

ИНСТИТУТ НАУЧНОЙ ИНФОРМАЦИИ ПО ОБЩЕСТВЕННЫМ НАУКАМ
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК
(ИНИОН РАН)

СОЦИАЛЬНЫЕ
И
ГУМАНИТАРНЫЕ НАУКИ

ОТЕЧЕСТВЕННАЯ И ЗАРУБЕЖНАЯ
ЛИТЕРАТУРА

ИНФОРМАЦИОННО-АНАЛИТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

СЕРИЯ 7

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

2023 – 4

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

Учредитель
Институт научной информации
по общественным наукам
Российской академии наук

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, *Голубков М.М.* – д-р филол. наук, *Ермоленко Г.Н.* – д-р филол. наук, *Жеребин А.И.* – д-р филол. наук, *Ковтун Н.В.* – д-р филол. наук, *Котелевская В.В.* – канд. филол. наук, *Красавченко Т.Н.* – д-р филол. наук, *Маньковский А.М.* – канд. филол. наук, *Модина Г.И.* – д-р филол. наук, *Нагина К.А.* – д-р филол. наук, *Пахсарьян Н.Т.* – 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) и в Перечень ВАК рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук по следующим научным специальностям:

- 5.9.1. Русская литература и литературы народов Российской Федерации (филологические науки)
- 5.9.2. Литературы народов мира (филологические науки)
- 5.9.3. Теория литературы (филологические науки)

Номер свидетельства ПИ № ФС 77–80871. Дата регистрации 21.04.2021

DOI: 10.31249/lit/2023.04.00

ISSN 2219–8784

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

**SOCIAL
AND
HUMANITIES SCIENCES**

DOMESTIC AND FOREIGN LITERATURE

PEER-REVIEWED ACADEMIC JOURNAL

SERIES 7

LITERARY STUDIES

2023 – 4

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

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

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; *Mikhail M. Golubkov* – DSc in Philology, Professor; *Galina N. Ermolenko* – DSc in Philology, Professor; *Alexei I. Zherebin* – 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; *Arkady V. Man'kovsky* – PhD in Philology, Senior Researcher; *Galina I. Modina* – DSc in Philology, Professor; *Kseniya A. Nagina* – DSc in Philology, Professor; *Natalia T. Pakhsaryan* – DSc in Philology, Professor; *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 (РИИЦ), CrossRef, Google Scholar. The journal is included in the List of Higher Attestation Commission of peer-reviewed scientific publications, in which the main results of dissertations for the degree of Candidate of Science, for the degree of Doctor of Science in the following scientific specialties should be published:

5.9.1. Russian literature and other literatures of Russian Federation (philology)

5.9.2. Foreign literatures (philology)

5.9.3. Theory of literature (philology)

The journal is registered by the Federal Service for Supervision of Communications, Information Technology, and Mass Media

Registration Certificate: ПИ № ФС 77–80871

DOI: 10.31249/lit/2023.04.00

ISSN 2219–8784

СОДЕРЖАНИЕ

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ КАК НАУКА. ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ. ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА

Литературные связи и влияния, сравнительное литературоведение

- Соколова Е.В. Диалог традиции и современности: по следам
Международной научной конференции «Традиция в лите-
ратуре и искусстве XX–XXI вв.», ИНИОН РАН, 6–7 июня
2023 г. (Обзорная статья) 9

Направления и тенденции в современном литературоведении и литературной критике

- Дементьева А.В. Топос в готической литературе: современные
исследования. (Обзорная статья) 24

Литературные образы и мотивы

- Алборова А.С. Сюжет о мнемонисте (на материале произве-
дений Х.Л. Борхеса, Е.Г. Водолазкина, А.Р. Лурии) 43
Конкина А.М. Образ «сильного человека» в поздних драмах
Ф. Шиллера 50

Литература и другие виды искусства

- Жулькова К.А. «С белым букетом из дымных роз бежит паро-
воз, летит паровоз...»: Образ железной дороги в искусстве
и литературе. Часть I. Искусство. (Обзорная статья) 62

Литература и общество

- Пахсарьян Н.Т. Осознавать себя в другой культуре. Рецензия
на кн.: Строев А.Ф. Литературные судьбы писателей во
Франции 77

ИСТОРИЯ ВСЕМИРНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Литература XVII–XVIII вв.

Русская литература

- Осокин М.Ю. «Сатира на раскольников» Ивана Баркова как реплика в диспуте о «Гимне бороде» М. Ломоносова 83

Литература XIX в.

Русская литература

- Чавчанидзе Д.Л. Стихотворно-поэтическое и прозаическое в произведениях русской классики 103

Зарубежная литература

- Финогенов В.А. Людвиг Тик – издатель и критик Генриха фон Клейста 111

Литература XX–XXI вв.

Русская литература

- Ирбе А.Э. Пришвин о декадентах. Сравнительный анализ подхода к творчеству и к реальности жизни. (К 150-летию со дня рождения писателя) 131

Зарубежная литература

- Красавченко Т.Н. Готика в эпоху постмодернизма: Анджела Картер 146
- Чугунов Д.А. Немецкая экспериментальная литература рубежа XX–XXI вв. 163

Филологический практикум

- Занегин М.Н. Лиор Леви о царе Эдипе в интерпретации Гегеля как об источнике драмы Г. Ибсена «Пер Гюнт» 175

CONTENTS

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

Literary relationships and influences, comparative literature

- Sokolova E.V. Dialogue of tradition and modernity: in the wake of the International conference “Tradition in literature and art of the twentieth – twenty first centuries”, INION RAN, June 6–7, 2023. (Review article) 9

Trends and directions in the contemporary literart studies and literary criticism

- Dementieva A.V. Topos in gothic literature: the modern studies. (Review article) 24

Literary images and motifs

- Alborova A.S. The “mnemonist” in literature (based on the works of J.L. Borges, E.G. Vodolazkin, A.R. Luria) 43
- Konkina A.M. The image of “Kraftmensch” in Friedrich Schiller’s later dramas 50

Literature and other arts

- Zhulkova K.A. “With a white bouquet of smoky roses the puffer is running, the puffer is flying...”: the railroad in art and literature, part I: Art. (Review article) 62

Literature and society

- Pakhsarian N.T. To realize yourself in another culture. Book review: Stroev A.F. Literary destinies of writers in France 77

THE HISTORY OF WORLD LITERATURES

Seventeenth- and eighteenth-century literatures

Russian literature

- Osokin M.Yu. Ivan Barkov's *Satire on Old Ritualists* as a retort in the dispute over M. Lomonosov's *Hymn to the Beard* 83

Nineteenth-century literatures

Russian literature

- Chavchanidze J.L. Verse-poetic and prose in the works of Russian classics 103

Foreign literatures

- Finogenov V.A. Ludwig Tieck – publisher and critic of Heinrich von Kleist..... 111

Twentieth- and twenty-first-century literatures

Russian literature

- Irbe A.E. Prishvin about decadents. Comparative analysis of their approaches to creativity and to the reality of life. (To the 150-th anniversary of the writer's birth) 131

Foreign literatures

- Krasavchenko T.N. Gothic in the epoch of postmodernism: Angela Carter 146
- Chugunov D.A. German experimental literature of the turn of the twentieth–twenty first centuries 163

Philological workshop

- Zanegin M.N. Lior Levi on *Oedipus Rex* in Hegel's interpretation as a source of Ibsen's *Peer Gynt* 175

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ КАК НАУКА. ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ. ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА

ЛИТЕРАТУРНЫЕ СВЯЗИ И ВЛИЯНИЯ, СРАВНИТЕЛЬНОЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

УДК 82.09; 821.111/112.2

DOI: 10.31249/lit/2023.04.01

СОКОЛОВА Е.В.¹ ДИАЛОГ ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТИ:
ПО СЛЕДАМ МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ
«ТРАДИЦИЯ В ЛИТЕРАТУРЕ И ИСКУССТВЕ XX–XXI вв.»,
ИНИОН РАН, 6–7 июня 2023 г. (Обзорная статья)

Аннотация. В обзорной статье подробно представлены те доклады первого дня работы Международной научной конференции «Традиция в литературе и искусстве XX–XXI вв.» (6 июня 2023 г.), в которых, во-первых, переосмысливаются теоретические представления о традиции в контексте сегодняшнего дня, а во-вторых, различные явления современной культуры, главным образом Германии, Австрии, Великобритании, рассматриваются через призму диалога с традицией иной эпохи или иной культуры.

Ключевые слова: традиция; немецкая литература XX–XXI вв.; Пушкин; Томас Манн; Томас Бернхард; Петер Хандке; Йен Макьюэн.

Для цитирования: Соколова Е.В. Диалог традиции и современности: по следам Международной научной конференции «Традиция в литературе и искусстве XX–XXI вв.», ИНИОН РАН, 6–7 июня 2023 г. (Об-

¹ Соколова Елизавета Всеволодовна – кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник, заведующая отделом литературоведения ИНИОН РАН, e-mail: e.v.sokolova@inion.ru

зорная статья) // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7: Литературоведение. – 2023. – № 4. – С. 9–23. – DOI: 10.31249/lit/2023.04.01

SOKOLOVA E.V.¹ Dialogue of tradition and modernity: in the wake of the International conference “Tradition in literature and art of the twentieth – twenty first centuries”, INION RAN, June 6–7, 2023. (Review article)

Abstract. The review article presents in detail those reports of the first day of the International Scientific Conference “Tradition in Literature and Art of the twentieth – twenty first centuries” – June 6, 2023, – that, firstly, rethink the concept of tradition in the context of today, or, secondly, consider important phenomena of modern culture, mainly in Germany, Austria, Great Britain, through the prism of its dialogue with traditions of different eras or cultures.

Keywords: tradition; the twentieth century German literature; Pushkin; Thomas Mann; Thomas Bernhard; Peter Handke; Ian McEwan.

To cite this article: Sokolova, Elizaveta V. “Dialogue of tradition and modernity: in the wake of the International conference ‘Tradition in literature and art of the twentieth – twenty first centuries’, INION RAN, June 6–7, 2023 (Review article)”, Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies, no. 4, 2023, pp. 9–23. DOI: 10.31249/lit/2023.04.01 (In Russian)

В день рождения Пушкина в восстановленном здании ИНИОН РАН стартовала двухдневная международная научная конференция «Традиция в литературе и искусстве XX–XXI вв.», организованная Отделами культурологии и литературоведения Института научной информации по общественным наукам Российской академии наук совместно с факультетом искусств Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова. Свои доклады на конференции представили 67 ученых из 6 стран и более 20 городов, – филологов, историков, культурологов, фило-

¹ **Sokolova Elizaveta Vsevolodovna** – Candidate of Philology, Leading Researcher, Head of the Department of Literary Studies of the Institute of Scientific Information for Social Sciences of Russian Academy of Sciences, e-mail: e.v.sokolova@inion.ru

софов, из которых 16 имеют степень доктора, а 34 – кандидата соответствующих наук.

На пленарном заседании 6 июня обсуждалось понимание традиции в современной критической мысли. С докладами выступили гости конференции: доктора филол. наук Е.А. Коршунова из Дома русского зарубежья им. А.И. Солженицына (Москва), А.И. Жеребин из Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (Санкт-Петербург), доктор культурологии из Института гуманитарных наук и социальных технологий Костромского государственного университета (Кострома) И.А. Едошина, кандидат филол. наук М.Ф. Надъярных, наряду с Институтом мировой литературы РАН (Москва) представляющая также Нижегородский государственный университет. Принимающую сторону (ИНИОН РАН) на первом пленарном заседании представила своим докладом старший научный сотрудник Отдела литературоведения Е.В. Лозинская.

Обратившись к проблеме разграничения понятий «литературная традиция» и «интертекст в литературе модерна», Евгения Александровна Коршунова охарактеризовала современные представления об интертекстуальности и традиции, их разновидностях и функциях, описала возможные пути теоретического различения этих категорий¹. Из истории изучения категории традиции (Т. Элиот, Ю. Тынянов, Д. Лихачёв, А. Лосев и др.) выделила концепцию В. Хализева, в которой традиция отграничивается от традиционализма, и концепцию Е. Стеценко, обосновывающую разностильность и методологическую неоднозначность традиции в XX в. Учитывая опыт зарубежных (М. Риффатер, Ж. Женетт, Р. Барт, Н. Фатеева) и отечественных теоретиков интертекстуальности (Н. Кораблёва) и опираясь на концепции И. Смирнова и Н. Пьеге-Гро, ставящих в том числе вопросы о необходимости разграничения традиции и интертекстуальности, докладчица выделила модернистскую / традиционалистскую и постмодернистскую / эсхатологическую интертекстуальность. Первая характеризуется переосмыслением традиции, но не отказом от нее, и способствует ее продолжению: художнику, который воспринимает мир через

¹ Доклад «К проблеме разграничения понятий литературная традиция и интертекст в литературе модерна».

призму культурных ассоциаций, она дает способ создания новых смыслов. Вторая постулирует постмодернистское представление о гомогенном тексте культуры, в котором исчезает традиция как таковая: вся предшествующая литература воспринимается теперь вне связи с традицией как целостный «претекстовый тематический мир», в котором новый смысл может формироваться принципиально вне традиции и даже быть направлен на ее уничтожение.

Ирина Анатольевна Едошина рассмотрела в своем докладе поле смыслов, связанных с фигурой и творчеством Данте, как мифологему русской культуры, неотделимую от его «общеизвестности», благодаря которой это имя обрело очертания мифа, становясь источником для нового творчества, и на этом основании в описанном контексте может быть заключено в кавычки¹. И за рубежом, и в России «Данте» давно означает не только (и не столько) человека своего времени, автора известных произведений, но является именно мифологемой. Примеры проявления «Данте» в этом качестве докладчица находит в эпистолярном наследии Н.П. Анциферова (1889–1958), в первую очередь его письмах к Лозинским (см.: [Анциферов, 2021]), в которых, как показывает анализ, ярче всего выступает огромное значение мифологемы «Данте» – источника творчества Анциферова.

Мария Фёдоровна Надъярных заметила в своем докладе², что в конце XX в. словосочетание «изобретение традиции» (англ.: *Invention of tradition*, исп.: *La invención de la tradición*, фр.: *L'invention de la tradition*; нем. *Erfundene Tradition* и т.д.) подчас слишком уж однозначно ассоциируется с концепцией Э. Хобсбаума (Hobsbawm) и Т. Рейнджера (Ranger), разработанной в коллективной монографии под их редакцией [The invention..., 1983] и породившей множество дискуссий. Их концепция «изобретения традиции» концентрирует внимание на процессах инструментализации феномена преемственности, на использовании ценностных смыслов «прошлого» в современных политических и идеологических стратегиях конструирования социальных, национальных и групповых идентичностей. Одним из критиков этой концепции стал английский социолог Энтони Гидденс, утверждавший, что

¹ Доклад «Мифологемы русской культуры: “Данте”».

² Доклад «Феномен “изобретения традиций”: история и современность».

«изобретение традиции» имеет отношение отнюдь не только к современности, но является своего рода константой образования культур, что «изобретенными» можно назвать вообще все когда-либо возникавшие традиции. Действительно, связь изобретений материальных и символических ценностей с процессами их наследования, передачи, восприятия осознается и закрепляется в соответствующих формулах в различных текстах, в том числе античных и средневековых. В XX в. эта связь становится предметом научных реконструкций (в трудах И. Тронского, О.М. Фрейденберг, С. Чарнецкого, Э.-Р. Курциуса, Е. Шацкого и др.) и проявляется в художественных практиках. Интересно при этом, что особое внимание к мотивам «изобретения» и фигуре «изобретателя» характерно как для культуры авангарда, так и для различных неорационалистских авторов и школ.

В своем докладе¹ Евгения Валентиновна Лозинская проследила судьбу поэтологического топоса в итальянской критике XIII–XX вв. В начале XIV в. Альбертино Муссато построил свои поэтологические послания вокруг идеи о том, что поэзия – это вторая теология. А в начале XX в. Бенедетто Кроче разграничил и противопоставил в «Комедии» Данте «лирику» и «теологический роман»: первая мыслилась им как воплощение собственно «поэзии», второй – как воплощение «структуры». Отвечая на вопрос, было ли это различие между позициями двух великих теоретиков поэзии следствием их индивидуальных особенностей, отражением исторической эволюции итальянской поэтологической мысли или чем-то еще, автор доклада предложила рассмотреть сопоставление поэзии и теологии в качестве «поэтологического топоса» – многовековой традиции, характерной для итальянской (и шире – европейской) литературной критики в целом. На материале теорий Альбертино Муссато, Данте, Боккаччо, Джованни Доминичи, Кристофоро Ландино, Джироламо Савонаролы, Франческо Фиано, Торквато Тассо, Эммануэле Тезауро, Саверио Беттинелли, Франческо де Санктиса, Бенедетто Кроче было (насколько это возможно в рамках доклада) показано, каким образом этот «топос» связан с ключевыми для теоретической поэтики вопросами о происхожде-

¹ Доклад «Поэзия и теология от Муссато до Кроче: судьба поэтологического топоса в итальянской критике XIII–XX вв.».

нии поэзии, ее задачах, месте поэта в обществе, способах воздействия поэзии на аудиторию.

Центральный тезис доклада состоял в том, что активизация этого топа в поэтологической мысли отчетливо коррелирует с выходом на первый план корпуса активных идей всевозможных «платонизирующих» тенденций, в то время как авторы, для которых важно аристотелевское представление о поэзии как «технэ», склонны этот топ игнорировать. Особое место при этом занимает эпоха концептизма, когда «Подзорная труба Аристотеля» Э. Тезауро в отсутствие платонических или неоплатонических обертонов дала свой, весьма своеобразный, вариант реализации топа «поэзия / теология», связанный с идеей об особой роли метафоры, в которой видят не только средство украшения речи, но и инструмент познания мира. В докладе было отмечено, что эта линия мысли, с одной стороны, имела фундамент в поэтиках прошлых веков, а с другой – находит новое воплощение в современной когнитивистике.

Другим важным элементом поэтологического топа «поэзия и теология» являлся топос «первопоэтов» – мифологических или исторических деятелей, сочетавших роли законодателей, пророков, поэтов, философов. Рассмотрев вкратце эволюцию этого традиционного представления с XIV по XVIII–XIX вв., когда оно приобрело иное по сравнению с исходным звучание в текстах Дж. Вико и У. Фосколо, автор доклада поставила вопрос о том, является ли этот топос сегодня «мертвым», потерявшим значение для осмысления поэзии, или же он может найти (а возможно, уже нашел) новые реализации в теориях литературы XX–XXI вв.

Доклад Алексея Иосифовича Жеребина имел, на первый взгляд, мемуарный характер¹. Опираясь на воспоминания о единственной своей встрече с выдающимся российским историком и филологом С.С. Аверинцевым, которая произошла в Вене, автор представил свой опыт осмысления методологической установки Аверинцева на жизненно-творческую задачу филологии. То обстоятельство, что романтическая традиция немецкой герменевтики была воспринята Аверинцевым через посредство наследовавших ей мифопоэтических концепций – «символологию» Вяч. Иванова и

¹ Доклад «О Сергее Сергеевиче Аверинцеве (К вопросу о традиции символизма в его творчестве)».

глубинную психологию К.Г. Юнга, – позволило С.С. Аверинцеву провести между ними параллель, которую поддерживает и общее для них стремление к онтологизации образа, в их коррелирующих трактовках понятия «живой символ». Автор доклада предположил, что византийское прошлое для Аверинцева – «это не только то, что было до нас, но и то, что продолжает жить в нас. Оно не может завершиться в истории, потому что, являясь одним из этапов исторического развития, восходит вместе с тем и к вечным метафизическим основам духовного бытия, к его первоначалам, и как все особенное, должно рассматриваться в смысловой перспективе сверхисторического целого, которое в исторической реальности манифестируется, находит в ней свое воплощение» (см.: [Жеребин, 2023, с. 190]). И тут проявляется влияние Вяч. Иванова: «Для Иванова представление о единстве божественной жизни было задано человеческой психике и культуре в форме мифологических первообразов сущего. Содержание мифа, прежде всего христианского, воспринималась им не как вымысел, а как смысл, обладающий высшим онтологическим статусом в сравнении с любой эмпирической реальностью, со всем, что происходит в пространстве и времени. Миф заключал в себе то, что реальнее реального, тогда как позднейшие литературные образы исторической действительности, изменчивой, преходящей и хаотически многообразной, обладали ценностью лишь постольку, поскольку они символичны, т.е. “прозрачны”, поскольку мифологическая картина мира сквозь них просвечивала» (см.: [Жеребин, 2023, с. 191]). Описав проблему с нескольких ракурсов, автор доклада поставил вопрос о том, насколько глубок след мифопоэтической традиции в научных трудах самого Аверинцева, в его размышлениях о таких предметах, как структура символического образа, филологической науки, мировой литературы, универсальной экуменической церкви.

В первый день конференции, который пришелся на день рождения не только А.С. Пушкина, но и большого писателя Германии, лауреата Нобелевской премии по литературе (1929) Томаса Манна (1875–1955), у российских и зарубежных участников конференции оказались востребованными темы диалога традиции и современности как в русской литературе и культуре, так и в литературах стран немецкого языка, которой также была посвящена отдельная секция («Диалог традиций. Немецкоязычная литерату-

ра»). Содержание докладов, раскрывавших названные аспекты на примере текстов русской литературы, отражено в обзорной статье К.А. Жульковой и Т.Г. Юрченко [Жулькова, Юрченко, 2023], а мы, затронув образ Пушкина, сосредоточимся далее на результатах исследований, представленных отечественными филологами-германистами.

Образ Пушкина в тексте современной русской прозы раскрыла в своем докладе¹ доктор филологических наук, профессор Красноярского государственного педагогического университета им. В.П. Астафьева Наталья Вадимовна Ковтун на примере знакового романа Татьяны Толстой «Кысь». Структурирующее роман «путешествие» героя от книги к книге представляет собой сентиментальное воспитание чувств, вразумление «наива», ведущее его к интеграции в мир письменной культуры, выстраивающейся в постапокалиптической реальности романа вокруг имени Пушкина. Образ поэта становится важнейшей фигурой и в обряде «посвящения» героя. «Прежние» и «голубчики» видят в нем единственное основание для связи времен и культур. Иными словами, образ Пушкина в романе Т. Толстой помещен в широкое интертекстуальное поле, включающее элементы биографии поэта, мотивы его произведений, их интерпретацию в искусстве и фольклоре, моменты творческой биографии самого автора романа, и тем самым показан инструментом исследования судьбы человека как таковой (см. также: [Жулькова, Юрченко, 2023]).

Доклад младшего научного сотрудника Института научной информации по общественным наукам Российской академии наук Виктора Анатольевича Финогенова отчасти отдал дань уважения второму знаменитому юбиляру этого дня – родившемуся 6 июня 1875 г. немецкому писателю, лауреату Нобелевской премии по литературе (1929) Томасу Манну (1875–1955). Именно через призму его восприятия докладчик представил слушателям драматургаромантика рубежа XVIII–XIX вв. Генриха фон Клейста (1777–1811), который на протяжении всей жизни Т. Манна оставался для него одной из важнейших фигур среди немецких писателей прошлого. В одном из интервью 1927 г. Манн сказал: «Я знаю творче-

¹ Доклад «Образ Пушкина в романе “Кысь” Т. Толстой: идол, буратино и “наше все”».

ство Генриха фон Клейста с раннего возраста, уже тогда оно произвело на меня сильное впечатление, и на протяжении всей моей жизни это впечатление многократно подтверждалось и обновлялось» (цит. по: [Heinrich von Kleists Nachruhm, 1967, S. 439]). Специально о Клейсте Манн написал два очерка – в начале и в конце собственного творческого пути: «Амфитрион Клейста» (1927) и «Генрих фон Клейст и его повести» (1954), что позволяет проследить эволюцию его взглядов на творчество любимого писателя.

Стремясь яснее и глубже понять собственное место в немецкой литературе, Манн видел себя и продолжателем линии Клейста. Поначалу Манн отдавал явное предпочтение жанру новеллы перед романом, полагая, возможно, что именно этот жанр принесет ему славу, как и его предшественнику. Исследователи творчества Манна (Пауль Вайгард, Гюнтер Райс, Юли Дик и др.) не раз обращали внимание на сходный с клейстовским характер взгляда на мир в ряде его романов и новелл – в особенности в «Тонио Крёгере» и «Смерти в Венеции». Действительно, Манн высоко ценил способность Клейста переводить собственные болезненные страсти в русло искусства и высокой поэзии, и в этом тоже видел себя его последователем, подчеркнул автор доклада.

Кандидат филологических наук, доцент Института филологии, журналистики и межкультурной коммуникации Южного федерального университета (Ростов-на-Дону) Вера Владимировна Котелевская на секции «Художественный текст: диалог традиций» представила доклад¹ о педагогическом эксперименте в пьесе лауреата Нобелевской премии (2019) Петера Хандке «Каспар» в широком контексте лингвофилософской критики Просвещения.

Отталкиваясь от «лингвистического поворота XX в.» (см.: [Бахман-Медик, 2017]) и обусловленной им ситуации критики языка как в гуманитарных науках (аналитическая философия, прагматизм, постструктуралистские критические теории, нарративистика в историографии), так и в художественной практике, автор доклада подчеркнула, что во второй половине столетия эта критика развивалась на Западе в нескольких контекстах: «поэзия после Освенцима», кризис тоталитарных режимов, самокритика постин-

¹ «Педагогический эксперимент в пьесе П. Хандке “Каспар”: к лингвофилософской критике Просвещения».

дустриального «общества спектакля». Ничего удивительного в том, что традиция Просвещения с присущим ей прогрессизмом, универсализмом, идеалом развивающейся личности, способствовавшим развитию педагогики и психологии, а в литературе – становлению романа воспитания, стала одним из объектов указанной критики. Так, Теодор Адорно и Макс Хоркхаймер в известной работе «Диалектика просвещения» (1947) [Адорно, Хоркхаймер, 1997] обнажили мифологический характер «века Разума», Мишель Фуко критически проанализировал механизмы знания-власти (см. напр.: [Фуко, 1996]), Ж.-Ф. Лиотар продемонстрировал сконструированность «великих рассказов».

В критической парадигме 1950–1970-х годов развивалось и раннее творчество австрийского писателя Петера Хандке (р. 1942). В.В. Котелевская подчеркнула, что в его метадрамах 1960-х годов «Обличение публики» (*Publikumsbeschimpfung*), «Каспар» (*Kaspar*), «Самообвинение» (*Selbstbeziehung*) обнажены иллюзия художественной целостности, политическая природа речи и тоталитаризм педагогического опыта, претендующего на формирование и цивилизационную шлифовку «естественного человека». Положенная в основу пьесы история о «благородном дикаре» Каспаре Хаузере из Нюрнберга послужила писателю поводом для создания лингвофилософской притчи о власти языка, позволяющей обществу обустроить и упорядочить угрожающий мир, создать и пересоздать индивида: в «Каспаре» Хандке разоблачает манипулятивные механизмы речи, демонстрирующие «блеск и нищету» проекта Просвещения.

Секция «Диалог традиций. Немецкоязычная литература» собрала доклады отечественных германистов об актуальных преломлениях традиции в текстах немецкоязычных писателей, главным образом XX–XXI вв.

