой принципов, уже не обладают такой легкостью. Эту особенность пьес Тика также отмечал А.В. Карельский: «От комедии к комедии нарастает чувство горечи» [Карельский, 1992, с. 66]. В последующие годы писатель переключает внимание с формы на содержание; эту тенденцию Тик развивает в «Фортунате», где подводит итог всем своим предшествующим драматургическим опытам, и включение мотивов из Шекспира имеет здесь под собой другую цель по сравнению с предыдущими пьесами.

Свои представления о взаимодействии сказочного и реального и усилиях, которые драматург должен приложить для создания и поддержания сценической иллюзии, Тик высказал в предисловии к «Буре» под заглавием «Трактовка чудесного у Шекспира» (*Shakespeares Behandlung des Wunderbaren*, 1793). Интерес со стороны Тика к поздним «сказкам» Шекспира и жанру английской трагикомедии в целом дает возможность рассматривать «Фортуната» в том числе и под этим углом. «Смещение серьезного и комического» [Тик, 2015, с. 233], о котором Тик пишет применительно к Шекспиру, становится одним из основных принципов в «Фортунате». Пьеса держится на антитезах: две части пьесы

сы, объединенные в одно целое, кардинально отличаются друг друга. Одной из ключевых антитез становится противопоставление судьбы и рока (как ее крайнего проявления), атрибута трагедий, – случаю как неизменной составляющей любого комического сюжета. Конфликт романтического и филистерского также присутствует здесь в явной форме, хотя в пьесе нельзя найти ни единого персонажа, который не оставался бы законченным филистером. Несмотря на происшествия сказочного свойства, все лица, включая и главных героев, ограничены банальностью собственных жизненных потребностей и не могут выдержать трагическую роль, которую им под конец отводит сюжет.

Хотя Тик отрицательно относился к «выдуманным аллегорическим существам» [Тик, 2015, с. 232] в старинной драме, в 1816 г., уже после публикации первой части «Фортуната», он дописал не связанный напрямую с основным его действием пролог, в котором главенствующая роль отведена аллегорической Фортуне со всеми традиционными атрибутами, включая колесо. Ей сопутствует Случай (Zufall), маленький и круглый, будто бы катящийся человек, который не награждает, подобно своей госпоже, а наказывает тех, кто не верит в ее силу. Основным посылом пролога становится личная ответственность человека за свою судьбу, подчеркивается непреходящая актуальность этой темы. Идеальным решением представляется золотая середина – умеренное использование даров Фортуны в сочетании с бесспорным признанием ее силы. Понятия судьбы (Schicksal), случая (Zufall) и счастья (Glück) проходят через всю дилогию. Фортуна в восприятии Тика не отождествляется с неотвратимой судьбой в ее классическом понимании, а вместе со Случаем представляет собой единую силу.

Таким способом Тик обозначает сказочный зачин драмы и отсылает к ее народному происхождению, но делает это в шуточной, даже гротескной форме. В отличие от «Бури», где шекспировские приемы, подробно расписанные Тиком, позволяют читателю приобщиться к миру духов, аллегорическая форма пролога к «Фортунату» препятствует подобному сближению: смысл уже полностью расшифрован, что не позволяет читателю подключить свою фантазию. Антагонизм аллегорического пролога и действия самой пьесы служит еще одним примером иронии у Тика, да и далее он до определенного момента следует взятой у Шекспира

установке на погружение зрителя или читателя в драматическую реальность, чтобы он сам достраивал ее при помощи собственного воображения. В своей статье о «Буре» Тик сформулировал это таким образом: «Мир полон чудес, которые наша фантазия долго творит из многих иллюзий» [Shakespeare, 1899, p. 236]. По сравнению с первоисточником легенды о Фортунате, Тик добивается большей органичности фантастических элементов внутри сюжета.

Если не считать пролога, сверхъестественная сила появляется в пьесе, как и в первоисточнике, только один раз. Встреча Фортуната с богиней Фортуной в начале третьего акта становится центральным эпизодом первой части. В отличие от аналогичного эпизода народной книги, где герой и Повелительница счастья (*Herrin des Glücks*) беседуют в достаточно непринужденной и галантной обстановке, у Тика встреча происходит в максимально сжатом, молниеносном виде; сам Фортунат не понимает поначалу, что с ним произошло. Кроме того, он вдруг чувствует себя повзрослевшим, чего не происходит с героем народной книги: «*Ich fühle mich um zwanzig Jahre älter, / Die Thorheit, Unbesonnenheit der Jugend / Weit hinter mir*» [Tieck, 1818, S. 234]<sup>1</sup>. Прозрение Фортуната происходит и в буквальном смысле – безо всякой помощи он вдруг видит вдали города и дорогу (в народной книге ему помогла выбраться Дева счастья). Имя божества из народной книги хоть и указывает на богиню Фортуну, но главной ее функцией является наделение счастьем, тогда как у Тика счастье соотносится именно с судьбой. Благодаря этому встреча с Фортуной в пьесе приобретает символический смысл по сравнению с первоисточником и резко выделяется на фоне предшествующих и последующих сцен, даже несмотря на традиционно сказочное начало (непутевый сын отправляется в странствие из родительского дома). Фантастическое врывается в жизнь героя и сюжет резко и неожиданно.

Говоря о пьесах Шекспира, где присутствует иррациональное начало, Тик уделяет внимание способам, которые позволяют драматургу усыпить бдительность зрителя и заставить его верить в происходящие на сцене ирреальные события. Приводя в пример

---

<sup>1</sup> «Я вдруг почувствовал себя на двадцать лет старше, / Безумие, опрометчивость молодости / Далеко позади меня». (Здесь и далее подстрочный перевод мой. – В. Ф.)

«Бурю», Тик подчеркивает, что чудесное не должно быть обособлено от реальности, ведь чем менее связаны с действительным миром происходящие на сцене фантастические события, тем труднее в них поверить. Подобный эффект Тик применяет и в «Фортуна-те». Сказочные предметы – волшебные кошелек и шляпа – становятся данностью и перестают отчетливо восприниматься в качестве атрибутов чудесного мира. Во второй части Тик существенно расширяет эпизод из народной книги, где в результате поедания волшебных яблок вырастают или сбрасываются рога. Эта буффонада, отвлекающая от основной сюжетной линии, также не воспринимается в отрыве от художественного мира пьесы благодаря огромному количеству бытовых подробностей и мелких деталей. Тик критикует необоснованное вторжение ирреальных элементов, ставя в пример «Верную пастушку» Флетчера, где драматург вводит сверхъестественного персонажа (Фею Реки, воскрешающую убитую героиню) в момент наивысшего драматического напряжения, тем самым разрушая созданную иллюзию. Это типичный образец трагикомедии времен Якова I, где по ходу действия невозможно определить, каким будет финал пьесы, при этом накал страстей может выдерживаться вполне в трагическом духе. Шекспир в своих поздних пьесах не допускал подобного рода неопределенностей, поскольку у него «зритель всегда знает то, что неизвестно героям» [Рацкий, 1971, с. 111].

Людвига Тика вполне можно считать последовательным продолжателем традиции Шекспира и в том, как он выстраивает взаимосвязь между автором, читателем и персонажами. Сознательно он не отступает от канвы народной книги, а только углубляет сюжет и расширяет роли некоторых персонажей, и ход событий не становится читательской или зрительской интригой, как было у Бомонта или Флетчера. Особенно это хорошо видно по второй части «Фортуна», где лучшим примером служит заговор Теодора и графа Лимозина против Андалозия. О намерениях злодеев и мотивировке их действий читатель узнает заблаговременно, тогда как для самого героя его заточение оказывается полной неожиданностью. При этом для читателя намеки на дальнейшую роль Лимозина даются еще раньше, устами умирающего Фортуна-та. Тик предлагает читателю занять достаточно отстраненную как по отношению к персонажам, так и самой пьесе позицию и позво-

ляет взглянуть на свое произведение со стороны. Шекспир придерживался примерно того же подхода, и Тик, подобно другим представителям йенского сообщества, сильно его «романтизировал». На самом деле та же «Буря», читатель которой, по словам Тика, должен попасть в чудесный мир в «приближенном к грезе опьянении» [Тик, 2015, с. 238], выдержана во вполне рациональном ключе, и как раз обилие чудесного позволяет читателю отождествить себя с драматургом в лице Просперо и взглянуть на художественный мир драмы со стороны. Возможность погрузиться в иллюзию в пьесах-сказках жанра *romanse* остается, можно сказать, иллюзорной, и этот фактор как раз и способствует формированию трагикомического эффекта, в то время как полноценный катарсис отсутствует. В «Фортунате», а именно во второй части, у Тика получается добиться схожего результата. Немало рассуждений о сложности жанровой природы драмы содержится в рамке к пьесе – где, как всегда у Тика, много самоиронии.

Персонажи рамки обсуждают исторический контекст, в котором развивался сюжет о Фортунате, упоминают и пьесу Деккера: «Современник Шекспира также вывел его на сцену, или, вернее, переработал старую пьесу, которая была популярна до него» [Tieck, 1818, S. 241]. Но большая часть их беседы посвящена проблемам жанра. Две части пьесы будто бы представляют собой плод соавторства двух персонажей рамки. Первый из них, Эрнст, говорит: «Я давным-давно пытался превратить эту поэму в забавную сказочную комедию. Меня привлек главным образом герой-путешественник, а моего друга Фридриха – страдалец; так мы и разделили произведение <...>» [Tieck, 1818, S. 5]. Наличие двух соавторов, по очереди зачитывающих обе части диалогии, подчеркивает жанровое и смысловое различие этих частей, несмотря на то что обе имеют жанровое обозначение «сказка» (*Märchen*) и составляют единое целое. В отличие от многих других драматических произведений Тика, построенных по принципу «пьесы в пьесе», где персонажи сами обсуждают происходящие в них события, здесь оценочные эстетические суждения вынесены за пределы сюжета – в более привычной для европейской традиции форме.

«Автор» первой части признает некоторую ее растянутость и высказывает опасения, что «изящество старинной истории могло пострадать в его изложении» [Tieck, 1818, S. 237]. По мнению же

его товарища, пьеса на основе прозаического первоисточника может выиграть только за счет того, что в этом источнике отсутствует. В первой части Тик следует канве народной книги весьма досконально, и это особенно подчеркивает ее отличия от второй части. По сравнению с первоисточником, в пьесе характеры должны выглядеть более заостренными, а веселье – более выразительным, чтобы вторая часть находилась в контрасте с первой, более близкой к эпическому жанру. Во второй части должны преобладать элементы фантастического и чрезмерного, не исключая трагического. К несовершенствам первой части относятся недостаточная драматичность, несвязность действий и слабость «связующего звена». Слабым звеном становится опрометчивость главного героя, умножающая затруднения, и действие рассыпается на шесть или семь «анекдотов». Следовательно, благодаря рамке можно понять, что Тик строил свою дилогию на противопоставлении двух частей и действующих в них персонажей – в первом случае самого Фортуната, путешественника, типологически схожего с героями плутовских романов, а во втором – его сыновей Андалозия и Ампедо, не выдерживающих ни комической, ни трагической роли. Народная книга также делится на две части – историю самого Фортуната, успешно проходящего через все ниспосланные ему испытания, и историю его сыновей, не сумевших справиться с дарами Фортуны. Но если там это разделение скорее формально, то у Тика оно становится концептуальным.

В критические моменты Фортунат сожалеет о том, что не попросил у богини счастья мудрости вместо богатства. Он все время находится в пограничном положении, так как, с одной стороны, ему благоволят звезды, а с другой – его постоянно преследуют неудачи, которые, как ему кажется, вызваны злой судьбой. Кошелек становится единственным источником счастья, и потеря волшебного предмета равносильна утрате последнего: «So ist mein Glück dann wie ein Traum verschwunden?»<sup>1</sup> [Tieck, 1818, S. 250]. Несмотря на прямую связь с первоисточником, Тик вводит в пьесу множество дополнительных линий и завязывает фабулу таким образом, что ни один персонаж не появляется однократно. Судьба каждого из них, включая третьестепенных, отслеживается до кон-

---

<sup>1</sup> «Значит, мое счастье пропало, как сон?»

ца. Сам конфликт первой части разворачивается по лекалам эпического произведения: в каждом действии возникает новая проблема, которая требует от персонажа отдельного решения; на дальнейшую цепочку событий это никак не влияет, поскольку новеллистический сюжет предполагает именно такое нанизывание случайных происшествий. Одному из персонажей рамки это напоминает «одну и ту же музыкальную тему с вариациями» [Теск, 1818, S. 242].

Финал вполне соответствует жанру сказки: герой приобретает и материальное богатство, и семейное благополучие, и житейский опыт, благодаря чему в итоге подчиняет своей воле окружающих людей, что особенно ярко видно в одной из заключительных сцен, где он вынуждает своего отца прислуживать себе, как и обещал в начале пьесы. Тем не менее он остается всецело зависимым от своего кошелька. Помимо кошелька, а также обманом приобретенной у турецкого султана волшебной шляпы, позволяющей мгновенно перемещаться на любые расстояния, в наследство своим сыновьям он оставляет заполненный золотом доверху дворец – привычное средство удовлетворить собственное тщеславие для человека, вышедшего из низов. В своем филистерском мировоззрении он мало отличается от остальных персонажей обеих частей. Как типичные герои-плуты, Фортунат меняется с каждым новым событием и учится на своих ошибках, приобретая с годами практический разум вместо мудрости. Первая часть, где развитие событий часто приводит героя на грань гибели, своим показательно благополучным финалом отчасти напоминает шекспировского «Перикла» с его разорванным на отдельные эпизоды действием и огромными провалами во времени. Иллюзорность счастья, обретенного чудесным путем, чувствуется уже в конце истории самого Фортуната, который умирает с тревогой за своих сыновей – с этого и начнется вторая часть. То, что не принято показывать в трагикомедии, будет изображено именно в ней.

Структура второй части на первый взгляд гораздо лучше соответствует драматургическим канонам, при этом попытки охарактеризовать ее жанровые особенности вызывают затруднение. Основную часть действия занимает главный герой – Андалозий, но и другие персонажи, в особенности его брат Ампедо, принцесса Агриппина, граф Теодор, представляют собой вполне законченные

образы. По духу именно вторая часть «Фортуна» приближается к пьесам Шекспира, хотя и тут, несмотря на его огромный для Тика авторитет, мы сталкиваемся с неизбежной пародией, которая проявляется в различных формах.

В рамочном обрамлении второй части высказывается идея, что именно неожиданная концовка – гибель Андалозия, не подготовленная основным ходом событий, служит ее отличительной особенностью, и такой финал вызывает острое и горькое чувство, поскольку ужасное слишком быстро вторгается в пьесу. При том что «автор может завязывать и развязывать узлы, как захочет, он будет вынужден начать новую пьесу с пятого акта, который обращает здесь на себя больше внимания по сравнению с первой частью, поскольку сочинитель не подготовил нас к новому повороту» [Tieck, 1819, S. 287]. То есть в «Фортуна», в отличие от более ранних пьес, Тик предпочитает не разрушать сценическую иллюзию с первых же реплик, а сначала создать ее по всем правилам – а затем разом уничтожить.

В отличие от первой части, где чудесное событие происходит лишь однажды (встреча с Фортуной в лесу), а все последующие сцены представляют собой уже только реакцию обыденного мира на единственный предмет волшебства (кошелек), вторая часть насыщена чудесными событиями, причем, как правило, комического содержания, которые следуют друг за другом и затушевывают приближение неизбежного для сыновей Фортуна трагического финала. Андалозий, младший сын, унаследовавший от отца склонность к авантюризму и расточительству, жаждет тем не менее превзойти его, используя свои возможности. В момент своего наивысшего триумфа в Лондоне он произносит следующие слова: «Von solchen Sachen hast du, guter Vater, / Dir nie in deinem Leben träumen lassen; / Mein Flug geht höher, über Wolken hoch, / Du bliebest stets des Glücks furchtsamer Knecht, / Doch ich bin frei! ich fühl' mich Herr der Welt, / Unglück und Zufall kriechen unter mir, / Nicht reichen sie bis in mein fürstlich Herz»<sup>1</sup> [Tieck, 1819, S. 274].

---

<sup>1</sup> «Ты никогда в своей жизни и не мечтал о таких вещах, дорогой отец, / Мой полет выше, выше облаков, / Ты всегда оставался только лишь боязливым рабом счастья, / Но я свободен! Я чувствую себя хозяином мира, / Несчастья и случай ползают у моих ног, / Никогда они не проникнут в мое царственное сердце».

В своем высказывании Андалозий уподобляется романтическому герою, однако в его устах оно звучит явно пародийным образом. Напыщенные слова карикатурно подсвечивают противоречивый образ романтика, не удовлетворенного текущим положением вещей и стремящегося стать повелителем своей судьбы. Недаром здесь повторяется лейтмотив пьесы – слова Glück, Unglück und Zufall, – получившие в устах Андалозия уже совсем иную трактовку. Примечательно, что в своей гордыне он отрицает саму возможность того, что его может погубить простой случай. Объектом его устремлений, как когда-то у его отца, становится Лондон, город, еще в предыдущей части показанный вместилищем всевозможных пороков. Презирая саму сущность богатства, Андалозий находит себе объект любви – принцессу Агриппину, и именно ее любовь, а вовсе не отцовский кошелек воплощают для него счастье: «Das Glück, das mehr als Gold, Juwelen, Perlen, <...> / Was ich mit meinen Schätzen nie mag kaufen, / Die Lieb' hat sich zu eigen mir gegeben»<sup>1</sup> [Tieck, 1819, S. 275]. В народной книге его любовь к Агриппине напоминает, скорее, тщеславное желание получить в жены красивую и знатную особу, распляемое сладострастием. Здесь все же, как мы увидим по дальнейшим его высказываниям, он до самой смерти испытывает к ней подлинные чувства, несмотря на ее обман и предательство.

Особое внимание обращает на себя эпизод, где король, прежде безуспешно пытавшийся изобрести философский камень при помощи придворного алхимика Раймунда, наконец, благодаря хитрости принцессы, своей дочери, получает в распоряжение волшебный кошелек. Испытывая восторг, он издевается над своим прежним товарищем: «Kennt Ihr nicht die Sentenz: es giebt manch Ding Im Himmel und auf Erden, wovon Eure Schulweisheit sich nicht träumen lässt»<sup>2</sup> [Tieck, 1840, S. 285]. Это почти дословно переведенные слова Гамлета: There are more things in heaven and earth, Horatio, Than are dreamt of in your philosophy [Shakespeare, 1899,

---

<sup>1</sup> «Счастье, которое стоит больше, чем золото, драгоценности, жемчуг, <...> / которое я никогда бы не мог купить за мои сокровища, / Она полюбила лишь меня одного».

<sup>2</sup> «Разве вы не знаете изречения: на небесах и на земле есть много вещей, о которых ваша философия и не мечтала».

р. 52], за исключением того, что в роли Горацио выступает неудачливый алхимик. Знаменитая цитата из трагедии низводится до уровня пошлой сентенции в устах короля-фальшивомонетчика, для которого открытие сверхъестественных возможностей «кусочка кожи» становится таким же прозрением, как для Гамлета – открытие разлада в мироздании. Чудесное, ирреальное предстает спутником не исключительных, – трагических или драматических персонажей вроде тех же Просперо или Гамлета, – а банальных проходимцев, чье личное счастье, которое они тщетно пытаются выхватить из-под колеса Фортуны, измеряется лишь количеством золота. Оно же становится единственным мерилем их ценностей и мотивировкой для всех их действий. Тик раскрывает многообразие проявлений сребролюбия и зависти за счет детализации образов уже имеющихся персонажей или введения дублирующих фигур с такими же устремлениями – в чем снова следует Шекспиру. Трагикомедия елизаветинского времени показывала персонажей, достаточно ограниченных в своем мировосприятии. Фабула же старинной народной книги позволяет Тику свести все многообразие действующих лиц буквально в один-единственный образ – обезличенного, абсолютно беспринципного человека нового типа, стремящегося получить от жизни все, не прикладывая для этого никаких усилий.

Брат Андалозия Ампедо, боязливый, тихий и скупой, предстает его противоположностью. Братья являют собой две возможные крайности, равным образом губительные для человеческого естества – безудержную активность и абсолютную инертность. При этом оба, несмотря на заурядность и ограниченность, проникнуты ощущением собственного превосходства и презрением к окружающим. Безволие Ампедо на самом деле представляет собой меланхолию, в которой он пребывает от начала и до конца пьесы и о которой его брат говорит: «Deine Weisheit wird Melancholie»<sup>1</sup> [Tieck, 1840, S. 317]. В пятом акте он проявляет себя противником земной суеты и осуждает безрассудные поступки брата, не пытаясь, впрочем, повлиять на ситуацию. Он называет принадлежащие им несметные богатства глупостями (Albernheiten), а жизнь уподобляет сну – неслучайная отсылка к одной из самых известных

---

<sup>1</sup> «Твоя мудрость становится меланхолией».

барочных метафор («жизнь есть сон»), традиционно символизирующей зыбкость мироздания и фигурирующей во многих европейских произведениях XVII в., в том числе и «Буре» Шекспира. Ампедо рефлексирует, но его мысли абсолютно не оригинальны: он использует затертые культурные шаблоны, как и в случае с цитатой из «Гамлета», отсылающие к шекспировской традиции. Следовательно, Ампедо представляет собой своего рода пародию на героя гамлетовского типа – это подчеркивается еще и тем, что он считает, будто доктор может вылечить его от меланхолических мыслей. Но, несмотря на всю карикатурность этого образа, сцена смерти Ампедо приобретает трагический характер. Если Андалозий видит в волшебных предметах его отца лишь инструмент для достижения собственных тщеславных целей, то Ампедо связывает с ними бесовскую силу, причину всех несчастий: в обмен на минутные блага они губят бессмертную душу. По сравнению с народной книгой, где он из страха уничтожает шляпу, а сам умирает от досады, видно серьезное преобразование этого образа, пусть и второстепенного по сравнению с Андалозием. В подобной трактовке Фортунатов кошель несет в себе зло и угрозу благополучному существованию и становится таким же сатанинским атрибутом, как в «Истории Петера Шлемиля» Адельберта Шамиссо, произведения, изданного совсем незадолго до «Фортуната» Тика.

Андалозий приходит к тем же выводам, что и его брат, только уже оказавшись в положении узника своего дяди. То обстоятельство, что у Тика случайный разбойник из народной книги, граф Лимози, превращен в родного дядю сыновей Фортуната, тоже придает пьесе гамлетовский оттенок. Два монолога Андалозия, заточенного в башню, насыщены глубоко трагическими интонациями. Теперь он сетует на «судьбу» (Schicksal), которая забросила его в эту башню; ранее это слово в пьесе практически не употреблялось, поскольку надо всем властвовал презираемый героем случай.

На протяжении всей пьесы Андалозий показан романтическим героем, который никогда не удовлетворен собственным положением, все время пытается найти свое счастье и при этом пребывает в заблуждении. Это отличает его как от отца, нашедшего благополучие в филистерском укладе, так и от брата, несчастного по природе. В последнем монологе Андалозий провозглашает

свою участь наказанием за то, что не помогал ближнему, и указывает на все беды, которые проистекают от золота. Трансформация героя по-настоящему глубока, хотя определенные предпосылки к его духовному прозрению появились еще в четвертом действии. Он убеждается в том, что не судьба или случай, а собственные прегрешения привели его к столь плачевному итогу. И эта мысль вполне соответствует высказываниям Фортуны из пролога к пьесе.

Однако нельзя сказать, что братьев преследует злой рок; скорее, они сами (в первую очередь, естественно, Андалозий) совершают неисправимые ошибки. В отличие от отца, научившегося со временем справляться с трудностями и избегать ненужных опасностей, Андалозий, решая одну проблему, создает несколько новых, и в результате приобретает лишь врагов и завистников. Одновременная смерть братьев еще раз подчеркивает то обстоятельство, что у Тика они составляют две части единого целого в полном соответствии сюжету народной книги: прекращение волшебных свойств кошелька по предсказанию Фортуны заканчивается на детях Фортуната. Но об этом не знают мучители и убийцы Андалозия – его дядя и граф Теодор, которые в ярости закалывают друг друга.

Не рок, рождающий трагедию, а именно череда случайных событий – основа комедии – приводит героев к гибели. И в этом тоже отражается жанровая амбивалентность драматической сказки Тика: заключительное действие второй части представляет собой трагическую развязку комедийной сказки. Неудивительно, что и сама пьеса завершается словом Glück, несущим важную для всей пьесы смысловую нагрузку. Финальная реплика короля, явившегося на сцену подобно Фортинбрасу («Mit Tränen kehren wir zur Stadt zurück: / So schnell erstirbt des Lebens Luft und Glück»<sup>1</sup> [Tieck, 1840, S. 329]), схожа с концовкой трагедии Шекспира. И это еще один пример иронии Тика, у которого гибель той же Красной Шапочки и ее пожирателя представлена в не менее торжественных тонах. Такая концовка, хотя и содержит в себе первоначальное нравоучение народной книги о необходимости предпочесть мудрость богатству, наполнена уже совсем другим смысловым содержанием.

---

<sup>1</sup> «Со слезами возвратимся в город: / Так быстро проходит земная жизнь и счастье».

Фантастическое оказывается полностью поглощенным и уничтоженным действительностью, обычной в своей жестокости. Такой подход характеризует переход к позднему романтизму и перекидывает своего рода мостик к сказкам Э.Т.А. Гофмана. Тик сознательно разрушает сценическую иллюзию, и душа читателя пробуждается как раз «через внезапную и гадкую неожиданность» [Тик, 2015, с. 233], которая, по словам Тика, негативным образом отличает пьесы Бомонта и Флетчера от сказок Шекспира. Только здесь это неожиданность противоположного рода. Не слишком чудесное вторгается в реальность, а слишком реальное – в чудесное, полностью смещая равновесие и переворачивая саму идею сказочного или трагикомического жанра. Иными словами, сценический эффект последнего акта «Фортуната» примерно такой, как если бы в «Буре» Антонио всадил нож в спину Просперо сразу после того, как тот отказался от атрибутов волшебства – финал закономерный в жизни, но совершенно не соответствующий жанру сказки.

Трагикомедии, возникшие в эпоху глубокого культурного кризиса, показывают счастливый финал, который невозможен в реальности, но возможен в пьесе в качестве условности. Тик эту условность разрушает и создает, по сути, противоположное трагикомедии произведение. Таким образом, ирония Тика обращена на жанровую природу драматургии как таковую. Название комедии-сказки (*Lustspiel-Märchen*), обозначенное в заглавии, не отражает всей сложности этого произведения, которое работает со всеми привычными жанровыми формами, одновременно разрушая их рамки. В пьесе смешиваются драматическое и новеллистическое, комическое и гротескное, трагическое и ужасное, соединяясь таким образом, что жанровая основа пьесы размывается, подобно самой Фортуне, «полупарящей и полудиущей, полуодетой и полуголой, полудружелюбной и полусерьезной» (*halb schwebend, halb wandelnd, halb bekleidet, halb nackt, halb freundlich, halb ernst*) [Tieck, 1818, S. 202], из пролога к пьесе.

В «Фортунате» по-новому трактуются представления Тика об универсальной драме, хотя в отличие от более ранних его комедий, где на первый план выдвигается идея мира-театра, универсальность здесь достигается иным путем. Тик не создает многоступенчатую структуру, в которой зрители, персонажи и автор

играют не свою роль, как это происходит в «Коте в сапогах» и «Мире наизнанку». В «Фортунате» он использует другой метод обновления театра, смешивая не только все известные драматические жанры, но и литературные роды и таким образом обнажая неожиданность и случайность происходящих в мире вещей и невозможность подчинить их жанровой логике.

Не вызывает сомнений, что абсурдистские тенденции более ранних пьес Тика оказались гораздо более востребованы в последующие литературные эпохи, но и экспериментальные методы, используемые писателем в «Фортунате», весьма своеобразны и отражают постоянные искания немецких романтиков в области стилистики и жанра.

### Список литературы

1. *Жирмунский В.М.* Из истории западноевропейских литератур. – Ленинград : Наука, 1981. – 306 с.
2. *Зотова Т.А.* Жанровое своеобразие драматургии Л. Тика и раннеромантическая теория поэзии : дис. ... канд. филол. наук. – Москва, 2012. – 317 с.
3. *Карельский А.В.* Драма немецкого романтизма. – Москва : Медиум, 1992. – 335 с.
4. *Рацкий И.А.* Проблема трагикомедии и последние пьесы Шекспира // Театр. – 1971. – № 2. – С. 105–113.
5. *Тик Л.* Трактровка чудесного у Шекспира // Литературоведческий журнал / пер. И.В. Логвиновой. – Москва : ИНИОН, 2015. – № 36. – С. 231–256.
6. *Shakespeare W.* Hamlet [Гамлет] / ed. by E. Dowden. – London : Methuen, 1899. – 237 p.
7. *Tieck L.* Fortunat [Фортунат] // Tieck L. Ludwig Tieck's ausgewählte Schriften in einem Bande [Избранные сочинения Людвиг Тика в одном томе]. – Wien : [п.а.], 1840. – С. 201–329.
8. *Tieck L.* Phantasia : eine Sammlung von Märchen, Erzählungen, Schauspielen und Novellen [Phantasia : сборник сказок, рассказов, пьес и новелл]. – Wien : Leopold Grund, 1819. – Bd. 6. – 315 S.
9. *Tieck L.* Sämtliche Werke [Полное собрание соч.]. – Wien : Leopold Grund, 1818. – Bd. 14. – 260 S.

---

## ЛИТЕРАТУРА XX–XXI вв.

### Русская литература

УДК 821.161.1.0

DOI: 10.31249/lit/2023.01.09

ЖУЛЬКОВА К.А.<sup>1</sup> «БЫЛО ЛИ У МЕНЯ ТВОРЧЕСТВО?..» Рецензия на кн.: КОРШУНОВА Е.А. ВАРИАЦИИ РУССКОГО МОДЕРНИЗМА: С.Н. ДУРЫЛИН: монография. – Москва ; Берлин : Директ-Медиа, 2021. – 388 с.

*Аннотация.* В рецензии представлена монография, автор которой рассматривает художественный мир писателя, философа, театроведа, искусствоведа, археолога, богослова, педагога С.Н. Дурылина как целостную систему; определяет место такой неординарной фигуры как Дурылин в литературном процессе первой половины XX в.; подчеркивает роль маргинального комплекса в его творчестве; систематизирует данные о прижизненных публикациях Дурылина и о неизданных, находящихся в архивах текстах; вводит в научный оборот около двадцати художественных произведений Дурылина, писем, дневников.

*Ключевые слова:* С.Н. Дурылин; проза; символизм; модернизм; маргинальность; пасхальность.

*Для цитирования:* Жулькова К.А. «Было ли у меня творчество?..» // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7: Литературоведение. – 2023. – № 1. – С. 125–141. – Рец. на кн.: Коршунова Е.А. Вариации русского модернизма : С.Н. Дурылин : монография. – Москва ; Берлин : Директ-Медиа, 2021. – 388 с. DOI: 10.31249/lit/2023.01.09

---

<sup>1</sup>Жулькова Карина Алеговна – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник отдела литературоведения ИНИОН РАН, e-mail: karina-zhulkova@rambler.ru

ZHULKOVA K.A.<sup>1</sup> “Did I have creativity?..” Book review: Korshunova E.A. Variations of Russian modernism: S.N. Durylin: monograph

*Abstract.* The review presents a monograph whose author examines the artistic world of the writer, philosopher, theater critic, art historian, archaeologist, theologian and teacher Sergei Nikolaevich Durylin as a system; determines the place of such an extraordinary figure as Durylin in the literary process of the first half of the twentieth century; emphasizes the role of the marginal complex in his work; systematizes information about his lifetime publications and unpublished texts in archives; introduces into scientific use almost twenty works by Durylin, his letters, diaries.

*Keywords:* Sergei Durylin; prose; symbolism; modernism; marginality; easternness.

*To cite this article:* Zhulkova, Karina A. “‘Did I have creativity?..’ Book review: Korshunova E.A. Variations of Russian Modernism: S.N. Durylin: Monograph”, Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies, no. 1, 2023, pp. 125–141. DOI: 10.31249/lit/2023.01.09 (In Russian).

Сергей Николаевич Дурьлин (1886–1954) – писатель, философ, театровед, искусствовед, археолог, богослов, педагог. В попытке представить целостный творческий портрет такой незаурядной фигуры XX в. автор монографии, д-р филол. наук Е.А. Коршунова, сетует на то, что определяющие литературный облик писателя произведения – цикл «Рассказы Сергея Раевского» (1914–1926), повесть «Сударь кот» (1924), роман-хроника «Колокола» (1928), мемуарные книги «В своем углу» (1939) и «В родном углу» (1954), дневники («Оптинский дневник», «Троицкие записки», «Олонекские записки» и др.) – не попали к читателю даже с потоком так называемой «возвращенной» литературы 1980-х годов, не говоря уже о том, что при жизни писателя свет увидели

---

<sup>1</sup>**Zhulkova Karina Alegovna** – Candidate of Philology, Senior Researcher of the Department of Literary Studies, Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian Academy of Sciences, e-mail: karinazhulkova@rambler.ru

только его ранние рассказы. «Потаенная проза» Дурылина стала доступна читателям только начиная с 1990-х годов<sup>1</sup>.

Этим фактом обусловлены некоторые задачи исследования, в первой же главе которого Е.А. Коршунова представляет историю публикаций художественного наследия С.Н. Дурылина. Помимо опубликованных при жизни и «возвращенных», автор монографии дает представление о рукописных, неизданных произведениях, поясняя, что до сих пор не все тексты поставлены на фондовый учет и «архивистов еще ждут находки на этом пути» [Коршунова, 2021, с. 14]. Исследовательница особо выделяет статью А.И. Резниченко «Сергей Дурылин: проекты и наброски (к реконструкции ландшафта)»<sup>2</sup>, в которой анализируются, во-первых, религиозные замыслы писателя, во-вторых, проекты его стихотворных и прозаических произведений и, в-третьих, «остовы никогда не написанных книг». Такую классификацию, а также наблюдения, сделанные в ходе анализа этих трех типов текстов, Е.А. Коршунова считает продуктивными, однако полагает, что и они, к сожалению, не дают «четкого и объемного представления об архиве С.Н. Дурылина, который содержит более 16 000 единиц хранения...» [Коршунова, 2021, с. 17–18].

Всю вторую часть первой главы автор монографии посвящает актуальным вопросам исследования творчества Дурылина. Е.А. Коршунова утверждает, что до 1990-х годов изучалась в основном его переписка, «и то скудно»: с поэтом и писателем Б.Л. Пастернаком<sup>3</sup>, в которой между прочим раскрылись важные факты процесса работы над «Доктором Живаго»; с художником

---

<sup>1</sup> Произведения Дурылина публикуются в основном по материалам двух архивов: РГАЛИ (Ф. 2980 (С.Н. Дурылин)) и отдела МБУК МОК «Мемориальный Дом-музей С.Н. Дурылина» (коллекция «Мемориальный архив»).

<sup>2</sup> Резниченко А.И. Сергей Дурылин : проекты и наброски (к реконструкции ландшафта) // С.Н. Дурылин и его время. – Москва, 2010. – Кн. 1 : Исследования. – С. 426–478.

<sup>3</sup> Рашковская М.А. Две судьбы : Б.Л. Пастернак и С.Н. Дурылин : переписка / публ. и предисл. М. Рашковской // Встречи с прошлым. – Москва, 1990. – Вып. 7. – С. 366–407; Она же. Борис Пастернак в послевоенные годы // Литературная учеба. – 1988. – № 6. – С. 108–115.

М.В. Нестеровым<sup>1</sup>, в которой велась дискуссия по поводу разработки терминологического аппарата для междисциплинарных исследований – впервые, до этого времени в российской науке интермедальностью еще не занимались (впрочем, эта идея не нравилась Нестерову, так как он считал языки двух искусств «непереводимыми»); с художником Р.Р. Фальком<sup>2</sup> (примечательно, что комментарии к этой переписке носят название «в поисках сути искусства»); с философом-богословом С.Н. Булгаковым<sup>3</sup>; с писателем и философом В.В. Розановым<sup>4</sup> и др. Однако вслед за этим утверждением автор монографии делает обзор многочисленных работ, направленных на изучение творчества Дурылина в религиозно-философском и культурно-историческом, музыковедческом и литературоведческом, педагогическом и краеведческом аспектах, уделяя также внимание научным конференциям и диссертационным исследованиям, посвященным наследию Дурылина.

---

<sup>1</sup> Дурылин С.Н. Письмо к Н.С. Ашукину от 14 (27) июля 1913 г. // РГАЛИ. – Ф. 1890. – Ед. хр. 256. Материалы для книги «Нестеров в жизни и творчестве»: выписки из писем М.В. Нестерова к А.А. Турыгину, Е.Г. Мамонтовой и др. 1930-е гг. – 68 л.; Комиссарова И.А., Виноградова А.А. Описи материалов из архива С.Н. Дурылина, связанных с жизнью и деятельностью М.В. Нестерова, 1956–1978 гг. // МА МДМД. – Фонд С.Н. Дурылина. КП 2075/47. – 16 л.; Список книг, находящихся в комнате М.В. Нестерова в белом шкафу наверху. Опись библиотеки С.Н. Дурылина, 1980-е гг. // МА МДМД. – Фонд С.Н. Дурылина. КП 2075/1. – 16 л.; Нестеров М.В. Из писем / вступ. ст., сост., коммент. А.А. Русаковой. – Ленинград, 1968. – 451 с.; Нестеров М.В. Письма: избранное / вступ. ст., сост., коммент. А.А. Русаковой. – 2-е изд., перераб. и доп. – Ленинград, 1988. – 534 с.; Нестеров М.В. Воспоминания / подгот. текста, вступ. ст. и коммент. А.А. Русаковой. – 2-е изд. – Москва, 1989. – 412 с.: ил., портр.