Галина Вениаминовна Синило, кандидат филологических наук, профессор филологического факультета Белорусского государственного университета (Минск), предложила анализ символики Неопалимой Купины в немецкоязычной и русской поэзии XX в. – преимущественно первой его половины¹. На многочисленных

¹ Доклад «Символика Неопалимой Купины в русской, немецкой и австрийской поэзии XX века».

примерах она показала, что библейский образ Неопалимой Купины (Книга Исхода) является одним из наиболее многогранных и востребованных не только в самом библейском тексте и постбиблейской религиозной традиции, но и в художественной культуре, и особую актуальность приобрел в литературе XX в., в которой наполнился новыми смыслами: Г.В. Синоло представила немало тому примеров из русской (особенно Серебряного века), немецкой (Э. Ласкер-Шюлер, Г. Бенн) и австрийской (Р.М. Рильке, Г. Трагль) поэзии.

Независимый исследователь из Ростова-на-Дону, переводчик немецкой поэзии на русский язык Антон Владимирович Черный представил немецкого поэта Георга Гейма (1887–1912) в роли драматурга¹ и раскрыл его непростые отношения с традицией немецкой исторической драмы. Гейм, начинавший именно как драматург, видел себя последователем драматургов-романтиков: Генриха фон Клейста (1777–1811) и Кристиана Дитриха Граббе (1801–1836), стремился привнести новые поэтические размеры в искусство драмы, но, не дождавшись благосклонного приема критики и публики, сосредоточился на стихотворном творчестве, где успел получить признание как минимум профессионалов – в частности, попал в изданную К. Пинтусом в 1920 г. (т.е. уже после смерти поэта) классическую антологию немецкого экспрессионизма «Сумерки человечества» [Menschheitsdämmerung, 1920].

Доктор филологических наук профессор Тольяттинского государственного университета Татьяна Николаевна Андреюшкина обратилась к творчеству немецкого поэта середины XX в. Гюнтера Айха (1907–1972) в стремлении обнаружить в мировой и немецкой литературе претексты его хрестоматийного послевоенного стихотворения «Инвентаризация» (1945). Дав предварительно краткий обзор поэтических текстов, написанных в жанре «инвентаризации», она подробно остановилась на некоторых из них, рассматривая их в качестве возможных источников текста Айха, главным из которых сочла стихотворение «Птицы» (*Ptaki*) близкого экспрессионизму чешского поэта Рихарда Вайнера (1884–1937), которое в 1916 г. было опубликовано в антологии чешской поэзии в переводе на немецкий язык и могло быть известно Гюнтеру Айху.

¹ Доклад «Георг Гейм и традиция немецкой исторической драмы».

Кандидат филологических наук, независимый исследователь из Санкт-Петербурга Светлана Юрьевна Новикова провела анализ функционирования шекспировского текста в произведениях классика австрийской литературы Томаса Бернхарда¹ (1931–1989). Рассмотрев причины, побуждавшие австрийского писателя обращаться к наследию Уильяма Шекспира (среди которых его восхищение игравшим Шекспира актером Минетти), она определила основные направления усвоения и трансформации им шекспировского текста. Анализ отсылок Бернхарда к Шекспиру показал, что они возможны у него как в рамках характерного для бернхардовских произведений перечисления писательских имен (namedropping), которым присваивается интертекстуальное измерение, так и в форме прямых цитат. При этом автор доклада подчеркнула, что Бернхард не проявлял интереса к сюжетным коллизиям «Гамлета» и гамлетовскому мотиву вины, широко распространенному в немецкой литературе XX в., и не придавал значения гамлетовскому взгляду на проблему самоубийства. Из шекспировских персонажей наибольший интерес у него вызывала фигура короля Лира, которая в его интерпретации оказывалась неразрывно связанной с проблемой поражения художника, творческой неудачи. Особое внимание Бернхарда привлекал и трагикомический пафос, присутствующий в произведениях английского драматурга.

Завершилась работа секции о диалоге с традицией в немецкоязычной литературе XX–XXI вв. докладом доктора филологических наук, доцента Воронежского государственного университета Дмитрия Александровича Чугунова, который представил слушателям эксперименты в литературе Германии последнего рубежа веков². Связывая актуальные феномены немецкоязычного литературного пространства с поисками писателями новых форм, адекватных смыслу бытия постиндустриальной, цифровой, эпохи, автор доклада рассмотрел опыты современных немецких писателей в жанрах так называемой сетевой литературы, которая, в отличие от «литературы в Сети», представляет собой явление, не

¹ Доклад «Шекспир в художественном мире Томаса Бернхарда: “Снова и снова Лир Лир Лир”».

² Доклад «Немецкая экспериментальная литература рубежа XX–XXI вв.».

калькирующее «книжную» литературу, а использующее особые коммуникационные возможности сетевого пространства¹.

В первый день конференции о диалоге традиции и современности размышляли не только русисты и германисты, но и исследователи англоязычной литературы и культуры. Так, доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник отдела литературоведения Института научной информации по общественным наукам Татьяна Николаевна Красавченко представила в своем докладе² творчество одной из центральных фигур в современной английской прозе – писателя Йена Макьюэна (р. 1948), – которое органично вписывается в мейнстрим английской литературы, идущий от Шекспира и его современников, – как яркий пример преломления готической традиции в современном романе. Подробно рассмотрев феномен «неоготики» (трансформацию традиционных готических топосов) в его романах – от «Цементного сада» (1978) до «Ореховой скорлупы» (2016), – автор доклада предложила свои варианты ответа на вопрос, почему «неоготика» остается одним из основных векторов развития английской постмодернистской прозы (Дж. Фаулз, А. Картер, С. Уотерс, Дж. Мик и др.), а готика – константой английской литературы.

Расширив границы диалога традиции и современности до интеркультурных масштабов, доктор филологических наук, заведующая кафедрой теории и истории мировой литературы Института филологии, журналистики и межкультурной коммуникации Южного федерального университета (Ростов-на-Дону) Ольга Анатольевна Джумайло и магистрантка той же кафедры Анастасия Алексеевна Алентьева рассмотрели формы и принципы работы создателей современного английского сериала с литературным наследием М.А. Булгакова³ (1891–1940) – его циклом рассказов «Записки юного врача», опубликованных в журналах «Медицинский работник» и «Красная панорама» в 1925–1926 гг., и рассказом «Морфий» (1926). Особое внимание докладчики уделили

¹ См. также статью: Чугунов Д.А. Немецкая экспериментальная литература рубежа XX–XXI вв. – в этом номере журнала: С. 163–174.

² Доклад «Готическая традиция в современном английском романе: Йен Макьюэн».

³ Доклад «Принципы адаптации рассказов М.А. Булгакова в британском мини-сериале “A young doctor’s notebook” (2012)».

творческой интерпретации рассказов Булгакова в британской театральной традиции – гротескной эстетизации драматических событий (активное введение «кровавых» сцен создает эффект театральной условности); сочетанию трагедийного и комического начал; работе с сюжетом двойничества; использованию фигуры актера-селебрити. Они подчеркнули также эстетизацию образа российской послереволюционной действительности, но констатировали при этом, что булгаковский текст в названном сериале не подвергается грубым смысловым искажениям и будто оказывается частен британской театральной культуре.

Доклады второго дня конференции, отмеченного работой нескольких секций, посвященных рецепции традиционных образов и сюжетов в литературе и искусстве – в частности, круглого стола «Мифологические животные в архитектуре, искусстве, фольклорных и литературных текстах», – представлены в обзорной статье О.В. Кулешовой [Кулешова, 2023].

Список литературы

1. *Адорно Т., Хоркхаймер М.* Диалектика Просвещения. Философские фрагменты / пер. с нем. М. Кузнецова. – Москва ; Санкт-Петербург : Медиум : Ювента, 1997. – 312 с.
2. *Анциферов Н.П.* «Такова наша жизнь в письмах»: письма родным и друзьям (1900–1950-е годы). – Москва : Новое литературное обозрение, 2021. – 863 с.
3. *Бахман-Медик Д.* Культурные повороты / пер. с нем. С.П. Ташкенова. – Москва : Новое Литературное Обозрение, 2017. – 504 с. – (Интеллектуальная история).
4. *Жеребин А.И.* О Сергее Сергеевиче Аверинцеве (К вопросу о традиции символизма в его творчестве) // Человек : образ и сущность. Гуманитарные аспекты. – 2023. – № 3. – С. 186–196. – DOI: 10.31249/chel/2023.03.10
5. *Жулькова К.А., Юрченко Т.Г.* Классика старая и новая : обзор международной конференции «Традиция в литературе и искусстве XX–XXI вв.» (6–7 июня 2023 г., ИНИОН РАН, Москва) // Русская словесность. – 2023. – № 6. – С. 84–93.
6. *Кулешова О.В.* «Традиция в литературе и искусстве XX–XXI вв.» (Обзорная статья. По материалам конференции : рецепция традиционных образов и сюжетов в культуре) // Вестник культурологии. – 2023. – № 4. – (в печати).
7. *Фуко М.* Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет / пер. с фр., сост., комм. и послесл. С. Табачниковой. – Москва : Касталь, 1996. – 448 с.

Диалог традиции и современности: по следам Международной научной конференции «Традиция в литературе и искусстве XX–XXI вв.»

8. Heinrich von Kleists Nachruhm: Eine Wirkungsgeschichte in Dokumenten [Посмертная слава Генриха фон Клейста] / Hrsg. von H. Sembdner. – Bremen : Carl Schunemann Verlag, 1967. – 700 S. – S. 439.
9. Menschheitsdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus [Сумерки человечества. Документ экспрессионизма] / Mit Biographien und Bibliographien neu herausgegeben von Kurt Pinthus. – Berlin : Rowohlt Verlag, 1920. – 316 S.
10. The invention of tradition [Изобретение традиции] / Ed. by Hobsbawm E.J., Ranger T. – Cambridge : Cambridge univ. press, 1983. – 320 p.

НАПРАВЛЕНИЯ И ТЕНДЕНЦИИ В СОВРЕМЕННОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ И ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКЕ

УДК 82.02/04

DOI: 10.31249/lit/2023.04.02

ДЕМЕНТЬЕВА А.В.¹ ТОПОС В ГОТИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ:
СОВРЕМЕННЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ². (Обзорная статья)

Аннотация. В статье рассматриваются современные зарубежные исследования, посвященные феномену готической литературы XVIII–XIX вв. Демонстрируются способы, которыми их авторы выявляют характерные черты топоса как культурной категории в литературном жанре готики, показано, каким литературным, культурным и историческим влиянием обусловлены эти особенности. Выявлена связь топоса с временем действия, образами персонажей и сюжетами произведений.

Ключевые слова: готическая литература; романистика; топос; европейская литература XVIII–XIX вв.; образы и мотивы.

Для цитирования: Дементьева А.В. Топос в готической литературе: современные исследования. (Обзорная статья) // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение. – 2023. – № 4. – С. 24–42. – DOI: 10.31249/lit/2023.04.02

¹ Дементьева Алиса Владиславовна – младший научный сотрудник отдела литературоведения ИНИОН РАН, e-mail: clavisaturn@gmail.com

² Исследование выполнено в ИНИОН РАН при финансовой поддержке Российского научного фонда (РНФ), проект № 23-28-01727 «У истоков современного жанра хоррора: топос страха в готической литературе Великобритании и Франции». <https://rscf.ru/project/23-28-01727>

DEMENTIEVA A.V.¹ *Topos in gothic literature: the modern studies*².
(Review article)

Abstract. The review article examines some important modern foreign studies of the phenomenon of Gothic literature in the eighteenth–nineteenth centuries; considers how their authors identify characteristic features of the topos in the literary genre of Gothic; what literary, cultural and historical influence these features are due to. Basing on the reviewed works, the author shows connections of topos with the time of action, images of characters and plots in literary works.

Keywords: gothic literature; novels; topos; the eighteenth–nineteenth centuries european literature; images and motifs.

To cite the article: Dementieva A.V. “Topos in gothic literature: the modern studies (Review article)”, *Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies*, no. 4, 2023, pp. 24–42. DOI: 10.31249/lit/2023.04.02 (In Russian)

Готика в литературе – многогранное и разноплановое явление, представленное различными родами и видами литературы (проза, поэзия, драматургия), жанровыми формами и писателями разных национально-культурных традиций. Готическая литература во всем ее разнообразии привлекает внимание множества исследователей. Говоря об особенностях этого направления, ученые уделяют особое внимание пространственно-временному аспекту. Далее мы рассмотрим два таких исследования: двухтомник «Кембриджская история готики» – том 1, «Готика в долгом восемнадцатом веке» [The Cambridge history..., vol. 1, 2020], том 2, «Готика в девятнадцатом веке» [The Cambridge history..., vol. 2, 2021], а также «Готическая древность. История, роман и архитектурное изображение, 1760–1840» [Townshend, 2019]. Названные работы вышли в свет благодаря Дейлу Таунсенду, профессору Городского универ-

¹ **Dementieva Alisa Vladislavovna** – Junior researcher of the Department of Literary Studies, Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian Academy of Sciences, e-mail: clavisaturn@gmail.com

² This research has been carried out at the Institute of Scientific Information for Social Sciences and financially supported by Russian Science Foundation (project No 23-28-01727 «At the origins of contemporary horror genre: topos of fear in gothic fiction»). <https://rscf.ru/project/23-28-01727>

ситета Манчестера, крупному британскому специалисту по готической и романтической литературе XVIII–XIX вв. В сборнике «Кембриджская история готики» он объединил под одной обложкой большое количество статей о готической литературе блестящего международного коллектива ученых. Монография «Готическая древность. История, роман и архитектурное воображение» написана Таунсендом в одиночку [Townshend, 2019].

Как пишет М.М. Бахтин в эссе «Формы времени и хронотопа в романе», «Хронотоп в литературе имеет существенное жанровое значение. Можно прямо сказать, что жанр и жанровые разновидности определяются именно хронотопом, причем в литературе ведущим началом в хронотопе является время. Хронотоп как формально-содержательная категория определяет (в значительной мере) и образ человека в литературе; этот образ всегда существенно хронотопичен» [Бахтин, 1975, с. 235]. Приметы времени, по мнению Бахтина, раскрываются в пространстве, а пространство осмысливается и измеряется временем [Бахтин, 1975, с. 235]. Таким образом, топос оказывается тесно связан с хроносом (временным аспектом). Вместе с временем действия топос представляется одним из важнейших свойств литературного жанра.

Авторы книг, составляющих материал настоящего обзора, сосредоточены прежде всего на наиболее масштабном явлении готического жанра – а именно готическом романе, хотя и учитывают поэзию и драматургию. Романы же, в свою очередь, как правило, охватывают крупный период времени в повествовании, что подразумевает пространство в развитии. Как подчеркивает М.М. Бахтин, так как любой «хронотоп определяет художественное единство литературного произведения в его отношении к реальной действительности», он «всегда включает в себя ценностный момент» (цит. по: [Кадушина, 2017, с. 118]). Наиболее значимые из них Бахтин называет «хронотопическими ценностями»: мотив встречи и хронотоп «дороги»; хронотоп «замка»; хронотоп «гостиница-салон»; хронотоп «провинциальный городок»; хронотоп кризиса [Кадушина, 2017, с. 118]. Знаковые события сюжета представлены в тесной связи с определенным пространством.

Как мы видим, топос имеет иерархическую структуру (от наиболее масштабного – страна, город – до минимального – комната, небольшой объект), которая также отражается в исследова-

ниях. Можно заметить, что в широком смысле пространство готических произведений в большинстве случаев является иностранным для автора произведения (действие романов «Замок Отранто», «Итальянец», «Зофлюя» разворачивается в Италии, «Тайны Удольфо» – в Италии и Франции, «Замок Вольфенбах» – в Германии и Франции, «Мельмот-Скиталец», «Монах» – в Испании, «Франкенштейн» – в Швейцарии, «Ватек» – в Азии), или же действие происходит в некоем условном мире, без указания на определенную местность (многие произведения Э.А. По).

Топос включает в себя как относительно статичные составляющие (местность, здания), так и изменчивые (сезон, погода, время суток, перемещения в пути).

Исследователи указывают на сильную связь жанра и его эстетики с готической архитектурой. Пожалуй, самой характерной архитектурной формой для готики стал замок: многие готические романы уже в заглавиях упоминают тот или иной замок («Замок Отранто» Х. Уолпола, «Тайны Удольфо» А. Радклиф, «Кенилворт» В. Скотта, «Замок Вольфенбах» Э. Парсонс).

Сам термин «готика, готический», подчеркивают авторы второго тома «Кембриджской истории...», за время своего бытования претерпел значительные семантические изменения. На протяжении большей части «долгого» XVIII века словом «готический» обозначали то, что касалось древних готских племен или их языка; то, что принадлежало периоду Средневековья или было характерно для него; то, что, при всей своей очевидной противоположности классицизму Древней Греции и Рима воспринималось как варварское, грубое, неотшлифованное; и наконец, стиль архитектуры, который был распространен в Европе с XII по XVI в. [The Cambridge history..., vol. 1, 2020, p. 1]. Исследователи проводят параллель между архитектурным стилем и характеристикой литературного жанра. По мысли Д. Таунсенда, готические архитектурные детали, включая контрфорсы, стрельчатые арки, выступающие башни и шпили, круто скошенные крыши, декоративные узоры, химеры и горгульи, воплощали обостренные страсти и ощущения, но при этом оставались «божественными». Такие же тенденции заметны и в готической литературе, описывающей подъемы и спады, эмоциональный накал, эволюцию человеческого опыта. [The Cambridge history..., vol. 1, 2020, p. 444].

Как пишет Б. Горовиц, «Изображение человека в литературе внутренне всегда определяется хронотопом, поскольку все литературные произведения содержат в себе те или иные представления о времени и пространстве. Следовательно, литература по сути своей исторически обусловлена и отражает исторический опыт. Именно история предопределяет то, каким образом будут описаны характеры героев и ландшафт, как понимается время...» [Преломления, 2004, с. 280]. При этом в формулировке хронотопа политические и экономические категории соединяются с литературными. Поэтому мы встречаем у Бахтина такие понятия как греческий роман, рыцарский роман, или «плут, шут и дурак» в романе. Эти примеры, считает Горовиц, демонстрируют тесную связь между литературным содержанием и историческим обобщением [Преломления, 2004, с. 280].

«Кембриджская история готики»

В главе «Хорас Уолпол и готика» (Horace Walpole and the Gothic) [The Cambridge history..., vol. 1, 2020, p. 120–140] почетный научный сотрудник Ливерпульского университета Стивен Кларк (Stephen Clarke) исследует творчество Хораса Уолпола – автора, игравшего ключевую роль в раннем готическом возрождении, и одновременно создателя и владельца здания, оказавшего серьезное влияние на развитие английской архитектуры. Кларк исследует интуитивно-образный отклик Уолпола на готику и то, как его любовь к декоративному изобилию и аллюзиям, которые она пробуждает, нашла отражение в романе «Замок Отранто» и пьесе «Таинственная мать», а также в его собственном замке – Строберрихилл. Это строение выделялось соразмерностью своих масштаба, цвета и света, впечатляющим богатством коллекций и демонстрировало исторически обоснованное, но археологически необузданное воображение своего автора. Те же качества характерны и для готических литературных произведений Уолпола.

Профессор англоязычной литературы Университета Макао Ник Грум (Nick Groom) отмечает в написанной им главе «Гермин 'готика' во время Долгого восемнадцатого века» (*The Term 'Gothic' in the Long Eighteenth Century*) [The Cambridge history..., vol. 1, 2020, p. 44–66], что предполагаемая связь между готами

древности, историей и обществом Средневековья и Реформации заложила основу «возрождавшейся в XVIII в. национальной культурной идентичности»¹ [The Cambridge history..., vol. 1, 2020, p. 46], а сам термин был принят в более широких дебатах об управлении, культурных ценностях и национальном характере. Благодаря средневековым романам литературные аспекты готики обогатились дополнительными характеристиками сверхъестественного и таинственного, изменив и само значение этого термина.

Принято считать, что возрождение готики началось в Британии XVIII в. со строительства виллы Хораса Уолпола в Строберри-хилл, в конце 1740-х годов. Однако, как показано в главе «Готическое архитектурное возрождение до Строберри-хилл Хораса Уолпола» (*Gothic Revival Architecture Before Horace Walpole's Strawberry Hill*) [The Cambridge history..., vol. 1, 2020, p. 96–119] старшего научного сотрудника Манчестерского городского университета Питера Линдфилда (Peter N. Lindfield), Строберри-хилл не является первым зданием, в котором воссозданы значимые аспекты формы и орнаментального стиля средневековой архитектуры. В числе ранних архитекторов, работавших в готическом стиле (нередко сочетая его с классицизмом), П. Линдфилд называет сэра Кристофера Рена, Николаса Хоксмур, Уильяма Кента и Бэтти Лэнгли. Не давая исчерпывающего обзора архитектуры эпохи готического возрождения до 1750 г., автор главы показывает на примерах, как в XVII и XVIII вв. готика зарождалась и эволюционировала в творениях разных архитекторов, и к тому времени, когда Уолпол решил создать свой собственный готический «замок» в Британии, существовала уже устойчивая архитектурная традиция возрождения готики [The Cambridge history..., vol. 1, 2020, p. 101].

Преподаватель Центра исследований XVIII в. Йоркского университета Дебора Рассел (Deborah Russell) – автор главы «Домашняя готика между Хорасом Уолполом и Анной Радклиф» (*Domestic Gothic Writing after Horace Walpole and before Ann Radcliffe*) [The Cambridge history..., vol. 1, 2020, p. 222–242]. Признавая разнообразие подходов, стилей и взглядов в период между публикацией «Замка Отранто» Хораса Уолпола в 1764–1765 гг. и «Замков Этлин и Данбейн» Анны Радклиф в 1789 г. (романы Со-

¹ Здесь и далее цитаты приводятся в переводе автора статьи. – А. Д.

фии Ли, Клары Рив, Шарлотты Смит и Джеймса Уайта, творчество менее известных авторов, таких как Энн Фуллер, Марта Харли, Харриет Мезьер, мистер Николсон и Томас Седжвик Уолли, а также анонимно опубликованных работ), она показывает, что в 1770-х и 1780-х годах в подавляющем большинстве случаев готика ассоциируется с домашней обстановкой британцев. В целом эта первая волна британской готической литературы была направлена на поиски новых нестандартных подходов к прошлому нации, и глава о ней вносит свой вклад в постоянное переосмысление британской истории и идентичности.

Паула Бэкшайдер (Paula Backscheider), научный сотрудник Обернского университета, показывает в своей главе «У них в крови: готическая сцена восемнадцатого века» (*In Their Blood: The Eighteenth-Century Gothic Stage*) [The Cambridge history History of the Gothic, vol. 1, 2020, p. 198–221], как после 1780 г. готика порождает устойчивый стиль литературной драмы. От десятилетия к десятилетию готическая драма менялась сильнее, чем считалось ранее: в главе демонстрируется растущее стремление драматургов к инновационному, изощренному использованию музыки, освещения, декораций, звука и зрелищных эффектов, как заимствованных, так и созданных авторами вновь. Опираясь на разные драматические жанровые формы, например трагедию или фарс, ранние готические пьесы могли быть операми, мелодрамами или пантомимами. Иными словами, в 1780-е годы возникла смешанная жанровая модель, которая стала отчетливо готической и привела к появлению таких пьес, как «Синяя борода» Джорджа Колмана.

В главе «‘Мир злых духов’: ужасы империи восемнадцатого века» (*A World of Bad Spirits: The Terrors of Eighteenth-Century Empire*) [The Cambridge history..., vol. 1, 2020, p. 180–197] преподаватель английской литературы в Мэнсфилд-колледже Оксфордского университета Рут Скоби (Ruth Scobie) исследует, каким именно образом XVIII век изменил представления британских читателей о своем месте в мире. В первой половине века Англия (а позже и Британия) была склонна представлять себя уязвимым, но свободолобивым объектом завоевания исторических и современных империй, что порождало раннеготические образы тиранического насилия и сопротивления. Последние десятилетия XVIII в. принесли известия о войне в Америке, завоеваниях Ост-Индской

компании и ужасах трансатлантической работорговли. И в результате британцы были вынуждены начать осознавать собственное сходство с имперскими тираниями, которым ранее себя противопоставляли. Готика стала средством выражения и управления шоком от этого сходства. В широком спектре жанров – от сценических пантомим и восточных романов до политических речей и аболиционистских трактатов – рассуждения о готическом угнетении сочетались с нарративами о глобальных культурных различиях и колониальном насилии. Независимо от того, были это тексты в поддержку имперской экспансии или против нее, чаще всего они отражали беспокойство по поводу расширения Британской империи и увеличения числа ее жертв по всему миру.

В главе «Переоценка взаимоотношений между готикой и классикой» (*Reassessing the Gothic/Classical Relationship*) [The Cambridge history..., vol. 1, 2020, p. 169–179] доцента кафедры классических исследований Бостонского университета Джеймса Адена (James Uden) рассматривается важный вклад классической литературы Греции и Рима в развитие готики. Во-первых, Хорас Уолпол и его современники, Эдвард Янг и Ричард Херд, переосмысливали классическую древность не как образец благопристойности, а как гротескное царство монстров и призраков. Во-вторых, Клара Рив бросила вызов общественным представлениям о классической литературе как ориентированной исключительно на мужскую аудиторию: так, ее роман «Старый английский барон» сочетает «мужские» мотивы историографии и классической литературы с «женской» романтикой, игнорируя разделяющую жанры иерархию [The Cambridge history..., vol. 1, 2020, p. 173]. В-третьих, писатели эпохи романтизма представляли Рим как населенный призраками город, переосмысливая влияние Греции и Рима. Это показывает, что готика представляет собой не просто отход от классики: напряженные отношения с античной традицией сохраняются на протяжении всей ее истории как один из основных элементов жанра.

В главе «Готические перевоплощения Шекспира» (*Shakespeare's Gothic Transmigrations*) [The Cambridge history History of the Gothic, vol. 1, 2020, p. 141–160] почетный профессор английского языка Университета Джорджии Энн Уильямс (Anne Williams) рассматривает готические элементы в творчестве Шекспира

и его влияние на готику, в частности Уолпола. Между 1764 и 1768 гг. Хорас Уолпол написал «Замок Отранто», «Исторические сомнения в жизни и правлении короля Ричарда Третьего» и «Таинственную мать» – все эти тексты (в границах разных жанров и по-разному) адаптируют и перерабатывают Шекспира. Его прочтение гнева Гамлета и отвращения к поведению его матери Гертруды дало толчок к изобретению Хорасом Уолполом «Готической истории», которую он разместил в стенах древнего замка, набитого семейными тайнами, порожденными законами патриархата.

Во втором томе «Кембриджской истории готики» [The Cambridge history..., vol. 2, 2021] рассматриваются основные направления развития готической эстетики в Великобритании, Америке и Европе на протяжении XIX в.; освещается формирование и закрепление самого понятия «готическая литература», его взаимодействие с каноническим британским романтизмом, дается также краткий обзор главных событий в литературной, историографической и архитектурной культуре готики в XIX в.

В своей рецензии на второй том профессор английского языка и сравнительной литературы в Пенсильванском университете Майкл Геймер (Gamer) подчеркивает, что термин «готика» в культуре и, в частности, в литературе тесно связан с аспектом времени [Gamer, 2021]¹. Дейл Таунсенд, исследуя происхождение термина «готика», пришел к выводу, что к концу столетия он, по-видимому, обозначает не просто определенный тип книги, но и относит эту книгу к ушедшей эпохе. «“Готика XIX в.” – заключает он, – это такая же ретроспективная конструкция, как и сам “викторианский период”» [The Cambridge history..., vol. 2, 2021, p. 15–16].

Научный сотрудник колледжа Клэр-холл Максимилиан ван Вуденберг (Woudenberg) в написанной им главе «Фантасмагория: космополитичная готика и Франкенштейн» (*Fantasmagoriana: The Cosmopolitan Gothic and Frankenstein*) [The Cambridge history..., vol. 2, 2021, p. 41–64] выдвигает предположение, что перевод «Фантасмагории» Жан-Батиста Бенуа Эйриеса, возможно, послужил основным источником вдохновения для рассказов, созданных на вилле Диодати лордом Байроном, Мэри Шелли и Перси Биши

¹ URL: http://www.review19.org/view_doc.php?index=605 (дата обращения: 18.06.2023).

Шелли летом 1816 г. Вуденберг определяет «фантазмагории» как «бродячие тексты... пересекающие географические, языковые и культурные границы, адаптируясь и трансформируясь при этом в культурном отношении, типографическом, материальном и вообще всецело» [The Cambridge history..., vol. 2, 2021, p. 43–44].

Комментируя главу почетного профессора английского языка Аризонского университета Джерролда Хогла (Hogle) «Мутация вампира в готике девятнадцатого века» (*The Mutation of the Vampire in Nineteenth-Century Gothic*) [The Cambridge history..., vol. 2, 2021, p. 65–84], М. Геймер пишет: «Для Хогла вампир символизирует двуликую, как Янус, природу готики и ее тенденцию совмещать прошлое с настоящим, создавая тем самым новые жизненные формы. Точно так же, как Хорас Уолпол стремился смешать древнюю и современную романтику в замке Отранто, Виктор Франкенштейн создает свое творение, сочетая силу древней алхимии и современной науки. Появление вампира в поэме Сэмюэля Кольриджа “Кристалль” также отчасти связано со смешением автором поэмы древних и современных форм, включая поэзию Спенсера и Бьюгера» [Gamer, 2021].

Для конкретизации черт топоса в историческом аспекте интересны разделы второго тома «Кембриджской истории готики» – профессора англоязычной литературы Университета Макао Уильяма Хьюза (William Hughes) «Готика и появление железной дороги» (*Gothic and the Coming of the Railways*) [The Cambridge history..., vol. 2, 2021, p. 445–462] и профессора английской литературы XIX в. Шеффилдского университета Эндрю Смита (Andrew Smith) «Готический империализм в конце века» (*Gothic Imperialism at the Fin de siècle*) [The Cambridge history..., vol. 2, 2021, p. 463–481].

У. Хьюз показывает, что железная дорога как топос в готической интерпретации представляется «неявным навязыванием централизованного контроля над доселе отдаленными или заброшенными пространствами» [The Cambridge history..., vol. 2, 2021, p. 463], а вовсе не символом неизбежного прогресса. По Хьюзу, поезда в готических текстах часто приобретают зловещую ауру, служат местами сексуального хищничества или способствуют распространению насилия и разрушений, становящихся еще более ужасными из-за произвола, обезличенности и системности таких преступлений.

Наконец, Э. Смит переосмысливает произведения Редьярда Киплинга, Гранта Аллана, Райдера Хаггарда, Евы М. Генри и Брэма Стокера, подчеркивая неоднозначность и сложность представления в них империалистической тематики. В частности, Смит утверждает, что роман Хаггарда «Она» «нельзя воспринимать как простую империалистическую полемику, поскольку он часто опровергает многие расистские предположения, которые поддерживали британскую имперскую политику» [The Cambridge history..., 2021, vol. 2, p. 465]. Романы, подобные «Возвращению Айши» Хаггарда, показывают, что археологические находки в таких местах, как Египет и Тибет, заставили британских подданных переосмыслить свое отношение к африканскому и азиатскому культурному наследию.

Дейл Таунсенд и «Готическая древность»

В 2019 г. профессор Городского университета Манчестера Дейл Таунсенд выпустил монографию «Готическая древность: история, романтика и архитектурное воображение, 1760–1840» [Townshend, 2019], представляющую собой первое систематическое научное исследование связей между готической архитектурой Средних веков и готической литературой (художественная литература, поэзия, драма) конца XVIII – начала XIX в. И хотя связи между литературой и архитектурой давно волновали исследователей литературной готики, до сих пор не было ни одной заметной монографии, посвященной сложным взаимоотношениям между этими двумя эстетическими формами. Устраняя данный пробел в современной науке, «Готическая древность...» призвана определить место готической литературы по отношению к готическим архитектурным теориям и современной ей эстетике и практике.

В монографии глубоко и тщательно исследуется отношение английских авторов Нового времени к средневековому прошлому и его реликвиям, а также – к развитию философских идей эстетики ассоцианизма как способа концептуализации архитектуры, воображения и взаимоотношений между ними [Townshend, 2019, p. 45], создавших предпосылки для переоткрытия готики в XVIII в. Материалом исследователю служит большое число готических романов, их сюжетов и авторов. Убедительно оперируя им, Таунсенд

показывает, как развивался жанр от Уолпола к Радклиф, Шарлотте Смит и Софии Ли, «Монаху» Льюиса и т.д.

Красной нитью через всю монографию проходит соотношение архитектуры и литературных образов. Для исследователей готики давно уже стало привычкой проводить аналогии между архитектурой и литературой. Готическая литература не просто возникла параллельно с готическим архитектурным возрождением – автор первой «готической сказки» был также и строителем своего «маленького готического замка»: Стробрерри-хилл Хораса Уолпола, вилла, в которой воссоздано подобие архитектуры прошлого, навсегда останется связанной с призрачным средневековым строением, созданным им же в романе «Замок Отранто».

Во многих поздних романах, чьи авторы пошли по стопам автора «Отранто», тоже используются архитектурные наименования в названиях: новые «замки», «руины» и «аббатства» появились на протяжении десятилетий после новаторского эксперимента Уолпола.

Таунсенд кропотливо оживляет эту, казалось бы, уже привычную связь архитектуры и литературы, показывает, что готические сооружения и готические романы были связаны одними и теми же дискуссиями о значимости того, что он называет «готическими древностями», – «мифического, смутного и несколько туманного ощущения национального британского прошлого» [Townshend, 2019, p. 3], которое охватывает Средневековье и Ренессанс. Для одних это была мрачная эпоха варварства и засилья католицизма, другие видели в ней источник политических свобод Великобритании и начало национальной литературной традиции, олицетворением которой стал Шекспир.

Развалины средневековых зданий, которые заполнили страницы популярных романов этого периода, – замок из «Тайн Удольфо» Анны Радклиф, монастырь из «Монаха» Мэтью Льюиса, даже Нортенгерское аббатство Джейн Остин, – не просто шаблонные места действия для жутковатых приключений или (в случае Остин) назидательных пародий. Все они так или иначе отражают прослеживаемые Таунсендом восемь десятилетий дебатов о готическом наследии. Закат этих дискуссий в Новое время был предreshен с появлением, казалось бы, обычного неологизма: слова *medieval* – «средневековый» [Townshend, 2019, p. 330]. Впервые

зафиксированный Оксфордским словарем английского языка в 1817 г., этот более нейтральный термин указывал на то, что «готическое» прошлое, наконец, «приручено» Викторианской эпохой, превращено в неопасный предмет исторических и эстетических исследований.

«Введение: готическая древность, готическая архитектура, готическая романтика» (*Introduction: Gothic Antiquity, Gothic Architecture, Gothic Romance*) [Townshend, 2019, p. 1–44] дает предварительный обзор основных проблем книги. Представив отчет о том, как «долгий» восемнадцатый век осознал «готические древности», автор книги исследует связи между Античностью, ее архитектурными следами и политическими спорами XVIII в. Показав, как Хорас Уолпол путал историографию и романтизм, Таунсенд определяет место возникновения готической литературы на стыке этих двух направлений. Анализируя роман Уолпола «Замок Отранто», исследователь показывает, что «готическая древность» XVIII в. была разделенной и политически спорной конструкцией, и в то время как консерваторы склонны были превозносить готическое прошлое, связывая с ним исчезнувший золотой век стабильности и культурных достижений, радикальные писатели считали его «темным веком» тирании.

В главе «Эстетика ассоцианизма и основы архитектурного воображения» (*Associationist Aesthetics and the Foundations of the Architectural Imagination*) [Townshend, 2019, p. 45–88] Таунсенд исследует, насколько по-разному эстеты и практикующие архитекторы так называемого долгого восемнадцатого века объясняли систему образов и ассоциаций, формируемую готической архитектурой, как именно архитектурные дебаты того периода согласуются с принятым разделением на классический и готический стили. Исследует он и соответствующие архитектурные ассоциации – от Джона Локка до Джона Соана, и в рамки этой традиции вписывает архитектурные труды Хораса Уолпола, соотнося его архитектурную практику с архитектурными теориями его времени. В завершение на основе результатов изучения работ Уильяма Бекфорда Таунсенд прослеживает переход архитектурного воображения в начале XIX в. от эмпиризма к идеализму – к безудержному полету, способному создавать сооружения, являющиеся «чистой архитектурной фантазией: причудливые, фантастические и физически не-

возможные, режущие глаз совокупностью причудливых компонентов, “которые не может описать ни один человеческий язык”» [Townshend, 2019, p. 88].

Продолжая обсуждение архитектурного воображения Уолпола в главе «Зачарованные замки Хораса Уолпола» (*Horace Walpole's Enchanted Castles*) [Townshend, 2019, p. 89–130], автор книги подробно останавливается на «зачарованных замках», возводимых этим воображением. По Таунсенду, в творчестве Уолпола почти не было собственно архитектурных описаний. Вместо этого читателям предлагалось силой собственного воображения связать слово «замок» в названии с образами древнего погруженного во мрак города, с «готическим» прошлым «самых темных веков христианства» [Townshend, 2019, p. 89].

Автор исследует заинтересованность современных Уолполу читателей в реальном прообразе замка Отранто, указывая, что «предположение о том, что замок, “подобный” Отранто, действительно существовал, придавало вымыслу видимость антикварной подлинности» [Townshend, 2019, p. 92]. Чаще всего его связывали с усадьбой Уолпола, Строберри-хилл. При этом и от читателей, и даже от самого Уолпола долгое время ускользал тот факт, что в итальянском городке Отранто действительно существует внушительное строение XI века – «кастелло ди Отранто», замок Отранто.

Тем не менее основное внимание Таунсенд уделяет предположению, что замок в романе «Замок Отранто» отчасти воспроизводит архитектуру усадьбы Уолпола Строберри-хилл или вдохновлен ею. Изложив историю взаимосвязи Отранто и Строберри-хилл, автор подвергает тщательному изучению предполагаемые соответствия между образом в тексте и реальной усадьбой и приходит к выводу, что, если они и связаны между собой, то, в первую очередь, посредством языка романтики, который является общим для обоих. И замок в Отранто, и Строберри-хилл в Твикенгеме представляют собой версии «зачарованных замков», какие Уолпол пытался обнаружить в анналах «готической истории». Глава заканчивается перечнем источников, из которых Уолпол, вполне вероятно, черпал вдохновение при создании «зачарованных замков». Торкватто Тассо, Лудовико Ариосто, Эдмунд Спенсер оказали влияние на него тем, что заложили устойчивую традицию для со-

временных литературных экспериментов такого рода и даже таких штампов, как рушащиеся замки [Townshend, 2019, p. 114].

В главе «От “воздушных замков” к топографической готике: локализация архитектурного воображения Анны Радклиф» (*From ‘Castles in the Air’ to the Topographical Gothic: Locating Ann Radcliffe’s Architectural Imagination*) [Townshend, 2019, p. 131–178] Таунсенд прослеживает зарождение, развитие и окончательное оформление архитектурного воображения Анны Радклиф на пике ее творчества. Автор выделяет ряд особенностей пейзажей у Радклиф. Так, зачастую они политизированы – «готическая архитектура по своей сути неизбежно является признаком патриархального угнетения в темном и диком прошлом <...> Когда неназванный рассказчик Пролога натывается на руины замка Мадзини <...> почтенный незнакомец входит в кадр, чтобы заявить, что, какими бы живописными они ни казались в настоящий момент, “эти стены когда-то были средоточием роскоши и порока”» [Townshend, 2019, p. 142]. Упоминаются первоисточники, которыми вдохновлялась Радклиф, в том числе путевые заметки путешественников по Европе, особенно по Италии: «Как и у Пьюцци, архитектурный словарь Радклиф изобилует ссылками на классический стиль во всех венецианских разделах, она не забывает упомянуть городские “колоннады”, “высокие портики и аркады” и “открытый купол”, который “поддерживается колоннами”, <...> обращает особое внимание на “великолепие палладианских вилл, украшающих эти берега”, и игру света и тени на их “портиках и длинных аркадах”» [Townshend, 2019, p. 144].

Дав представление о вымышленных замках Радклиф и определив связь ее творчества с традицией пейзажной живописи XVIII в. [Townshend, 2019, p. 165], Таунсенд переходит от воображаемых готических архитектурных форм, пресловутых «воздушных замков», к существующим на самом деле замкам, описанным учеными того времени – антиквариями и топографами. Смещая фокус внимания за пределы конкретного случая Радклиф, исследователь подходит к вопросу шире – в контексте ощущения культурного перехода в этот период, который привел к отказу от поддельных руин и вымышленных «воздушных замков», движению к «реалистичной», приземленной и антикварной «топографической готике» – как назван симбиоз антикварного и топографического интереса к со-

хранившимся британским готическим древностям с творческими возможностями романтизма [Townshend, 2019, p. 176–177].

В главе «Усовершенствование, обновление и использование готического прошлого: архитектура, рыцарство и романтика» (*Improvement, Repair, and the Uses of the Gothic Past: Architecture, Chivalry, and Romance*) [Townshend, 2019, p. 179–220] вопрос о готической архитектуре рассматривается в контексте политической жизни Великобритании эпохи «долгого восемнадцатого века». Автор предьявляет ряд случаев привлечения готического стиля архитектуры в качестве аргумента обоими противоположными политическими лагерями – как вигами, так и тори. Некоторые писатели могли приписывать вигам приверженность к старой готике [Townshend, 2019, p. 191], для других – из числа тори, например Джона Картера, – следы готического прошлого оставались свидетельством ушедшей «славной эпохи» и требовали от нации величайшего почитания [Townshend, 2019, p. 195]. И если политическое значение готики можно оспаривать, то связь образов «усовершенствования» и «обновления» с политическим радикализмом, особенно громко заявившая о себе после Французской революции 1789 г., является бесспорной. Отметив политическое значение улучшений, обновления и разрушения в работах Джона Картера, Таунсенд переходит к анализу политического дискурса 1790-х годов, прослеживая использование архитектурной метафоры политиками той эпохи – начиная с первых событий революции, доведенных до английских читателей в виде впечатляющих образов архитектурных руин Бастилии, штурм которой вскоре перенесся на лондонскую сцену (см.: [Townshend, 2019, p. 202]), до требований со стороны некоторых радикальных политических деятелей сноса готических строений, не приносящих ощутимой пользы в настоящее время и никоим образом не поддающихся улучшению и ремонту [Townshend, 2019, p. 208], – прозрачный намек на необходимость перемен в стране. Глава завершается обзором готической политической беллетристики 1790-х годов и демонстрацией того, как радикальные писатели этого десятилетия вовлекали готическую архитектуру в политику.

В главе «“Почтенные руины” или “рассадники суеверий”»: религиозная архитектура и готическая литературная эстетика» (*‘Venerable Ruin’ or ‘Nurseries of Superstition’: Ecclesiastical Archi-*

ecture and the Gothic Literary Aesthetic) [Townshend, 2019, p. 221–266], охватывающей исследования антиквариетв, реализованные архитектурные проекты, романы, письма, эссе и топографические изыскания, Таунсенд показывает, как готическая эстетика воображения – и в ее католических, и в антикатолических проявлениях – вписывалась в более широкий дискурс о церковной готической архитектуре и архитектурных руинах. В то время как для многих антикваров церковные руины оставались «почтенными» и заслуживающими уважения [Townshend, 2019, p. 224], для некоторых более популярных писателей они представляли собой скорее «рассадники суеверий», болезненные следы католического прошлого Англии (и напоминания о нем) [Townshend, 2019, p. 224]. Исследуя постоянные колебания между двумя полюсами – от «почтенных руин» до «рассадников суеверий» – у целого ряда теоретиков архитектуры, эссеистов и готических писателей «долгого восемнадцатого века», автор книги показывает, как готическая архитектура, и особенно архитектура церковных руин, побуждала писателей к реконструкции готического прошлого нации, эпохи, характеризующейся не только католическим обскурантизмом и «суевериями», но также и «просвещенными» английскими католиками.

Подводя итоги в главе «Антикварный готический роман: замки, руины и видения готической древности» (*Antiquarian Gothic Romance: Castles, Ruins, and Visions of Gothic Antiquity*) [Townshend, 2019, p. 267–310], Таунсенд переходит к рассмотрению «антикварного готического романа» как отдельного направления готической литературы, стремившегося к строгости и точности антикварной топографической методики [Townshend, 2019, p. 268]. Дав обзор малоизвестных романов (таких писателей, как Томас Паунэлл и Джозеф Стратт), он сосредоточивает внимание на двух литературных откликах, пробудивших к жизни руины замка Кенилворт в графстве Уорикшир. Это посмертно опубликованный роман Анны Радклиф «Гастон де Блондевилль» и «Кенилворт» Вальтера Скотта. И вновь готические руины вызывают в читательском воображении совершенно противоположные конструкции готического прошлого, каждая из которых имеет политический оттенок: сопоставляются близкая тори «белая готика» Скотта [Townshend, 2019, p. 300] и радикализм Радклиф [Townshend, 2019, p. 291–292].

В заключении «От готики к Средневековью: историография, романтизм и траектории архитектурного воображения» (*Conclusion: From the Gothic to the Medieval: Historiography, Romanticism, and the Trajectories of the Architectural Imagination*) [Townshend, 2019, p. 311–356] автор подводит итоги сказанному, давая объяснения тем изменениям, которые претерпело архитектурное воображение в первые четыре декады XIX в. Руководствуясь концепцией «очищения», он показывает, что конструкция готических «темных веков» была пересмотрена в историографии того времени и заменена более мягким понятием Средневековья [Townshend, 2019, p. 337]; что представители романтизма первого и второго поколений ограничивали чрезмерность готического архитектурного воображения, а деятели готического «обновления» XIX в. (такие как отец и сын Пьюджины или Джон Рёскин) реагировали на любительские готические эксперименты Хораса Уолпола и Уильяма Бекфорда, вводя их в оживленные дискуссии о возможности использования готических элементов в религиозной и светской архитектуре [Townshend, 2019, p. 335]. В результате сформировалось архитектурное воображение, которое сильно отличалось от воображения предыдущего века, – с богатой ассоциативной эстетикой, которая с самого начала определяла естество готической литературы и архитектуры «обновления». В кратком заключении описывается профессионализация архитектурной практики и образование Королевского института британских архитекторов (RIBA), способствовавшего профессионализации архитектуры в противовес архитектурному дилетантизму XVIII в. [Townshend, 2019, p. 354].

Не вызывает сомнений, что авторы рассмотренных трудов сделали большой шаг вперед в изучении такого феномена европейской культуры Нового времени как готика. Его генезис, развитие и влияние представлены ими в тесной связи с другими выдающимися событиями европейской истории XVII–XIX вв., его значимые аспекты выявлены в литературе, архитектуре, историографии и даже политике. При этом фокус внимания исследователей оставался сосредоточен и на категории топоса, и это позволило представить готику чем-то большим, чем просто набор устаревших романов о «замках, развалинах и ужасах». Было показано, что готическая литература может служить и служит для вы-

явления социально-политических проблем общества, пусть и в ярком, фантазмагорическом ключе. Фантастический мир готики, изобилующий невообразимым, оживляет и восстанавливает человеческие ценности, позволяет персонажам встретиться с самими собой и понять себя. Если считать тенденцию литературного воображения нарушать границы реальности частью структуры освоения повседневного опыта, то, несомненно, следует говорить и о значимом месте готики в процессах понимания и интерпретации многопланового и нескончаемого опыта человечества.

Список литературы

1. *Бахтин М.М.* Формы времени и хронотопа в романе : очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики : исследования разных лет. – Москва : Художественная литература, 1975. – С. 234–407.
2. *Кадушина О.И.* Хронотоп: развитие идей М.М. Бахтина в отечественном литературоведении // *Littera Terra* : материалы VI Международной конференции молодых ученых. – 2017. – Вып. 12. – С. 117–126.
3. Преломления. Переводы поэзии и прозы, труды по теории и истории литературы, поэтике, герменевтике и сравнительному литературоведению. – Санкт-Петербург : РХГА, 2004. – Вып. 3 / ред. А.Г. Аствацатуров. – 289 с.
4. *Gamer M.* The Cambridge history history of the Gothic. Volume 2. Gothic in the nineteenth century. Reviewed by Michael Gamer [Кембриджская история готики : том 2, Готика в девятнадцатом веке. Обзор Майкла Геймера] // Review 19: www.nbol-19.org [электронный ресурс]. – 2021. – URL: http://www.review19.org/view_doc.php?index=605 (дата обращения: 18.06.2023).
5. The Cambridge history History of the Gothic. Volume 1. Gothic in the Long Eighteenth Century [Кембриджская история готики : том 1, Готика в долгом восемнадцатом веке] / ed. by A. Wright, D. Townshend. – Cambridge : Cambridge univ. press, 2020. – 518 p.
6. The Cambridge history History of the Gothic. Volume 2. Gothic in the Nineteenth Century [Кембриджская история готики : том 2, Готика в девятнадцатом веке] / ed. by C. Spooner, A. Wright, D. Townshend. – Cambridge : Cambridge univ. press, 2021. – 558 p.
7. *Townshend D.* Gothic Antiquity: History, Romance, and the Architectural Imagination, 1760–1840 [Готическая древность: история, роман и архитектурное воображение, 1760–1840]. – Oxford : Oxford univ. press, 2019. – 432 p.

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ОБРАЗЫ И МОТИВЫ

УДК 821.133.1

DOI: 10.31249/lit/2023.04.03

АЛБОРОВА А.С.¹ СЮЖЕТ О МНЕМОНИСТЕ (НА МАТЕРИАЛЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Х.Л. БОРХЕСА, Е.Г. ВОДОЛАЗКИНА, А.Р. ЛУРИИ)[©]

Аннотация. В статье рассматривается трансформация сюжета о мнемонисте на материале произведений Х.Л. Борхеса, А.Р. Лурии и Е.Г. Водолазкина. Автором статьи исследуются возможные варианты взаимовлияний; анализируются «романтические», магические и мифологические элементы в поэтике произведений, героем которых является человек с гипертрофией памяти. Прослеживается влияние идей А.Р. Лурии на замысел и создание романа Е.Г. Водолазкина «Чагин», в котором «синдром выдающейся памяти» становится основой для разработки писателем экзистенциальной и психологической проблематики.

Ключевые слова: сюжет о мнемонисте; гипертрофия памяти; мифологизм; забвение; А.Р. Лурия; Е.Г. Водолазкин.

Для цитирования: Алборова А.С. Сюжет о мнемонисте (на материале произведений Х.Л. Борхеса, Е.Г. Водолазкина, А.Р. Лурии) // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение. – 2023. – № 4. – С. 43–49. – DOI: 10.31249/lit/2023.04.03

¹ Алборова Анжелика Сергеевна – аспирант кафедры русской и зарубежной литературы Государственного университета просвещения, г. Москва; e-mail: alborovaanzhelika@gmail.com

© Алборова А.С., 2023

ALBOROVA A.S.¹ The “mnemonist” in literature (based on the works of J.L. Borges, E.G. Vodolazkin, A.R. Luria)[©]

Abstract. The article explores some transformations of the plot about mnemonist basing on the works of Jorge Luis Borges, Alexander R. Luria, Evgeny G. Vodolazkin. It examines some “romantic”, magical and mythological, elements in poetics of literary texts with person suffering from memory hypertrophy as a main hero. The influence of Alexander Luria’s ideas on Evgeny Vodolazkin’s novel “Chagin” is traced, in which the “outstanding memory syndrome” becomes basic for the writer’s development of existential and psychological issues.

Keywords: “mnemonist” in literature; hypertrophy of memory; mythologism; oblivion; Alexander R. Luria; Evgeny G. Vodolazkin.

To cite this article: Alborova, Anzhelika S. “The ‘mnemonist’ in literature (based on the works of J.L. Borges, E.G. Vodolazkin, A.R. Luria)”, Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies, no. 4, 2023, pp. 43–49. DOI: 10.31249/lit/2023.04.03 (In Russian)

Сюжет о мнемонисте не нов в литературе. Древнейший относится ко временам Античности и повествует о поэте Симониде Кеосском, которого называют основоположником науки о памяти, так как он, будучи на пиру у фессалийского богача Скопы, не только чудесным образом избежал смерти от несчастного случая – обвала столовой, где пировал Скопа вместе со своими родственниками, – но и смог впоследствии опознать погибших по расположению их во время пира, что в дальнейшем навело его на мысль: для «ясности памяти важнее всего распорядок» [Цицерон, 1972].

В рамках статьи мы остановимся на трех произведениях, героями которых являются мнемонисты – люди с гипертрофией памяти.

В 1920-х годах советский нейропсихолог А.Р. Лурия начинает исследование невероятной памяти Соломона Шерешевского, продлившееся без малого тридцать лет. «Маленькая книжка большой памяти» А.Р. Лурии – образец жанра научно-художественной

¹ **Alborova Anzhelika Sergeevna** – Postgraduate Student, Department of Russian and Foreign Literature, State university of education, Moscow; e-mail: alborovaanzhelika@gmail.com

© Alborova A.S., 2023

литературы. Называя себя «романтиком» в науке, А.Р. Лурия полагал в корне неверным «расчленять живую реальность на ее элементарные компоненты» или «воплощать богатство конкретных жизненных событий в абстрактных моделях», которые при этом теряли бы «свойства самих явлений» [Лурия, 2022, с. 4]. Иными словами, его волновала тенденция к исчезновению самого субъекта из истории болезни. По словам Дж. Брунера, автора предисловия к американскому изданию книги советского нейропсихолога: «Проникаясь духом работ А.Р. Лурии, мы учимся понимать глухих, слепых, больных с последствиями инсульта, с ампутированными конечностями – понимать их как людей, хуже или лучше справляющихся с обстоятельствами своей жизни, а не просто как больных с “медицинскими проблемами”» [Брунер, 2022, с. 17]. Сам А.Р. Лурия объясняет замысел своей «маленькой книжки» так: «Как сказывается выдающаяся память на основных сторонах личности человека – на его мышлении, воображении, поведении? Как может измениться внутренний мир человека, его общение с другими, его жизненный путь, если одна сторона его психической жизни – память – получает необычайное развитие и начинает вызывать изменение всех других сторон его психической деятельности?» [Лурия, 2022, с. 223].

Исследуя память С. Шерешевского, А.Р. Лурия обнаружил, что она практически не имеет предела ни по своему объему, ни «по прочности удержания следов» [Лурия, 2022, с. 230]. Шерешевский сколь угодно долго с легкостью удерживал в памяти цифры, буквы, слоги, лишённые смысла. Природа одарила Шерешевского удивительным явлением – «синестезической чувствительностью», при которой каждый звук рождает переживания света, цвета, вкуса, прикосновения. Всякое слово вызывало в его сознании наглядный и яркий образ, не связанный с семантикой слова, что существенно затрудняло пациенту Лурии восприятие художественной литературы, в частности, неподвластной его памяти оставалась поэзия.