<sup>2</sup> Рашковская М.А. В поисках сути искусства: письма Р.Р. Фалька к С.Н. Дурылину / публ. и предисл. М.А. Рашковской // Встречи с прошлым. – Москва, 1988. – Вып. 6. – С. 169–179.

<sup>3</sup> Булгаков С.Н. Письма С.Н. Дурылину / публ. М.А. Рашковской // Вопросы философии. – 1990. – № 3. – С. 156–164; Океанская Ж.Л. Софийный домострой: письма С.Н. Булгакова к С.Н. Дурылину и В.В. Розанову (о культурной специфике православной телеологии булгаковских софиологических идей) // Вестник Костромского гос. ун-та им. Н.А. Некрасова. Сер. Гуманитарные науки. Энтелехия: науч.-публиц. журнал. – 2006. – № 13. – С. 54–58.

<sup>4</sup> Резвых Т., Иванович Л. «Вы были врач моей тайной боли...»: переписка Василия Розанова и Сергея Дурылина, (1914–1918 гг.) // История: научное обозрение OSTKRAFT. – 2018. – № 5. – С. 5–41.

В ходе обзора Е.А. Коршунова указывает на спорность некоторых подходов (например, в статье М. Дмитриевской<sup>1</sup>, анализирующей мотив оживания портрета в «Старинном триптихе»), отмечает смещение исследовательского акцента на религиозно-философские взгляды Дурылина, притом что, говоря словами А.П. Руднева, «...С.Н. Дурылин сам по себе, скорее всего, мало что представлял собой оригинального как философ, и, конечно, не может быть поставлен рядом со многими своими блистательными современниками эпохи “серебряного века”»<sup>2</sup>, подчеркивает отсутствие «добротного» анализа даже в «отдельных аспектах», относящихся к «поэтике жанра, стилевым чертам, особенностям организации хронотопа» [Коршунова, 2021, с. 34].

Устранить подобные недостатки в исследовании творчества Дурылина, представить наследие писателя как целостную систему, обозначив при этом его связь с литературой классической и современной, определить роль Дурылина в литературном процессе XX в. – задачи, поставленные перед собой автором монографии, безусловно, амбициозные.

Е.А. Коршунова осознает, что Дурылина нельзя причислить к классикам русской литературы, по ее мнению, он скорее «принадлежит к так называемым маргиналам» [Коршунова, 2021, с. 11]. Не случайно мемуарно-дневниковые записи «В своем углу» Дурылина часто сопоставляются с «Опавшими листьями» В.В. Розанова, сыгравшего «важную роль в формировании маргинального дискурса как такового» [Коршунова, 2021, с. 11]. Среди черт, которые объединяют двух художников слова, «рукописность», поэтика парадокса. Относя Дурылина по этим и другим чертам к писателям-маргиналам, исследовательница опирается на утверждение С.Н. Буниной: «Поэты маргинального сознания приняли на вооружение незаконченность, неканоничность (отсутствие белой редакции), вариативность (множество вариантов прочтения),

---

<sup>1</sup> Дмитриевская Л.Н. «Мотив оживающего портрета: (Н.В. Гоголь, М.Ю. Лермонтов, И.С. Тургенев, А.К. Толстой, С.Н. Дурылин // Портрет и пейзаж в русской прозе: традиции и художественные эксперименты. – Москва; Ярославль, 2013. – С. 62–66.

<sup>2</sup> Руднев А. «Углы» профессора Дурылина: к 125-летию со дня рождения С.Н. Дурылина // Наш современник. – 2011. – № 10. – С. 280.

фрагментарность, безвкусицу, стилистическую невнятицу, “наивность языка” (заимствование признаков детской речи). Они в числе первых ощутили преимущества “открытого” произведения (термин У. Эко) – текста, завершающегося только в восприятии читателя»<sup>1</sup>.

Философия творчества Дурылина, особенности формирования его эстетического мировоззрения рассматриваются во второй главе монографии. Исследовательница подчеркивает причастность Дурылина кругу писателей Серебряного века. Во многом этому способствовало его сотрудничество с издательствами «Мусагет» и «Путь», где он прошел настоящую «академию литературы», начал общаться с А. Белым, Ф.А. Степуном, Г.А. Рачинским, Э. Метнером, Эллисом и где, по сути, сформировались его взгляды на символизм и на литературное творчество в целом.

Именно в «Антологии» Мусагета в 1911 г. были напечатаны первые стихи молодого Дурылина, сонеты, посвященные св. Франциску Ассизскому [Коршунова, 2021, с. 35]. В том же году им был прочитан первый значимый доклад «Рихард Вагнер и Россия. О будущих путях искусства» (1911), где Вагнер рассматривался как предтеча символизма. В 1910–1911 гг. под влиянием Эллиса Дурылиным была написана статья «Бодлэр и Лермонтов», в 1912 г. – работа «Голубое без цветка», которые так и не были напечатаны<sup>2</sup>. В кружке «Молодой Мусагет» у Дурылина зародились замыслы статей о А.М. Добролюбове («Александр Добролюбов») и Ш. Бодлере («Бодлер в русском символизме»). Прочитанные как доклады они вошли в научный оборот позднее, став «фактом литературного процесса» в 1926 г., а увидели свет только в 2014 г. [Коршунова, 2021, с. 35].

Столь же важной оказалась связь Дурылина с Религиозно-философским обществом памяти Владимира Соловьёва (РФО), секретарем которого он являлся с 1912 г. до закрытия в 1918 г. Безусловное влияние оказало на молодого писателя общение с С.Н. Булгаковым, Н.А. Бердяевым, о. Павлом Флоренским, С.Л. Франком, А.Ф. Лосевым. Воздействием идей, сформулиро-

---

<sup>1</sup> Бунина С.Н. Поэты маргинального сознания в русской литературе начала XX века. – Москва, 2005. – С. 385–386.

<sup>2</sup> РГАЛИ. Ф. 2980. Оп. 1. Ед. хр. 5.

ванных в Религиозно-философском обществе, можно объяснить использование соловьевской концепции в работах Дурылина о М.Ю. Лермонтове: «Академический Лермонтов и лермонтовская поэтика» (1916), «Судьба Лермонтова» (1928, опубл. в 2014).

Так, уже в начале века обозначились те имена и фигуры, которые сыграли самую важную роль в формировании мировоззрения и философии творчества Дурылина, именно в это время символизм стал восприниматься им «не как строгое эстетическое явление, а как особое *миропонимание*» [Коршунова, 2021, с. 37].

Не случайно третья глава исследования Е.А. Коршуновой названа «Сквозь “стекла символизма”, или Поэтика раннего творчества». В ней рассматриваются такие произведения Дурылина, как рассказ «Золотая осень» (1908), в котором «неореалистическая художественная парадигма сформирована сквозь призму увлечения символизмом», рассказ «Две статуи» (1908), демонстрирующий «специфику обращения автора с мифом», и драма «Дон-Жуан» (1908), «написанная по законам поэтики “новой драмы”» [Коршунова, 2021, с. 58–59]. Важно отметить, что все эти произведения, дающие «представление о том, как автор на разных уровнях художественно использовал принципы поэтики символизма» [Коршунова, 2021, с. 59], впервые подвергаются литературоведческому анализу в данной монографии.

Рассказ «Золотая осень», по наблюдению Е.А. Коршуновой, представляет собой в свернутом виде сюжет главной мемуарной книги Дурылина «В родном углу» (1936–1954). Примечательной оказывается метафора, вынесенная в заглавие рассказа, в начале которого она символизирует «золотую осень» в природе, а в конце – «золотую осень» эпохи.

«Золотая осень» Дурылина – неспешное повествование «о существовании героя в потоке жизни, данное сквозь призму потока его сознания» [Коршунова, 2021, с. 59]. Молодой филолог Михаил, в котором угадывается сам писатель, рассказывает о своей жизни вдали от столицы. В деревне он оказывается после исключения из университета за беспорядки. Отвлекаясь от повседневности, заслоняющей бытие, интеллигентный юноша замечает «живую жизнь», слышит «шуршание опавших листьев», читает любимые стихи Ф.И. Тютчева и А.А. Блока, вслушивается в тиши-

ну окружающей природы. Так, сквозь быт «просвечивает» желание «осмыслить законы бытия» [Коршунова, 2021, с. 59].

Исследовательница выделяет в рассказе два смыслообразующих мотива: *простоты* и *сложности*. Сложной представляется герою современная ему действительность. Сложно и само сознание юноши-интеллигента Серебряного века, увлеченного историей позднего язычества и раннего христианства, личностью Юлиана Отступника из первой части трилогии Д.С. Мережковского «Христос и Антихрист» («Смерть богов. Юлиан Отступник», 1895), философией Ф. Ницше. Простым осознается прошлое. Уединение в «родном углу» навеивает воспоминания об отце, матери, няне. «Цельность мировосприятия няни, ведущей отсчет времени по большим церковным праздникам, противостоит изображению разорванного, еще во многом не сложившегося сознания юноши-интеллигента», – пишет Е.А. Коршунова, добавляя: «Это противостояние простоты и сложности в дальнейшем творчестве разрешится победой последней» [Коршунова, 2021, с. 64].

Рассказ Дурылина «Две статуи» (1908), не входивший в авторские планы собрания сочинений, между тем содержит «что-то, благодаря чему он сохранился и дошел до наших дней, не затерявшись в архивных лабиринтах», в нем Дурылин «раскрывается как яркий писатель-символист, создающий оригинальные неомифологические образы» [Коршунова, 2021, с. 65–66]. Герои рассказа не люди, а ожившие статуи Архангела Суда и Неведомого античного бога, «надэпохальные и интернациональные сверхтипы или символы» [Коршунова, 2021, с. 67] – «суть два эйдоса-вида двух разных типов культуры: античной (языческой) и христианской»<sup>1</sup> – на одну ночь принимают «ношу» друг друга. По тому, как Неведомый почти буквально воспроизводит Откровение, говоря о низвержении сатаны Архангелом, становится понятно, что он и есть не смирившийся со своей участью Люцифер.

Е.А. Коршунова видит в этом прочтении влияние трилогии Д.С. Мережковского «Христос и антихрист» (1895–1905). Однако, по ее мнению, увлеченный идеей Мережковского о возможном

---

<sup>1</sup> Резниченко А.И. Рассказ С.Н. Дурылина «Две статуи» // Античность и культура Серебряного века: к 85-летию А.А. Тахо-Годи. – Москва, 2010. – С. 283–285.

синтезе языческого и христианского «Дурылин-символист все же изображает две истины равновесными»: «После ночного пути искушений Неведомый и Архангел возвращаются на свои подножия... Автор, находясь под обаянием свободы, предложенной Люцифером, и правды Галилеянина, сталкивается с невозможностью однозначного выбора» [Коршунова, 2021, с. 72].

Заключая размышления о «Двух статуях», исследовательница подмечает: «...если Мережковскому для выражения своих идей нужно было написать трилогию, то Дурылин смог сформулировать и показать обозначенные проблемы во всей их многомерности на страницах одного небольшого текста» [Коршунова, 2021, с. 72], – и солидаризируется Л.А. Колобаевой в том, что писатель в поисках универсальных способов обобщения обращался к мифу, «находя в нем наивысшее выражение символа<sup>1</sup>».

Никогда не становилась объектом ни литературоведческого, ни театроведческого анализа опубликованная совсем недавно, спустя 110 лет после написания, пьеса Дурылина «Дон-Жуан» (1908), являющаяся свидетельством того, что к символизму писатель обращался и в жанре драмы.

В ходе аналитического исследования Е.А. Коршунова отмечает оригинальность трактовки образа Дон-Жуана, которая заключается в предельном уровне обобщения, типизации и символизации. Дурылинскому Дон-Жуану присущи демонические черты, он существует «на грани двух миров: ада и земли» [Коршунова, 2021, с. 74]. Создание такого «страшного, невероятно впечатляющего» образа стало возможным благодаря «широкому интертекстуальному полю цитат, аллюзий и реминисценций к текстам-предшественникам» [Коршунова, 2021, с. 74].

Стратегия Дурылина основана на использовании целых фрагментов, сюжетных линий пушкинской трагедии для создания противоположного, «опрокинутого» смысла. Если у Пушкина Гуану кивает статуя Командора, то у Дурылина – Мадонны. В этом «казалось бы, не совсем ясном и парадоксальном замещении»

---

<sup>1</sup> Колобаева Л.А. Полифункциональность неомифологизма в творчестве символистов (В. Брюсов, Вяч. Иванов, Ин. Анненский) // Античность и культура Серебряного века : к 85-летию А.А. Тахо-Годи. – Москва, 2010. – С. 93 [Коршунова, 2021, с. 72].

«ключ к прочтению пьесы»: «Это сюжет не о возмездии, а о прощении героя. Ведь кивая запутавшемуся герою, Светлая Дева спасает его. Здесь значимо, что встреча эта происходит в священном месте, тут герой и получает прощение. Промыслительная воля автора-творца ведет Гуана к наказанию, а Дон-Жуана – к прощению и спасению» [Коршунова, 2021, с. 75].

Новаторство Дурылина, по мысли Е.А. Коршуновой, проявляется не только в том, что его Дон-Жуан, преступный в прошлом и с преступными мыслями о будущем, в пространстве самого драматургического действия «не совершает ни одного преступления, не губит ни одной души», но и во введении в текст пьесы образа Светлой Девы. Исследовательница замечает: «Никто из более чем 200 предшественников писателя, обращавшихся к этой теме, ничего подобного не написал», упоминание Светлой Девы можно найти лишь у А.А. Блока, но позднее в «Шагах Командора» (1910–1912), где лирический герой так называет донну Анну [Коршунова, 2021, с. 77]. Дон-Жуан Дурылина оказывается самым дерзким из героев этого ряда: герои других авторов любили и обманывали земных женщин, дурылинский же герой в поисках идеальной возлюбленной мечтает об обладании Светлой Девой: «Когда ж неведомый – Светлейший образец / Сияющей и редкостной жены / Здесь принял, вечной просияв красой, – / Клянусь тогда и Господом, и адом! / Моей светлейшая Синьора будет! / Чистейшая из чистых жен и дев – / Одна навек Жуану суждена. / Не разделит нас смерти темный зев. / Она моя, и мне обручена. / <...> Клянусь! – она навек моя всецело – / Моя душа, и мысль ее, и тело»<sup>1</sup>.

Проводя интертекстуальные параллели, Е.А. Коршунова отмечает, что если у Дурылина этот сюжет только намечается, то в драме Блока «Незнакомка» (1906) он разворачивается до своего завершения: «пала звезда – Мария»<sup>2</sup>. Истолкование богородичного образа в блоковской пьесе, трансформированного в изображение мадонны, «падачей девы-звезды», желающей «земных речей», связывается исследовательницей с соловьёвским пафосом «соедине-

---

<sup>1</sup> Дурылин С.Н. Дон-Жуан // Дурылин С.Н. От «Дон-Жуана» до «Муркина вестника “Мяу-мяу”» / сост. А.Б. Галкин. – Москва, 2018. – С. 31.

<sup>2</sup> Блок А.А. Собр. соч. : в 8 т. / ред. В.Н. Орлов. – Москва, 1961. – Т. 4 : Театр. – С. 92.

ния человеческого с небесным, земной страсти – с молитвенным настроением» [Коршунова, 2021, с. 80], отмечается и сходство лика Светлой Девы в изображении Дурылина с ликом Мадонны, воспетым Вл. Соловьёвым в поэме «Три свидания» (1898). Так, по мнению исследовательницы, ключом к прочтению образа Светлой Девы можно считать соловьёвскую идею «Вечной Женственности, Софии, Души Мира, способной преобразить грешное человечество», а встречи Дон-Жуана со Светлой Девой рассматривать «как косвенное отражение трех встреч самого Владимира Соловьёва с Софией» [Коршунова, 2021, с. 80].

Дурылинская трактовка образа возлюбленной Дон Жуана неожиданно обнаруживается автором монографии в литературе XXI в.: в книге итальянского писателя А. Барикко<sup>1</sup>. Е.А. Коршунова, вероятно, намеренно не сообщает о том, что А. Барикко пересказывает сюжет Дон Жуана в серии *Save the story*, миссия которой заключается в адаптации «вечных» сюжетов для детей и подростков. Исследовательница опирается на слова Я.В. Погребной: «Барикко показывает героя-философа, который любит идею женщины, женщину вообще. Герой Барикко влюблен в женственность, которая присуща в разных формах каждой женщине. Таким образом, Барикко сообщает объекту поисков героя статус абстракции, идеи, тем самым подчеркивая стремление обладать идеей во множестве ее материальных воплощений, конкретных персонификаций в образах конкретных женщин»<sup>2</sup>, – и делает вывод о том, что Барикко, вероятно, не читавший пьесу Дурылина, «абсолютно независимо от него пошел в разработке концепции героя тем же путем», и следовательно, «дурылинская версия разработки вечного типа Дон Жуана оказалась весьма “жизнеспособной” и творчески продуктивной» [Коршунова, 2021, с. 84].

При подготовке главы «Онтологические координаты цикла С.Н. Дурылина “Рассказы Сергея Раевского”» исследовательница

---

<sup>1</sup> Барикко А. Дон Жуан / пер. с итал. Г. Киселёва. – Москва, 2013. – 104 с.

<sup>2</sup> Погребная Я.В. Особенности интерпретации образа Дон Жуана в художественно-исследовательской и обучающей «истории» Алессандро Барикко «Дон Жуан» // Артикульт. – 2018. – № 29(1). – С. 133.

использует материалы своих прежних публикаций<sup>1</sup>, некоторые из которых уже были нами рассмотрены<sup>2</sup>.

Изучение цикла «Рассказы Сергея Раевского» (1914–1926), включающего 14 произведений, по мнению Е.А. Коршуновой, требует корректного литературоведческого инструментария в связи с синкретическим и междисциплинарным характером творчества Дурьлина. Помимо традиционного анализа, автору монографии кажется целесообразным использовать междисциплинарный подход, названный Л.В. Карасёвым «онтологической поэтикой»<sup>3</sup>, который представляет собой «движение сквозь текст, сквозь описываемые события к его подоснове, к тому, что не присутствует в тексте явно, но при этом организует его как целое»<sup>4</sup>.

По этому принципу в составе цикла Е.А. Коршунова особо выделяет группу рассказов, связанных темой «приражения бесовского», которая развивается в «Жалостнике» (1915), «Мышьей беготне» (1917), «Старинном триптихе» (1918–1921), с их миром извечной борьбы «демонического и ангельского начал», героями,

---

<sup>1</sup> Коршунова Е.А. Икона и иконичность в творчестве С.Н. Дурьлина // Международный аспирантский вестник. Русский язык за рубежом. – 2018. – № 3. – С. 38–42.; Коршунова Е.А. «Старинный триптих» С.Н. Дурьлина и «Почему так случилось» И.С. Шмелёва : поэтика христианского реализма // Проблемы исторической поэтики. – 2014. – № 12. – С. 556–572; Коршунова Е.А. «Дари-Анастасия-Ольга-Воскресшая» : к вопросу о «шмелёвской девушке» // Проблемы исторической поэтики. – 2013. – № 11. – С. 338–356; Коршунова Е.А. Онтология любви в рассказе С.Н. Дурьлина «Розы» (цикл «Рассказы Сергея Раевского») // Вестник Пятигорского государственного университета. – 2020. – № 4. – С. 34–37; Коршунова Е.А. Национальный образ мира в русской и украинской литературе в контексте культуры // Филологические науки. Научные доклады высшей школы. – Москва, 2019. – № 5. – С. 42–50.