Удивительно, но исключительно яркое образное мышление мешало Шерешевскому отделять реальность от воображения. В мире реальности, по словам Лурии, он так и остался временным гостем, неустроенным человеком, ожидающим, что с ним вот-вот случится что-то хорошее.

Тема гипертрофии памяти нашла отражение в рассказе 1942 г. Х.Л. Борхеса «Фунес, чудо памяти», позднее, в 1944 г., включенном им в сборник «Вымышленные истории» и принесшим автору мировую славу. Этот рассказ не раз становился объектом внимания исследователей (И.Х. Йерушалми, Р. Лахманн, Н.Д. Потапова). Как отмечает Ренате Лахманн: «...не приходится думать, что кто-то из авторов располагал сведениями о предприятии другого... в тексте А.Р. Лурии реальный случай предстает как фантазма, рассказ Борхеса изображает фантазму как реальный случай» [Лахманн, 2001, с. 372].

Герой рассказа Х.Л. Борхеса, Иренео Фунес, обладает поистине неисчерпаемой памятью. Он помнит «все лозы, листья и ягоды на виноградном кусте, форму южных облаков на рассвете тридцатого апреля тысяча восемьсот второго года» [Борхес, 1992, с. 162], все свои сны и все «дремотные видения». По мнению исследовательницы, рассказу Х.Л. Борхеса присущ синкретизм, он представляет собой «галерею концепций памяти разного происхождения» [Лахманн, 2001, с. 372] с многократной кодировкой, в котором имплицитные отсылки переплетаются с эксплицитными: «Борхес собирает воедино следы мнемонической традиции и неофициальной истории фантастических моделей мироустройства: типы шифровки мирового знания, криптографии, эзотерические системы чисел, специальные языки, альтернативные категориальные таблицы и еретические модели логики» [Лахманн, 2001, с. 374]. В рассказе упоминаются имена Джона Локка, Плиния; самого Фунеса рассказчик именует «предшественником сверхчеловека», «доморощенным Заратустрой» [Борхес, 1992, с. 162]. Фунес Борхеса изобретает абсурдную систему нумерации, а также силится составить «мысленный каталог всех хранящихся в памяти образов» [Борхес, 1992, с. 169], обозначив предел своих воспоминаний семьюдесятью тысячами. Только осознание бессмысленности и бесконечности этой задачи останавливает его. Трагедия Фунеса заключается в том, что в отличие от С. Шерешевского, он не был способен к обобщению и абстракции, т.е. не был способен мыслить. «В загроможденном предметами мире Фунеса были только подробности, к тому же лишь непосредственно данные» [Борхес, 1992, с. 168]. В рассказе Х.Л. Борхеса разрушается утопический флер гипертимезии, которая дробит мир на бесконечный и бес-

смысленный каталог. На эту особенность Иренео Фунеса обращал внимание Умберто Эко, сделав его антипримером в целом ряде лекций, одна из которых была прочитана во время выступления писателя в ООН в октябре 2013 г. и называлась «Против потери памяти» (*Against the Loss of Memory*).

Конечно, мы не можем говорить о взаимовлиянии произведений А.Р. Лурии и Х.Л. Борхеса, однако другой литературный текст, роман Е.Г. Водолазкина «Чагин», создан, по словам самого писателя, как результат потрясения, испытанного им после прочтения книги А.Р. Лурии [О свойствах памяти, 2022]. Наделив своего героя, Исидора Чагина, теми же выдающимися способностями, что и у Соломона Шерешевского, Е.Г. Водолазкин трансформирует сюжет о мнемонисте, поставив в центр романа проблему не памяти, но раскаяния, исцеляющего забвения и воображения. Образ Чагина воссоздается через призму восприятия разных рассказчиков: молодого сотрудника архива Павла, исследующего дневник Чагина; сотрудника службы гражданской обороны Центральной библиотеки Николая Ивановича, руководящего спецзаданием Чагина-шпиона; актера и коллеги Исидора по сцене Эдварда Грига и, наконец, о последних днях Чагина читатель узнает из эпистолярной части, завершающей роман, представляющей собой переписку двух влюбленных, Ники и Павла. Создается впечатление, что весь композиционный строй произведения служит идее восстановления целостности образа Чагина через многоголосие рассказчиков.

Однако складывающийся от одной части романа к другой образ рассыпается: дневник Чагина сожжен по его же просьбе; вторая часть романа, «Операция Биг-бен», выдумана Николаем Ивановичем, находящимся на излечении в психдиспансере. Но есть в романе один вставной текст, в котором звучит голос самого Чагина, его собственная «Одиссея», написанная, как и полагается, гекзаметром: «Жизни меняться дано и горным петлять серпантинном. / Чувствуя жженье в ступнях, Иркутск Одиссеей покидает. / Едет в туманный Петрополь, неясным стремлением движим / Видеть воочию то, что в учебнике было картинкой» [Водолазкин, 2022, с. 362]. Могучая память Чагина хранит как непреходящее историю его предательства и потерю возлюбленной. Глубокое раскаяние и желание искупить свою вину приводят его к стремлению переписать реальность, заменить «события, которые душе не

соответствуют» [Водолазкин, 2022, с. 360] фантазией, воспоминанием о том, чего не было, «покаянием как переосмыслением» [Водолазкин, 2022, с. 362]. Фантазия, мечта вела и Генриха Шлимана, выступающего в романе одним из двойников Чагина, к открытию Трои. «Не всякая выдумка – ложь, и не всякая правда – реальность» [Водолазкин, 2022, с. 337], – напишет Чагин в своей поэме.

Обращение к мифологическому образу Одиссея как средству углубления психологизации героя – константная черта зарубежной и русской литератур. Дж. Джойс, Л. Малерба, М. Этвуд, А. Барикко, В.К. Третьяковский, К.Н. Батюшков, В.А. Жуковский, Н. Гумилёв, О. Мандельштам, И. Бродский – кто только не припадал к животворному источнику этого мифа. Благодаря античному двойнику Чагина в тексте появляется дополнительное мифологическое измерение. Чагин переписывает события собственной жизни в категориях мифа, впечатывая их гекзаметром в вечность.

Обращение мнемониста к мифу – способ по-новому интерпретировать свое место в мире, совершить качественный переход от исторического настоящего к сакральному и непреходящему времени. Потому в финале романа Е.Г. Водолазкина отчетливое звучание приобретают два мотива – Леты и Эвной, двух рек из «Божественной комедии» Данте. «Первая из них смывает память о грехах, вторая оставляет человеку воспоминания о добрых делах» [Водолазкин, 2022, с. 368]. Обретая забвение, утрачивая дар мнемониста, Чагин воссоздает модель собственной жизни, в которой Античность присутствует в качестве идеала. Не зря эпиграфом к роману стали строки И. Бродского: «Мой Телемак, // Троянская война окончена. Кто победил – не помню» [Водолазкин, 2022, с. 5]. Помнить все – не удел человека. *Deus conservat omnia*, как гласит знаменитое латинское изречение, или, словами И. Бродского: «Бог сохраняет все; особенно – слова // прощенья и любви, как собственный свой голос» [Бродский], человек же, по Е.Г. Водолазкину, «сам выбирает события своей жизни и свободно строит, что хочет, но Господу все они известны» [Водолазкин, 2022, с. 236].

Подводя итоги, надлежит отметить, что перечисленные произведения объединяет не только тема гипертрофии памяти, но и отражение в них трагической судьбы человека, который ничего не забывает. Память как дар и как проклятие. Забвение как благо. Шерешевский А.Р. Лурии всю жизнь учился забывать, Чагин

*Сюжет о мнемонисте (на материале произведений Х.Л. Борхеса,
Е.Г. Водолазкина, А.Р. Лурии)*

Е.Г. Водолазкина обрел забвение как спасение, и только герой Х.Л. Борхеса так и остался парализованным в системе бесконечных подсчетов.

Список литературы

1. *Борхес Х.Л.* Коллекция : рассказы; эссе; стихотворения / пер. с исп. Вс. Багно. – Санкт-Петербург: Северо-Запад, 1992. – 639 с.
2. *Бродский И.* На столетие Анны Ахматовой. – URL: <https://www.culture.ru/roems/30539/na-stoletie-anny-akhmatovoi> (дата обращения: 19.04.2023).
3. *Брунер Дж.* Предисловие к американскому изданию // Лурия А.Р. Потерянный и возвращенный мир ; Маленькая книжка большой памяти. – Санкт-Петербург : Питер, 2022. – С. 14–26.
4. *Водолазкин Е.Г.* Чагин : роман. – Москва : Издательство АСТ : Редакция Елены Шубиной, 2022. – 378 с.
5. О свойствах памяти. Премьера романа «Чагин» [Расшифровка передачи «Книжное казино. Истории» от 3 декабря 2022 года. Гость – писатель Евгений Водолазкин. Ведущие: Никита Василенко и Николай Александров]. – URL: <https://diletant.media/articles/45354479/> (дата обращения: 09.04.2023).
6. *Лаксманн Р.* Память и утрата мира : «Мемориозо» Борхеса – с намеками на «Мнемониста» Лурии / пер. Е. Аккерманн // Немецкое философское литературоведение наших дней : антология. – Санкт-Петербург : Издательство Санкт-Петербургского университета, 2001. – С. 371–406.
7. *Лурия А.Р.* Потерянный и возвращенный мир ; Маленькая книжка большой памяти. – Санкт-Петербург : Питер, 2022. – 352 с.
8. *Потапова Н.Д.* Тема «памяти» в культуре модернизма // Россия XXI. – 2012. – № 3. – С. 86–117.
9. *Цицерон М.Т.* Об ораторе // *Цицерон М.Т.* Три трактата об ораторском искусстве / под ред. М.Л. Гаспарова. – Москва : Наука, 1972. – URL: <http://ancientrome.ru/antlittr/t.htm?a=142377002#350> (дата обращения: 09.04.2023).

УДК 821/29 + 821.112.

DOI: 10.31249/lit/2023.04.04

КОНКИНА А.М.¹ ОБРАЗ «СИЛЬНОГО ЧЕЛОВЕКА» В ПОЗДНИХ ДРАМАХ Ф. ШИЛЛЕРА[©]

Аннотация. В статье раскрывается образ «сильного человека» (Kraftmensch) и его смысловое наполнение в поздних драмах Фридриха Шиллера в сравнении с его произведениями штюрмерского периода. Драмы рассматриваются в контексте творческого пути драматурга, в связи с чем упоминаются его ода «К радости», новелла «Преступник из-за потерянной чести» и «Письма об эстетическом воспитании человека». В статье аргументированно предлагается выделить три новых связанных с этим образом мотива: отказ от «мании величия», слияние с образом народа и оправдание преступления, совершенного руками «сильного человека».

Ключевые слова: Фридрих Шиллер; поздние драмы; «сильный человек»; веймарский классицизм.

Для цитирования: Конкина А.М. Образ «сильного человека» в поздних драмах Ф. Шиллера // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение. – 2023. – № 4. – С. 50–61. – DOI: 10.31249/lit/2023.04.04

KONKINA A.M.² The image of “Kraftmensch” in Friedrich Schiller’s later dramas[©]

¹ **Конкина Александра Максимовна** – бакалавр филологии, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова (филологический факультет, отделение современных западноевропейских языков и литературы); e-mail: alexa170501@yandex.ru

© Конкина А.М., 2023

² **Konkina Alexandra Maximovna** – bachelor of philology, Lomonosov Moscow state university (Faculty of philology, Department of modern Western European languages and literatures); e-mail: alexa170501@yandex.ru

© Konkina A.M., 2023

Abstract. The article analyzes image of a “Kraftmensch” and its semantic content in Schiller’s late dramas in comparison with his works of the Sturmer period. Dramas are considered in the context of development of Schiller’s creativity, drawing on the ode “To Joy”, the short story “Criminal for Lost Honor” and “Letters on the Aesthetic Education of Man”. The article argues for highlighting three new motifs associated with this image: the first is abandoning “Großmannsucht”, the second is merging with the people and the third is justifying the crime committed by a “Kraftmensch”.

Keywords: Friedrich Schiller; later dramas; Kraftmensch; Weimar Classicism.

To cite this article: Konkina, Alexandra M. “The image of ‘Kraftmensch’ in Friedrich Schiller’s later dramas”, Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies, no. 4, 2023, pp. 50–61. DOI: 10.31249/lit/2023.04.04 (In Russian)

Образ «сильного человека» (Kraftmensch) – один из центральных образов в творчестве Шиллера. В ранних его драмах «Гений силы» изображен как титан, гордо стоящий в одиночестве среди людей заурядных, не способных сравниться с ним ни по намерениям, ни по масштабу этих намерений. Однако Н.Я. Берковский обращает внимание, что уже в фигуре Карла Моора Шиллер существенно расширяет границы этого образа по сравнению с эпохой «Бури и натиска» [Берковский, 2002, с. 377]: герои Гёте (Гёц и Вертер) оказываются «по размаху действия гораздо скромнее» [Берковский, 2002, с. 377], в то время как у выступления Моора цели реформаторские, и он ведет за собой «целый легион пособников и приспешников своей цели» [Берковский, 2002, с. 377], хотя и не может выдержать сам масштабов своей деятельности. То есть изначальное отличие «сильного человека» Шиллера от героев эпохи «Бури и натиска» связано, прежде всего, с масштабом их целей.

В поздних драмах Шиллер делает гения более «открытым» и приводит его к слиянию с другими людьми. Примечательно, однако, что и в этом слиянии «сильный человек» остается существом уникальным. Ниже исследуется новое смысловое наполнение этого образа в поздних драмах – «Мария Стюарт» (1801), «Орлеан-

ская дева. Романтическая трагедия» (1802), «Мессинская невеста, или Враждующие братья» (1803), «Вильгельм Телль» (1804).

С этой целью предлагается выделить три новых мотива и раскрыть их связь с этим образом. Первый из них – отказ от «мании величия». Шиллер на протяжении своего творческого пути критикует «сильных людей» за то, что они присваивают «себе божественную привилегию править миром» [Жеребин, 2009, с. 6]. Поздние его драмы показывают иной путь – путь самоотдачи, жертвы. Мария Стюарт убила своего мужа, однако она искренне кается, и, будучи приговорена к казни за то, чего не совершала (государственная измена, предательство), оправдывается; кроме того, своей смертью Мария буквально возвращает в мир правду, и ее действия не приводят к жертвам, в отличие от действий разбойника Моора: писец Марии Стюарт Кэрл признался в клевете, Шрусбери и Лейстер покинули монархиню Елизавету, а та готова бросить своих вернейших слуг в тюрьму за якобы обман и превышение власти. Драма заканчивается почти что немой сценой – ремаркой о том, что королева овладевает собой и стоит спокойно. Такой финал и последующее молчание показывают прозрение и одновременно отчаяние от невозможности исправить страшные последствия ее поступков. Мария Стюарт имплицитно сравнивается с Иисусом – особенно ярко это прослеживается в сцене прощания Марии с жизнью. Как Христос Пилату, Мария просит сказать Елизавете о том, что она не винит ее в своей смерти; как Иисус на кресте, обращается она к Богу, прося принять ее к себе, в чем можно усмотреть аллюзию на слова Христа «Отче! в руки Твои предаю дух Мой» (Лк 23:46). Свою казнь Мария видит как спасение, поскольку, благодаря смерти, может освободиться от неправильного мира (каким его видел Карл Моор), где даже сестра не способна понять сестру; путем смерти, в некотором смысле даже принесения себя в жертву, Мария может перенестись от мира земного в мир «правильный», небесный, где царит Радость, которая примирит враждующих братьев и сестер, Радость, которая, как читается в оде «К радости» (1785), объединит всех людей и приведет их к Раю.

В «Орлеанской деве» уже не «сильный человек» по собственной инициативе принимает на себя роль Мессии, но сам Бог избирает Иоанну для спасения Франции. Показательно, что Иоан-

на д'Арк сомневается в своей избранности. В ее образе подчеркивается невинность и чистота, и только благодаря этим качествам она не обречена на поражение. Кроме того, избранности Иоанны соответствует жанр драмы (романтическая трагедия) с присущими ему элементами мистицизма: Иоанне доступны видения, она узнает предназначенный ей шлем, знает местонахождение меча, провидит свою смерть, только ей являются Богородица, черный рыцарь. Показательно, что если Мария Стюарт сравнивалась с Христом, то Иоанна сравнивается с Богородицей. Это ярко представлено в сцене откровения: «Святая» явилась к ней с мечом и знаменем в одеянии пастушки, в то время как и сама Иоанна пасла стада. При третьем явлении Богородица сбросила с себя облик пастушки и предстала Царицей Небес. А ведь такой образ Богородицы – с мечом и знаменем – отчасти отвечает тому образу Иоанны, в котором увидел ее во сне отец: там героиня тоже предстала будто бы владычицей (только не Небес, а Франции), восседала на троне, на голове ее венок из семи звезд, в руке скипетр из трех белых лилий, как символ чистоты и непорочности. Сравнением с Богородицей подчеркивается избранность и чистота Иоанны. Кроме того, в ней уже нет того бунта, которым отличались Моор и Фиеско, напротив, акцент смещается на «антибунт», «антимужество» (*Demut*), т.е. смирение: как Иоанна говорит Карлу VII о возвеличивании за счет смирения, так и сама она предстает смиренной, готовой исполнить свой долг перед Богом даже ценой собственной жизни. То есть в данном случае отказ от «мании величия», связанной с избранностью, сопровождается мотивом жертвенности. За исполнение божественной миссии и победу на поле боя Иоанне приходится платить самоотрицанием, отказом от права на чувства, симпатию. Во время сражения Иоанна требует, чтобы ее не называли женщиной, уподобляя саму себя бестелесному духу, тем самым буквально отрекается от своей человеческой, земной сущности.

Если проводить сравнение с первой драмой Шиллера, то получается, что вернуть мир в изначальное «правильное» состояние оказывается способен вовсе не одинокий гений Карл Моор, а Иоанна д'Арк, мученица за свой народ. Пафос Шиллера меняется: новый мессия спасает мир не своими свершениями, но принесением в жертву собственной жизни; действиями не физическими в земной жизни, но небесными, точнее, проникнутыми божествен-

ной силой. Карл Моор, Фиеско сами поставили себя на место спасителей мира и потерпели крушение, в то время как Иоанна д'Арк была избрана Богом для своей миссии. Она погибла на поле боя, но эта жертва не была напрасна: Иоанна осталась непобежденной, как осталась непобежденной казненная Мария Стюарт. Вместе с гибелью Иоанны провозглашается победа и свобода Франции.

В драме «Мессинская невеста» Шиллер, как указывает Н.В. Гладилин, хотя «уже целиком стоял на позициях веймарского классицизма» [Гладилин, 2018, с. 88], возвращается к мотиву враждующих братьев, представленному в его первой драме «Разбойники» (1781). Однако в «Мессинской невесте» акцент смещается именно на развенчивание мании величия у обоих братьев. Показательны слова старшего брата, дона Мануэля, который противопоставит всему народу Мессины, представленному в образе хора: «Я совсем один» (Ich ganz allein) [Schiller, 1980, Bd. 10, S. 85.]. Разоблачение эгоцентричности продолжается и через образ дона Цезаря, убившего старшего брата. Восклицаниями хора драматург пророчит ему горе (Wehe!) и возмездие. Борьба братьев приводит к братоубийству, которое невозможно искупить покаянием.

Наиболее последовательное изображение «сильного человека» как положительного героя дано в последней драме Шиллера в образе Вильгельма Телля. Этот герой не ставит себя на место нового Спасителя, акцент в драме смещен на вынужденность поступков Телля, необходимую самозащиту. Г. Харт указывает на то, что подобный аспект был очень важен для Шиллера, драматург обсуждал его в переписке с Иффландом и выступал за сохранение монолога Телля и эпизода с Паррицидой, поскольку они, по Шиллеру, объясняют преступление Телля и подчеркивают невиновность героя [Hart, 2004, p. 198]. Итак, Телль не пытается сделать то, на что ему не хватило бы сил. Например, в известном эпизоде с яблоком Телль, будучи прославленным стрелком, все же колеблется перед выстрелом в яблоко на голове своего сына Вальтера. В конце драмы в разговоре с монахом, оказавшимся Иоганном Паррицидой, он вновь не дерзает взять на себя роль Спасителя, способного отпустить грехи, и советует Иоганну идти в Италию к папе римскому – молить о прощении и заступничестве. По сравнению с героями ранних драм Шиллера, в образе Вильгельма Телля мотив «бурного гения», способного, как Карл Моор, «разрушить все зда-

ние нравственного миропорядка» [Шиллер, 1955, т. 1, с. 495], уходит в прошлое, а сам он представлен человеком «не от мира сего». При этом «сильный человек» сопоставляется с мессией и в последней драме: подобно тому как Мария Стюарт уподоблялась Христу, а Иоанна д'Арк – Богоматери, в сцене со стрельбой в яблоко вновь считывается уподобление героя Христу. Когда Телль в начале отказывается стрелять, ландфохт Геслер произносит реплику: «Теперь Спаситель помощи себе сам – и ты спасешь всех» (Jetzt Retter hilf dir selbst – du rettetest alle!) [Schiller, 1980, Bd. 10, S. 217]. И здесь явственно слышны аллюзии на насмешки народа и воинов, обращенные к Иисусу после взятия под стражу: «...других спасал; пусть спасет Себя Самого, если Он Христос, избранный Божий» (Лк 23:35).

Второй новый мотив, связанный с образом «сильного человека» в поздних драмах Шиллера, показывает, как гений силы соединяется с образом народа, в то же время сохраняя свою уникальность. В этом прослеживается последовательный поиск Шиллером «причинно-следственных связей, ведущих от сокровенного к публичному» [Черепанов, 2021, с. 478], начатый еще в ранних драмах. Так, в отличие от королевы Елизаветы, Марию Стюарт объединяет с народом вера, понимание религии: Елизавета – протестантская английская королева, Мария Стюарт – католическая шотландская. По Шиллеру, «римский католицизм был религией полуязыческой, <...> а протестантство отмечено было последователями своими прозаичностью и аскетичностью» [Берковский, 2002, с. 411]. По представлениям Мортимера, католичка Мария Стюарт являет собой «современное выражение “эллинства”» [Берковский, 2002, с. 411], в то время как протестантка Елизавета – скудное духом и некрасивое «назарейство», которое в драме связывается с государственностью. Государственная власть английской королевы «живдется на поддержке нации» [Аникст, 1957, с. 632], и в связи с этим казнь Марии неизбежна – ведь Елизавета действует в том числе во имя государства и его интересов, стремясь не допустить приход новой монархии и другой веры. При таком прочтении в «немой сцене» в финале пьесы с возвращением в мир правды после казни Марии приходит и осуждение сухой государственности. Елизавета становится в один ряд с героями ранних пьес драматурга, которые ошибочно верят в собственное всемогу-

щество и в результате действий которых гибнут невинные люди. Даже если Елизавета действовала на благо своего народа, защищая принцип государственности, слияние с народом гораздо ярче проявляет Мария, которая, как Христос за грехи всего человечества, приняла смерть без вины. И пусть Мария при этом искупает лишь собственный прошлый грех, ее казнь как будто направлена на спасение английского народа, его прозрение и возвращение к правде.

В «Орлеанской деве» на протяжении всей драмы подчеркивается крестьянское происхождение Иоанны, а также то, что гибнет она именно за свой народ. В центре внимания Шиллера находится не выходец из высоких сословий, как это было в ранних драмах, – внимание драматурга обращено к народу. При этом Иоанна выделяется среди народа – уникальной душевной силой, масштабом гения, который и позволяет рассматривать ее образ в ряду других образов «сильного человека». Остальные персонажи не способны ее понять, как, к примеру, не понимает и не принимает ее отец; как не понимает и королевский двор, когда Иоанна отказывается при всех подтвердить свою невинность и опровергнуть обвинение в колдовстве. Показательным в этом отношении является и список действующих лиц в начале пьесы, где Иоанна представлена «одной из» народа и стоит ближе к концу списка как обычная пастушка. В пьесе она показана «одной из» дочерей Тибо д'Арка, причем последней в списке. Все это подчеркивает «незнатность» Иоанны и ее слияние с народом.

В «Мессинской невесте» народ Мессины изображен в образе хора, две части которого соответствуют двум враждующим братьям. В предисловии к трагедии Шиллер объясняет использование хора: своими успокаивающими размышлениями хор возвращает зрителям и героям свободу. Хор олицетворяет собой внутреннее единство, поэтому представляет собой идеал, к которому должны стремиться герои трагедии, лишённые единства из-за своих страстей. В таком случае вражда братьев в драме и ее возможные последствия становятся страшнее, поскольку их вражда вносит раскол и в хор, т.е. «лицо идеальное», рисуя мир на грани катастрофы. Не только идеальным «образом», но и идеальным «средством» драмы оказывается хор, поскольку сочетает в себе «идеальное и чувственное» (*Ideale und Sinnliche*) [Schiller, 1980, Bd. 10, S. 13], без взаимодействия которых нет поэзии (*oder die Poesie ist*

aufgehoben) [Schiller, 1980, Bd. 10, S. 13]. В единстве братьев заключалась бы их сила, и если бы они смогли помириться и объединиться, объединились бы и обе части хора. Можно даже предположить, что не дона Мануэля или дона Цезаря, но именно хор следует читать здесь как образ «сильного человека». Как пишет В.И. Иванов, «Шиллеру-драматургу предносятся картины всенародного зрелища <...>. Отсюда глубокая потребность воскресить античный хор драмы» [Иванов, 1987, т. 4, с. 180]. Последовательный переход от торжества единоличного гения к образу «сильного человека» как «представителя» и одновременно символ народа закономерно прослеживается в «Мессинской невесте». Рисуется дидактическая картина: если одинокие гении силы, такие как дон Мануэль и дон Цезарь, не будут едины, то не будет един и народ, в данном случае хор. По Шиллеру, единство всех людей должно начаться с единства малых.

Переход от одинокого гения к гению как представителю народа прослеживается и в последней драме Шиллера. Если в более ранних драмах персонажей немного, то в «Вильгельме Телле» список действующих лиц включает в себя гораздо больше героев, которые в своем намеренно созданном множестве сливаются в одно целое. Разделенные вначале по трем поселениям, в финале драмы они сливаются в один образ крестьян Швейцарии, и далее – в народ. Вильгельм Телль изображен именно как его часть: он также помещен в списке действующих лиц «среди прочих», предстает «одним из» поселян кантона Ури, что ставит его в один ряд со всеми швейцарцами, несмотря на яркую индивидуальность. Слиянию образа Телля с крестьянством как целым отвечает и ранее упомянутый эпизод с яблоком. В нем образ «сильного человека» будто снижается (зритель не видит, как Телль стреляет, поскольку его внимание в этот момент перенаправлено на диалог Руденца и Геслера). Продолжая сравнение с Христом, заметим, что подобное «чудо» и спасение (сбивание яблока на голове сына) сопоставимо с чудесами от рук Христа, о которых Спаситель запрещал рассказывать, т.е. привлекать к ним внимание. Получается своеобразный парадокс: Теллю не нужно внимание, он гений и «сильный человек» сам по себе, но именно в окружении других, в слиянии с ними выделяется своей силой, отказываясь от выпячивания собственной личности одновременно. Иными словами, Шиллер смещает

здесь акцент с одинокого героя к гению, который буквально растворен в народе, в братстве: внешне он одинок, но на деле – един с народом.