<sup>2</sup> См.: Жулькова К.А. «Со своим ключом» : Сергей Николаевич Дурьлин. (Аналитический обзор) // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение. – 2016. – № 4. – С. 34–49.

<sup>3</sup> Карасёв Л.В. Достоевский и Чехов : неочевидные смысловые структуры. – Москва, 2016. – 334 с.; Карасёв Л.В. Онтологический взгляд на русскую литературу. – Москва, 1995. – 104 с.; Карасёв Л.В. Флейта Гамлета : очерк онтологической поэтики. – Москва, 2009. – 208 с. и др. работы.

<sup>4</sup> Карасёв Л.В. Онтологическая поэтика : автокомментарий // Вопросы философии. – 2015. – № 1. – URL: [http://vphil.ru/index.php?option=com\\_content&task=view&id=1091&Itemid=52](http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=1091&Itemid=52)

погруженными в «глубины бывания, из которых пытаются вырваться к бытию» [Коршунова, 2021, с. 114], идеей преодоления смерти, хаоса и тления.

Три рассказа, объединенных в трилогию или триптих: «Дедов бес», «Бабушкин бес», «Гришкин бес» – также имеют онтологический ракурс.

Первую часть этой трилогии, «Дедов бес», исследовательница вводит в интертекстуальное поле литературы XIX и XX вв., сравнивает с рассказом «Почему так случилось» (1944) И.С. Шмелёва (имея в виду единство героев, одержимых идеей, а также родственные стилевые черты: бессюжетность, христианскую символику, выделение пасхального архетипа), подчеркивает апелляции к классической литературе («Братьям Карамазовым» Ф.М. Достоевского, «Пиковой даме» А.С. Пушкина).

В «Дедовом бесе» «коллизия беснования бабушки осмысляется в строго аксиологически христианском ключе», во второй же части трилогии «бабушкин бес – это воплощение ее безумной страсти и неудержимой эротической энергии, уводящей, по мысли автора, в небытие» [Коршунова, 2021, с. 111–112]. Начинаясь известием о смерти бабушки, рассказ «Бабушкин бес» заканчивается смертью и описанием похорон самой бабушки. Таким образом «выстраивается кольцевая композиция, где уже, безусловно, довлеет кольцо смерти, из которого не могут вырваться герои Дурылина» [Коршунова, 2021, с. 108]. Важным исследовательница считает переход состояния беснования от одного героя к другому («от бабушки – к бабушке, а затем – к Григорию, бабушкиному камердинеру, который присутствовал при экстатических сеансах бабушки» [Коршунова, 2021, с. 112]). Так, «приражение бесовское», происходящее при «психологическом и личном контакте с духовно поврежденной личностью», идейно связывает три рассказа, «от первой части этого триптиха до третьей пространство трагического расширяется» [Коршунова, 2021, с. 108].

Подробно анализирует Е.А. Коршунова и рассказы «Сладость ангелов» (1922), «На чужой могиле» (1922), повесть «В те дни» (изд. 1991), в которых писатель показывает приближение человека к образу и подобию Божию, торжество жизни вечной в пасхальном преодолении «смертию смерть поправ».

Е.А. Коршунова подчеркивает продуктивность междисциплинарного подхода к творчеству Дурылина, упоминая о том, что параллельно со «Сладостью ангелов» писатель создал трактат «Об ангелах» (1922), являющийся философско-богословским комментарием к рассказу. Однако к тексту трактата в ходе анализа произведения исследовательница обращается лишь единожды, не привлекая его для сопоставления. Таким образом, «переход с одного дискурса – художественного – на другой – философско-религиозный» в рамках размышлений о «Сладости ангелов» не получает ожидаемого рассмотрения.

Рассказ «На чужой могиле» также написан Дурылиным в переломном 1922 г., «накануне первой ссылки, жизненного и творческого этапа, который принято определять понятием “внутренняя эмиграция”». По мнению Е.А. Коршуновой, это произведение заслуживает особенного «исследовательского внимания как пример неординарного обновления жанра пасхального рассказа в современной автору литературной ситуации: возвращения его исконного духовного смысла и расширения “смыслового горизонта” текста удачной художественной попыткой представить свой, авторский онтологический проект» [Коршунова, 2021, с. 117]. Именно поэтому исследовательница не только подвергает его всестороннему рассмотрению, но и публикует в Приложении [Коршунова, 2021, с. 303–324].

Повесть «В те дни» автор монографии также, пусть и условно, определяет как *пасхальную* ввиду того, что заканчивается она «пасхальным сюжетом – видением-откровением некоему старцу-иеросхимонаху о будущем Русской земли» [Коршунова, 2021, с. 125]. Отмечая тесную связь повести с ремизовским «Словом о гибели Русской земли» (1917), центральной темой которого также является гибель родной страны после катастрофы 1917 г., находя «почти буквальные совпадения» («Ты – горишь – запылала Русь – головни летят» (у А.М. Ремизова), «А я о страсти российской все думаю. Страшная седмица российская. Все тело в язвах гвоздиных. И Иуда, и Пилат есть. Это знаю, и от этого моя скорбь. Но главного не знаю и оттого еще больше тоскую. Как думаешь, будет ли Светлый день в сей год на Русской земле?») [Дурылин, 2014, с. 450] (у Дурылина)), подчеркивая «ремизовскую стилисти-

ку», «и язык Апокалипсиса, и традиции молитвы»<sup>1</sup>, указывая на сходный финал («ведь “вечную память” возглашает не только лирический герой “Слова о погибели Русской земли”, но вслед за ним и рассказчик повести “В те дни”») [Коршунова, 2021, с. 126], Е.А. Коршунова тем не менее подчеркивает существенное отличие: если ремизовский герой «мистически предрекает погибель России» [Коршунова, 2021, с. 127], то герой Дурылина «сам, невольно оговариваясь, пророчит ей воскресение»: «А ныне Пасха. Надгробное рыдание возбранено. И в панихиде все “Христос воскрес” поют, “Веселие вечное” и “сущим во гробех живот даровав”» [Дурылин, 2014, с. 455].

В преамбуле к пятой главе, исследующей орнаментальные и сказовые тенденции в прозе Дурылина 1920-х годов, Е.А. Коршунова акцентирует внимание на том, что сформировавшийся на мировоззренческом уровне как художник-символист и мифомыслитель, Дурылин с начала 1920-х годов «отталкивается от символизма и в целом от идей “серебряного века” и начинает осваивать поэтику постсимволизма и неореализма» [Коршунова, 2021, с. 155]. С этой точки зрения рассмотрен роман-хроника «Колокола» (опубл. 2009).

Ввиду того что «корни орнаментализма... лежат в мифе и в целом в мифическом мышлении символизма», этот стилистический прием оказывается наиболее близким Дурылину. В модернистском романе нового типа наиболее важными становятся повторяющиеся образы-лейтмотивы, образующие смысловые рифмы. Мотив колокольного звона организует в хронике повествование, «в частности, время в большинстве своем здесь уже даже как будто не историческое, а церковное, выводящее в вечность» [Коршунова, 2021, с. 163]. В названиях частей романа в нескольких проекциях-отражениях (колокола – звонари – звоны) обыгрывается основной мотив – «звучащий колокол», приобретая значение символа [Коршунова, 2021, с. 157].

«Колокола» Е.А. Коршунова относит к *пасхальным* романам, основываясь на определении И.А. Есаулова, полагающего, что

---

<sup>1</sup> Солнцева Н.М. А.М. Ремизов // История русской литературы Серебряного века, (1890-е – начало 1920-х годов) : в 3 ч. – Москва, 2017. – Ч. 1 : Реализм. – С. 256.

структура такого произведения «являет собой художественно организованное паломничество к Пасхе»<sup>1</sup>. «В “Колоколах” стремятся к внутренней Пасхе как герои, так и в целом – вся Россия» [Коршунова, 2021, с. 165]. Именно пасхальный архетип, с точки зрения исследовательницы, наиболее полно «помогает выразить сверхидею текста: жажду обретения духовного Китежа» [Коршунова, 2021, с. 165]. Важно отметить, что именно Дурылин концептуализировал архетип «Китежа» в литературе Серебряного века, на это указал автор монографического исследования «Поиски Руси невидимой» И. Карлсон<sup>2</sup>.

В романе-хронике «Колокола» архетип Китежа становится структурообразующим: «В тексте представлены почти все составляющие части сюжета о Китеже: постройка города, его история, изображение угрозы существования города, чудо спасения Китежа, возможность навсегда уйти в Китеж, подтверждение бытия Китежа чудесными “вестями” из него» [Коршунова, 2021, с. 170]. Само обращение к мифологеме Китежа, полагает Е.А. Коршунова, характеризует автора как носителя маргинального сознания: «Роман написан в ссылке, вдали от литературной среды. Дурылин чувствует себя скорее представителем литературного “подполья”, чем писателем, который уверен в том, что роман может стать фактом литературного процесса» [Коршунова, 2021, с. 171].

Вполне закономерным кажется исследовательнице обращение Дурылина к такой продуктивной форме отображения народного сознания, как сказ. В этой форме написаны: «Хивинка» (рассказ казачки) (1924), «Чертог памяти моей» (записки Ельчанинова) (1927–1928) и др. Используя эстетические и стилевые тенденции современного литературного процесса, орнаментализм и сказ, Дурылин обретает свой, новый язык и стиль для отображения исторического слома 1917 г., что характеризует его как писателя-модерниста. Отходя от символизма, он находит новый способ репрезентации центрального вопроса своего творчества – судьбы России в постреволюционный период.

---

<sup>1</sup> Есаулов И.А. Русская классика : новое понимание. – Санкт-Петербург, 2012. – С. 437.

<sup>2</sup> Карлсон И. Поиски Руси невидимой : Китежская легенда в русской литературе, 1843–1940. – Gotenburg, 2011. – С. 180.

В основной корпус монографического исследования, помимо представленных выше, входят также главы: «“География” С.Н. Дурылина как текст», в которой раскрывается поэтика «северного текста», «крымского текста», «московского текста», и «Обитатели “своего угла”, или Несколько слов о поэтике итоговой книги», в которой исследовательское внимание сосредоточивается на нескольких фигурах (Пушкин, Лермонтов, Розанов) главной книги Дурылина «В своем углу» (1924–1942).

К основному корпусу примыкает Приложение, включающее: «О В.В. Розанове (*из письма*)», «На чужой могиле. Пасхальный рассказ (Посвящается дорогому моему брату Георгию)», «Документы личного дела С.Н. Дурылина в Государственной Академии Художественных Наук», а также список источников и комментарии. Все это делает исследование многосторонним, многоплановым и приближает к решению поставленной автором задачи – представить творчество писателя как целостную систему.

Слова самого Дурылина: «Было ли у меня творчество? – была ли у меня и самая жизнь? <...> Я – никто: я – “не”, “не” и “не”: не ученый, не писатель, не поэт, хотя я и написал ученые статьи, и был писателем, и слагал стихи, я – никакой профессионал. Никакое профессиональное дело не сделано мною в жизни» [Дурылин, 2006, с. 95] – Е.А. Коршунова связывает «с комплексом маргинальности, ощущением себя маргинальной личностью, буквально “выламывающейся” не только из существующих культурных и идеологических шаблонов, но и из литературной среды», а также с непризнанностью, обусловленной неизвестностью его «потаенной» прозы, и делает все возможное для возвращения Дурылина «и читателям, и литературе» [Коршунова, 2021, с. 288].

### Список литературы

1. Дурылин С.Н. В своем углу. – Москва : Молодая гвардия, 2006. – 879 [1] с. : ил.
2. Дурылин С.Н. В те дни // Дурылин С.Н. Собр. соч. : в 3 т. – Москва : Издательство журнала «Москва», 2014. – Т. 2. – 672 с.
3. Коршунова Е.А. Вариации русского модернизма : С.Н. Дурылин : монография – Москва ; Берлин : Директ – Медиа, 2021. – 388 с.

---

## Зарубежная литература

УДК 821.133.1

DOI: 10.31249/lit/2023.01.10

ДРОЖЖИНА А.Э.<sup>1</sup> МОДЕРНИСТСКИЙ РОМАН В СВЕТЕ ПСИХОЛОГИЧЕСКИХ КОНЦЕПЦИЙ ЛИЧНОСТИ 1890–1920 гг. («Орландо» В. Вулф)<sup>©</sup>

*Аннотация.* В концепциях, рассматриваемых в статье, научно обосновываются представления о личности, которые ранее уже разрабатывались в художественной литературе, но завершённую форму обрели в модернистских произведениях. Идеи множественности «я», субъективности времени, власти бессознательного, стремления к «самости» и иные нашли отражение в художественном мире и композиции романа «Орландо». Они позволили В. Вулф показать многогранного героя «новой биографии», изобразить его прихотливое становление, текучесть идентичности и динамику его душевной жизни.

*Ключевые слова:* В. Вулф; «Орландо»; биографический роман; английский модернизм; З. Фрейд; К.Г. Юнг; О. Ранк; А. Бергсон; У. Джеймс.

*Для цитирования:* Дрожжина А.Э. Модернистский роман в свете психологических концепций личности 1890–1920 гг. («Орландо» В. Вулф) // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение. – 2023. – № 1. – С. 142–152. DOI: 10.31249/lit/2023.01.10

---

<sup>1</sup> Дрожжина Анна Эдуардовна – магистр филологии, независимый исследователь, Ростов-на-Дону, e-mail: drozhzhina.annushka@mail.ru

© Дрожжина А.Э., 2023

DROZHZHINA A.E.<sup>1</sup> Modernist novel in light of psychological personality concepts of 1890–1920 (Virginia Woolf’s *Orlando*)<sup>©</sup>

*Abstract.* The theoretical views on the human personality named in the article scientifically substantiate some ideas about human nature, which had already been gradually developed and described in fiction, but have flourished in it only in the modernist prose. Some of them, such as natural plurality of a human person, subjective nature of time, power of the unconscious over an individual, endeavour to discover one’s self and others, manifest themselves in the reality and composition of the novel *Orlando*. They allow Virginia Woolf to portray a complex character of the “new biography” in her novel, depict whimsical years of his / her adolescence, fluidity of his / her identity, and dynamics of his / her spiritual life.

*Keywords:* Virginia Woolf; *Orlando*; biofiction; English modernist literature; Sigmund Freud; Karl Jung; Otto Rank; Henri Bergson; William James.

*To cite this article:* Drozhzhina, Anna E. “Modernist novel in light of psychological personality concepts of 1890–1920 (Virginia Woolf’s *Orlando*)”, *Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies*, no. 1, 2023, pp. 142–152. DOI: 10.31249/lit/2023.01.10 (In Russian)

Рубеж XIX и XX вв. – время зарождения и становления новых эстетических, философских и художественных систем, появление которых было вызвано кардинальными сдвигами в мироощущении человека, когда произошла смена ориентиров и ценностей. Тогда же появились и первые психологические концепции личности, в которых идентичность человека рассматривалась как текучая, утверждалась невозможность исчерпывающего самопознания, противоречивость человеческих поступков и т.д. Однако еще прежде соответствующие свойства человеческой психики были показаны в литературе.

Первым, кто попытался запечатлеть глубины человеческой психики, был Монтень. Вирджиния Вулф определяла эссеистику

---

<sup>1</sup> **Drozhzhina Anna Eduardovna** – Master of Philology, independent researcher, Rostov-on-Don, e-mail: drozhzhina.annushka@mail.ru

© Drozhzhina A.E., 2023

Монтеня, в которой отразились его идеи о сложной природе человеческого «я», как уникальный опыт самопознания, ведь человеку крайне сложно постичь самого себя, его идентичность «капризна и непредсказуема» [Вулф, 2012, с. 54–60]. Значительную роль в обретении себя могут сыграть проявления характера и склонностей в повседневности, ведь наша жизнь – отражение нас самих.

В классицистической драме и трагедии и просветительском романе изображение характера было рационалистическим. В раннем романтическом романе (Б. Констан, Ф.Р. Шатобриан) также присутствовали отголоски рационального схематизма: например, у Б. Констана это проявлялось в том, что в основе характеров его героев лежали структуры из логически ясных парных противопоставлений, поступки объясняются физиологическими импульсами [Гинзбург, 1976, с. 279]. От такого изображения характера уходят Г. Флобер, Л.Н. Толстой, Ф.М. Достоевский. Уже для Г. Флобера бессознательное и иррациональное выступают тайными регуляторами поведения человека. «Диалектика души» по Л.Н. Толстому предполагает, что в человеке соединены два начала, с одной стороны устойчивое ядро, с другой – текучесть, обуславливающая невозможность твердо определить, очертить человеческий характер. Ф.М. Достоевский исследовал душевную жизнь в ее противоречиях и глубинах, отказавшись от классического психологизма XIX в., в котором центральное место занимало представление о том, что герой в своих поступках безгранично свободен, так как мотивы поступков непосредственно вытекают из его «господствующей идеи» – герой решает свою нравственно-философскую задачу [Гинзбург, 1976, с. 448].

Схожим образом теории личности, появившиеся на рубеже XIX и XX вв. и представлявшие развитие индивидуума как процесс, который длится на протяжении всей его жизни, можно противопоставить эссенциалистскому взгляду на человека, предполагавшему изначальную заданность набора его качеств и свойств.

Основателем психологии личности считается Уильям Джеймс (1842–1910). На проблему психологии личности У. Джеймс выходит через проблему самосознания. Кроме того, он стал первым, кто затронул проблему психологического времени. В 1890 г. была опубликована его книга «Научные основы психоло-

гии» (*The Principles of Psychology*), содержащая основные положения его «теории потока сознания» [Гриншпун, 2017, с. 130–141].

В критике У. Джеймсом элементаризма, господствовавшего в современной ему психологии, важную роль сыграли интроспективные описания психической жизни как «потока сознания», в котором невозможно вычленить «атомы», «ассоциации» и жесткие связи между ними, но возможно проследить постоянное изменение качеств, присутствие смутных и малоосознаваемых содержаний, отчетливую селективность сознания и т.д. [Большой психологический словарь, 2006, с. 126]. В 1896 г. Джеймс провел серию лекций о необычных состояниях психики, где, в частности, рассказывал так называемые «кейсы» из жизни людей, в которых уживалось несколько личностей. Одно из таких его выступлений называлось «Множественная личность» [Taylor, 2009, р. 36–38].