Подобный парадокс соединения с народом при одновременном сохранении личной уникальности Шиллер объясняет в «Письмах об эстетическом воспитании человека», где указывает на изначальную раздвоенность человеческой природы. Но в игре, по его мнению, человек может гармонично сочетать требования разума и чувств и тем самым прийти к цельности, стать «чистым человеком». Представляется, что «сильный человек» в поздних драмах, в особенности Вильгельм Телль, в соединенности с народом сохранивший свой гений, изображен как такой достигший цельности «чистый человек».

Следует отметить, что переходу от гения-индивидуалиста к образу представителя народа соответствует и сама форма поздних драм Шиллера: драматург отказывается от прозы и отдает предпочтение стихотворной форме, где реплики героев подчинены одному размеру, за счет чего индивидуальность персонажей размывается.

Третий новый мотив, связанный с образом «сильного человека», – оправдание преступления. Тема разрабатывалась в прозе Шиллера, в частности в новелле «Преступник из-за потерянной чести» (1786), где Шиллер указывал на необходимость обращать внимание не только на преступление, но и на его причины. По Шиллеру, преступник, какое бы преступление он ни совершил, все же остается человеком. Оправдание преступления у Шиллера переплетено с темой единения «сильного человека» и народа. Мария Стюарт кается в совершенных в молодости преступлениях, о возможных последствиях которых она не знала, и своим покаянием и казнью по ложному обвинению Мария искупает прошлое. Иоанна д'Арк винит себя за слабость собственной природы, за влюбленность в английского вождя Лионеля, но ее «преступление» оправдывается Шиллером и искупается самой героиней, которая сохраняет верность своему народу даже в плену и отдает жизнь на поле боя ради победы Франции. Преступление донна Цезаря также оправдывается в глазах зрителей, во-первых, строгим судом героя над самим собой, а во-вторых, его искренним покаянием и исповедью в том, что толкнуло его на убийство брата.

В последней драме Шиллера мотив оправдания преступления ярко раскрывается в связи с двумя героями: Вильгельмом Теллем и Иоганном Паррицидой. Вильгельм Телль с другими швейцарцами в финале прибегают к террору, однако, в отличие от Карла Моора, радикально выступавшего против власти, убийство Теллем ландфохта Геслера оправдывается Шиллером, поскольку Телль, во-первых, действует на благо своей семьи и страны, во имя их защиты и, во-вторых, своим личностным масштабом Телль не настолько выделяется среди других крестьян, как Моор – среди разбойников.

Телль у Шиллера буквально слит с народом, представлен частью большого целого. В сцене разговора с монахом, оказавшимся Иоганном Паррицидой, он выражает осуждение: Иоганн хочет присоединиться к подвигу Телля, встать с ним в одном ряду защитников собственных земель, ведь и он тоже убил тирана, который посягнул на его права. Вильгельм Телль оправдан, поскольку его «преступление» является, говоря его словами, «вынужденной, необходимой самообороной отца» (*die gerechte Nothwehr eines Vaters*) [Schiller, 1980, S. 272]. Корыстное преступление Иоганна не имеет с этим ничего общего. Узнав, кто перед ним и в чем его преступление, Телль прогоняет из дома своих жену и детей, чтобы те не находились под одной крышей с преступником. Он прямо говорит, что эти деяния нельзя сравнивать: убийством своего дяди Иоганн оскорбил ту самую священную природу, которую защищал Телль. Как бы ни оправдывался Иоганн, утверждая, что убийством герцога Австрийского освободил свой край от тирана, Шиллер устами Телля называет подобный поступок оскорбительным для честного дома.

Влияние размышлений Шиллера об оправдании преступления в новелле «Преступник из-за потерянной чести» считывается в последующих словах Телля: как бы он ни был утрачен Иоганном и его корыстным убийством, как бы ни презирал виновного, сам оставаясь невинным, Телль все же способен к состраданию, открыт к общению с преступником – он плачет. Его тронула судьба Иоганна и так называемая первопричина преступления, и он страдает безутешному, готов оказать ему помощь, поскольку оба они люди, т.е. братья. При этом просящему у него приюта Иоганну Телль сообщает о единственно возможном для убийцы спасении –

лишь папа римский в силах помочь ему найти путь к утешению. Невинность Телля подчеркивается также ремарками: в последних двух сценах он появляется без арбалета, в то время как в каждом прошлом описании упоминалось наличие при нем лука-самострела [Schweitzer, 1999, p. 257]. Именно после спасения своего сына метким выстрелом в яблоко на его голове, после отомщения Геслеру и защиты тем самым своего дома Телль оставляет оружие, в определенной степени искупая этим свое преступление.

Итак, образ сильного человека проходит через все творчество Шиллера, однако в поздних драмах получает новое смысловое наполнение. Отказываясь от представления о сильном человеке как об одиночке, новом мессии, Шиллер делает его частью народа и тем самым соединяет со всем человечеством. Устремления «гения силы» в поздних драмах направлены не на собственное возвышение, а на благо народа, родины, и поэтому оправдываются даже те поступки, которые зритель мог бы считать преступлениями. Обращает на себя внимание, что планы такого соединенного с народом героя уже не обречены на неудачу.

Наиболее последовательно все выделенные мотивы представлены в образе Вильгельма Телля, героя последней драмы Шиллера. Его жертвенность, отход от эгоцентризма и слияние с народом делают возможным счастливый финал: не случайно драма, а с ней и творческий путь Шиллера, заканчивается троекратным провозглашением свободы.

Список литературы

1. *Аникст А.А.* Драматургия Шиллера в Веймарский период // История западно-европейского театра : в 8 т. – Москва : Искусство, 1957. – Т. 2. – С. 620–637.
2. *Берковский Н.Я.* Театр Шиллера // Берковский Н.Я. Лекции и статьи по зарубежной литературе. – Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2002. – С. 374–440.
3. *Гладилин Н.В.* Мотив «враждующих братьев» в драматургии Ф.М. Клингера и Ф. Шиллера // Вестник Московского государственного областного университета. Серия Русская филология. – 2018. – № 4. – С. 81–92.
4. *Жеребин А.И.* Маркиз Поза и «русские мальчики» (К 250-летию со дня рождения Фридриха Шиллера) // Известия РАН. Серия литературы и языка. – 2009. – Т. 68, № 6. – С. 3–7.
5. *Иванов В.И.* О Шиллере // Иванов В.И. Собр. соч. : в 4 т. – Брюссель : Foyer oriental chrétien, 1971–1987. – Т. 4 : 1987. – С. 167–180.

6. *Черепанов Д.Д.* Тайные движения души и жизнь государства: проблематика сильного человека в ранних драмах Ф. фон Шиллера // XVIII век: интимное и публичное. – Санкт-Петербург : Алетей, 2021. – С. 478–488.
7. *Шиллер Ф.* Разбойники // Шиллер Ф. Собр. соч. : в 7 т. – Москва : Гослитиздат, 1955. – Т. 1. – С. 369–496.
8. *Hart G.* Schiller the Killer : Wilhelm Tell and the Decriminalization of Murder [Шиллер убийца : Вильгельм Телль и декриминализация убийства]. – Goethe Yearbook, 2004. – Vol. 12. – P. 197–207.
9. *Schiller F.* Schillers Werke : National-Ausgabe [Произведения Шиллера : Национальное издание]. – Weimar : Böhlau, 1980. – Bd. 10 : Die Braut von Messina. Wilhelm Teil. Die Huldigung der Künste [Мессинская невеста; Вильгельм Телль; Приветствия искусств]. – 546 S.
10. *Schweitzer C.E.* A Defense of Schiller's *Wilhelm Tell* [Защита шиллеровского «Вильгельма Телля»] // Goethe Yearbook. – 1999. – Vol. 9. – P. 253–263.

ЛИТЕРАТУРА И ДРУГИЕ ВИДЫ ИСКУССТВА

УДК 821.161.1.0

DOI: 10.31249/lit/2023.04.05

ЖУЛЬКОВА К.А.¹ «С БЕЛЫМ БУКЕТОМ ИЗ ДЫМНЫХ РОЗ БЕЖИТ ПАРОВОЗ, ЛЕТИТ ПАРОВОЗ...»: ОБРАЗ ЖЕЛЕЗНОЙ ДОРОГИ В ИСКУССТВЕ И ЛИТЕРАТУРЕ. ЧАСТЬ I: ИСКУССТВО. (Обзорная статья)

Аннотация. В статье прослеживается эволюция образа железной дороги как уникального явления в живописи, в искусстве кино и театра. Утверждается, что в произведениях деятелей разных видов искусств, направлений и течений, жанровых предпочтений осмысление образа железной дороги происходило сходным образом. Процесс этого творческого осмысления условно делится на два этапа и определяется двумя мотивными комплексами: технического прогресса, связанного с чувствами восторга и страха, получившего развитие преимущественно в XIX и начале XX в.; и пути / дороги, построенного на понимании скоротечности жизни, важности взаимодействия с другими людьми и миром, на осознании судьбы человека и, шире, судьбы страны, который играет особую роль в искусстве XX и XXI вв.

Ключевые слова: железная дорога; паровоз; поезд; образ; живопись; кинематография; путь; технический прогресс; метафора.

Для цитирования: Жулькова К.А. «С белым букетом из дымных роз бежит паровоз, летит паровоз...»: образ железной дороги в искусстве и литературе. Часть 1. Искусство // Социальные и гуманитарные науки.

¹ Жулькова Карина Алеговна – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник отдела литературоведения ИНИОН РАН; e-mail: karinazhulkova@rambler.ru

«С белым букетом из дымных роз бежит паровоз, летит паровоз...»: образ железной дороги в искусстве и литературе. Часть 1. Искусство

Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение. – 2023. – № 4. – С. 62–76. – DOI: 10.31249/lit/2023.04.05

ZHULKOVA K.A.¹ “With a white bouquet of smoky roses the puffer is running, the puffer is flying...”: the railroad in art and literature, part I: Art. (Review article)

Abstract. The article traces evolution of the image of railroad in painting, cinema and theater. It argues that it went in a similar way in the works of artists of different types of art, regardless of their genre preferences. The process of creative comprehension of this image in art can be divided into two stages associated with two motive complexes. The first is that of technological progress associated with feelings of delight and fear, which was developed mainly in the nineteenth and early twentieth centuries. The second is the “path / road” complex built on understanding of transience of life, importance of interaction with other people and the world; on the awareness of the fate of a person and, more broadly, the fate of the whole country, which plays a special role in the art of the twentieth and twenty first centuries.

Keywords: railroad; puffer; locomotive; image; painting; cinema-topography; path; technical progress; metaphor.

To cite this article: Zhulkova, Karina A. “With a white bouquet of smoky roses the puffer is running, the puffer is flying...”: the railroad in art and literature, part I : Art”, Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies, no. 4, 2023, pp. 62–76. DOI: 10.31249/lit/2023.04.05 (In Russian)

В 1810–1830-е годы в разных странах (Великобритания, США, Россия) началось строительство железных дорог. Техническое совершенство и мощь нового вида транспорта поражали воображение, что не могло не отразиться в искусстве. Осмысление железной дороги как уникального явления в живописи и скульптуре, в искусстве кино и театра, в литературе происходило сходным образом. Условно можно выделить в этом процессе два направления, связанных с двумя ведущими мотивными комплексами.

¹ **Zhulkova Karina Aleggovna** – 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

Первый мотивный комплекс получил развитие преимущественно в XIX и начале XX в., когда творческая мысль делала попытки вписать новое явление действительности в художественное пространство. В этот период поезд, локомотив, железная дорога стали символами технического прогресса, порождая споры о его губительном или благотворном влиянии на общественную жизнь и сознание человека. Художники разных видов искусств, направлений и течений, жанровых предпочтений представляют громадную грохочущую железную махину, которая врывается в неспешную, умиротворенную, патриархальную жизнь. Строится мотивный комплекс – технического прогресса – в основном на биполярном чувстве: восторга и страха.

Второй комплекс мотивов – пути / дороги – имеет более глубокие корни в культурной традиции. Он связан с постижением судьбы (жизненного пути) человека и, шире, судьбы страны. Построенный на амбивалентных понятиях: скорость / неподвижность, суэта / покой, прошлое / будущее, встреча / прощание и др. – он получает широкое развитие в XX и XXI вв.

Железная дорога – явление технической культуры – оказала мощное воздействие на культуру художественную, отмечают А.И. Иванов и Н.В. Сорокина, обращая внимание на то, что художники передали «и детски-наивное впечатление от движущегося “парохода” на колесах, и сложные чувства, связанные с обновлением, ожиданием нового, и восприятие железной дороги как иного мира, и осмысление сути прогресса» [Иванов, Сорокина, 2011, с. 679].

Картина английского художника Уильяма Тёрнера «Дождь, пар и скорость», написанная в 1844 г., передает движение поезда сквозь золотистое марево. В центре полотна – паровоз, едва сдерживаемый рамками холста. Энергией мчащейся машины был поражен У.М. Теккерей: «На вас едет поезд,двигающийся со скоростью пятьдесят миль в час. Вы должны поторопиться, чтобы застать его, пока он не вылетел за пределы картины через противоположную стену и не оказался на Чаринг-Кроссе» [Аборонова, 2022]. По обе стороны от несущегося локомотива контрастно изображена привычная жизнь: пахарь, лодка на Темзе с двумя пассажирами, группа людей в поле, машущих поезду, и маленький едва

«С белым букетом из дымных роз бежит паровоз, летит паровоз...»: образ железной дороги в искусстве и литературе. Часть 1. Искусство

заметный заяц, оказавшийся перед ним на путях как символ неравной борьбы природы и технического прогресса.

Подобным образом вписывается поезд в патриархальный пейзаж российской глубинки на картине Ивана Владимировича «Первый русский паровоз»¹ (1929). В отличие от «вдохновителя импрессионистов» У. Тёрнера, чей «Дождь, пар и скорость» граничит с абстракционизмом, И.А. Владимирович создает картину в жанре реализма, однако чувство восторга и удивления чудомашинной роднит художников. В центре полотна русского художника также изображен паровоз, а по обеим сторонам – крестьяне: мужики, бросившие работу, с задумчивостью разглядывающие паровую машину, ребятишки, восторженно машущие руками. Приверженец «единственно правильного искусства» соцреализма И.А. Владимирович с вниманием относится к деталям, стараясь художественно-документально запечатлеть один из важнейших моментов русской истории.

Авангардисту-романтику Александру Лабасу, напротив, технические детали не интересны. Воссоздавая чудеса прогресса, паровозы, дирижабли и самолеты, он акцентирует внимание не на рабоче-крестьянских победах, а на чувстве восторга, которое испытывают пассажиры и зеваки. Тема движения и скорости стала его «визитной карточкой». На картине «Первый паровоз на Турксибе» (1929), выставленной в Третьяковской галерее, железное чудовище прорывается сквозь влажную субстанцию белого пара на фоне величественного пейзажа Средней Азии, а собравшиеся вокруг люди радостно приветствуют чудо техники, размахивая красными флагами. В интерпретации художника это событие романтизировано, приподнято над обыденностью.

Автор ряда работ, освещающих образ железной дороги в культуре, кандидат искусствоведения Е.А. Мальцева, не упоминая такие известные пейзажи русских художников, как «Вечер после дождя» (1879), «Полустанок» (1881), «Полотно железной дороги» (1898–1899) И. Левитана, «Железная дорога близ станции Тарусская» (1903) В. Поленова, вероятно, имеет их в виду, когда утверждает, что если «в искусстве XIX в. железная дорога преимущественно

¹ На самом деле на картине изображена не первая модель паровоза М.Е. и Е.А. Черепановых, а вторая.

изображалась в пейзажных работах (ландшафтный и городской пейзаж)», – т.е. подвергалось осмыслению само существование нового технического объекта в природном и городском пространстве, – то в XX в. «дословную» картину сменила интерпретация [Мальцева, 2020, с. 74].

Образ железной дороги абстрактный, но «еще не утративший своей материальности, вписывается в окружающую действительность, однако начинает трансформироваться вместе с ней» [Мальцева, 2020, с. 74] у В. Кандинского («Вид Мурнау с железной дорогой и замком» (1909), «Пейзаж с паровозом» (1909)).

Абстрактные структуры – широкие полосы прямоугольников, треугольников – создают особый мир, в котором «элементы железной дороги присутствуют очень гармонично» у П. Клее («Станция L 112» (1923)). Работы экспрессионистов Э. Мунка «Дым поезда» (1900) и Э. Кирхнера «Железнодорожный переход (в Берлине)» (1914), «Трамвай и железная дорога» (1914) представляют железную дорогу «некой грубой технической силой, врывающейся в город, наполненный одиночеством» [Мальцева, 2020, с. 74], а в работах «Железная дорога в Таунус» (1916), «Железнодорожная станция Кёнигштайн» (1917) образ железной дороги добавляет в пейзаж беспокойство, тревожность и напряжение, сообщая о том, что процесс поиска человеком своего места в жизни сложен и мучителен.

У футуристов Л. Руссоло («Динамизм поезда», 1912) и И. Паннаджи («Скоростной поезд», 1922) железная дорога с ее «триумфальным динамизмом» становится «символом нового мира – мира движения и скорости», мира технического прогресса, «насильственно уничтожающего старый, отживший мир» [Мальцева, 2020, с. 75].

В произведениях, посвященных войне, подчеркивается агрессивная характеристика железнодорожной техники. Например, «в картине Дж. Северини «Бронепоезд в действии» (1915) в единый фокус сводятся темы движения и насилия – железнодорожная техника становится носителем смерти» [Мальцева, 2020, с. 75], а в триптихе У. Боччони «Состояние души» (1911) (часть I «Прощание», часть II «Те, кто уезжают», часть III «Те, кто остаются») к движению добавляется психологизм, явленный в драматической ситуации разрыва, разлуки, тревожной неизвестности. Нельзя не

«С белым букетом из дымных роз бежит паровоз, летит паровоз...»: образ железной дороги в искусстве и литературе. Часть 1. Искусство

отметить, что тот же контраст между бездушной техникой и мучительными переживаниями человека перед разлукой передан и русскими художниками-реалистами на картинах военной тематики. Среди подобных произведений картины «На войну» (1888) К. Савицкого и «Война» (1970) А.М. Лопухова, между которыми почти столетие, однако отчаяние провожающих, доходящее до иступления, в обоих случаях подчеркивается изображением готового тронуться, равнодушного к страданиям человека поезда.

Русский футуризм, не такой агрессивный, как итальянский, проводит эксперименты с деформацией форм, «ломающая пространственные связи, активно изображая движение». Все пространство картины Н. Гончаровой «Аэроплан над поездом» (1913) «занимают пересекающиеся элементы технических устройств»: «рельсы, колеса, крылья аэроплана перемешиваются и становятся неким фантастическим существом» [Мальцева, 2020, с. 76]. Ироничный отклик на эту картину Н. Гончаровой создал К. Малевич в литографии «Смерть человека одновременно на аэроплане и железной дороге» (1913).

Основоположник «метафизической живописи» Дж. де Кирико создает образ принципиально отличный от футуристического. Движение как будто останавливается, замирает, «погружается в меланхолию». Железная дорога в этом застывшем мире выглядит особенно странно. На картине «Вокзал Монпарнас (Меланхолия отъезда)» (1914) нет суеты и движения, а лишь замершее, разломленное на две части пространство.

Две реальности – уходящее классическое прошлое и «железное» будущее – пересекаются на картине работающего в русле сюрреализма П. Дельво «Железный век» (1951), где изображена современная Венера, возлежащая на ложе, и железная дорога: «локомотив гипотетически должен проехать через спальню обнаженной красавицы» [Мальцева, 2020, с. 77].

Р. Магритт в работе «Время замирает» (1938) изобразил паровоз, влетающий в комнату из домашнего камина, также в сюрреалистической манере, – соединив несоединимое. Предполагается, что на эту работу Магритта повлияла достаточно известная в то время фотография крушения пассажирского поезда на вокзале Монпарнас: не успевший затормозить локомотив пробил стену фасада и рухнул на привокзальную площадь.

На картине «Железнодорожная станция в Перпиньяне» (1965), написанной, по признанию художника, в «космогоническом экстазе», Сальвадор Дали свел воедино морскую гладь с одинокой лодкой, застывшие в молитве фигуры с картины Ж.-Ф. Милле «Анжелюс», эротическую сцену, дважды себя самого, прорывающегося в иное пространство, Галу, железнодорожный вагон и распятого Христа, создав таким образом собственную модель Вселенной. Идея о том, что вокзал – точная модель Вселенной, задолго до написания картины завладела воображением художника. Собрав сотни фотографий, увеличив их, он все-таки никак не мог разгадать мучавшую его загадку. И только узнав, что в Перпиньяне был создан эталон метра, в «Дневнике гения» записал: «Метр – это <...> формула божественной силы, вот отчего меня так воодушевляло это место. Вокзал в Перпиньяне стал пристанищем истинной святости»¹.

Обзор живописных полотен художников-модернистов приводит Е.А. Мальцеву к выводу: «...железная дорога, будучи самостоятельным и значимым феноменом в культурной жизни общества, прочно вошла в образную систему искусства XX в., стала одним из ключевых образов, через интерпретацию которого подвергались творческому осмыслению ключевые вопросы миропонимания», а «искусство модернизма, обращаясь к “железнодорожной” тематике, давало свои интерпретации идеи времени и пространства, взаимоотношения человека и техники». Исследовательница обращает внимание на то, что время в произведениях художников середины XX в. изменялось, замедляясь и ускоряясь, иногда вовсе исчезая, делая пространство неподвижным, а «тоска, обреченность, страх, меланхолия, тревога» отражали настроение, вызванное «взаимодействием человека и железной дороги» [Мальцева, 2020, с. 78].

Рассматривая «взаимоотношения человека и техники», нельзя не упомянуть картину Алекса Колвилла «Лошадь и поезд» (1954), в которой особенно сильно звучит мотив «нарушенной связи человека с природой» [Жуков, Мухиев, 2016, с. 37]. Вдохновленный строчками из стихотворения южноафриканского поэта Роя Кэмп-

¹ Азбука путешествий : путеводитель по Европе [электронный ресурс]. – URL: <http://www.zzzbuka.ru/evropa/franciya/perpinyan/> (дата обращения: 29.06.2023).

«С белым букетом из дымных роз бежит паровоз, летит паровоз...»: образ железной дороги в искусстве и литературе. Часть 1. Искусство

белла «Посвящение Мэри Кэмпбелл»: «Против полка я выдвигаю свой мозг. И темную лошадь – против бронепоезда»¹, – художник создает полотно, пронизанное чувством надвигающейся катастрофы. Отсутствие теней и искаженная перспектива не позволяют с уверенностью установить, изображена ли лошадь на полном скаку или в момент падения, очевидна лишь страшная развязка, неизбежность столкновения.

Так, через интерпретацию образа железной дороги в творчестве художников происходит осмысление «сути технического прогресса, по большому счету – будущего человечества» [Мальцева, 2020, с. 78].

В обзоре документальных, художественных и мультипликационных кинолент, где образ железной дороги является центральным, Е.А. Мальцева замечает: «Одним из первых фильмов, продемонстрированных публике братьями Люмьер, стала лента “Прибытие поезда”. Трехминутный сюжет показал возможность кинематографа передавать изображение мира в движении. А что, как не поезд, было символом движения в девятнадцатом веке?» [Мальцева, 2013, с. 67]. Ошибаясь в хронометраже (фильм длится не три минуты, а сорок девять секунд), исследовательница тем не менее отметила главную особенность появившегося в XIX в. нового вида искусства – способность отражать явления действительности в движении и указала на символ этого стремительного движения – поезд.

Действительно, кадры одного из самых первых фильмов братьев Люмьер и, безусловно, самого из них знаменитого – «Прибытие поезда на вокзал Ла-Сьют» (1896)² – отражают зарождение интереса к железной дороге «важнейшего из всех искусств». Известно, что некоторые зрители, посмотревшие этот фильм на Нижегородской ярмарке, падали в обморок или в ужасе убегали из зала, а побывавший на киносеансе в июле 1896 г. М. Горький так описал в газете «Нижегородский листок» (под псевдонимом М. Рачус) свои впечатления: «И вдруг что-то шелкает, все исчезает, и

¹ Alex Colville // Wikipedia : the free encyclopedia. – URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Alex_Colville (дата обращения: 29.06.2023).

² В русскоязычных источниках «Прибытие почтового поезда» или просто «Прибытие поезда».

на экране является поезд железной дороги. Он мчится стрелой прямо на вас – берегитесь! Кажется, что вот-вот он ринется во тьму, в которой вы сидите, и превратит вас в рваный мешок кожи, полный измятого мяса и раздробленных костей, и разрушит, превратит в обломки и в пыль этот зал и это здание» [Pacatus, 1896]. Сходство чувств Горького с теми, которые испытал Теккерей, глядя на картину У. Тёрнера, объясняется способностью писателей уловить замысел художника и передать ощущение удивления, страха и восторга.

Желание вызвать подобные эмоции заставляет режиссеров конца XIX в. снимать такие фильмы, как «Поездка по железной дороге через Тейский мост» (Питер Фезерс, 1897), «Вид с передней части локомотива – поезд, покидающий туннель» (Хепворт, 1897), «Призрачная поездка: пролив Менай» (1904), когда зрители вовлекаются в происходящее на экране, а кинопоказ превращается в аттракцион. Той же цели послужила 942-метровая картина П.Я. Пясецкого «Великий Сибирский путь» (1894–1900), изображающая строительство Транссибирской магистрали от Урала до Тихого океана. Во время ее демонстрации на Всемирной выставке 1900 г. в Париже зрители размещались в павильоне, копирующем вагоны со спальными местами, салоном, рестораном, а специальное устройство имитировало тряску и стук колес, когда «за окном» разворачивалось масштабное полотно. Акварельная панорама отражала многие моменты строительства важнейшего в истории России конца XIX в. пути.

В начале XX в. в кинематографе молодой советской страны железная дорога становится символом высоких технических достижений народа.

В том же 1929 г., когда была написана и картина А. Лабаса «Первый паровоз на Турксибе», о которой говорилось выше, появился полнометражный документальный фильм («киноочерк в пяти частях») режиссера В. Турина «Стальной путь (Турксиб)», вошедший в список пятидесяти самых выдающихся документальных лент XX в. Подобно Лабасу автор «Стального пути» восторженно демонстрирует силу прогресса. Однако патетика фраз-титров: «Высоко над жаждающей землей покоятся снежные вершины...»; «И увидели горы и степи нивелир, и увидел нивелир горы и степи...» – сменяется откровенно пропагандистскими лозунгами:

«С белым букетом из дымных роз бежит паровоз, летит паровоз...»: образ железной дороги в искусстве и литературе. Часть 1. Искусство

«В атаку на упрямую землю!»; «В ногу с Турксибом!»; «Война вековому примитиву!» Крупным планом показываются колеса паровоза, несущегося сквозь пески и скалы по стальному пути технического прогресса.

В 1930 г. на ту же тему были сняты еще два фильма: «Турксиб открыт» Г. Роома и «Смычка Турксиба» В. Немоляева, в которых легендарная магистраль предстает символом созидательного труда, способного изменить жизненный уклад многих людей на огромной территории, дать мощный толчок к индустриальному развитию страны.