Взгляды этого американского психолога на человека отчетливо перекликаются с тем, как изображает главного героя своей фантазмагорической биографии «Орландо» Вирджиния Вулф (1882–1941). Уильям Джеймс полагал, что личность человека множественна, «я» разделено на сегменты, которые, однако, связаны между собой и в объединяющем сознании опыта представляют единое целое. Однако в реальности такое объединение всегда происходит не до конца, что и не позволяет человеку в полной мере понять, кем он является. Именно такое изображение заглавного характера мы видим у В. Вулф: ее персонаж на протяжении более чем трех веков продолжает «накапливать» так называемые «сегменты», которых в финале романа насчитывается более двух тысяч. Орландо может вызвать любой из них в своем сознании, но не может сказать, какой из них является главным.

Необходимо, конечно, назвать и наиболее известную из существовавших тогда концепций личности – психодинамическую теорию, сформулированную Зигмундом Фрейдом (1856–1939). Австрийский психолог, психоаналитик, психиатр и невролог З. Фрейд не видел в человеке существо, полностью осознающее свое поведение, и выдвинул теорию о том, что люди постоянно пребывают в состоянии конфликта, истоки которого лежат в более обширной нежели сознание сфере – в неосознаваемых сексуальных и агрессивных побуждениях. И значит, психику человека определяет непрекращающаяся борьба между непримиримыми

силами инстинкта, рассудка и сознания, на что и указывает термин «психодинамический».

Согласно З. Фрейду, значение бессознательных психических процессов в регулировании поведения человека весьма велико. Не только его поступки часто являются иррациональными, но также само значение и причины поведения редко бывают доступны сознанию. Взгляд З. Фрейда на человеческую природу нанес ощутимый удар господствовавшим в то время представлениям викторианского общества.

В начале 1920-х годов З. Фрейд пересматривает свою концептуальную модель психической жизни человека и вводит в «анатомию личности» три основные структуры: ид (примитивные, инстинктивные и врожденные аспекты личности), эго (компонент психического аппарата, ответственный за принятие решений) и суперэго (приобретенные в ходе социализации системы ценностей, норм, этики), а двумя основными группами инстинктов человека называет инстинкты жизни (Эрос) и смерти (Танатос) [Фрейд, 1925, с. 38–48].

Роман «Орландо» прекрасно иллюстрирует целый ряд аспектов его теории. Во-первых, личность главного героя В. Вулф находится в постоянном – динамическом – становлении на протяжении всей жизни. Во-вторых, поступки героя (или героини) этого романа зачастую спонтанны, и биограф никак не может их объяснить логически: такие действия можно рассматривать только как проявления внутренних импульсов подсознательного. В-третьих, в целом ряде случаев сам(а) Орландо тоже никак не может объяснить свои поступки: для нее (для него), как и в понимании З. Фрейда, они не рациональны, и их природа неведома самому человеку. Более чем эксплицитно в романе проявляется борьба между ид и суперэго – общество и его нормы, усваиваемые человеком, влияют на его идентичность. Так, в главах «Орландо», следующих за «превращением» заглавного героя из мужчины в женщину общество (дух времени) влияет на поведение героини, поновому ограничивая его и добавляя тем самым новые грани ее сложной идентичности. Вот как иллюстрируется в тексте, например, формирование у Орландо новой идентичности («жена») помимо ее собственной воли: «What a world we live in!» “What a world to be sure!” Its complexities amazed her. It now seemed to her

that the whole world was ringed with gold. She went in to dinner. Wedding rings abounded. She went to church. Wedding rings were everywhere»<sup>1</sup> [Woolf, 1964, p. 176]. Вопреки тому, что это не соответствует ее глубинным устремлениям, в условиях Викторианской эпохи Орландо постепенно начинает присматриваться к новым для себя идеям о замужестве. Поводом для такого поворота мысли послужила бытовая деталь – обручальное кольцо ее служанки Бартоломью. Орландо попросила служанку снять ненадолго кольцо, чтобы как следует изучить незнакомый предмет, но та наотрез отказалась. С этого момента, в результате столкновения со «сложностью мира», которая ее озадачила, начинаются первые сдвиги в ее внутреннем мире в направлении формирования новой грани идентичности: в пародийном ключе показано, как дух Викторианской эпохи одержал верх.

В пародийном ключе разрешается и парадокс стремления человека то к Эросу, то к Танатосу. Противоположные, казалось бы, устремления очень наглядно сменяют друг друга во внутреннем мире Орландо во время его (ее) отношений с княжной Сашей: «All ends in death,' Orlando would say, sitting upright on the ice. But Sasha <...> stared at him, perhaps sneered at him, for he must have seemed a child to her, and said nothing»<sup>2</sup> [Woolf, 1964, p. 35].

Следующая теория личности, полезная при анализе текста «Орландо», – это аналитическая концепция личности, предложенная неверным учеником З. Фрейда Карлом Густавом Юнгом (1875–1961). Швейцарский психиатр занимался изучением динамических неосознаваемых влечений и того, как они влияют на опыт человека и его поведение. Юнг утверждал, что содержание бессознательного – значительно больше, чем просто подавленные сексуальные и агрессивные побуждения (концепция З. Фрейда). В его теории личности, известной как аналитическая психология, индивидуум мотивирован интрапсихическими силами и образами,

---

<sup>1</sup> «Сложность мира ее озадачивала. Ей казалось уже, что весь мир окольцован золотом. Она пошла обедать. Кольца, кольца, обручальные кольца. Пошла в церковь. Сплошные обручальные кольца». – *Здесь и далее пер. Е. Суриц.*

<sup>2</sup> «– Все кончится смертью, – говорил Орландо, садясь на льду. Но Саша <...> смотрела на него во все глаза, смеялась над ним, потому что он, наверное, казался ей ребенком, и ничего не отвечала».

происхождение которых уходит в глубь истории эволюции. В идеале на уровне сознания человека осуществимы четыре типа «умственных операций»: мышление и чувство (имеющие, по Юнгу, рациональный характер), а также ощущение и интуиция (которые иррациональны). Пренебрежение развитием иррациональных движений ума уменьшает для человека возможности адаптации к окружающему миру [Шишова, 2014, с. 38].

Структура личности (души), по К.Г. Юнгу, состоит из трех элементов.

– Эго. Включает в себя мысли, чувства и воспоминания, благодаря которым личность чувствует свою целостность. Это основа самосознания.

– Личное бессознательное. Включает конфликты и воспоминания, которые когда-то осознавались, но теперь забыты или подавлены.

– Коллективное бессознательное. Оно хранит мысли и чувства, общие для людей и являющиеся результатом общечеловеческого эмоционального прошлого.

Также К.Г. Юнг выдвинул гипотезу о том, что коллективное бессознательное состоит из мощных психических образов – архетипов, которые представляют собой врожденные идеи и предрасполагают человека вспоминать, переживать и реагировать на события определенным образом. Кроме того, по Юнгу, важны «индивидуация» и «самореализация». Под индивидуацией он понимал динамичный эволюционный процесс интеграции множества противодействующих сил и тенденций в дееспособное целое. А под самореализацией – итог осуществления индивидуации.

В биографии «нового типа» В. Вулф изобразила человека в соответствии с юнгианскими представлениями об индивидуации и обретении «самости»: этот процесс состоит в отказе от деятельного подхода в пользу созерцательности. В «Орландо» биограф в какой-то момент делает отступление, в котором сообщает читателю о том, что мыслить и жить – два противоположных занятия, и пока героиня погружена в свои мысли, сюжет биографии тоже поставлен на паузу – пока герой биографии не совершает решительно никаких поступков, биографу остается лишь перебирать четки или смотреть в окно: «Thought and life are as the poles asunder. Therefore – since sitting in a chair and thinking is precisely what Orlando is doing

now – there is nothing for it but to recite the calendar, tell one's beads, blow one's nose, stir the fire, look out of the window, until she has done»<sup>1</sup> [Woolf, 1964, p. 197]. Вирджиния Вулф представляет здесь некую пародию на Гамлета как тип героя, погруженного в процесс собственных размышлений, чем и объясняется его длительное бездействие в жизни (месть за отца была прожита им в сознании множество раз, прежде чем свершилась).

Еще один «строптивый ученик» З. Фрейда австрийский психоаналитик Отто Ранк (1884–1939), который поначалу был членом Венского психоаналитического общества, а затем вышел из его рядов [Ялом, 1999, с. 332], сформулировал концепцию двойничества, в которой изложил свои представления об идентичности человека, нарциссизме и страхе смерти. По О. Ранку, «двойник» является признаком внутреннего расщепления личности и одновременно проекции. Нарциссический аспект двойничества заключается в избавлении индивидуума от отщепленной личности, ставшей персонификацией влечений и склонностей, которые ощущаются как постыдные. «Убийство» такого двойника – бессознательная иллюзия отщепления дурного, заслуживающего наказания, – на самом деле должно расцениваться как самоубийство, самонаказание. «Двойничество» можно рассматривать как гипертрофированную форму защитного самосохранения, которое выражается в ощущении патологического страха перед тем, что может угрожать нарциссизму (страх смерти), а значит, перед растворением личности в полной любви к себе, которую олицетворяет двойник [Rank, 2009, p. 69–87].

В романе «Орlando» есть сюжет о двойничестве. Первой серьезной любовью Орlando (которая случилась во время третьей помолвки героя) стала княжна Саша из рода Романовых, в которой можно увидеть «двойника» протагониста: помимо Орlando, это второй андрогинный персонаж, изображенный в романе. Личность Саши отчетливо отражает особенности личности Орlando, и, подобно Нарциссу, глядящему на свое отражение, Орlando необхо-

---

<sup>1</sup> «Мыслить и жить – два полярно противоположных занятия. А потому – раз Орlando сейчас только и делает, что сидит на стуле и думает – нам ничего другого не остается, как цитировать календарь, перебирать четки, сморкаться, ворошить огонь и смотреть в окно, покамест ей это не надоест».

димо постоянно находиться возле Саши, невозможно отпустить ее на родину, а значит, приходится настаивать на совместном побеге. Когда они вдвоем, Орlando поочередно приходят в голову мысли то о любви к Саше, то о собственной смерти: лишиться Саши для него – все равно что потерять или убить себя. Тем не менее он наделяет ее и отрицательными чертами. Приревновав Сашу к матросу, Орlando во время постановки «Отелло» ощущает, будто это не актер Отелло убивает актрису Дездемону, а он сам убивает неверную, порочную Сашу.

Для текстов В. Вулф важны также концепции сознания и времени, разработанные французским философом, лауреатом Нобелевской премии по литературе 1927 г. Анри Бергсоном (1859–1941), представителем интуитивизма и философии жизни. Ключевыми его работами считаются «Опыт о непосредственных данных сознания» (1889), «Материя и память» (1896), «Творческая эволюция» (1907).

Человеческое восприятие, по А. Бергсону, – это отбор. Восприятие не создает ничего, но лишь устраняет из совокупности образов все те, на которые не может воздействовать. В материи, считает Бергсон, потенциально заложена вся множественность ее образов, представлений о ней, и воспринимать сознательно – значит выбирать: функция сознания состоит, прежде всего, в практическом различении с целью выбора. Таким образом, утверждается избирательность восприятия – у всего живого, сознательного. Восприятие обуславливает также и возможное наше воздействие на вещи, и возможное действие вещей на нас, т.е. изначальную связанность мысли и действия. Сам механизм человеческого познания имеет, по Бергсону, кинематографическую природу: воспринять что-то – значит сделать его неподвижным, осуществить сжатие в единый момент человеческой длительности того, что само по себе распределилось бы на бесчисленное множество моментов. Как и для У. Джеймса, для А. Бергсона особый интерес представляет субъективность восприятия времени. Восприятие у него подразумевает сгущение бесконечно растянутых периодов существования в ряд дифференцированных моментов, и, говоря о картине мира, всегда необходимо учитывать позицию наблюдателя, с которой она строится, и рассматривать восприятие времени как активное его творение [Князева, 2009, с. 174–184]. Бергсон отли-

чал «научное время», измеряемое часами, и «чистое время» как динамичный, активный поток событий – поток самой жизни. Проживаемое человеком время А. Бергсон назвал длительностью и считал, что оно может быть постигнуто только интуитивно [Новиков, 2011, с. 63].

Подобные представления о времени и сознании обнаруживаются и в тексте «Орландо». Так, в отдельном пассаже биограф Орландо развивает мысль о том, что нельзя точно установить степень влияния времени на человека, так как время воспринимается субъективно [Woolf, 1964, p. 72]. Воздействие прожитого времени слишком трудно уловимо и не может быть подвергнуто анализу методами позитивизма, и, как утверждает создатель фантастической биографии, порой одна неделя старила Орландо на сто лет, а другая прибавляла не более трех секунд [Woolf, 1964, p. 73].

Таким образом, психологические концепции, воспринятые В. Вулф из теорий личности конца XIX – начала XX в., – о природе человека, множественности «я» в личности отдельного человека, психологическом времени, власти человеческого подсознания, стремление к «самости» и иные, – нашли отражение в тексте ее романа «Орландо». Некоторые из концептов названных выше теорий помогли писательнице выполнить важную художественную задачу – показать в романе множественного, многогранного героя, проект которого она ранее представила в эссе «Новая биография» (*The New Biography*, 1927): становление его личности, текучесть его идентичности и динамику его душевной жизни. В целом же пример романа «Орландо» позволяет предположить, что психологические концепции личности теоретически обосновали открытия, к тому времени уже сделанные в художественной литературе, и, в свою очередь, повлияли на становление на прошлом рубеже веков нового литературного направления – модернизма.

### Список литературы

1. Большой психологический словарь / под ред. Б.Г. Мещерякова, В.П. Зинченко. – Москва ; Санкт-Петербург : Прайм Еврознак, 2006. – 672 с.
2. Вулф В. Монтень // Вулф В. Обыкновенный читатель / изд. подгот. Н.И. Рейнгольд ; отв. ред.: А.Н. Горбунов. – Москва : Наука, 2012. – С. 54–60. – (Литературные памятники).

3. Гинзбург Л.Я. О психологической прозе : монография. – Москва : Художественная литература, 1976. – 448 с.
4. Гринштун И. История психотерапии. Лекция 2. Предыстория психотерапии (часть 4) // Консультативная психология и психотерапия. – 2017. – Т. 25, № 1(95). – С. 129–145.
5. Князева Е. Проблема восприятия : А. Бергсон и современная когнитивная наука // Логос. – 2009. – № 3. – С. 174–184.
6. Новиков Ю. Концепция времени в философии А. Бергсона // Пространство и Время. – 2011. – № 1. – С. 63.
7. Фрейд З. По ту сторону принципа удовольствия : перевод со 2-го немецкого издания / с вступ. ст. М.В. Вульф. – Москва : Современные проблемы. Н.А. Столляр, 1925. – 110 с.
8. Шишова Е.О. Психология личности. – Казань : Казанский федеральный университет, 2014. – 111 с.
9. Ялом И. Экзистенциальная психотерапия. – Москва : Независимая фирма «Класс», 1999. – 576 с.
10. Rank O. The double : a psychoanalytic study [Двойник. Психоаналитическое исследование]. – Chapel Hill : Univ. of North Carolina press, 2009. – 116 p.
11. Taylor E. The mystery of personality. A history of psychodynamic theories [Тайна личности. История психодинамических теорий]. – New York : Springer, 2009. – 408 p.
12. Woolf V. Orlando [Орlando]. – London : Chatto & Windus, 1964. – 299 p.

---

УДК 821.111:39(470)+821.411.94(470) DOI: 10.31249/lit/2023.01.11

КРАСАВЧЕНКО Т.Н.<sup>1</sup> БРИТАНСКИЙ ПИСАТЕЛЬ ДЖЕЙМС МИК И ЕГО РОМАН «РАДИ ЛЮБВИ К ЛЮДЯМ» (2005)

*Аннотация.* Джеймс Мик, писатель шотландского происхождения, среди других британских прозаиков, работавших в качестве журналистов в России (Оуэн Мэттьюз, Эндрю Миллер), выделяется большим художественным дарованием. В широко известном постмодернистском романе «Ради любви к людям», действие которого происходит в Сибири в 1919 г. в период гражданской войны, он мастерски использует эстетику ужасного, готического, эротического, сочетает традиции Достоевского и Андрея Платонова, обыгрывает реалистические, натуралистические, экспрессионистские художественные приемы, совмещает захватывающие сюжеты о любви, о секте скопцов, о чешском легионе в Сибири, о каннибализме заключенных, бежавших из арктических лагерей.

*Ключевые слова:* современный британский роман; образ России; традиции британской готики; Достоевский; Андрей Платонов.

*Для цитирования:* Красавченко Т.Н. Британский писатель Джеймс Мик и его роман «Ради любви к людям» // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7: Литературоведение. – 2023. – № 1. – С. 153–167. DOI: 10.31249/lit/2023.01.11

---

<sup>1</sup> **Красавченко Татьяна Николаевна** – доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник отдела литературоведения ИНИОН РАН, e-mail: tatianakras@mail.ru

KRASAVCHENKO T.N.<sup>1</sup> British writer James Meek and his novel *The People's Act of Love* (2005)

*Abstract.* James Meek, a writer of Scottish origin, is distinguished by a greater artistic talent among other British novelists, who worked in Russia as journalists (Owen Matthews, Andrew Miller). In his widely known postmodernist novel *The People's Act of Love* he masterfully uses creative techniques of horrible, gothic, erotic, “plays” with realistic, naturalistic, expressionistic artistic methods, combines traditions of Dostoevsky and Andrey Platonov, as well as exciting stories of love, of eunuchs sect, of Czech legion in Siberia, of cannibalism of prisoners who escaped from arctic camps.

*Keywords:* contemporary British novel; image of Russia; traditions of British Gothic; traditions of Dostoevsky and Andrey Platonov.

*To cite this article:* Krasavchenko, Tatiana N. British writer James Meek and his novel *The People's Act of Love* (2005) // Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies, no. 1, 2023, pp. 153–167. DOI: 10.31249/lit/2023.01.11

Жизнь и творческая жизнь Джеймса Мика (р. 1962, Лондон) связаны с Шотландией (отец его – шотландец). В 1969 г. семья обосновалась в шотландском городе Данди, где Мик провел детство, юность и окончил школу. Затем он поступил в Эдинбургский университет, в начале 1980-х годов начал печатать рассказы в журнале *New Edinburgh Review*. Вместе с шотландским драматургом и романистом Дунканом Маклином (Duncan McLean, р. 1964) он написал пьесу «Факультет крыс» (*Faculty of Rats*), поставленную в маленьком экспериментальном театре Edinburgh Fringe в 1984 г.

После окончания Эдинбургского университета Мик поступил в лондонский Городской университет (City University) на курсы журналистики (для имеющих высшее образование), и в 1985 г. его взяли репортером вечерней газеты *Northampton Chronicle & Echo* в английском городе Нортгемптон в регионе Ист-Мидлендс (в ста километрах от Лондона) [Fernandez Ramos, 2006], где он

---

<sup>1</sup> **Krasavchenko Tatiana Nikolayevna** – Ds in Philology, Leading Researcher of the Department of Literary Studies, Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian Academy of Sciences, e-mail: tatianakras@mail.ru

проработал три года. В 1988 г. он вернулся в Эдинбург и стал репортером в газете *Scotsman*, издал роман «Макфарлейн будоражит море» (*Macfarlane Boils the Sea*, 1989), а в 1992 г. – сборник рассказов. В 1990 г. Мик помог Д. Маклину создать издательство Clocktower Press («Башня с часами»).