«Для того чтобы передать ритм индустриализации XX в., понадобился до сих пор непревзойденный анимационный фильм Михаила Цехановского “Пасифик 231 – симфоническая поэма о паровозе” (1931)» [Иванов, Сорокина, 2011, с. 673], – считают авторы статьи «Железная дорога в русской художественной культуре XIX–XX вв.». Фильм М. Цехановского – художественный эксперимент, при котором «урбанистическая» музыка Артюра Онеггера, эмитирующая звуки мчащегося локомотива, становится осью для зрительных образов: паровоза и его отдельных деталей, оркестрантов и крупных планов музыкальных инструментов.

Вместе с тем кинематографистов привлекают не только техническое совершенство и мощь нового вида транспорта, но и возможности железной дороги как уникального драматургического объекта.

Уже в 1899 г. режиссер Джордж Альберт Смит снимает 60-секундный фильм «Поцелуй в туннеле». Он использует элементы «аттракциона», когда навстречу зрителю мчится вылетающий из туннеля паровоз, а затем «сажает» наблюдателя во встречный поезд, который въезжает в туннель. Зритель оказывается очевидцем происходящего в купе, где, воспользовавшись темнотой, джентльмен прерывает чтение, целует сидящую напротив даму и перед самым выездом поезда из туннеля как ни в чем не бывало усаживается на место, вновь берет в руки газету. Так режиссер использует замкнутость пространства купе для создания мелодраматической интриги.

Любовь, возникшая между попутчиками, становится главной темой многих художественных фильмов (например, «Поезд идет на Восток», 1947, режиссера Юлия Райзмана).

По словам Е.А. Пьяных, «путешествие по железной дороге предоставляет наиболее адекватные метафоры, символические смыслы и значения для художественного выражения различных экзистенциальных ситуаций (движение, путь, возможности рефлексии и вербального общения)» [Пьяных, 2017, с. 98].

Образ железной дороги в мелодрамах и лирических комедиях вписывается в историю человеческих взаимоотношений. Попутчики – люди, волею судьбы оказавшиеся в замкнутом пространстве поезда. Уединенность способствует исповедальности. Дорога позволяет узнать и понять друг друга: на железнодорожном переезде рождаются «красивые и светлые чувства» героев фильма «Алёшкина любовь» (1960, режиссеры Георгий Щукин, Семён Туманов), на железнодорожной станции встречаются герои «Вокзала для двоих» (1982, режиссер Эльдар Рязанов), железная дорога везет героиню фильма «Родня» (1981, режиссер Никита Михалков) к семье, а в конце приводит к примирению и воссоединению с самыми близкими людьми [Мальцева, 2013, с. 70].

Однако замкнутое пространство способствует не только зарождению чувства любви, но и преступным замыслам. Идеальной ситуацией для создания детектива – с ограниченным количеством действующих лиц и ограниченным временем, за которое необходимо провести расследование, – воспользовались Альфред Хичкок, снявший комедийный триллер «Леди исчезает» (1938), и создатели экранизации романа А. Кристи «Убийство в Восточном экспрессе» режиссеры Сидни Люмет и Кеннет Брана, авторы британской – 1974 г., и американской – 2017 г. версии соответственно.

Особую группу составляют фильмы о войне, в которых место действия – поезд. В золотой фонд советского кинематографа вошла военная драма Григория Чухрая «Баллада о солдате» (1959). «Станции, эшелоны, встречи и расставания, первая любовь» наполняют путь молодого солдата Алёши Скворцова на родину, короткое время остается у него «на встречу с матерью, несколько минут на то, чтобы сказать: “Я вернусь, мама”» [Мальцева, 2013, с. 69]. Так, время растягивается и сжимается. Длинный путь в родное село оказывается самым насыщенным периодом короткой жизни солдата.

Сцены проводов солдат на войну, как и в живописи, становятся ключевыми в кинофильмах военной тематики. Вокзал при

«С белым букетом из дымных роз бежит паровоз, летит паровоз...»: образ железной дороги в искусстве и литературе. Часть 1. Искусство

этом часто предстает «не просто декорацией, а полноценным участником происходящих событий» [Мальцева, 2022, с. 7]. В фильме «Судьба человека» (режиссер С. Бондарчук, 1969) прощание главного героя Андрея Соколова с семьей происходит на платформе между поездами: «В кульминационный момент движущийся состав отделяет эту группу от суеты и многолюдья, дает проститься и произнести главные и тяжелые слова, а потом возвращает их в общий поток» [Мальцева, 2022, с. 7].

Вокзал – символ горьких прощаний и радостных встреч. Одна из самых пронзительных сцен, построенных на столкновении противоположных чувств – ликования при встрече вернувшихся с победой близких и горечи утраты главной героини, – последняя сцена фильма режиссера М. Калатозова «Летят журавли» (1957).

По мысли киноведа Е.М. Стишовой, вокзал – площадка мистериального действия, так как в любой советской семье «был кто-то, кого ритуально провожали на подвиг – ратный или трудовой», «провожали на гражданскую, на финскую, на Отечественную, на великие стройки коммунизма, на целину и строительство БАМа» [Стишова, 1992]. Вспоминая «гениальную сцену проводов» в калатозовских «Журавлях», автор статьи называет подобные сцены «неузнанными литургиями», «почему-то потребными душе воинствующих атеистов», причисляет к ним эпизоды фильмов «Первый эшелон» (1955) М. Калатозова, «Два Фёдора» (1959) М. Хуциева, «Чистое небо» (1961) Г. Чухрая и др., особо выделяя среди них сцену проводов призывников в фильме «Родня», в которой, по ее мнению, однозначно прочитываются провода в Афганистан. Е.М. Стишова утверждает, что ретроспективно в этом фрагменте «откликается иное: осознанный религиозный мотив»: «Тема братания и очищения акцентирована и оркестрована, словно действие происходит не на грязном провинциальном вокзале, а на паперти Божьего Храма в светлое Христово Воскресение» [Стишова, 1992].

«Вокзал – начало и конец пути. Он – многолюдный свидетель человеческих трагедий и счастливых встреч, хранитель самого ценного, что было в судьбе и осталось лишь в памяти», по словам авторов статьи «Образ железной дороги в русской культуре» Ф.В. Макаричева и Е.А. Горбаренко, которые вновь констатируют, что «кинематограф, можно сказать, ворвался в культуру на паровозе братьев Люмьер»: «А такой близкий нам (в прямом и пере-

носом смысле) бронепоезд из революционно-романтического прошлого (“Неуловимые мстители”) домчался до “Доктора Живаго” (с его машинистом Антиповым – Стрельниковым-Расстрельниковым), обернувшись фантомом наподобие летучего голландца» [Макаричев, Горбаренко, 2021, с. 216]. Исследователи считают важным остановиться на судьбе героя фильма «Офицеры» (1971) режиссера В. Рогового: «Рождение Егора Трофимова в фильме “Офицеры” происходит в поезде во время гражданской войны, а обрывается – в вагоне санитарного поезда во время Великой Отечественной, рядом с матерью-врачом, до конца не знавшей, кем был тот обгоревший безымянный танкист с единственной фотографией вместо документов. Поезд может ассоциироваться не только с судьбой отдельного человека, но и целой страны и государства...» [Макаричев, Горбаренко, 2021, с. 216].

Того же мнения придерживается Н.А. Непомнящих, полагая, что железная дорога может представлять собой «метафору как самого исторического пути России, так и российского общества. Во всех случаях движение по ней приобретает метафорическое значение» [Непомнящих, 2012, с. 103].

Метафоры «железная дорога» и «поезд» «воспроизводятся» в советской культуре десятилетие за десятилетием. В драме «Остановился поезд» (1982) Вадима Абдрашитова символом периода брежневского застоя стал замерший «локомотив истории», считает С.А. Савицкий; музыкальная группа «Аквариум» и арт-группа «Митьки» «на закате советской эпохи подожгли “поезд революции”». Неслучайно «в одном из хитов времен перестройки – клипе Сергея Дебижева на песню Бориса Гребенщикова “Поезд в огне” – был использован короткий фрагмент из раннесоветской кинохроники с поездом. Баллада Гребенщикова стала аллегорией краха советской системы» [Савицкий, 2011, с. 40].

А в трагикомедии «Небеса обетованные» (1991) Эльдара Рязанова паровоз – символ советской утопической идеи светлого будущего, будто дополняя метафору раннесоветского агитпропа «Наш паровоз, вперед лети...» (1922), действительно взлетает в небо, его не могут остановить даже силы ПВО с зенитными установками «Шилка», он навсегда покидает Землю, уносит в небеса обетованные отверженных, униженных и оскорбленных, лишних людей.

«С белым букетом из дымных роз бежит паровоз, летит паровоз...»: образ железной дороги в искусстве и литературе. Часть 1. Искусство

Так, образ железной дороги становится неотъемлемой частью культуры. Процесс художественного воплощения этого образа в живописи и кинематографии оказывается связанным с двумя основными мотивными комплексами. Первый из них определяется необходимостью вписать новый вид транспорта в привычный пейзаж, в привычную неспешную жизнь. Именно поэтому в XIX – начале XX в. ведущую роль играют мотивы силы и мощи, движения и скорости, технического прогресса. Паровоз поражает воображение, дает импульс для создания произведений, вызывающих сильные противоречивые эмоции: удивления, страха, восторга. Художники стремятся осмыслить губительное или благотворное влияние «железного коня» как символа технического прогресса. Второй мотивный комплекс связывается с архетипом дороги, имеет более сложное метафорическое развитие. Особое значение приобретает мотив пути, судьбы человека и страны, а также смежные с ним мотивы попутчика (случайного знакомства, душевного общения, рокового столкновения), вокзала (радостных встреч, горьких прощаний), крушения (неминуемой катастрофы) и др. Таким образом, философское осмысление железной дороги воплотилось во множестве творческих высказываний в изобразительном искусстве и кинематографе.

Список литературы

1. *Аборонова М.* «Дождь, пар и скорость» Уильяма Тернера, или Как Великобритания пересела на железнодорожные рельсы // ПЖ [электронный ресурс]. – 2022. – 24.08. – URL: <https://www.pravilamag.ru/entertainment/680053-dozhd-par-i-skorost-uilyama-ternera-ili-kak-velikobritaniya-peresela-na-zheleznodorozhnyerejs/> (дата обращения: 29.06.2023)
2. *Жуков Д.В., Мухиев М.М.* Влияние железнодорожного строительства на произведения живописи и поэзии // Художественный Саратов: вчера, сегодня, завтра : материалы Областной открытой научно-практической конференции, посвященной 120-летию Саратовского художественного училища имени А.П. Боголюбова (9 декабря 2016 г.). – Саратов : Саратовский источник, 2016. – С. 35–37.
3. *Иванов А.И., Сорокина Н.В.* Железная дорога в русской художественной культуре XIX–XX вв. // Вестник Тамбовского университета. Серия Гуманитарные науки. – 2011. – Вып. 12 (104). – С. 670–679.
4. *Макарчев Ф.В., Горбаренко Е.А.* Образ железной дороги в русской культуре // Железнодорожные войска в истории России : материалы отраслевой научно-

- исторической конференции (15 июня 2021 г.) / под общей ред. А.Ю. Шенбергера. – Петергоф ; Санкт-Петербург : ВИ (ЖДВ и ВОСО), 2021. – С. 213–217.
5. *Мальцева Е.А.* Железная дорога и кинематограф // Вестник Сибирского государственного университета путей сообщения. – 2013. – Вып. 29. – С. 67–72.
 6. *Мальцева Е.А.* Образ железной дороги в живописи модернизма // Вестник культуры и искусств. – 2020. – № 4 (64). – С. 73–81.
 7. *Мальцева Е.А.* Символика и смыслы образа железной дороги в художественной культуре России: концепты «путь», «дорога» // Мир науки. Социология, филология, культурология. – 2022. – Т. 13, № 1. – С. 1–11.
 8. *Непомнящих Н.А.* Железная дорога как комплекс мотивов в русской лирике и эпике // Сюжетно-мотивные комплексы русской литературы : [моногр.]. – Новосибирск : Гео, 2012. – С. 92–105.
 9. *Пьяных Е.А.* Железная дорога в философском измерении // Вестник Уральского государственного университета путей сообщения. – 2017. – № 1 (33). – С. 98–106.
 10. *Савицкий С.А.* «Железная дорога» как метафора в советской культуре 1920–1930-х годов // Вестник РГГУ. Серия История. Филология. Культурология. Востоковедение. – 2011. – № 17 (29). – С. 38–46.
 11. *Стишова Е.* Мистерия вокзала // Искусство кино. – 1992. – № 4. – С. 22–24. – URL: <https://kinoart.ru/texts/misteriya-vokzala-belorusskiy-vokzal-andreya-smirnova> (дата обращения: 29.06.2023).
 12. *Racatus M.* Беглые заметки // Нижегородский листок. – 1896. – 4(16) июля, № 182. – С. 31.

ЛИТЕРАТУРА И ОБЩЕСТВО

УДК 821.133.

DOI: 10.31249/lit/2023.04.06

ПАХСАРЬЯН Н.Т.¹ ОСОЗНАВАТЬ СЕБЯ В ДРУГОЙ КУЛЬТУРЕ.
Рецензия на кн.: СТРОЕВ А.Ф. ЛИТЕРАТУРНЫЕ СУДЬБЫ ПИСАТЕЛЕЙ ВО ФРАНЦИИ. – Москва : Литфакт, 2023. – 319 с.

Аннотация. В книге Строева собраны статьи разных лет, посвященные русским писателям, жившим и творившим во Франции в первой половине XX в. Автор тщательно изучил архивы, газетные и журнальные публикации, воспоминания, переписку М. Волошина, Д. Мережковского, А. Белого, И. Бунина и др., что позволило ему не только описать особенности рецепции их творчества французскими критиками, но показать их работу над созданием собственной репутации в глазах читающей французской аудитории, процесс писательской самореализации в чужом культурном пространстве.

Ключевые слова: литературная репутация; культура; политика; житнетворчество; Мережковский во Франции; рецепция творчества.

Для цитирования: Пахсарьян Н.Т. Осознавать себя в другой культуре // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение. – 2023. – № 4. – С. 77–82. – Рец. на кн.: Строев А.Ф. Литературные судьбы писателей во Франции. – Москва : Литфакт, 2023. – 319 с. – DOI: 10.31249/lit/2023.04.06

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

PAKHSARIAN N.T.¹ To realize yourself in another culture. Book review: Stroeв A.F. Literary destinies of writers in France

Abstract. Stroeв's book contains articles from various years devoted to Russian writers who lived and worked in France in the first half of the twentieth century. The author carefully studied the archives, newspaper and magazine publications, memoirs, correspondence of Maximilian Voloshin, Dmitry Merezhkovsky, Andrey Bely, Ivan Bunin and others, allowing him not only to describe the reception of their work by French critics, but also to show their own work in building their reputation in the eyes of the French reading audience, the process of writer's self-realization in a foreign cultural space.

Keywords: literary reputation; culture; politics; life creation; Merezhkovsky in France; creativity reception.

To cite this article: Pakhsarian, Natalia T. "To realize yourself in another culture. Book review: Stroeв A.F. Literary destinies of writers in France". Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies, no. 4, 2023, pp. 77–82. DOI: 10.31249/lit/2023.04.06 (In Russian)

Книга профессора Новой Сорбонны А.Ф. Строева составлена из статей ученого разных лет², однако сложилась в целостное компаративное исследование, развертывающее панораму литературной жизни русских писателей во Франции 1900–1930-х годов. В восьми главах книги рассмотрены разные аспекты этой жизни, включая особенности писательского быта, перипетии истории издания тех или иных произведений, своеобразие переводов и отношений авторов с переводчиками. Эта работа существенно дополняет исследования французских ученых на эту тему (см., напр.: [Schor, 2017]).

Во введении автор книги разъясняет ее замысел и указывает на особенности своего подхода: «Речь идет не о традиционной рецепции, а об активном житнетворчестве, самореализации, конст-

¹ **Pakhsarian Natalia Tigranovna** – DSc 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

² Список этих статей и даты их первой публикации автор книги помещает в библиографической справке [Строев, 2023, с. 314–315].

руировании своего облика в чужом культурном пространстве» [Строев, 2023, с. 5]. Думается, поставленную задачу исследователь выполнил на высоком научном уровне.

В первой главе воссозданы подробности истории концертного турне в Крыму, пересказанной Максимилианом Волошиным, вошедшей в обработанном виде в один из рассказов Михаила Зощенко, в воспоминания Л. В. Никулина, а также изложена трактовка темы «бунта машин» в разнообразных газетных заметках М. Волошина и его современников. Автора книги интересовали прежде всего не жанрово-стилистические особенности этих заметок, а проявление в них характерных черт писательского миропонимания, жизнетворческий аспект. И тогда интерес А.Н. Толстого к «бунту машин», к заметкам и стихам М. Волошина закономерно позволяет включить в эту главу рассказ о теософском контексте «Приключений Буратино».

Пять последующих глав анализируют разные стороны рецепции творчества Дмитрия Мережковского. Этот писатель, как представляется, – центральная фигура рецензируемой книги. Во второй главе А.Ф. Строев рассматривает первые переводы и рецензии, фиксирующие неоднозначное отношение к стихам и прозе Д. Мережковского, к его исторической трилогии о Христе и Антихристе, сопоставляет отзывы русской и французской критики на творчество писателя, замечая, что его восприятие «во Франции складывалось из рекламных заметок, статей французских критиков, информации, приходившей из России, в частности от самого автора, из публикаций русских и польских литераторов, живших в Европе...» [Строев, 2023, с. 75], а также анализирует религиозные и политические аспекты взаимоотношений Д. Мережковского и его окружения с французскими рецензентами, переводчиками и издателями. Приложением к этой главе является текст и русский перевод стихотворения Филиппа Дюфура, посвященного Д. Мережковскому.

В третьей главе внимание ученого сосредоточивается на интервью, которое дал Д. Мережковский французской журналистке М. Маркович в 1916 г. Писатель представлен в нем своего рода пророком будущих событий в Германии и в России. А.Ф. Строев видит в интервью сочетание театральности и искренности и замечает, что несмотря на очевидную наивность журналистки во мно-

гих вопросах, «она сумела, обходя цензурные препоны, донести до французского читателя позицию русской либеральной интеллигенции» [Строев, 2023, с. 91].

В четвертой главе представлена история восприятия во Франции первой половины 1930-х годов двух писательских фигур – Дмитрия Мережковского и Ивана Бунина, контрастно сопоставлены интервью обоих. Автор книги показывает, как и почему Дмитрий Мережковский, завоевавший к этому времени известность у французских читателей, вместе с еще одним знаменитым литератором, Максимом Горьким, оказывается для Бунина соперником-претендентом на получение Нобелевской премии, но так и не становится ее обладателем. А.Ф. Строев обращает внимание на то, что получение премии не сделало И. Бунина более известным или более популярным в читательской среде. В приложении собраны и опубликованы некоторые заметки из различных французских газет, в которых обсуждаются претенденты на Нобелевскую премию, даются оценки выбору Нобелевского комитета, выражается отношение к присуждению премии И. Бунину.

Пятая глава книги содержит важные материалы для биографии Дмитрия Мережковского, освещение прессой жизни писателя во Франции во время немецкой оккупации. Как указывает А.Ф. Строев, в 1940–1941 гг. французские газеты «печатали беседы с ним, предваряли его лекции, пересказывали их» [Строев, 2023, с. 182]. Ученый отмечает интересное обстоятельство: хотя «провидческая книга» Д. Мережковского «Атлантида-Европа» не была опубликована по-французски в 1920–1930-х годах, события «второй мировой войны подтвердили его политические прогнозы» [Строев, 2023, с. 182].

Некрологи и посмертные статьи о Дмитрии Мережковском, вышедшие во Франции, рассмотрены в шестой главе, где продемонстрировано, как «правая и ультраправая печать использовала смерть известного писателя в политических целях» [Строев, 2023, с. 184], указано, что «литературные критики более объективны, чем правые журналисты» [Строев, 2023, с. 192]. Отмечено также, что «после кончины Мережковского его книги продолжают выходить, и французские журналисты ведут загробный разговор с ним» [Строев, 2023, с. 196].

Анализируя далее в небольшой седьмой главе отзывы французской прессы об Андрее Белом, прослеживая движение мысли в них, ученый делает вывод о том, что «во Франции Андрей Белый теряется в тени Блока, хотя многие журналисты и критики восторгаются его дарованием, говорят о его гениальности» [Строев, 2023, с. 249].

В последней главе, помимо изложения взаимоотношений Евгения Замятина и кино, анализа особенностей его киносценариев, диалога с символистами и теософами, в качестве приложения размещены тексты нескольких сценарных заявок Е. Замятина: «Бич божий», «Владыка Азии», «Иван Грозный», «Принцесса Ванина». Материалы этой главы будут весьма полезны как при исследовании художественных особенностей замятинских киносценариев¹, так и при изучении актуальной в сегодняшней науке проблемы связи литературы и кино (см., напр.: [Monsaigne, 2000; Cléder, 2012]).

Архивные материалы и газетные рецензии, воспоминания и интервью в соединении с аналитическими комментариями ученого рисуют широкую картину культурной жизни русской писательской эмиграции во Франции. Ценность книги А.Ф. Строева – в сочетании информативности и аналитизма, во введении в литературный обиход малоизвестного, а то и вовсе неизвестного материала, использовании новейших методов литературной компаративистики.

Список литературы

1. Береснева Г.А. От пьесы А.М. Горького «На дне» к киносценарию Е.И. Замятина // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов : Грамота, 2017. – Т. 76, № 10 : в 3 ч., ч. 1. – С. 13–15.
2. Любимова М.Ю. О законе художественной экономики, фабуле и новых концах : Е. Замятин – сценарист французского фильма «На дне» // Russian Studies : ежеквартальник русской филологии и культуры. – 1996. – Т. 2, № 2. – С. 375–385.
3. Строев А.Ф. Литературные судьбы писателей во Франции. – Москва : Литфакт, 2023. – 319 с.

¹ До сих пор литературоведы обращали внимание только на сценарий Е. Замятина по пьесе М. Горького «На дне». См.: [Любимова, 1996; Береснева, 2017].

4. *Cléder J.* Entre littérature et cinéma. Les affinités électives [Литература и кино. Взаимное притяжение] – Paris : Armand Colin, 2012. – 224 p.
5. *Monsaingeon E.* Les actualités cinématographiques au début du XX siècle [Кинематографическая действительность в начале XX в.] // *Société e't Représentation.* – 2000. – Vol. 2, N 9. – P. 105–114.
6. *Schor R.* Les écrivains russes blancs en France. Un entre-deux identitaire (1919–1939) [Русские писатели-белоэмигранты во Франции. Между двумя самоидентификациями (1919–1939)] // *REMI (Revue Européenne des Migrations Internationales).* – 2017. – Vol. 33, N 1. – P. 11–26.

ИСТОРИЯ ВСЕМИРНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

ЛИТЕРАТУРА XVII–XVIII ВВ.

Русская литература

УДК 821.161.1

DOI: 10.31249/lit/2023.04.07

ОСОКИН М.Ю.¹ «САТИРА НА РАСКОЛЬНИКОВ» ИВАНА БАРКОВА КАК РЕПЛИКА В ДИСПУТЕ О «ГИМНЕ БОРОДЕ» М. ЛОМОНОСОВА[©]

Аннотация. «Сатира на раскольников» входила в рукописный сборник Г.-Ф. Миллера с атрибуцией Ивану Баркову и анонимно помещалась в окружении сочинений Баркова в известной рукописной книге «Разных стиходействия», но была проигнорирована как советскими, так и позднейшими публикаторами. В предлежащей статье сатира вписывается, во-первых, в контекст полемики вокруг «Гимна бороде» М. Ломоносова, начавшейся в 1757 г., во-вторых, – в контекст барковианы. В первом случае «Сатира» развивает тактику, заданную стихотворением «Что за дым...», и представляет собою попытку углубить «антираскольничье» русло диспута. Во втором она связана с «Девичьей игрушкой» – с образом «бородатых козлов» из обценной антиклерикалистской эпиграммы «Монах», которая написана поверх переведенной Барковым басни Федра «Козьи бороды» (этот перевод будет опубликован в 1764 г.) и в свою очередь отсылает к стихотворной загадке «Ни рук, ни ног я сроду не имею...». В некоторых списках барковианы как ломоносовский «Гимн», так и полемика вокруг него включались в сборник «Девичья игрушка», так что эти кон-

¹ **Осокин Михаил Юрьевич** – кандидат филологических наук, независимый исследователь, Саттахип (Таиланд); mike.osokin@gmail.com

© Осокин М.Ю., 2023

тексты совпадали или пересекались. Рукописная традиция XVIII в. приписывает Баркову до четырех выступлений в защиту Ломоносова в этой полемике, в том числе такие ключевые тексты, как «Что за дым...», «Пронесся слух...», «О страх, о ужас, гром...», где повторяется пуант «Монаха» (все три атрибции из сборника П. Пекарского) и «Не парисов суд с богами...» (атрибуция из «Девичьей игрушки» из собрания Ф. Молостова). Если прибавить сюда эпиграмму «Монах», окажется, что Баркову приписывался целый цикл произведений, прямо или по касательной связанных с «Гимном», а с учетом «Сатиры на раскольников» этот цикл непротиворечиво дополняется еще одним текстом, с которым обнаруживает общие черты поэтики и полемическую тактику.

Ключевые слова: XVIII век; сатира; рукописные книги; И.С. Барков; М.В. Ломоносов.

Для цитирования: Осокин М.Ю. «Сатира на раскольников» Ивана Баркова как реплика в диспуте о «Гимне бороде» М. Ломоносова // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение. – 2023. – № 4. – С. 83–102. – DOI: 10.31249/lit/2023.04.07

OSOKIN M. Yu.¹ Ivan Barkov's *Satire on Old Ritualists* as a retort in the dispute over M. Lomonosov's *Hymn to the Beard*[©]

Abstract. *Satire on Old Ritualists* was attributed to Ivan Barkov in Müller's manuscript copy and was also included anonymously into a famous handwritten book *Diverse versifications* among Barkov's verses. It was overlooked by both Soviet and modern researchers. In the present article, the satire is considered as a retort in the dispute of 1757 over M. Lomonosov's *Hymn to the Beard* as well as in the context of barkoviana. In the first case, the Satire develops the tactic introduced in a satiric poem *Chto za dym...* (*What's the smoke...*) and represents an attempt to deepen the sentiment against the old ritualists (notorious for their fondness of beard and mustache) within the dispute. In the second case, the Satire has a link to *Devich'ia igrushka* (*A Maiden's Plaything*) – to the “bearded goats” from the epigram “The Monk”, an obscene and

¹ **Osokin Mikhail Yurievich** – Candidate in philology, independent scholar, Sattahip (Thailand); mike.osokin@gmail.com

© Osokin M. Yu., 2023

anti-clerical paraphrase of Phaedrus's fable *De Capris Barbatis* (4. XVII), which was literally translated by Barkov as *Kozy i kozly* (*Female goats and male goats*; the translation was published in 1764), and also to the riddle poem on penis *I have neither arms nor legs...* These two contexts were interrelated in some manuscripts of barkoviana containing both Lomonosov's *Hymn* and the controversies over it. In two other eighteenth-century manuscripts four important texts in favor of Lomonosov and related to the same controversy have been attributed to Barkov: *Pronessya slukh...* (*A rumor spread...*), *O strakh! O uzhas! Grom!..* (*Oh fear! Oh horror! Thunder!..*), *Chto za dym...* (*What's the smoke...*; all three attributions come from P. Pekarsky's copy) and *Ne Parisov sud s bogami...* (*Not the Judgment of Paris...*; the last attribution from F. Molostvov's copy), that is almost all the texts supporting Lomonosov's *Hymn*. If we take into account the *Satire on Old Ritualists*, this cycle would be consistently supplemented by one more text, which reveals common features of poetics and polemical tactics.

Keywords: the eighteenth century; satire; manuscripts; Ivan Barkov; Mikhail Lomonosov.

To cite this article: Osokin, Mikhail Yu. "Ivan Barkov's *Satire on Old Ritualists* as a retort in the dispute over M. Lomonosov's *Hymn to the Beard*", *Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies*, no. 4, 2023, pp. 83–102. DOI: 10.31249/lit/2023.04.07 (In Russian)

В двух известных рукописных сборниках, фиксирующих литературные полемики XVIII в., – в списке Г.-Ф. Миллера и в «Разных стиходействиях» – среди прочих плохо изученных текстов есть «Сатира на раскольников», которую историки литературы совсем миновали вниманием.

У Миллера она атрибутирована Ивану Баркову и озаглавлена: «Баркова Сатира на расколников, которые говорят, что преставление света будет для того, что все ныне табак любят» [Стихи Баркова на 26 четверках (далее – *Мил.*), л. 8 об.]. В «Разных стиходействии» она входит под названием «Сатира на раскольников, которые говорят: что скоро будет преставление света, для того что все люди ныне любят табак» [Разные стиходействии» (далее – *РС*), л. 77]. Тут примечаний об авторстве нет, однако текст стоит в ок-

ружении текстов Баркова: под № 40 идет «Баркова Сатира на самохвала», под № 41 «Сатира на раскольников», под № 42 «Эпиграмма на красоту», под № 43 «Эпиграмма лю<бовная>», под № 44 «Ода Бакхусу» («Отраду шумного народа...»). Это невыделенный барковский блок внутри сборника: тексты № 41–43 в *Мил.* обозначены как принадлежащие Баркову, а «Ода Бакхусу» входила в состав рукописных сборников барковских сочинений, в т. ч. в «Сочинения Баркова» (РО ИРЛИ. Осн. хр. Оп. 2. № 4) и «Собрание разных сочинений г. Баркова 1802 года» (ОР РНБ) [Собрание разных сочинений г. Баркова]¹.

В миллеровских атрибуциях не принято, да и нет оснований сомневаться. Его списки считаются наиболее авторитетными: Миллер целенаправленно собирал и сохранял материалы рукописных полемик, за которыми заинтересованно следил, делая копии с самых надежных и ранних списков и, будучи историком, редактором журнала и публикатором, отдавал себе отчет в ценности такого коллекционирования, а зачастую лично знал участников, в том числе и Баркова (самый известный теперь барковский автограф – письмо к Миллеру от 2 мая 1761 г. о «Краткой российской истории» [Кулябко, Соколова, 1965, с. 205] – сохранился именно в его бумагах). Тем не менее «Сатира на раскольников» была проигнорирована в описаниях сборника Миллера, составленных Г.Н. Моисеевой [Моисеева, 1971], и не вошла в современные собрания барковских сочинений, куда включены перепечатки с ее публикаций «Сатиры на самохвала», «Сатиры на употребление французских слов в русских разговорах», «Эпиграммы на красоту» и «Эпиграммы любовной» из того же миллеровского списка [Девичья игрушка, 1992, с. 344–347, 349–350; Барков, 2004, с. 443, 481–483].

Советское эдиционное ханжество хорошо известно, но «Сатира на раскольников» не настолько физиологична, чтобы ее невозможно было напечатать или хотя бы просто упомянуть; вероятно, была другая причина, по которой ее упустили. Эта сатира, вышучивающая старообрядческий запрет на табак [Перри, 2016; Гурьянова, 1988, с. 38–60], на первый взгляд кажется случайной и

¹ См.: [Барков, 2004, с. 570–571]; анализ «Оды Бахусу» в контексте барковского творчества: [Михайлова, 2019, с. 121–124].

*«Сатира на раскольников» Ивана Баркова как реплика в диспуте
о «Гимне бороде» М. Ломоносова*

чужеродной в сборниках, посвященных литературным полемикам, и не имеющей серьезного значения. Содержание ее следующее: раскольники ложно учат, будто Бог следит за людьми, держащими при себе табак, чтобы всех за это покарать. Бог, по мысли сатирика, действительно присматривает за своим творением, и дуракам, чтобы проще было отличать их от умных, он привесил бороды, как у козлов, а оставшиеся после этого волосы прицепил им же под нос в виде усов. Из-за этих усов, похожих на осоку, им неудобно нюхать табак, поэтому остается глотать застывшие на волосах сопли.

Ниже дается контаминированная редакция с конъектурами: строкам, испорченным в *РС* до бессмысленности¹, предпочтены варианты *Мил.* Варианты указываются за вычетом случаев явной порчи. Рифмический рисунок подсказывает, что стихотворение сочинялось одическими децимами и должно распадаться на два десятистишия аВаВссDeeD.

Паденье скорое вещающий миру
Весма лгут грубо, что его оставил Бог
И мстительну^a наднес ужь на него секиру,
Затем, что каждого стерт<и он>^b видит рог,
<Ища>^c в серебряном ковчеге и у нища
Траву проклятую храниму табачища.
Я, видя дураков подобие в козле,
Не сомневаюсь, что печется бог о твари,
Он, умных отличить хотя от подлой шквари^d,
Под самой им кадык привеси<л>^e по метле<.>
Как грузом в фут длиной пасть загатил^f широку,
Так рыжия усы на губу барышка^g.
Затем, что видно им ту под носом осоку,
Нелзя и табаку понюхать из рожка^h.
Как от морозу их хоробрая усина
Созреет, так же как и клюква и ребина,
То крыжберсеньⁱ на ней с^j кулак величины,
А соком из ноздрей, бегущим повсечасно,

¹ Редакция *РС* однажды процитирована со всеми ее неисправностями и ошибочной характеристикой («сатира XIX в., характеризующая некоторые черты русской интеллигенции») в: [Никифоров, 1922, с. 48, прим. 4].

Разнежившись лишь спать, то давят пренапрасно,
Сие ж^k на полету хватают ртом вруны

[Мил., л. 8 об., РС, л. 77].

^a РС: «мстительно».

^b Мил.: «стертухой»; РС: «смертухой», контур слова в обоих списках идентичен. Это испорченное библейское выражение «стереть [сотреть / стерть / стерти] рог», встречающееся у многих поэтов, в т. ч. у Ломоносова: «Кто может рог его сотреть?» («Ода к Иову»), «Сотреть врагов взнесенный рог» («Преложение псалма 143»); В. Петрова: «Она рог стерти хочет твой» («На войну с турками»), «Рог противных стерть» («На прибытие графа А.Г. Орлова из Архипелага»); Ф. Дмитриева-Мамонова: «Стерть гордых рог» (поэма «Россия»), «Кто стер противных рог» («Седьм кафисм псалтири»); В. Капниста: «Моих врагов стерт гордый рог» («На счастье»); Ф. Юдина: «Стремятся рог взнесенных стерть» (ода на тезоименитство Г. Орлова) и др.

^c В обоих списках: «еще», но тогда теряется смысл.

^d Шкварь – негодные, презираемые люди (от первоначального значения ‘негодные остатки по вытопке сала’); по прямому и переносному значению близко слову *подонки*.

^e В обоих списках: «привесив», но, исходя из синтаксиса и строфики, это конец предложения.

^f *Загатил* – покрыл гатью, от *гатить* – заваливать соломой или хворостом (обычно о топи, болоте, но здесь метафорически о рге).

^g *Барышек* (барышок) – добавок, прибавок, довесок.

^h РС: «рошка». Табакерка, сделанная из рога животного, чаще – коровьего или бараньего.

ⁱ *Крыжберсень* (*берсень*) – крыжовник.

^j РС: «в».

^k Мил.: «сии ж».

Оба сборника РС и Мил. содержат, во-первых, рукописные тексты, в основном миновавшие печать, но по разным причинам показавшиеся интересными составителю, во-вторых, полемические сочинения по преимуществу, хотя не во всех полемичность следует из контекста или очевидна. В Мил. можно выделить три блока, связь которых практически не мотивирована: рукописные сатирико-эпиграмматические тексты, которые Миллер связывал с

именем Баркова (№ 1, 4, 7); тексты, относящиеся к полемике вокруг «Сатиры на петиметров» И.П. Елагина (№ 2, 3, 5, 9–10, 14) и примыкающая к ним по времени сатира Ломоносова на Тредиаковского, приписанная Сумарокову (№ 8); «антиэлегическая» эпиграмма (№ 6). Из подобных монолитных авторских и тематических блоков состоит и *РС* с той разницей, что он охватывает больше полемик и больше авторов.

Общий контекст *РС* и рукописные материалы, о которых сказано ниже, позволяют поставить сатиру в связь с ломоносовским «Гимном бороде» и диспутом вокруг этого сочинения. В «Гимне» под обличение раскольников отведены две строфы – третья («<...> Керженцам любезный брат / С радостью двойной оклад / В сбор за оную приносит») и четвертая («<...> Сколько с Оби и Печеры / После них богатств домой / Достает он бородой»), рикошетившие, как считается, по митрополиту Димитрию (Сеченову), при котором началось возрождение Керженца, разгромленного при его предшественнике митрополите Питириме [Ломоносов, 1959, т. 8, с. 1077; Ивинский, 2015, с. 132–133]. До октябрьского переворота «Гимн» по цензурным причинам толковался как антираскольниковый *rag excellence*, недавно в этом качестве его переоткрыла М.Ю. Елепова: Беломорский Север был форпостом расколичества разных толков, Ломоносов в юности увлекся учением беспоповцев, но спустя два года разочаровался в нем, а после стал выступать против изуверских «гарей», обрядовости и фанатизма, так что раскольников позволительно рассматривать как первых адресатов «Гимна» [Елепова, 2013, с. 24–27]. Предполагается, что Ломоносов знал о самосожжении в 1726 г. в Поморье семи семей старообрядцев вместе с их наставником крестьянином Максимом, когда из горящей часовни спаслись лишь один старовер и старуха [Елепова, 2013, с. 32]. Гимн, по мнению Елеповой, написан едва ли не в духе «Розыска о расколичной брынской вере» Димитрия Ростовского, «Жезла правления» Симеона Полоцкого и других сочинений против старообрядцев. Ломоносов, как мне представляется, был против «гарей» не на стороне Димитрия Ростовского, а на стороне здравого смысла. Попытка перенаправить всю силу удара на раскольников и извлечь из «Гимна» свидетельство «глубинной православности поэта» [Елепова, 2013, с. 35] говорит скорее о православности исследовательницы и лежит поперек того, как вос-

приняли этот текст современники. Им в направленность «Гимна» исключительно против старообрядцев верилось мало.

Синод заключил, что «пашквилянт, под видом *якобы на раскольников*, крайне скверный и совести и чести христианской противный ругательство *генерально на всех* персон, как прежде имевших, так и ныне имеющих бороды, написал»¹. Та же претензия звучит в письме Христофора Зубницкого, в котором Ломоносов, судя по стихам «Что за дым...» и «Зубницкому» («Безбожник и ханжа, подметных писем враль...»), легко опознал Третьяковского; там говорится: «...борода в одних только раскольниках презрения и смеха достойна, а напротив того в духовном чине никаким образом не заслужила, тем меньше в разумных и незазорного жития духовных людях, но сего как видите, сумасбродный стихотворец не разбирая, *ругает генерально бороду и, следовательно, всех тех, которые оную имеют и имели*» [РС, л. 46]².

То, что «Гимн бороде» не был простой сатирой на раскольников, поняли не только в клерикальном лагере. В антиломоносовском «Гимне брюху», светской сатире, «переворачивающей» «Гимн бороде», Ломоносов уподобляется жирным попам, а вовсе не раскольникам:

Не каменам я согласным,
Не каменам я прекрасным
Похвалу днесь воздаю,
Я достойну песнь пою
Брюху жирному, толстому,
Брюху очень непустому,
Превосходит что попов
И чуть дышет от трудов

[Сборник «из книг
Кирилы Алексеевича Пешкова», л. 150].

¹ [Полное собрание постановлений ..., 1912, с. 282]; текст впервые введен в научный оборот: [Ламанский, 1865, с. 59–61].

² Вопрос об идентификации Зубницкого был искусственно создан в XX в. и нуждается в ревизии, в данном случае он посторонний; для целей этой заметки достаточно вернуться к тому, что думал об авторе Ломоносов.

Одним из откликов на письмо Зубницкого, не поверившего в антираскольничью направленность «Гимна бороде», стало стихотворение «Что за дым...», где борода делается символом раскола, а «Гимну» задним числом придается благочестивая интенция: «Что за дым / По глухим / Деревням курится. / Там раскол, / Дно крамол, / В грубости крутится. / Среди того гнезда / Поднятая борода, / Глупых капит<о>нов флаг / Дал к соборищам их знак» [РС, л. 55, № 21]¹. Защитники «святой бороды» объявляются поборниками старой веры, а Тресотин (Тредиаковский) «ободряет бородачей», разжигая крамолу: «Братец твой, / Керженской, / Адским углем пышет, / Как пес зол, / За раскол / На святыню дышет, / На российского Христа / Отпер срамные уста; / К защищению бород / Злой к тебе валится сброд» [РС, л. 56]. Здесь делается тактическая попытка углубить «антираскольничье», совершенно безопасное русло сатиры и направить по нему полемику, представив «Гимн бороде» как поход правоверных христиан на разрешенных к вышучиванию старообрядцев. В стихотворении «Что за дым...» «раскольничья» тема выглядит навязанной, и это заметил Ю.М. Лотман [Лотман, 1996, с. 277]; так же и «Сатира на раскольников» своим названием не исчерпывается.

Барков выносит в заголовок «раскольников» и «табак», заявляя законную смежную тему (защиту табака от раскольников), затем тут же сворачивает к теме «Гимна», приговоренного в марте 1757 г. Синодом к уничтожению, огибает ее и принимается за высмеивание усов, возможно, имея в виду раскольничью пословицу: «Образ божий в бороде, а подобие в усах»². Упоминание о козли-

¹ В РС под названием «Сатира Ломоносова на Тредиаковского». В затерявшемся сборнике П. Пекарского 1770-х годов, содержащем стихи, «по большей части неудобные к печати» [Пекарский, 1858, стлб. 485], автором «Что за дым...» назван Барков [Ломоносов, 1959, т. 8, с. 1071], ср.: «В одном из принадлежащих мне [списков] оно приписано Баркову, а не Ломоносову» [Пекарский, 1873, с. 605]. Ломоносовское авторство «Что за дым...» отвергал академик М. Сухомлинов, исключив стихотворение из корпуса текстов Ломоносова и поместив в примечаниях.

² Комментаторы вспоминали ее в связи с «Гимном бороде» [Бомштейн, 1958, с. 69]. Норма о бритье усов появляется только в указе от 16 января 1705 г., и осваиваться начинает сравнительно поздно. Ранние сатиры высмеивают недовольство староверов париками, круглыми картузами, короткими платьями [Садыкова, 1965, с. 14–15].

ных бородах («Я, видя дураков подобие в козле...») отсылает к эпиграмме «О страх! о ужас! гром!.. Ты дернул за штаны...», где есть стихи: «Козлята малые рождаются з бородами: / Коль много почтены они перед попами!» [Ломоносов, 1959, т. 8, с. 628]. Эта эпиграмма фигурирует в докладе Синода как «другой пашквиль» Ломоносова, «в коем [автор], между многим явными уже духовному чину ругательства, безразумных козлят далеко почтеннейшими, нежели попов, ставит. А при конце, точно их назвавши козлами, упомянутую ему при рассуждении церковную клятву за единую тщету вменяет» [Полное собрание постановлений..., 1912, с. 282].

Стихи из «Сатиры на раскольников» о бородатых дураках перекликаются со стихом «Хоть нет у нас бород, однако есть рассудки» из другого рукописного текста в защиту «Гимна» Ломоносова – «О вы, которых он / Прогневал паче меры...». В рукописях он стабильно компилируется с «Пронесся слух: хотят кого-то будто сжечь...», который в одном из списков также приписан Баркову¹.

Раскольники вряд ли интересовали Баркова сами по себе, сближения же с (про) ломоносовскими выступлениями и откликами на критику «Гимна» показывают, что сатира связана с полемикой, начавшейся во второй половине 1757 г., или воспринималась как таковая, иначе нечем объяснить включение ее в сборники «критических», или литературно-полемических сочинений. Формально подступиться к ней с обвинениями было сложнее, чем к «Гимну», однако вывод из нее, замаскированный под антираскольничий, тоже имеет универсальный смысл: «врунами» в итоге оглашаются все носители и защитники бород, и сопли вынуждены

¹ В РС эпиграмма «Пронесся слух...» скомпилирована со стихотворениями «О вы, которых он / Прогневал паче меры...» и «Отрекся миров ты и мира...» и приписана Сумарокову (№ 13). Об атрибуции ее Баркову на основании выписки Л.Б. Модзалевского из сборника, принадлежавшего П. Пекарскому, см.: [Барков, 1936, с. 235–238, 312, прим. 71], ср.: [Пекарский, 1873, с. 205–206]. Подпись «Сумароков» в этих слепившихся текстах принято относить не к «Пронесся слух...», а к несомненно сумароковской эпиграмме «Отрекся миров ты и мира...». Отмечу, однако, что подобная компиляция повторяется из сборника в сборник, она встретила мне уже в трех списках: в РС, молодцовском списке «Девичьей игрушки», а также сборнике 1750–1760 гг. [Сборник «из книг Кирилы Алексеевича Пешкова», л. 148 об. – 149 об.], т.е. стихотворение стабильно функционировало в таком составе. См. также: [Сочинения М.В. Ломоносова, 1893, т. II, с. 178].

*«Сатира на раскольников» Ивана Баркова как реплика в диспуте
о «Гимне бороде» М. Ломоносова*

глотать «генерально» все, будь они раскольники, попы или архиепископы.

С учетом «Сатиры на раскольников» возможно достроить другую синтагму. Маркус Левитт отметил переключку «Гимна бороде» с эпиграммой «Монах» из «Девичьей игрушки», в которой «сравнение бороды с лобковыми волосами» из «Гимна» как будто контаминируется с «козлиным» мотивом из «О страх...»:

Что сильны<й> Юпитер навесил бороды козам,
Досадно стало то бородачам козлам.
Так должен – рассуди – негодовать монах,
Что бабы бороды имеют на пиздах
[Девичья игрушка, 1992, с. 185].

Славист подчеркнул, что «Гимн» «включался во многие списки барковианы и даже в известном смысле может рассматриваться как часть ее», притом что ломоносовский текст более антиклерикален, чем барковианские [Levitt, 2009, p. 186].

Это наблюдение можно развить. Во-первых, с высокой вероятностью «Монах» (название, присвоенное публикаторами, ср.: [Эпиграмма 12] // ОРК НБ КФУ. Д. 2383. Л. 85–85 об. писц. паг. = 45/45 об. арх. паг.) не просто барковианская, а именно барковская эпиграмма, поскольку она является обценной вариацией басни Федра «Козы бороды» (4. XVII. De Capris Barbatis), переведенной И. Барковым под названием «Козы и козлы» (перевод будет издан в 1764 г.). Мимо этого источника прошли и В.Н. Сажин, перепечатавший барковские переводы, но пропустивший эпиграмму, и Н.И. Михайлова, вторично сблизившая эпиграмму со стихотворением «О страх...» [Михайлова, 2019, с. 185] – «пашквилем», который в докладе Синода приписывался Ломоносову, а в списке Пеккарского – Баркову. Источник объясняет «Юпитера» в «Монахе», где метр и общий смысл подсказывали «Бога»:

Как бороды Козám дал Юпитер, в печали
Козлы о том роптать завистливые стали,
Что честью женской пол равнялся уж с му<ж>ским.
Оставьте с щегольством, рек, тщетну славу им;
Пусть знаки вашего достоинства им нравны,

Лишь не были б они вам храбростию равны.
Сноси, кто щегольством равняется с тобой,
Коль добродетели не видишь в нем такой.

[Федра, Августова отпущенника..., 1764, с. 123.]

По барковскому счету это басня 13-я, а не 17-я. Нумерация сбита, поскольку переводчик выпустил неясную без комментариев басню «Осел и галлы» (4. I. Asinus et Galli), фрагмент без названия (4. XIII), а также две басни о пьяном Прометее, который смастерил женщине язык из материала, предназначенного для гениталий (4. XV. Prometheus; от текста остались два стиха, о смысле которых можно только догадываться), и наделил некоторых женщин мужскими гениталиями, а мужчин женскими, отчего появились трибады и кинеды (4. XVI. Idem). Последняя басня была неудобна к печатанию, об изъятии таковых Барков предупредил в предисловии: «...некоторые басни для непристойного содержания мною не переведены...» [Федра, Августова отпущенника..., 1764, с. <IV, нenum.>].

В опубликованных переводах Баркова слово «Юпитер» (лат. Iūpiter) метризовано не менее 21 раза, и во *всех* случаях ударение падает на первый слог, в том числе в стихотворном переложении драмы Л. Лаццарони «Мир героев», где Юпитер является одним из действующих лиц: «Великий Юитер! Доселе никогда / Столь праведного я не слышала суда <...> Великий Юитер! ты знаешь то и сам, / Какую от него терплю печаль и срам» [Барков, 2004, с. 263], «Ты царствуй меж людьми, приняв толь почесть знатну, / Котору Юитер достойно воздает» [Барков, 2004, с. 264] и т.п. Клауза с теми же эпитетом, спондеем и ударением, трамбуящим ее в ямб, встречается в переводе сатиры Горация «Требатий»: «О сильный Юитер, исторгни плевел злых» [Барков, 2004, с. 110]. Барков изымает мораль Федра (о том, что судить надлежит по добродетелям, а не по внешности, или, если угодно, что внешность обманчива и служит «ненадежным признаком гендера» [Mann, 2019–2020, p. 201]) и помещает на ее место антиклерикалистский пуант, который перекликается как со вторым куплетом «Гимна бороде», так и с его собственной загадкой о penis'e «Ни

глаз, ни рук, ни ног я сроду не имею...»: «Позорен именем, необходим делами, / Я грешник, но сижу в церква<х> с бородами»¹.

Во-вторых, в состав барковианы входил не только «Гимн бороде», но и вся полемика вокруг него. Например, в списке из собрания помещиков Молоствовых часть вторая «Девичьей игрушки» (ОРИРК НБ КФУ.Д. 2383; оригинальный титульный лист утрачен, но сборник должен был называться либо так, либо «Девическая игрушка», поскольку начинается он «Приношением Белинде») ² открывается следующими сочинениями:

¹ [Девичья игрушка, 1992, с. 222] с исправлением («грешник», а не «грешный») по «7 разных загадок» [Баркова сочинение, л. 50 об.]. Датировка по филиграммам дает 1766 г., сборник может быть прижизненным [Бессмертных, 2019, с. 987–989], поэтому следует предпочитать его чтения как с большей вероятностью доносящие исходный текст, за вычетом случаев явной порчи и совершенно фрейдиетских описок.

² По датировке Л.В. Бессмертных, составлен около 1785 г. с использованием рукописи (ОР РНБ.Ф. 905. Оп. 1. F 737. I. 104 л.), датированной 1783–1784 гг. [Бессмертных, 2019, с. 999]. Дважды выразив сожаление, что до него С.И. Панов и В.Н. Сажин неправильно во всем разобрались, Л.В. Бессмертных, посетивший в 2019 г. рукописный отдел библиотеки Казанского университета и оставивший на листках читательских требований ценные указания о том, как читать эту располотрошенную и дважды неверно пронумерованную книгу, идентифицировал владельца как Памфамира Христофоровича Молостова (1793–1828), в 1823 г. вышедшего в отставку в чине полковника: «Возможно, эту рукопись привез из Санкт-Петербурга в свое поместье П.Х. Молостов» [Бессмертных, 2019, с. 118]. Изучение непорнографической части казанской коллекции помещиков Молостровых, которую Л.В. Бессмертных обошел своим вниманием, позволяет предположить, что владельцем был отставной секунд-майор Феопемпт Львович Молостов (1758–1817), который жил в Петербурге (что по крайней мере теоретически объясняет следы «петербургского» сборника в его «Девичьей игрушке», содержащей «олсуфьевский» цикл), увлекался литературой, собирал рукописные сочинения, стараясь фиксировать и сохранять в своем архиве именно тексты, миновавшие печать, в том числе скандально-неподцензурные, и сам сочинял стихи по случаю, настолько плохие, что даже удивительно, как количество прочитанного не сообщило никакого качества его собственному письму. В его «Девичьей игрушке» есть басни «Услужная старуха и губоватой ковалер» («В раскольниках одна старушка была...») и «Господин слуга и козюл» («Господин, пришел в дом, лежит...»), отсутствующие в других списках и не публиковавшиеся, так как они не испорчены, а изначально плохо написаны. Ознакомившись с образчиками стихов Ф.Л. Молостова в рукописном журнале «Дерзновенно-любопытствующий», можно заподозрить, что автором басен был он сам.

«Гимн бороде» (л. 102–103 арх. паг. = Ч. 2, л. 62–63 по нумерации писца);

«Переодетая (так! – М. О.) Борода или Хим Пьяной голове» («Бороды я не ругаю...», л. 103–104 арх. паг. = Ч. 2, л. 63–64 об. писц. номер.);

«Возражение на переодетую бороду» («О страх о гром чорт діорнул...», л. 105 = Ч. 2, л. 65 писц. номер.) с подписью «М. Лмнсв»;

«Ода Тресотину» («Что за дым...», л. 105–106 об. = Ч. 2, л. 66 писц. номер.) с подписью «М. Лмнсв»;

«Гимн бороде над бородами» («Не парисов суд з богами...», л. 107–107 об. = л. 67–68 об. писц. номер.), с подписью «И. Бркв» (Л. 24 первой арх. паг. = л. 16 второй арх. лаг. = л. 68 об. писц. номер.); сохранился от слов «Та служила многи годы / Та запомнит все походы...» и до конца;

«Защищение бороде» («Пронесся слух хотят кого-то жечь...», л. 69–69 об. писц. номер.) с подписью «А. Смрк»¹.

Баркову же приписывается «Не парисов суд...» («Гимн бороде над бородами», «Суд бородам», «Гимн бороде за суд»), который имеется также в списке «Сочинения Баркова» [Сочинения Баркова, л. 95–98] под названием «Гимн второй бороде». Этот текст принято печатать в собраниях сочинений Ломоносова среди дубиальных текстов [Ломоносов, 1959, т. 8, с. 830–836]. Единственным основанием к этому была атрибуция в одном и очень позднем списке А.С. Пушкина, где он озаглавлен «Возражение Ломоносова. Гимн II» [Рукою Пушкина, 1935, с. 569]. Все публикаторы считали авторство Ломоносова сомнительным [Ломоносов, 1959, т. 8, с. 1206; Морозов, 1950, с. 690]. Молоствовский список «Девичьей игрушки» не использовался при подготовке академического собрания сочинений Ломоносова, а С. Панов и А. Зорин упомянули об указании на авторство Баркова [Девичья игрушка, 1992, с. 370], но не включили «Не парисов суд...» в корпус (не потому что указание сомнительно – в барковиане гипотетично почти все, – но потому что издание «Девичья игрушка, или Сочинения господина Баркова» воспроизводило не состав сборника XVIII в., а было компилятивной реконструкцией «эротической» части барко-

¹ См. прим. 1 на с. 92.