В 1991 г. Мик выступил как журналист-международник: освещал войну в Персидском заливе и одним из первых западных репортеров вошел в освобожденный Кувейт. А с ноября 1991 г. он стал независимым (freelance) репортером в Киеве, писал репортажи о распаде СССР для лондонской газеты «Гардиан» и для эдинбургской «Скотсмен». За три года работы в Киеве Мик выучил русский язык и в 1994 г. переехал в Москву, где пять лет проработал репортером газеты «Гардиан» и некоторое время – главой ее московского бюро, побывал в разных уголках бывшего Советского Союза, опубликовал роман «Время в пути» (*Drivetime*) и сборник рассказов «Музей сомнения» (*The Museum of Doubt*).

В 1999 г. он вернулся в Лондон, работал в «Гардиан» – освещал в 2001 г. войну США в Афганистане, в 2003–2004 гг. Иракскую войну. В 2005 г. он ушел из «Гардиан» и стал профессиональным писателем.

От таких писателей-журналистов, как Оуэн Мэттьюз и Эндрю Миллер, авторов специфических журналистских романов<sup>1</sup>, Джеймс Мик отличается тем, что, несмотря на весь свой солидный и разнообразный журналистский опыт, изначально писал настоящему художественную прозу. В 1990-е – начале 2000-х годов, когда в его романах и рассказах речь шла в основном об Эдинбурге и – шире – Шотландии, ему были эстетически близки шотландские писатели-экспериментаторы – Ирвин Уэлш (Irwin Welsh) и Алан Уорнер (Alan Warner). Для прозы Мика того периода были характерны сюрреализм, абсурдизм, в ней чувствовалось воздействие Кафки.

---

<sup>1</sup> См.: Т.Н. Красавченко. Британский писатель Оуэн Мэттьюз и Россия // ИАЖ Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение. – Москва : ИНИОН РАН, 2022. – № 3. – С. 169–186; Красавченко Т.Н. Роман Э.Д. Миллера «Подснежники» как криминальная и социально-психологическая драма // ИАЖ Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение. – Москва : ИНИОН РАН, 2022. – № 4. – С. 161–172.

Широкое признание принес ему третий роман «Ради любви к людям» (2005) [Meek, 2005], номинированный на Букера и получивший несколько других литературных премий. Он был переведен более чем на 20 языков, в том числе на французский, испанский, немецкий, итальянский, голландский, чешский. На русский название романа, перевод которого вышел в петербургском издательстве «Амфора», Адам Асвадов перевел буквально как «Декрет о народной любви» [Мик, 2006]. Однако декрет означает правовой акт, постановление какого-то органа власти или должностного лица, и к смыслам романа это не имеет никакого отношения. В романе речь идет о том, что ее герои – Глеб Балашов, Кирилл Самарин, красные – все действуют, по их субъективному убеждению, ради людей, в интересах народа, хотя во всех названных случаях это крайне сомнительно, ибо их действия в реальности не ведут к благу людей.

Очевидно, когда Джеймс Мик писал роман, он осознанно или неосознанно руководствовался эстетическим убеждением Владимира Набокова: в романе главное – история (стори – story). И он совместил в своем произведении три захватывающие, можно сказать экзотические, истории, которые произвели на него самого завораживающее впечатление – настолько они необычны; и вместе с тем он, вероятно, понимал, что они поразят воображение англоязычного (и, как выяснилось, не только англоязычного) читателя, имеющего пристрастие к страшным историям и привыкшего к столь развитой в британской литературе традиции готической прозы. В одном из интервью писатель заявил: «Я узнал о каннибализме заключенных, бежавших из арктических тюремных лагерей; о чешском легионе в Сибири после гражданской войны; о существовании секты кастратов. <...> О каждой из этих “ситуаций” я читал книги, тем не менее истории в романе мои. Экстремальные ситуации дали импульс для создания персонажей. Каждая из этих “ситуаций” заслуживает отдельной книги. Я решил, что местом их действия может быть Сибирь 1919 г. и их нужно все вместиť туда, потому что мне было ясно – о Сибири я напишу лишь одну книгу, и если они не войдут туда, то будут потеряны» [Fernandez Ramos, 2006]. Очевидно, что писатель сознавал: все эти необычные, казалось бы, невероятные истории произошли в России, непредсказуемой стране, где возможно все что угодно. Мик явно

вник в историю и культуру России, особенно такого ключевого для нее периода – накануне и после большевистской революции. Ему удалось передать сложную атмосферу в стране в самом конце XIX – начале XX в.: раскол в жизни общества – голод, уничтожавший народ, относительно благополучную жизнь дворян, купцов, интеллигенции и постепенно все более нарастающие революционные настроения, особенно среди молодежи.

Одна из трех историй, рассказанных в романе, – история Анны Луговой, красивой, неординарной девушки, родом из уездного городка Воронежской губернии из состоятельной, возможно, даже дворянской семьи, отец ее – бездарный художник-самоучка, а вот она оказалась одаренным фотографом (искусство фотографии в начале 1900-х было еще необычно в России; тем более непривычно выглядела девушка-фотограф). Когда Анна снимала столкновение революционных агитаторов и рабочих с хозяином фабрики и защищавшими его казаками и гвардейцами, она познакомилась с красавцем-кавалергардом Глебом Балашовым, за которого вскоре вышла замуж по страстной любви, родила сына. Несколько лет они были счастливы, но началась Первая мировая война, и Глеб со своим конным полком попал в Галицию. Там в первом же сражении он пережил тягчайший стресс, когда у него на глазах в нелепой ситуации, ставшей результатом военной нестыковки, погиб весь его полк, расстрелянный артиллерией австрийцев. Чудом уцелевший Глеб в галлюцинаторном бреду ушел с поля боя и встретил в лесу знакомого – обслуживавшего его полк кузнеца Ханова, родом из Сибири. Тот и раньше, обратив внимание на особую религиозность кавалергарда, вел с ним душевительные беседы и теперь окончательно убедил его в том, что избавление от ужасов этого мира и спасение души – в оскотлении. Глебу сделали эту операцию, и он, вступив в секту скопцов, «исчез» – не вернулся к Анне, долгое время считавшей, что он погиб. Позднее – после письма, полученного от него с описанием всего с ним произошедшего, она поняла, что он в Сибири – в городке Язык, и с маленьким сыном Алёшей отправилась туда.

Язык – городок, населенный членами мистической секты «духовных христиан» – скопцов, относящихся к «обелению» (оскотлению) как к богоугодному делу, избавляющему человека от «низменных», плотских соблазнов. В городке практически нет

детей. Глеб Балашов возглавил эту общину. То, что скопцы живут в сибирском городке, вполне убедительно, так как в Российской империи секту преследовали и ее членов ссылали в Сибирь. В романе Мика описано богомоление – радение скопцов: несколько из них по очереди выходят на середину и начинают кружиться на одном месте – все быстрее и быстрее – до одурения, что наркотически действует на радеющих, доставляя им особое наслаждение и создавая иллюзию общения с Богом. Свою общину Балашов, как это принято у скопцов, называет «кораблем», а себя «белым голубем».

Другая история, изложенная в романе, – это малоизвестная вне пределов академической науки история чешского легиона, в результате всех перипетий Первой мировой войны оказавшегося в Сибири и воевавшего на стороне белых. Часть его – отряд сначала из двухсот человек, потом из оставшихся в живых ста с небольшим – возглавляет жестокий командир, самодур и диктатор 24-летний капитан Матула, одержимый идеей невозвращения в Чехию и освоения сибирских земель, что, как ему кажется, позволит ему и его солдатам обогатиться. Как размышляет Анна: «Казалось, Матулу питает сама тьма, скопившаяся под миллионами тяжелых деревьев, и капитан ведет теньям учет, подобно тому, как иные ведут счет золоту» [Мик, 2006, с. 212]<sup>1</sup>. Матула известен местному населению как «кровопийца», а красным – как военный преступник: после того как красные партизаны убили двух солдат из его отряда, он расстрелял в городке Старая Крепость дюжину рабочих с семьями, и красные приговорили Матулу, а заодно и всех чехов к смерти, независимо от их участия в злодеянии. Матуле противостоит лейтенант Муц, человек, разумный, добрый, тонко чувствующий, стремящийся, как практически все в чешском отряде, к возвращению в Прагу.

Еще одна важная история в романе – история Кирилла Самарина, который появляется в первой же главе романа – своего рода увертюре, представляющей его в 1910 г. в провинциальном поволжском городке, где он окончил гимназию и собирается стать инженером. Он влюблен в курсистку Катю Орлову, примкнувшую

---

<sup>1</sup> Здесь и далее цитаты из романа даются в переводе Адама Асвадова. – Прим. Т. К.

к революционной террористической группе. Его попытки убедить ее в том, что это очень опасно, потерпели неудачу – как многие молодые люди той поры, она уже не может остановиться; в конце концов, ее арестовывают, осуждают и ссылают «на край света» – за Полярный круг – в Белые Сады в Арктике, где ее силой вынуждают стать наложницей у минералога князя Апраксина-Апракова, который обосновался там со своей командой и телохранителями, надеясь найти в тех краях ценные полезные ископаемые.

Как выясняется, Самарин, поначалу вроде бы чуждый политике, стал анархистом, народовольцем, террористом, намеренным разрушать все, что, на его взгляд, препятствует возникновению рая на земле – созданию утопического общества будущего. Ради этой цели, на его взгляд оправдывающей средства, он совершил немало преступлений, в частности грабил банки – на Аляске, в Одессе и в других городах Российской империи. В уголовном мире он известен под кличкой Могиканин. Получив от Кати Орловой неведомо как дошедшее послание – бересту с нацарапанными на ней словами «Погибаю здесь. К.», Самарин неожиданно выступает в роли романтического героя и отправляется в Белые Сады, надеясь спасти девушку, которая многое значит для него, но находит ее, как и всех там, мертвыми – погибшими от голода и замерзшими. Именно в эту историю супермена-преступника Самарина, обладающего способностью производить на людей самое позитивное впечатление, Дж. Мик ввел поразивший его сюжет о «свинье»: нередко уголовники, бежавшие из лагеря или тюрьмы, убеждали кого-нибудь упитанного заключенного бежать с ними, и, если в дороге наступали проблемы с пропитанием, съедали его. Именно так и поступил Самарин-Могиканин, который взял с собой в дорогу попутчика – эсера и, когда закончилась пища, убил и съел его. Невольными свидетелями этого стали жители тундры – шаман и его ученик – молодой тунгус.

По дороге из Белых Садов Самарин прибрел в городок Язык. Так писатель свел в нем всех своих героев, и в течение трех дней в 1919 г. там происходят основные события романа, масштаб которых эпичен; вместе с тем они исполнены мелодраматизма. В Языке Самарин сразу натолкнулся на шамана, свидетеля своего каннибализма, и, напоив его спиртом, фактически убил его. Заподозрив Самарина в убийстве шамана, Матула арестовал его и

отдал под трибунал. На заседании суда Самарин, выдающий себя за беглого политического каторжанина, поведал придуманную им, но казавшуюся весьма правдоподобной, ужасную историю своего пребывания на каторге в Белых Садах и бегства с нее вместе с матерым уголовным авторитетом Могиканином, который якобы взял его в качестве «свиньи» (запаса провианта), но ему удалось бежать, и теперь людоед Могиканин гонится за ним и скоро придет, если уже не пришел, в Язык.

Самарин произвел глубокое впечатление на Анну Лутову, она сочла его невиновным и убедила Матулу выдать его под ее поручительство. Так он оказался у нее дома, сразу нашел общий язык с ее сыном и остался на ночь – здесь в романе следует эротическая сцена. Утром Самарин, задумавший побег, встал рано и уговорил Алёшу прогуляться с ним – посмотреть паровоз, находившийся в ведении чехов. Он убедил машиниста показать ребенку паровоз, о чем тот якобы давно мечтал, а потом вскочил в будку машиниста, схватил висевший на крюке его браунинг, выкинул машиниста из будки и заставил кочегара погнать паровоз; Алёше он приказал спрыгнуть с поезда, но тот растерялся и остался. Чехи начали стрелять по паровозу из пулемета – убили кочегара, ранили мальчика, то ли потерявшего сознание, то ли уже неживого; столкновение с дрезиной остановило паровоз.

Нет ничего удивительного в том, что американскому литературному критику Майклу Дирда роман Мика, несмотря на всю его оригинальность, напоминает русский роман, в котором, по его мнению, неизменно главный – вопрос о жизни и смерти души и ощутимы душевная тоска, страдания и фантазии [Dirda, 2006]. В одном из интервью Мик на вопрос, к какому автору он неизменно возвращается, ответил: «К Толстому» [Preston, 2019], однако в этом романе наиболее явно присутствие Достоевского. Супермен с криминальными наклонностями – без «тормозов», не сомневающийся в том, что он «право имеет» – Самарин-Могиканин перекликается с Раскольниковым и одновременно как будто вышел из «Бесов» Достоевского, напоминая о Ставрогине. «Кисть Достоевского» особенно ощутима к концу романа, когда после эпизода на паровозе следуют душераздирающие сцены: пробуждение Анны, которая обнаруживает пропажу сына, бежит на полустанок, ее раскаяние и самобичевание, издевательства Матулы над ней, вы-

нуждающего ее поцеловать его сапог, появление Самарина-Могиканина с раненым мальчиком на руках: возможно, впервые в жизни в нем сработал какой-то «человеческий тормоз» (а может, деваться было некуда) и он не смог «переступить» через ребенка. Мать относит раненого мальчика домой, приводит в чувство, а Самарин исчезает, объявляется у Балашова и, сожалея о проявленной слабости – в отношении к женщине и ребенку, просит оскопить его. Но Балашову не до того – он бежит к Анне и сыну, которых, несмотря на все произошедшее с ним, продолжает любить, а после этого совершает подвиг: он приходит к Матуле со своим конем, предлагая его в подарок, тот хочет посмотреть коня в движении, а Балашов, оседлав коня и проехавшись на нем, внезапно достает из-за пазухи шашку и с размаха ударяет Матулу, убивая его, и тут же самого Балашова выстрелом из пистолета убивает адъютант Матулы. Секта «ангелов» отказалась хоронить Балашова, поскольку своим поступком – пусть и героическим (спас город), он отсекся от секты и вел себя не как «белый голубь», а как кавалергард. Хоронили его Анна и влюбленный в нее Муц.

В романе чувствуется смысловое и, что совсем необычно для произведения, написанного не на русском языке, явное стилистическое воздействие Андрея Платонова, учитывая его специфическую языковую сложность для зарубежного читателя. Однако платоновское присутствие в прозе Мика неслучайно, о чем свидетельствует эпиграф к роману: «Вышло, что человек, трудясь над переделкой мира, забывал параллельно переделывать себя» [Мик, 2006, с. 5]. Он заимствован Миком из статьи Платонова «Питомник нового человека» (1926). В сущности, на «переделку мира» ориентированы все основные персонажи романа: скопцы (Балашов носит в своем саквояже медицинские инструменты и совершает вылазки в городки вокруг Языка, оскопляя желающих); Самарин, готовый уничтожить все и вся, мешающее движению мира к утопии; красные, которые неотвратно приходят в Язык, – они изображены в романе как малообразованные, жестокие люди, не способные к самостоятельным решениям и тем более не склонные к решениям гуманным, это люди, живущие по инструкциям, поступающим от власти – откуда-то сверху, издалека. Так, когда Муц с двумя чехами пришел в соседний городок Верхний Лук и предложил красному командиру, председателю Совета железнодо-

рожников, выдать тирана Матулу и получить за это возможность для всего чешского отряда уехать на Дальний Восток и затем на родину, тот, имея давний приказ о расстреле всех чехов, собрался их казнить, хотя именно эти чехи не участвовали в расправе над рабочими. Лишь после долгих уговоров он послал Троцкому запрос о чешском предложении и, получив официальное разрешение из Москвы, отпустил их.

В романе немало признаков того, что Платонов произвел впечатление на Мика и как стилист. Его влияние ощущается не только в оригинале, но и в переводе, например: «Из туннеля, из всепланетной сети рельс и телеграфных проводов, щупальцем мирового разума, выискивающим нечто утраченное во тьме и беспорядке той пустоты, что была Самариным, Балашовым и Матулой, вытянулась грузная, на сечах, махина состава, а по бокам кружками присосок – яркие огни» [Мик, 2006, с. 330]. Или: «Даже при лунном свете от взгляда Муца не укрылась та великая надежда, с которой председатель смотрел на него – не с ожиданием получить желаемое, но с непреходящей, несмотря на бесчисленные разочарования, верой в то, что всякий встречный, будь то мужчина или женщина, окажется наконец долгожданным вестником нового общества» [Мик, 2006, с. 330]. Мику, конечно, не удастся передать языковой сдвиг, характерный для прозы Платонова, но удастся придать особую платоновскую выразительность речи Муца, ощущающего планетарный масштаб событий даже в мелочах, особый характер «революционного мышления» персонажей и необычность неотвратимо надвигающейся «новой жизни», «нового общества».

Этот постмодернистский роман написан преимущественно в реалистической манере, но с элементами экспрессионизма и натурализма. Во второй главе, в которой по дороге в Язык на железнодорожном полотне происходит встреча – знакомство Балашова и Самарина, описана эпическая экспрессионистская сцена: в вагоне военного состава, проходящего по железнодорожному мосту, запахнулась дверь, появившийся в ее проеме солдат в галифе и белой рубахе пытался ухватить под уздцы коня, вставшего на дыбы. Потеряв равновесие, он с высоты пятидесяти метров упал на каменное мелководье. Следом за ним из вагона выпали пять лошадей. «Один конь сразу же свалился с моста, упав <...> рядом с разбив-

шимся человеком и грохнув по воде, точно взорвалась мина. Четыре другие лошади старались уцелеть на мосту. У одной, крепко сбитой пегой, грива зацепилась за крепежный крюк состава», и ее, брыкающуюся, доволокло до въезда в туннель, где ей сломало шею. Трое уцелевших коней пробивались между эшелонам и перилами, гнедой и вороной сцепились, «точно одуревшие от ударов боксеры в клинче, третий, белый жеребец, то ли сбитый составом, то ли взбесившись, перемахнул через перила и метнулся в стремнину головой вниз. Белый был в одной упряжке с гнедым, так что того выдернуло из-под вороного, и конь свалился с переезда» [Мик, 2006, с. 25]. «Уцелевший вороной отпрянул на несколько шагов, замер и рысью двинулся против хода эшелона. <...> Состав скрылся в туннеле, а жеребец поскакал на запад, по железнодорожной насыпи, через папоротник и высокотравье» [Мик, 2006, с. 26]. Читатель ощущает панику лошадей, в их глазах – ужас, они напоминают обезумевших лошадей в «Гернике» Пикассо, где они – образ кошмара войны.

В сущности, писатель мастерски «играет» литературными стилями в постмодернистской манере. Критики отмечают, что Мик создал современный роман на материале из прошлого. Он и сам признается, что «меньше всего хотел написать обычный исторический роман» [Fernandez Ramos, 2006]. Очевидно, он хорошо изучил русскую прозу того времени и характеризует этот период в России как «время необычайного разнообразия в литературе. Писатели работали в самых разных направлениях. Одна из самых необычных книг того времени – “Петербург” Андрея Белого. Не без словаря я читал книги на русском. Проза Белого отличалась от Булгакова, который работал в чеховской традиции прежде, чем начал создавать нечто свое. И, наконец, Платонов – уникальный стилист. И многие другие, которых я не знал. Не было одного стиля. И я не подражал этим писателям. Моя книга не была написана писателем того времени» [Fernandez Ramos, 2006].

Центральным персонажем своего романа Мик считает Анну. Он видит в ней «ось», вокруг которой вращается весь роман. Анна отличается от других персонажей тем, что она естественнее, нормальнее, наиболее готова успешно жить в мирных обстоятельствах и, как всякая нормальная женщина, ориентирована на любовь, на счастье. То, что ее муж кастрировал себя и тем самым отверг ее,

представляется писателю шокирующим [Fernandez Ramos, 2006]. В романе несколько откровенных эротических сцен, участники которых Анна и либо ее муж, либо кто-то из любовников. Это делает роман современным, и в этом плане Мик предстает как наследник Д.Г. Лоуренса, а Анна – своеобразной вариацией леди Чаттерлей. Она не смогла полюбить Муца, хотя он (и она это понимает) человек умный, тонкий, однако ему не хватает страсти, огня – того, что есть у Балашова и Самарина, к которым ее влечет.

Вероятно, прежде всего, эти персонажи и подводят к самой важной идее романа: экстремизм предстает в нем как идеология и русский стиль жизни. Балашова и Самарина, несмотря на их явную противоположность друг другу, объединяет то, что оба они не склонны к компромиссам, полутонам, полумерам. Они представляют разные варианты одного и того же русского эсхатологического вектора, характерного и для коммунистов, чьи отряды приходят в Язык. Опасность таких фанатиков – в их решимости осуществлять ради человечества, во имя человечества крайние нечеловеческие акты. Альтернатива им воплощена в образе либерала-гуманиста Йозефа Муца, человека достойного, но слабого. Балашов и Самарин решительны, они – максималисты, напрочь отвергающие ложь, грязь, жестокость мира, но к чему ведут они сами?

Критики высоко оценили роман Мика [Dirida, 2006]. По словам известного шотландского писателя Ирвина Уэлша, это «поистине великий роман», его действие происходит в той части света – в Сибири революционной поры, где вопрос о жизни и смерти обрел особый накал. Результат – прекрасно написанный роман; и хотя в нем речь идет о далеком прошлом, он производит впечатление современного произведения. По мнению И. Уэлша, этот роман читается как современное «Сердце тьмы» Джозефа Конрада и напоминает о знаменитом фильме американского кинорежиссера Фрэнсиса Копполы «Апокалипсис» [Welsh, 2005]. И. Уэлш находит в романе традиции Толстого и Достоевского и расценивает его в целом как произведение, выявляющее огромный творческий потенциал Мика, его необычное видение мира, особый склад ума (wit) и глубокое понимание России. На взгляд Уэлша, этот роман опровергает распространенное мнение о том, что современная

проза не способна удивить и дать импульс новым идеям, размышлениям о человеке и мире [Welsh, 2005].

Американский критик Борис Фишман полагает, что роман Мика – сложное произведение, содержащее «воплощенные в художественных образах размышления о великих идеях. Но Муц со своими идеями уезжает в Прагу. А Россия продолжает делать то, что делала: разрушать и “пожирать” сама себя» [Fishman, 2006].

После успеха романа «Ради любви к людям» Мик продолжал работать и как журналист: писал о Британии, о бывшем СССР, о военных конфликтах в Афганистане и Ираке, – и как писатель: опубликовал романы «Теперь начинаем спуск» (*We Are Now Beginning Our Descent*, 2008) – историю журналиста, оказавшегося в Афганистане после 11 сентября 2001 г., и «Сердце разбилось» (*The Heart Broke In*, 2012) – психологическую драму о современной Британии.

Глубоко затронула Мика тема Британии, Европы и Брежневизма. В 2019 г. вышли его вновь, казалось бы, исторический, а на самом деле очень современный роман «В Кале, в обычное время» (*To Calais, in Ordinary Time*) и книга эссе о Брежневизме «Мечты о том, чтобы уйти и остаться» (*Dreams of Leaving and Remaining*). В одном из интервью писатель назвал Брежневизм «продолжающейся ноющей болью» [Preston, 2019].

В романе, действие которого происходит в 1348 г. в период Столетней войны (1337–1453) между Королевствами Англии и Франции (и их союзниками), рассказано о трех молодых людях разного социального происхождения – аристократе, фермере, ставшем наемником, и священнике. Они едут из английской провинции Котсуолдс во Францию, добираясь до ближайшего французского города Кале, который тогда находился во власти англичан. Среди людей, едущих во Францию, одни едва считают французов за людей, другие относятся к Франции как к центру культуры, учености и развлечений. Сам Дж. Мик находит в своем романе свидетельства истории как вражды между Островом и Континентом, так и тесных связей между ними [Preston, 2019].

Судя по многолетней работе Мика в левой британской газете «Гардиан» и по вышедшей в 2014 г. книге эссе «Приватизированный остров. Почему Британия принадлежит кому-то» (*Private Island. Why Britain Now Belongs to Someone Else*), он исповедует

левые, вероятно, просоциалистические взгляды. В книге эссе он с сожалением пишет о том, что в настоящем целые отрасли британской индустрии, особенно в сфере обслуживания, например водоснабжение, находятся теперь в руках иностранных компаний. Мик обвиняет в этом политиков, особенно партию консерваторов, которая прокламирует свою ненависть к коммунизму и тоталитаризму, однако при этом лондонцы должны платить китайскому правительству просто за то, что «поворачивают кран». В электроэнергетической отрасли доминирует французская государственная компания EDF (Électricité de France). Аналогичные процессы происходят в железнодорожной и почтовой системе, в жилищной сфере. Такая приватизация привела, по мнению Мика, не к открытой конкуренции, а к монополизму, направленному против потребителей. На смену безликим государственным чиновникам пришли безликие (и лучше оплачиваемые) иностранные, нередко частные служащие. Цель инициаторов свободного рынка заключалась в том, чтобы превратить жителей Британии в акционеров. Но до прихода Маргарет Тэтчер к власти в 1979 г. почти 40% акций в британских компаниях принадлежали индивидуальным акционерам, к 1981 г. – уже менее 30%, а к 2013 г. (год смерти Тэтчер) эта цифра спустилась до 12%. И ситуация со временем не улучшается. При этом многие компании после приватизации не сумели повысить уровень обслуживания.

Однако, по мнению экономиста и журналиста Джона Кэмпфнера, автора книги *The Rich* (2014), Дж. Мик не пишет об отраслях, в которых приватизация была успешной – авиалиниях, телекоммуникациях.

Джеймсу Мику как писателю и эссеисту принадлежит особое место в современной британской литературе. Учитывая его шотландские корни, левые взгляды, его «открытость миру», не вызывает удивления его способность воспринимать Британию критически, словно «со стороны», для него характерен не узкий – «островной», а широкий взгляд на мир, умение понимать его наиболее актуальные, «болевые» проблемы, о чем свидетельствует, в частности, роман о России – «Ради любви к людям».

### Список литературы

1. *Мик Дж.* Декрет о народной любви / перевод с англ. А. Асвадова. – Санкт-Петербург : Амфора, 2006. – 462 с.
2. *Dirda M.* *The people's act of love* : a novel by James Meek [Ради любви к людям : роман Джеймса Мика] // *Washington Post*. – 2006. – 26.02. – URL: <https://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2006/02/23/AR2006022301720.html>. – Rev. op.: Meek J. *The people's act of love*. – Edinburgh : Canongate, 2005. – 400 p.
3. *Fernandez Ramos D.* Interview with James Meek [Интервью с Джеймсом Миком] // *The Barcelona review* : review of contemporary fiction. – 2006. – Iss. 51. – URL: [https://barcelonareview.com/51/e\\_int.htm](https://barcelonareview.com/51/e_int.htm)
4. *Fishman B.* Review : *The people's act of love* [Рецензия : Ради любви к людям] // *The New York Times*. – 2006. – 10.03. – URL: <https://www.nytimes.com/2006/03/10/arts/review-the-peoples-act-of-love.html>. – Rev. op.: Meek J. *The people's act of love*. – Edinburgh : Canongate, 2005. – 400 p.
5. *Kampfner J.* *Private island : why Britain now belongs to someone else* – a forensic critique of privatization [Приватизированный остров : Почему Британия принадлежит кому-то – судебная критика приватизации] // *The Guardian*. – 2014. – 21.09. – URL: <https://www.theguardian.com/books/2014/sep/21/private-island-britain-belongs-someone-else-review-compelling-study-industries-foreign-hands>. – Rev. op.: Meek J. *Private island : why Britain now belongs to someone else*. – S.I. : Verso, 2014. – 240 p.
6. *Meek J.* *The people's act of love* [Ради любви к людям]. – Edinburgh : Canongate, 2005. – 400 p.
7. *Preston A.* James Meek : 'You read wide and deep, then almost try to forget it' [Джеймс Мик : «Ты читаешь много и вникаешь, а потом пытаешься почти забыть прочитанное»] // *The Guardian*. – 2019. – 31.08. – URL: <https://www.theguardian.com/books/2019/aug/31/james-meek-interview-to-calais-in-ordinary-time>
8. *Welsh I.* *The people's act of love* by James Meek – a hymn to humanity [Роман «Ради любви к людям» Джеймса Мика – гимн человечеству (человечности)] // *The Guardian*. – 2005 – 9.07. – URL: <https://www.theguardian.com/books/2005/jul/09/featuresreviews.guardianreview28>. – Rev. op.: Meek J. *The people's act of love*. – Edinburgh : Canongate, 2005. – 400 p.

---

## ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ПРАКТИКУМ

УДК 821.134.2

DOI: 10.31249/lit/2023.01.12

НЫРКОВА М.В.<sup>1</sup> ЖЕНСКИЕ ЛИЦА «НОВОЙ АРГЕНТИНСКОЙ ПРОЗЫ» И ИХ ТРАЕКТОРИИ УСПЕХА В ПРОСТРАНСТВЕ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ. (Обзорная статья)<sup>©</sup>

*Аннотация.* С опорой на исследование Е. Лалковичовой в обзорной статье рассмотрены фигуры ярких представительниц «новой аргентинской литературы» в свете процессов межкультурных взаимодействий в рамках мирового литературного пространства. Освещаются возможности и функции литературных агентств, издательств и международных литературных премий в продвижении аргентинских писателей – и прежде всего писательниц – к международному признанию.

*Ключевые слова:* литературное поле; новая аргентинская литература; литературные премии; гейткиппинг; Саманта Швоблин; Мариана Энрикес; Ариана Харвич; Сельва Альмада.

*Для цитирования:* Ныркова М.В. Женские лица «новой аргентинской прозы» и их траектории успеха в пространстве мировой литературы. (Обзорная статья) // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7: Литературоведение. – 2023. – № 1. – С. 168–175. DOI: 10.31249/lit/2023.01.12

---

<sup>1</sup>Ныркова Мария Владимировна – студентка филологического факультета Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова, отделение современных западноевропейских языков и литературы, e-mail: nyrkova.mariya@mail.ru

© Ныркова М.В., 2023

NYRKOVA M.V.<sup>1</sup> Women of the “new Argentine prose” and their trajectories to success in the space of world literature. (Review article)<sup>©</sup>

*Abstract.* Basing on the research of E. Lalkovichova, the review article examines the brightest representatives of the “new Argentine literature” from the point of view of the processes of intercultural interactions within the framework of the world literary space. The possibilities and functions of literary agencies, publishing houses and international literary awards in promoting Argentine writers – and especially female writers – to international recognition are highlighted.

*Keywords:* literary field; new Argentine literature; literary awards; gatekeeping; Samantha Shweblin; Mariana Henriques; Ariana Harwich; Selva Almada.

*To cite this article:* Nyrkova, Maria V. “Women of the ‘new Argentine prose’ and their trajectories to success in the space of world literature. (Review article)”, *Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies*, no. 3, 2022, pp. 168–175. DOI: 10.31249/lit/2023.01.12

Материал для изучения социокультурных факторов, способствующих вхождению писателя в «мировое литературное пространство», дают филологу Еве Лалковичовой из Масарикова университета (г. Брно, Чехия) аргентинские писательницы последнего десятилетия – Саманта Швоблин, Мариана Энрикес, Ариана Харвич и Сельва Альмада. В статье [Lalkovičová, 2020] она ищет ответы на вопросы, от чего зависит успех романа на мировом литературном рынке и способствует ли мировое признание «новых писательниц» из Аргентины популярности в мире аргентинской литературы в целом.

К такой постановке вопроса исследовательницу подтолкнула следующая серия событий в мировом литературном поле: в 2018 г. Ариана Харвич вошла в лонг-лист Международной премии Букер с первым же своим романом «Убей себя, моя любовь» (*Matate, amor*, 2012); английский перевод романа «Дистанции спасения»

---

<sup>1</sup> **Nyrkova, Maria Vladimirovna** – undergraduate student of the Faculty of Philology, Lomonosov Moscow State University, the Department of Modern Western European Languages and Literatures, e-mail: nyrkova.mariya@mail.ru

© Nyrkova M.V., 2023

(*Distancia de rescate*, 2014) Саманты Швоблин получил премию Ширли Джексон за лучшую повесть (годом ранее этот роман также номинировался на Международный Букер); в 2019 г. Сельва Альмадо получила первую премию Международного книжного фестиваля в Эдинбурге за английский перевод своей книги «Несущийся ветер» (*El viento que arrasa*, 2012); Мария Гайнза завоевала премию им. Хуаны Инес де ла Крус за роман «Черный свет» (*La luz negra*, 2019); в шорт-лист Международного Букера 2020 г. попал единственный роман Габриелы Кабесон Камара «Приключения Шины Ирон» (*Las aventuras de China Iron*, 2017).

Разбираясь, за счет чего эти аргентинские писательницы достигли убедительного успеха на международной литературной арене, Е. Лалковичова обращается к исследованию «Мировая республика литературы» французского литературоведа Паскаль Казановы, где вводится понятие «мировое литературное пространство» [Казанова, 2003, с. 95] и с опорой на теорию французского социолога Пьера Бурдьё о символическом или культурном капитале исследуется «литературный капитал» как цепь усилий, совершая которые автор улучшает свое положение в этом общем литературном поле. Среди факторов, способствующих накоплению такого капитала, выделены три главных: «гейткиппинг» (действующие формы просеивания информационного потока), издательский бизнес и отношение автора к литературному канону (важное для мировой книжной арены). Она отмечает также, что сложившийся в мире «литературный порядок», основанный на противостоянии между «центром» и «периферией», образуемой разными национальными литературными пространствами, упрощает выход на мировую арену для одних авторов и осложняет его для других (за счет вышечеречисленных факторов).

Латинская Америка в 1990-е годы переживала серьезный кризис во всех сферах жизни, включая экономику и культуру. К 2000-м годам рост безработицы и социальной изоляции, активизация других «маргинализирующих» процессов были отмечены во всех слоях общества на фоне распада привычного общественного уклада. Именно эти феномены исследуются и изображаются латиноамериканскими писателями XXI в. При этом заметно выросло число независимых издательств, стал широко доступен интернет, и молодая литература получила доступ к читающей аудитории.

По словам аргентинской писательницы Эльзы Друкарофф [Drucaroff, 2011], именно в 1990-х годах начинает публиковаться нынешнее поколение писателей, которых критика причисляет к «новой аргентинской прозе»: это Мартин Кохан, Мариана Энрикес, Габриэла Кабесон Камара, Лучано Ламберти, Ариана Харвич, Эрнан Ронсино, Леонардо Ойола, Пабло Катчаджян, Сельва Алмада и др. Общие особенности их стиля – лукавая интонация, неоднозначность суждений, присутствие мотива травмы (жизни при диктатуре). Кроме того, среди читаемых и публикуемых авторов все больше становится женщин. Ева Лалковичова видит в этом убедительное свидетельство не только заметно возросшего интереса к угнетаемым группам населения (эта тенденция глобальна), роста популярности феминистского движения, но и распространения в Аргентине независимых издательств [Lalkovičová, 2020, p. 156].

Аргентинская литература создается на испанском языке, что упрощает ее выход на мировую арену: общность языка позволяет воспринимать испанскую и испано-американскую литературы как литературы общего языкового пространства. Другим важным фактором, способствующим нынешнему росту популярности аргентинской литературы в мире, следует считать ее чрезвычайно значительный «бэкграунд», созданный писателями 1930-х годов во главе с Хорхе Луи Борхесом и авторами «литературного бума» 1960-х годов (Хулио Кортасар, Мануэль Пуиг, Хуан Хосе Саер и др.).

Рассматривая феномен успеха Саманты Швоблин (р. 1978, Буэнос Айрес), Е. Лалковичова вскрывает еще одну общую тенденцию: востребованность на мировом уровне может быть отчасти обусловлена признанием автора на родине. Так, в 2001–2002 гг. С. Швоблин получила две национальные аргентинские награды, что стало толчком к получению крупной латиноамериканской премии в 2008 г., за ними вскоре последовали еще две испанские литературные премии, – все это постепенно способствовало расширению известности в мировом литературном сообществе. И наконец, в 2018 г. она завоевала международную премию им. Ш. Джексона.

По мнению П. Казановы, гейткиппинг и в настоящее время играет значительную роль в распространении национальных лите-

ратур в мировом литературном поле. С этой точки зрения информативен обзор деятельности основных литературных изданий и агентств, связывающих аргентинскую литературу с остальным миром. Одно из главных мест в своем списке Е. Лалковичова отводит Британскому журналу *Granta*, который был основан в 1879 г. группой студентов Кембриджского университета и до сих пор остается важным посредником в поле мировой литературы. В 1979 г. журнал перешел в руки американцев Билла Буфорда и Пита де Боллы, которые уделяли особое внимание новым тенденциям литературы Америки, включая Латинскую. С 2003 г. издается также версия журнала на испанском языке: редакция выбирает для публикации тексты неизвестных авторов, чтобы открывать читателям новые голоса. Так, в 2010 г. журнал *Granta* представил читателям тексты двадцати двух малоизвестных испанских и латиноамериканских авторов в возрасте до 35 лет, среди которых были восемь представителей Аргентины, включая Саманту Швоблин, Мариану Энрикес (р. 1973, Буэнос-Айрес), Ариану Харвич (р. 1977, Буэнос-Айрес) и Сельву Альмаду (р. 1973, Энтре-Риос).

Е. Лалковичова подчеркивает также роль литературных агентств в выведении аргентинских авторов в мировое литературное поле и на мировой книжный рынок. Вслед за аргентинским исследователем Хорхе Локаном [Locane, 2017] она считает их роль неоправданно недооцененной современными исследователями вопроса. По Локану, первые литературные агенты появились в Испании в середине 1950-х годов, а уже в 1960-е годы литературный агент Кармен Балсес представила в Испании нескольких аргентинских авторов поколения «бума», после чего те очень быстро обрели общемировую известность. С тех пор роль литературного агента стала расцениваться как ключевая в процессе переговоров и продажи авторских прав: от агента во многом зависят возможности публикации в престижном издательстве, открывающем доступ к широкому массам читающей публики.

Значительна также роль профессиональных пространств, в рамках которых, в основном, и ведутся переговоры о правах: в первую очередь, это книжные ярмарки. Одна из самых значительных – Франкфуртская книжная ярмарка – собирает не только писателей, но и представителей их интересов, интересов издательств и литературных агентов. Некоторые ярмарки присуждают собствен-

ные литературные премии, способствуя продвижению авторов, удостоенных наград. В 2019 г. Сельва Альмада стала лауреатом премии Международной книжной ярмарки за английский перевод своего романа «Несущийся ветер», а уже через год опубликовала на английском языке другую свою книгу – «Мертвые девушки» (*Chicas muertas*, 2014), – во многом благодаря успеху первого романа у англоязычных читателей. Локан подчеркивает, что без участия литературных агентов из Барселоны (т.е. испанских) у латиноамериканского писателя, да и у того или иного национального литературного направления, нет шансов получить известность на международной арене. Таким образом, наличие агента – обязательное условие успеха, прямо не связанное с качеством произведения, но необходимое для его распространения в мире [Llocane, 2017, p. 49].

Действительно, все названные аргентинские писательницы (и не только они) поддерживаются литературными агентствами Испании: агентства Casanovas & Lynch, представляющее Мариану Энрикес и Марию Гейнцу, и Carmen Balcells, представляющее Саманту Швевлин, базируются в Барселоне; агентство СВQ, основанное в 2007 г. Клаудией Бернальдо де Кирос и ориентированное в основном на латиноамериканских авторов, представляющее Ариану Харвич, Сельву Альмаду и Габриэлу Кабесон Камару также из Испании – из Мадрида.

Важным фактором популяризации в мире национальных литератур остаются литературные премии и награды. Несмотря на продолжающиеся споры об их «прозрачности» и «компетентности», литературные награды добавляют произведениям и авторам определенную «ценность» в литературном поле, которая превращается в символический капитал. Как один из ключевых аспектов динамики литературного ландшафта премии остаются весьма эффективным рекламным инструментом. Для Марианы Энрикес, Арианы Харвич и Марии Гейнцы роль такого «лифта» сыграла испанская литературная премия Herralde, ежегодно вручаемая крупнейшим барселонским издательством «Анаграмма». Теперь все три писательницы включены в его каталог.

Таким образом, агентства и локальные премии дают авторам возможность переиздавать книги в небольших независимых издательствах Аргентины, тем самым помогая им со временем перейти

в крупные издательства Испании, имеющие реальную возможность способствовать их популяризации повсюду в мире. Так, Ариана Харвич, опубликовавшая свой первый роман «Убей себя, моя любовь» в 2012 г. в аргентинском независимом издательстве Rag Language, перешла сначала в издательство Mardulce, где опубликовала роман «Вырожденец» (*Degenerado*, 2019). Позднее этот роман был опубликован уже в барселонском издательстве «Анаграмма». Путь к известности Марианы Энрикес отличается лишь в деталях: сначала она опубликовала несколько романов в небольших аргентинских, а затем – испанских издательствах, и только последний ее роман был выпущен в «Анаграмме». У Марии Гейнцы изданы пока только два романа, хотя оба – сразу в «Анаграмме», и в этом Е. Лалковичова видит признак растущего в последние годы международного интереса к латиноамериканской прозе. О том же, по ее мнению, свидетельствует «рыночная стратегия» этого и некоторых других издательств в последние годы.

В последние пять-шесть лет объем публикаций произведений «новой латиноамериканской прозы» в издательстве «Анаграмма» неуклонно растет. Если до 2016 г. были опубликованы всего две книги писателей Латинской Америки, то с начала 2016 г. по ноябрь 2020 г. в издательстве вышли уже двенадцать таких произведений, причем семь из них написаны женщинами (из названных выше). И результат не замедлил сказаться: на 2017–2019 гг. приходится пик популярности латиноамериканских авторов, которые один за другим возглавляют списки литературных премий, а их книги активно переводятся на другие языки. Е. Лалковичова усматривает определенную взаимосвязь между ростом популярности аргентинских писательниц и всплеском феминистского движения на Западе, включая повышение осведомленности общества о проблемах гендерного насилия и жестокого обращения с детьми, о репродуктивных правах и сексуальных свободах.

В целом Е. Лалковичова оценивает текущее положение аргентинской литературы в мире достаточно оптимистично, хотя и не без некоторых оговорок [Lalkovičová, 2020, p. 168]. Во-первых, название «новая аргентинская проза», которое функционирует как маркетинговый лейбл на национальном уровне, на международном уровне растворяется и не несет аналогичной смысловой нагрузки.

Во-вторых, «новая аргентинская литература», создаваемая женщинами, более заметна на международном уровне (чем написанная мужчинами) и имеет больший «символический капитал», не всегда обусловленный исключительно литературными качествами произведений, но также текущим восприятием гендерной проблематики в западных обществах и ростом глобального феминизма. Иными словами, аргентинская литература сейчас более заметна и популярна на международной арене, чем даже десять лет назад, но именно это может затруднять и притормаживать популяризацию произведений авторов других стран Латинской Америки.

### Список литературы

1. *Казанова П.* Мировая республика литературы / пер. с франц. М. Кожевниковой, М. Летаровой-Гистер. – Москва : Издательство им. Сабашниковых, 2003. – 413 с.
2. *Drucaroff E.* Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura [Узники башни. Политика, рассказы и молодежь в пост-диктатуре]. – Buenos Aires : Emecé, 2011. – 530 p.
3. *Lalkovičová E.* Las nuevas escritoras argentinas en el mapa literario : contexto y factores de su entrada en la literatura mundial [Новые аргентинские писательницы на литературной карте : контекст и факторы их вхождения в мировую литературу] // Colindancias. – 2020. – N 11. – P. 151–169. – URL: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/7821890.pdf>
4. *Locane J.J.* La mediación oculta : los agentes literarios en la producción de literatura 'latinoamericana' en Europa [Скрытое посредничество : литературные агенты в производстве «латиноамериканской» литературы в Европе] // Iberoromania. – 2017. – Iss. 85. – P. 33–57.

---

УДК 821.133.1

DOI: 10.31249/lit/2023.01.13

СЕДОЙКИНА А.А.<sup>1</sup> ЙОРГ НОЛЛЕР О ГЕАВТОНОМИИ<sup>2</sup> И СВОБОДЕ ВОЛИ В ПОНИМАНИИ ФРИДРИХА ШИЛЛЕРА. (Обзор)<sup>©</sup>

*Аннотация.* На материале некоторых писем и эссе Фридриха Шиллера германист из Мюнхена Йорг Ноллер переосмысливает понимание немецким поэтом способности субъекта существовать согласно своему собственному закону, рассматривает различия кантовской и шиллеровской концепций свободы воли и исследует, каким образом Шиллер использует эстетические категории в своей философии.

*Ключевые слова:* немецкая поэзия; Фридрих Шиллер; свобода воли; Иммануил Кант; геавтономия; внутренняя необходимость; индивидуальная свобода.

*Для цитирования:* Седойкина А.А. Йорг Ноллер о геавтономии и свободе воли в понимании Фридриха Шиллера. (Обзор) // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литературы. Сер. 7: Литературоведение. – 2023. – № 1. – С. 176–181. DOI: 10.31249/lit/2023.01.13

SEDOYKINA A.A.<sup>1</sup> Jörg Noller on heautonomy and Friedrich Schiller's concept of freedom of the will. (Review)<sup>©</sup>

---

<sup>1</sup> Седойкина Анастасия Андреевна – студентка филологического факультета Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова, отделение современных западноевропейских языков и литературы, e-mail: margaret07osonnog@gmail.com

<sup>©</sup> Седойкина А.А., 2023

<sup>2</sup> Геавтономия – эстетическое понятие, обозначает способность какого-либо предмета существовать согласно своему собственному закону.

*Abstract.* On the material of certain letters and essays by Friedrich Schiller the Munich Germanist Jörg Noller reconsiders the German poet's theory of individual's existence according to sovereign right, reveals the differences between Kant's and Schiller's concepts of freedom of the will and examines aesthetic categories in Schiller's philosophy.

*Keywords:* German poetry; Friedrich Schiller; freedom of the will; Immanuel Kant; heautonomy; inner necessity; individual freedom.

*To cite this article:* Sedoykina, Anastasia A. "Jörg Noller on heautonomy and Friedrich Schiller's concept of freedom of the will. (Review)", Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies, no. 1, 2023, pp. 176–181. DOI: 10.31249/lit/2023.01.13 (In Russian)

Йорг Ноллер из Мюнхенского университета Людвига Максимилиана (Ludwig-Maximilians-Universität München) в статье [Noller, 2021] исследует, каким образом Шиллер модифицирует этику Канта и создает собственную концепцию свободной воли, утверждает, что эта концепция имеет самостоятельное значение, и полемирует с Энн Маргарет Бэксли, которая рассматривает философию Шиллера как дополнение к кантовской моральной философии [Baxley, 2010].

По Канту, свободная воля возможна только как абсолютная свобода в форме чистого разума; она согласуется с моральными законами, так как чувство морали имеет чисто рациональное происхождение. Подобная взаимосвязь морали и свободной воли рождает противоречие, на которое впервые указал Карл Леонгард Рейнгольд в 1792 г. [Allison, 1986]: свободная воля сама по себе подразумевает возможность для человека выбирать между добром и злом, правильными и неправильными с точки зрения морали действиями, и в то же время, по Канту, свободная воля проистекает из чистого практического разума и его закона морали. Из этого следует, что злое действие не может быть причинно связано с чистым практическим разумом, и поэтому не является автономным,

---

<sup>1</sup> **Sedoykina, Anastasia Andreyevna** – undergraduate student of the Faculty of Philology, Lomonosov Moscow State University, the Department of Modern Western European Languages and Literatures, e-mail: margaret07oconnor@gmail.com  
© Sedoykina A.A., 2023

свободным действием, и это противоречит самой концепции свободной воли, предполагающей, что человек несет ответственность за все свои действия. Чтобы решить эту проблему, Рейнгольд разграничил свободную волю и чистый практический разум, переходя от концепции свободы как автономности разума к концепции свободы как выбора.

Ноллер отмечает, что теория свободы личности Рейнгольда оказала большое влияние на философию Шиллера; последний, однако, не просто принимает эту концепцию воли, но пытается видоизменить и превратить ее в концепцию личной свободы, согласно которой разум и природа тесно переплетены. В дополнение к концепции воли Шиллер для своей концепции свободы использует кантовскую теорию силы суждения. Теория свободы Шиллера обычно подразумевает свободу добра и зла на основе всей человеческой природы. Огромное философское значение всеобъемлющей концепции свободы становится очевидным на фоне драматургического творчества Шиллера.

В предисловии к драме «Разбойники» (1781) Шиллер писал, что жанр драмы требует, чтобы «появился персонаж, оскорбляющий тонкое чувство добродетели и нежность наших обычаев» (цит. по: [Noller, 2021]). Таким образом, по Шиллеру, человеческая свобода обусловлена не только исключительным отношением воли к общему моральному закону разума, но и свободным размышлением над ним и включением всей природы человека, т.е. свобода возможна только на основе разума и природы.

В письмах к своему другу Кристиану Готфриду Кёрнеру («Каллиас, или О Красоте» [Schiller, 2003]) Шиллер развивает свою теорию индивидуальной свободы в явной конфронтации с кантовской теорией автономного разума: он обращается к «природному существу», специфическую свободу которого противопоставляет «разумному существу», т.е. противопоставляет чистое самоопределение через разум чистому самоопределению через природу [Schiller, 2003, p. 151]. Ноллер утверждает, что Шиллер оставляет позади основы кантовской философии, аргументируя это тем, что Кант всегда употребляет термин «чистый» в отношении чистого практического разума, а не чувственной природы. Шиллеровская концепция свободы заключается прежде всего не в нравственной свободе, как в случае Канта, а в форме индивиду-

ального самоопределения как такового. Шиллер отмечает, что красота может быть названа свободной, поскольку она «имитирует» автономию разума, которая касается ее формы, но не ее материи [Schiller, 2003, p. 151].

В работе «О грации и достоинстве» (1793) Шиллер закладывает основы своей теории «смешанной природы» человека [Schiller, 2005]. Он исходит из позиции воли как способности выбирать между законом природы и законом разума, но пытается, в отличие от Канта, отказаться от идеи господства чистого разума над эмпирической волей. Шиллер отстаивает общую концепцию воли, которая может быть использована морально или безнравственно. Эту свободу индивидуальной воли Шиллер называет «суверенным правом» (Majestätsrecht) личности. В качестве первого шага Шиллер стремится продолжить анализ этого «суверенного права» воли и ее «полномочий» [Schiller, 2005, p. 155]. Шиллер делает это косвенно, через понятие красоты. «Красота», как говорит Шиллер, есть «завершение» свободного человеческого бытия. Именно в случае красоты человек становится совершенно свободным, и эта свобода подтверждает его смешанную природу и демонстрирует его единство. Ноллер утверждает, что Кант развивал свою концепцию свободы как автономии от «факта разума», а теория Шиллера опирается на «факт красоты». Шиллер характеризует кантовскую концепцию автономии не как свободу в полном смысле, а как особый взгляд на свободу, как чисто рациональную или «моральную свободу». Шиллер противопоставляет кантовское понятие уважения, которое «вынуждено», состоянию любви, которое он характеризует как «свободную эмоцию». Согласно Шиллеру, свобода не реализуется под контролем или даже угнетением индивидуальности, а является скорее выражением. Точнее, любовь – это выражение воли, которая, по существу, гармонична и индивидуальна.

В «Письмах об эстетическом воспитании человека» (1795) Шиллер делит человеческую волю на два стремления и, как заключает Ноллер, понимает их как основу реализации индивидуальной свободы. Чувственное стремление (или материальное) «исходит из физического бытия человека, его чувственной природы» [Schiller, 1967, p. 79], его объект – «жизнь в самом широком смысле этого слова» [Schiller, 1967, p. 101], это стремление представля-

ет собой волевую структуру, направленную на сохранение личности. А стремление к форме (или рациональное) «включает в себя все формальные качества вещей и все их отношения к нашим мыслительным способностям» [Schiller, 1967, p. 101]. Согласно Шиллеру, в процессе эволюции личности оба стремления приходят в гармоничное согласование, которое он называет «стремлением к игре», оно «отменяет всякую случайность, все ограничения и освобождает человека как физически, так и морально» [Schiller, 1967, p. 97]. В игре сохраняется как чувственное, так и рациональное стремление, и это состояние является высшей внутренней необходимостью. Шиллер понимает эту необходимость как выражение индивидуальной свободы.

Шиллер понимает свободу принятия решений не в смысле абсолютной причинности разума, а как создание индивидуально гармоничного порядка на основе вторичных желаний (рациональных) и первичных (чувственных). Чем большее разнообразие первичных желаний может быть гармонично интегрировано в единство воли, тем больше индивидуальная свобода.

Таким образом, заключает Ноллер, Шиллер развивает концепцию свободы воли, которая не исключает природу человека через главенство разума, а интегрирует ее как живую основу, из которой возникает свобода. Разграничение формального и материального стремления позволяет шиллеровской концепции воли избежать дилеммы Рейнгольда. Эту волю можно далее охарактеризовать понятиями красоты и любви, которые Шиллер использует не только как эстетические понятия, но и как выражения индивидуальной свободы. Однако, как замечает Ноллер, шиллеровская концепция свободы в некоторых отношениях проблематична: в частности, из-за тесной связи с эстетическими категориями она может утратить свою изначальную нравственную значимость, превратившись в стремление к пассивному состоянию гармонии.

### Список литературы

1. Allison H. Morality and freedom. Kant's reciprocity thesis [Мораль и свобода. Принцип взаимности у Канта] // *The philosophical review*. – 1986. – Vol. 95(3). – P. 393–425.

2. *Baxley A.M.* The aesthetics of morality : Schiller's critique of Kantian rationalism [Эстетика морали : критика кантовского рационализма] // *Philosophy compass*. – 2010. – Vol. 5, Iss. 12. – P. 1084–1095.
3. *Noller J.* Heautonomy : Schiller on freedom of the will [Геавтономия : Шиллер о свободе воли] // *European journal of philosophy*. – 2021. – Vol. 29, N. 2. – P. 339–353.
4. *Schiller F.* Kallias, or Concerning beauty : letters to Gottfried Körner [Каллиас, или О красоте : письма к Готфриду Кёрнеру] // *Classic and romantic German aesthetics* / ed. by J.M. Bernstein. – Cambridge : Cambridge univ. press, 2003. – P. 145–183.
5. *Schiller F.* On grace and dignity [О грации и достоинстве] / transl. by Curran J.V. // Schiller's "On grace and dignity" in its cultural context. Essays and a new translation / ed. by Curran J.V., Fricker C. – Columbia, S.C. : Boydell & Brewer, 2005. – P. 123–170.
6. *Schiller F.* On the aesthetic education of man in a series of letters [Письма об эстетическом воспитании человека] / ed. and transl. with an introduction commentary and glossary of terms by Wilkinson E.M., Willoughby L.A. – Oxford : Clarendon press, 1967. – 372 p.

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

Серия 7

**ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ**  
**2023 № 1**

Художник обложки и художественный редактор М.Б. Шнайдерман

Компьютерная верстка В.Б. Сумерова

Корректор М.П. Крыжановская

Свидетельство о регистрации СМИ: ПИ № ФС 77-80871

Дата регистрации 21.04.2021

Подписано к печати 14.02.2023

Формат 60×84/16

Бум. офсетная № 1

Печать офсетная

Цена свободная

Усл. печ. 11,5

Уч.-изд. л. 9,0

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

Заказ №

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

Нахимовский проспект, д. 51/21,

Москва, 117418

<http://inion.ru>

**Отдел печати и распространения  
изданий**

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

e-mail: [shop@inion.ru](mailto:shop@inion.ru)

Отпечатано по гранкам ИНИОН РАН

---

Social sciences and humanities  
Domestic and foreign literature  
Peer-reviewed academic journal

Series 7

**LITERARY STUDIES**

**2023 № 1**

The journal is registered by the Federal Service for Supervision of Communications,  
Information Technology, and Mass Media  
Registration Certificate: ПИ № ФС 77–80871.

Cover artist and art editor: M.B. Shnaiderman  
Technical editing and computer-aided design: V.B. Sumerova  
Proofreader: M.P. Krzyzhanovskaja

**Institute of Scientific Information for Social Sciences  
of the Russian Academy of Sciences (INION RAS)**

Nakhimovskii Prospect, 51/21, 117997  
Moscow, Russia