вианы, куда полемика вокруг «Гимна» не вошла, с прибавлением некоторых незэротических стихов по публикациям Г.Н. Моисеевой). «Не парисов суд...» вошел в подготовленное А.Ю. Плущером-Сарно собрание сочинений Баркова, находящееся в работе с 1980-х годов и остающееся неизданным. А.Ю. Плущер-Сарно склонялся в пользу барковского авторства [Плущер-Сарно, 1989/2020, с. 38] и предполагал, что Барков, составляя «Девичью игрушку», лично включил в нее «некоторые тексты, связанные с полемикой вокруг “Гимна бороде”» [Плущер-Сарно, 1989/2020, с. 42].

К выводу о позднем (постбарковском) составлении «Девичьей игрушки» пришел Л.В. Бессмертных, который выпустил фундаментальное исследование о пушкинской «Тени Баркова», включающее обзор рукописей барковианы [Бессмертных, 2019, с. 997–1000]. К существующим реконструкциям раннего извода исследователь постарался подойти как позитивист и предложил собственную, где Барков лишается чести составителя «Девичьей игрушки», а его авторство ряда текстов (в том числе всей драматургии) отводится ввиду их отсутствия в наиболее ранних списках. Согласно экспертизе Л.В. Бессмертных, Барков несомненно сочинил «Приношение Белинде» как предисловие [Бессмертных, 2019, с. 989], но не успел ни завершить компоновку, ни написать титульного листа с заглавием «Девичья игрушка», ни распределить тексты по жанрам: все это сделал уже после смерти Баркова в 1769–1773 гг. И.П. Елагин [Бессмертных, 2019, с. 990–991]. Этот категоричный подход игнорирует тот факт, что сейчас, 260 лет спустя, доступны не все списки русской «приапеи» XVIII в. – Бессмертных оперирует восемью, из них только два или три 1760-х годов, а было их – сотни (по словам Н.М. Карамзина, стихи Баркова «хотя и никогда не были напечатаны, но редкому неизвестны»), из оборота ушли даже рукописи, доступные исследователям XIX–XX вв. от П.П. Пекарского до Г.А. Гуковского. Это ничтожно мало, чтобы опираться исключительно на палеографию и свои озарения, отмечая другие свидетельства, в первую очередь атрибуции и датировки, принадлежащие современникам¹, а во вторую – собственно

¹ Так, исходя из рукописи, датированной по филиграням как прижизненная, и писарской копии 1777 г. с рукописи 1769–1773 гг., где отсутствует и трагедия

филологические комментарии об отсылках, предметах полемики и объектах пародии.

Если суммировать указания на авторство Баркова из разных сборников XVIII в., окажется, что рукописная традиция приписала ему четыре текста в защиту «Гимна бороде», т.е. почти все тексты в защиту Ломоносова: и «Не парисов суд...» (атрибуция «Девичьей игрушки» Молодцова), и «Что за дым...», и «О страх, о ужас, гром...», и «Пронесся слух...» (все три атрибуции из затерявшегося сборника Пекарского). Не все можно принять на веру, хотя барковское авторство «Пронесся слух...» принято в двухтомнике «Поэты XVIII века» [Поэты XVIII века, 1972, с. 401, 535] и разошлось по литературоведческим работам, а на атрибуции Баркову «О страх...» в последнее время настаивал С.С. Илизаров: «...литературоведы, по-моему, напрасно прошли мимо фразы П.П. Пекарского о том, что в одном из принадлежащих ему рукописных сборников авторство стихотворения “О страх...” приписа-

«Миликриса» («Дурносов и Фарносов»), и много чего еще, Л.В. Бессмертных аннулирует выводы П.Н. Беркова и С.И. Панова, что к «Миликрисе» относится эпиграмма Сумарокова на Баркова («На сочинение Трагедии Дураков») и комедия «Ядовитый» (опубл. 1768), и заключает, что Барков не является автором трагедии [Бессмертных, 2019, с. 997], что она появилась «после смерти в 1777 г. А.П. Сумарокова» [Бессмертных, 2019, с. 998], а для тех, кто с первого раза не понял, прибавляет в указателе капслоком: «Сочинил НЕ И.С. Барков, после 1777 г.» [Бессмертных, 2019, с. 1163]. При этом в книге встречается другой год написания той же трагедии, входящей в рукопись из коллекции Н.П. Смирнова-Сокольского (НИОР РГБ.Ф. 622. Картон 1. Ед. хр. 22), датируемую по филигране «ЯМСЯ» 1774 г.: «Будущие переписчики дали этой “Трагедии” название “Дурносов и Фарнос” или “Дурносов и Фарносов”. Мы определяем этим годом (1774 г.) сочинение (создание) неуставленным поэтом данной “Трагедии”, но не имеющей к И.С. Баркову, умершему в 1768 г., никакого отношения» [Бессмертных, 2019, с. 454–455]. У автора, любимый пассаж которого «отметим неточности» такого-то и такого-то [Бессмертных, 2019, с. 381], могло бы быть поменьше разнобоев, заставляющих вспомнить эпиграмму А.С. Пушкина «От всеобщей вечер идя домой...», но возникает вопрос, как нам быть, например, со списком № 539 из собрания «рукописных филологических [книг]» мецената П.Г. Демидова (1738–1821): «Ивана Боркова Трагедия Дурносов и Миликриса, сочиненная в 1757» [Каталог российским книгам..., 1840, с. 23, ср.: Catalogue..., 1806, p. 259]. Даже если не доверяться датировке, факт автономного функционирования текста (большого и сложного для списывания) должен предостеречь против вывода, что раз он не включался в некоторые сборники, то его и не существовало.

но Баркову, а не Ломоносову <...> По стилистике и образности это сочинение действительно ближе к И.С. Баркову, для которого характерна предельно жесткая и грубая по форме антицерковная заостренность» [Илизаров, 2011, с. 119]. К тому же, если автором стихотворения считать Ломоносова, остается вопрос, которым, похоже, вообще никто не задавался: к кому оно обращено? Кто этот «ты», дернувший «за штаны, которы подо ртом висят у сатаны», и теперь наблюдающий, как «он [сатана] за то свирепствует [и] злится» [Ломоносов, 1959, т. 8, с. 627]. Из содержания следует, что это Ломоносов: штаны подо ртом у сатаны – борода, дернул за нее – автор «Гимна бороде», и в таком случае «О страх...» – это сочувственные стихи, обращенные к Ломоносову (вариант, что это его стихи, обращенные к себе же, кажется сомнительным) и, кстати, содержащие эпиграмматический пуант барковского «Монаха»: «мохнатые лица» «Других с площадими бород не признавают, / И проклинаят всех, кто молвит про козлов: / Возможно ль быть у них толь много волос» [Ломоносов, 1959, т. 8, с. 629]. Площадь – не просто «вошь», а лобковая вошь, соответственно, «другие с площадими бороды» очевидно не «раскольники» [Ломоносов, 1959, т. 8, с. 1072], как старались внушить советскому читателю авторы примечаний¹. У Миллера стихотворение «О страх...» сохранилось отдельно от «Гимна бороде», в другом портфеле и без приписок об авторстве. Ломоносову его «атрибутировал» Синод, назвав «О страх...» «другим пашквилем» Ломоносова и подшив к делу вслед за «Гимном» [Ломоносов, 1959, т. 8, с. 1072], и этому авторитету доверились комментаторы Полного собрания сочинений. Однако из синодального доклада следовало, что Ломоносов не стал записывать в авторстве «Гимна» и начал его «шпински защищать». Затем, уже после его визита в Синод, ему приписали утяжеляющий дело второй текст, авторство которого он не под-

¹ Ср. монолог Долгомуда (действие III, явление I): «Наполнена шентя премножеством площии» [Девичья игрушка..., л. 140 ориг. паг. = л. 40 арх. паг.]. В некоторых списках «О страх...» помещался за антиломоносовским «Дифирамбом Бакхусу, обитающему в ученом пиите» и, по-видимому, отвечал на него, так как первые строки подхватывают финальные строки «Дифирамба»: «Примет мзду от сатаны, / Даровав ему штаны» [Сочинения М.В. Ломоносова, 1893, т. II, с. 185]. К «Монаху» и «О страх...» Барков отсылает в предисловии к сборнику: «козлы с бородами... предадут сию [книгу] ругательству, анафеме и творцов ея».

тверждал, хотя, как можно предположить, и не отводил от себя подозрения, чтобы не подставлять под расследование ученика, не имевшего, в отличие от него, покровителей в правительстве.

Вопрос об авторстве двух из этих четырех текстов вряд ли сейчас можно решить определенно, но такое скопление атрибуций – именно в сборниках барковианы, где подобные пометы должны обращать на себя особое внимание, – выглядит как свидетельство самого деятельного участия Баркова в полемике вокруг «Гимна». В таком случае совпадение риторики и фразеологии может означать, что Барков вслед за «Что за дым...» задает полемике антираскольничий уклон и вводит в нее «козлиные» сравнения, которые роднят возмущивший Синод «О страх...» с «Монахом» и подсказаны, как выяснилось, Федром. Если хотя бы одна из этих атрибуций верна (самой сомнительной кажется «Что за дым...», его метрическим, строфическим и отчасти фразеологическим образцом была «Студенческая песнь» (Studenten-Lied) Гюнтера: «Müdes Hertz, / Laß den Schmerz!»¹, что указывает на Ломоносова, самой убедительной – «О страх...»), это повышает вероятность предложенной здесь реконструкции контекста «Сатиры на раскольников», который потерялся или размылся в двух донесших ее текст источниках.

Список литературы

1. Барков И.С. Полное собрание стихотворений / сост., подгот. текста, вступ. ст. и прим. В. Сажина. – Санкт-Петербург : Академический проект, 2004. – 622 с.
2. Берков П.Н. Ломоносов и литературная полемика его времени: 1750–1765. – Москва ; Ленинград : АН СССР, 1936. – 324 с.
3. Бессмертных Л.В. «Тень Баркова» А.С. Пушкина: текстологическое, историографическое и библиографическое исследование. – Москва : Ладомир, 2019. – 1213 с.
4. Бомштейн Г.И. Антиклерикальная поэзия Ломоносова и русские народные пословицы // XVIII век : сборник. – Москва ; Ленинград : Изд-во АН СССР, 1958. – Вып. 3. – С. 65–90.
5. Гурьянова Н.С. Крестьянский антимонархический протест в старообрядческой эсхатологической литературе периода позднего феодализма. – Новосибирск : Наука, Сиб. отд-ние, 1988. – 186 с.
6. Девичья игрушка, или Сочинения господина Баркова / издание подгот. А. Зорин, Н. Сапов. – Москва : Ладомир, 1992. – 411 с.

¹ Это наблюдение Г.А. Гуковского, устно сообщенное П.Н. Беркову [Берков, 1936, с. 311–312, прим. 59].

**«Сатира на раскольников» Ивана Баркова как реплика в диспуте
о «Гимне бороде» М. Ломоносова**

7. *Еленова М.Ю.* «Гимн бороде» М.В. Ломоносова и его адресаты // Северный текст русской литературы : сборник. – Архангельск : ИНЦ САФУ, 2013. – Вып. 3 : Северный текст как локальный свертхтекст. – С. 24–36.
8. *Ивинский Д.П.* Ломоносов в русской культуре. – [Б. м.] : Издательские решения, 2015. – 172 с.
9. *Илизаров С.С.* М.В. Ломоносов в документах и материалах Российского государственного архива древних актов // Новое о Ломоносове. К 300-летию со дня рождения / РАН, Ин-т истории естествознания и техники им. С.И. Вавилова ; сост., отв. ред. С.С. Илизаров. – Москва : Янус-К, 2011. – С. 81–143.
10. Каталог российским книгам библиотеки Павла Григорьевича Демидова, составленный им самим / издал В. Ундольский. – Москва : В университетской тип., 1840. – [2], VI, 35, [1] с.
11. *Кулябко Е.С., Соколова Н.В.* И.С. Барков – ученик Ломоносова // Ломоносов : сб. статей и материалов. – Ленинград : Наука, 1965. – С. 190–216.
12. *Ламанский В.И.* Ломоносов и Петербургская академия наук // Чтения в Императорском Обществе истории и древностей российских при Московском университете. – Москва : В унив. тип., 1865. – Кн. 1, отд. 5. – С. 37–192.
13. *Ломоносов М.В.* Полн. собр. соч. : [в 11 т.]. – Москва ; Ленинград : Изд-во АН СССР, 1959. – Т. 8. – 1281 с.
14. *Лотман Ю.М.* Об «Оде, выбранной из Иова» Ломоносова // Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. – Санкт-Петербург : Искусство-СПб, 1996. – С. 266–278.
15. *Михайлова Н.* Барков. – Москва : Молодая гвардия, 2019. – 272 с. – (ЖЗЛ : сер. биогр. ; вып. 1964 (1763)).
16. *Моисеева Г.Н.* Из истории русского литературного языка («Сатира на употребляющих французские слова в русских разговорах» И. Баркова) // Поэтика и стилистика русской литературы. Памяти академика В.В. Виноградова. – Ленинград : Наука, 1971. – С. 69–73.
17. *Морозов А.А.* Михаил Васильевич Ломоносов, 1711–1765. – Москва : Молодая гвардия, 1950. – 960 с.
18. *Никифоров А.И.* Русские повести, легенды и поверья о картофеле : [статья]. – Казань : [Б. и.], 1922. – [4], 86 с. – Оттиск из: Известия Общества истории, археологии и этнографии при Казанск. ун-те, т. 32, вып. 1.
19. *Пекарский П.* История Императорской академии наук в Петербурге. – Санкт-Петербург : Изд. Отд-ния рус. яз. и словесности Императорской акад. наук, 1873. – Т. 2. – 774 с.
20. *Пекарский П.* Материалы для истории русской литературы (I–III) // Библиографические записки. – 1858. – № 16. – Стлб. 483–491.
21. *Перри М.* Русская народная эсхатология и легенда о Петре I Антихристе // Вестник Санкт-Петербургского университета. История. – 2016. – Вып. 4. – С. 77–86.
22. *Плуцер-Сарно А.Ю.* [Гимн бороде за суд. Комментарии ; Девичья игрушка. Приношение Белинде. Комментарии] // Барков И.С. Собрание сочинений / сост., предисл., коммент. А.Ю. Плуцера-Сарно. – [Москва, 1989 ; Иерусалим, 2020]. – С. 33–38, 42–43. – Авторская электронная копия рукописи.

23. Полное собрание постановлений и распоряжений по ведомству православного исповедания Российской империи. – Санкт-Петербург : Синодальная тип., 1899–1912. – Т. 4 : Царствование государыни императрицы Елизаветы Петровны. Царствование государыни императрицы Петра Феодоровича, 1753 – 28 июня 1762 гг. – 1912. – VI, 619, 24 с.
24. Поэты XVIII века / сост. Г.П. Макогоненко, И.З. Сермана. – Ленинград : Сов. писатель, 1972. – Т. 2 / подгот. текста и прим. Г.С. Татищевой. – 588 с. – (Ба-ка поэта. Большая серия).
25. Рукою Пушкина : несобранные и неопубликованные тексты / подготовили к печати и комментировали М.А. Цявловский, Л.Б. Модзалевский, Т.Г. Зенгер. – Москва ; Ленинград : Academia, 1935. – 926 с. – (Труды Пушкинской комиссии Института русской литературы (Пушкинский Дом) Академии наук СССР). К 100-летию со дня гибели А.С. Пушкина. 1837–1937).
26. Садыкова Д.М. Из истории массовой драматической литературы XVIII в. Театр школьной интермедии // Ученые записки Ташкентского пед. ин-та им. Низами. – 1965. – Т. 65 : Вопросы русской литературы. – С. 5–18.
27. Сочинения М.В. Ломоносова с объяснительными примечаниями академика М.И. Сухомлинова. – Санкт-Петербург : Тип. Имп. Акад. наук, 1893. – Т. II. – 427 с.
28. Федра, Августова отпущенника, нравоучительная басня, с Езопова образца сочиненная, а с Латинских Российскими стихами преложенная, с приобщением подлинника, Академии Наук Переводчиком Иваном Барковым. – Санкт-Петербург : При Имп. Академии наук, 1764. – [6], 213 с.
29. Catalogue systématique des livres de la bibliothèque de Paul de Demidoff. – Moscou: chez C.F. Schildbach, 1806. – 275 p.
30. Levitt M. Barkoviana and Russian classicism // Levitt M. Early modern Russian letters : texts and contexts. – Boston : Academic studies press, 2009. – P. 173–189. – (Studies in Russian and Slavic literatures, cultures and history).
31. Mann K. Reading gender in Phaedrus' *Fabulae* // The classical journal. – 2019–2020. – Vol. 115, N 2. – P. 201–227.

Рукописные источники

1. Баркова сочинение // РГАДА.Ф. 196. Оп. 1. Д. 496.
2. [Девичья игрушка. Рукопись из архива Молоствовых] // ОРиРК Научной библиотеки им. Н.И. Лобачевского Казанского (Приволжского) федер. ун-та. Д. 2383.
3. Разные стиходействия // ОРиРК Научной библиотеки им. Н.И. Лобачевского Казанского (Приволжского) федер. ун-та. Д. 4542. – (В тексте – РС).
4. Сборник «из книг Кирилы Алексеевича Пешкова» // ОР БАН. Собрание Тимофеева. № 37.
5. Собрание разных сочинений г. Баркова 1802 года // ОР РНБ. Q 686.
6. Стихи Баркова на 26 четверках // РГАДА. Ф. 911 [«Портфели Миллера»]. Портфель № 150, ч. 1. Д. 20. – (В тексте – Мил.)

ЛИТЕРАТУРА XIX в.

Русская литература

УДК 821.161.1

DOI: 10.31249/lit/2023.04.08

ЧАВЧАНИДЗЕ Д.Л.¹ СТИХОТВОРНО-ПОЭТИЧЕСКОЕ И ПРОЗАИЧЕСКОЕ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ РУССКОЙ КЛАССИКИ[©]

Аннотация. В статье рассматривается сочетание поэтических и прозаических элементов в произведениях русской классики первой трети XIX в. Выделяется функция поэтического в прозаическом тексте и прозаического в стихотворном. В таком сочетании состоит особая манера изображения на переходе от романтического метода к реалистическому. Утверждается новый тип романа, новая образная система, главное в которой – новый образ человека. Известные факты привлекаются для вывода о теоретическом уровне исследуемого историко-литературного материала.

Ключевые слова: повествование; поэтическое; проза; роман; стихосложение; реальное; романтическое; «лишний человек».

Для цитирования: Чавчанидзе Д.Л. Стихотворно-поэтическое и прозаическое в произведениях русской классики // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение. – 2023. – № 4. – С. 103–110. – DOI: 10.31249/lit/2023.04.08

CHAVCHANIDZE J.L.¹ Verse-poetic and prose in the works of Russian classics[©]

¹ **Чавчанидзе Джульетта Леоновна** – доктор филологических наук, профессор кафедры истории зарубежной литературы филологического факультета Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова, e-mail: juchav@mail.ru

© Чавчанидзе Д.Л., 2023

Abstract. The article deals with the combination of poetic and prose elements in the works of Russian classics of the first third of the nineteenth century. Functions of poetic narrative in the prose context as well as prose narrative in the context of poetry are considered, the new imagery characteristic of this literary period – transition from romanticism to realism – and new type of novel are discussed in this article. The well-known facts are used as indicators of theoretical level of the chosen historical and literary material.

Keywords: narrative; poetic; prose; novel; versification; real; romantic; “a superfluous” person.

To cite this article: Chavchanidze, Julietta. L. “Verse-poetic and prose in the works of Russian classics”, Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies, no. 4, 2023, pp. 103–110. DOI: 10.31249/lit/2023.04.08 (In Russian)

Сочетание поэтических и прозаических изобразительных средств у мастеров русской классики первых трех-четырех десятилетий XIX ВЕКА вносит дополнение в развитие европейской эстетики. К этому времени во французской прозе появился тип *одинокого* посреди массы, лирически запечатленный затем Байроном в «Паломничестве Чайльд-Гарольда». В русской литературе он, как известно, получил определение *лишний*² и *байронический* герой; первый его пример – герой «Евгения Онегина».

В стихотворном романе Пушкина присущее прозе отчетливее, чем у Байрона, который, соответственно жанру поэмы, касается героически-масштабного – настроения народов Европы. В «Онегине», соответственно жанру романа, мелькает ряд бытовых зарисовок («Морозной пылью серебрится / Его бобровый воротник», «Ведут на двор осмнадцать кляч» и т.п.). Сам поэт готов был считать, что в его творчестве «Лета шалунью-рифму гонят, / Лета к смиренной прозе клонят», однако «Дубровский» и «Капитанская дочка» сохранились лишь как свидетельство вольнолюбивых симпатий автора.

¹ **Chavchanidze Julietta Leonovna** – DSc in philology, Professor of the Department of the history of foreign literature, Faculty of philology, Lomonosov Moscow State university, e-mail: juchav@mail.ru

© Chavchanidze J.L., 2023

² По сочинению И.С. Тургенева «Дневник лишнего человека» (1850).

Английский прозаик и критик Дж. Булвер-Литтон утверждал: «Стих не может вместить в себя той нежной утонченности, какую выражает великий писатель в прозе, рифма всегда ее увечит» (цит. по: [Литературно-критические работы декабристов, 1978, с. 211]). В.Г. Белинский высказал мнение, что Пушкин мог быть и оставаться *только поэтом*, стих его для повествования не предназначен. В доказательство приводил «Балладу» («Три дня купеческая дочь / Наташа пропадала»), где мир, «верно и ярко изображенный <...>, <...> так тесен, мелок и немногосложен...» [Белинский, 1948, т. 3, с. 305].

Но повествовательность в «Онегине» не уступает прозаической. Вопреки мнению о неравных изобразительных возможностях двух видов литературного творчества, Пушкин представил в стихах очерк беспокойного исторического времени, когда в свете французского Просвещения переосмысливались «и предрассудки вековые, и гроба тайны роковые, судьба и жизнь», – в России с драматичным последствием, с поражением декабризма. Одновременно русский поэт воспроизвел в стихах сложность человеческих отношений, традиционно передававшихся прозой.

Заглавный образ «Онегина» вписывается в картину действительности как действительностью обусловленный. Эгоцентризм героя, «доброе приятеля» автора, показан с полным пониманием, даже с сопереживанием. В коротких замечаниях: «Мне нравились его черты: / Мечтам невольная преданность, / Неподражательная странность / И резкий охлажденный ум <...> Страстей игру мы знали оба». В частых лирических отступлениях: «Кто жил и мыслил, тот не может / В душе не презирать людей», – и т.п. Однако Пушкин настаивает, что далек от самовыражения: «Как будто нам уж невозможно / Писать поэмы о другом, / Как только о себе самом». Предварение читательских мнений было не лишним: его роман мог вызывать ассоциации с автобиографичностью французских романтиков – Э. Сенанкура, Ф.-Р. Шатобриана, Б. Констана.

В начале века европейскую прозу дополнил оригинальный синтез лирики и философии – роман Новалиса «Генрих фон Офтердинген»; бытописание не входило в задачу автора. В психологическом опусе Шатобриана «Рене» реальный мир вовсе не просматривается. Но с той же степенью драматического лиризма

передан общий характер реальности в романе Лермонтова «Герой нашего времени».

Первый роман Лермонтова «Княгиня Лиговская» (1836–1837) обычно только упоминается как неоконченный. Между тем при внимательном прочтении в нем можно увидеть причинно-следственную основу байронического героя, который появится в романе следующем, – здесь Печорин еще не выглядит таковым. И все повествование в «Княгине Лиговской» близко развивавшейся тогда на Западе *реалистической* литературе: та же дистанция между автором и происходящим, то же введение деталей. Но в «Герое нашего времени» выступают черты *романтической* прозы. Реальность вокруг Печорина – отдельные фигуры, значительные лишь по контрасту с его личностью: глупо самоуверенный Грушницкий, Максим Максимыч с его наивно-стандартными понятиями. Дневник Печорина, разговор с самим собой в одиночестве, – прием, идущий от романтической французской прозы. В составляющих его фрагментах – не развитие действия, а вскрытие сложного внутреннего облика. Поэтому пересказать возможно, наверное, только «Фаталиста»: в пересказе остальных не сохранится глубина их смысла – как было бы с пересказом стихотворения.

Но характерное для поэзии проступает и в «Фаталисте»: настроение автора. Повествование не раз прерывается лирическими отступлениями, вложенными в раздумья героя: «<...> спрашиваю себя невольно: зачем я жил? Для какой цели я родился? <...> верно, было мне назначение великое, потому что я чувствую в душе моей силы необъятные. Но я не угадал этого назначения, я увлекся приманками страстей пустых и неблагодарных...» [Лермонтов, 1958, т. 4, с. 128–129]. В настоящем подавляется рациональностью изначальная уравновешенность человеческого сознания: «...были некогда люди премудрые, думавшие, что светила небесные принимают участие в наших ничтожных спорах <...> И что же? эти лампы угасли вместе с ними <...> А мы, их жалкие потомки, скитающиеся по земле <...> без наслаждения и страха <...> равнодушно переходим от сомнения к сомнению...» [Лермонтов, 1958, т. 4, с. 151].

Лермонтов, как и Пушкин, отрицает автобиографичность душевного состояния героя: «Иные <...> очень тонко замечали, что сочинитель нарисовал свой портрет и портреты своих знакомых

<...> Старая и жалкая шутка!»¹ [Лермонтов, 1958, т. 4, с. 7]. Оба поэта писали не *о себе*, а *от себя* – о действительном, вкладывая личную реакцию в вымышленные ситуации. Именно так Пушкин преодолевал ограничения стихотворчества, а Лермонтов достигал в прозе стихотворного воздействия.

Начиная в 1823 г. работу над «Евгением Онегиным», Пушкин сообщал Вяземскому, что это будет роман, но иной, чем прозаический [Пушкин, 1962, т. 9, с. 17]. Равное ему по творческой дерзости выполнил в прозе Гоголь, обозначивший «Мертвые души» подзаголовком *поэма*. Произвольное обыгрывание жанровой нормативности двумя дарованиями сопоставил (тоже поэтически образно!) А. Белый: «Весь размах лирики, данный ритмами, от которых отвлекал себя в прозе Пушкин, вложил в прозу Гоголь, заставляя вздрагивать, как струны, вытянутые свои строки, дающие звук ассонансов и аллитераций» [Белый, 1934, с. 5].

В сюжете Гоголя событий немного: герой разъезжает с места на место с одной и той же целью, прочие персонажи вовсе не наделены активностью. В тексте много авторских замечаний, что придает произведению поэтический акцент. В лирической интонации комментировано хрестоматийно сухое описание непривлекательной личности героя: «<...> не раз не только широкая страсть, но и ничтожная страстишка к чему-нибудь мелкому разрасталась в рожденном на лучшие подвиги, заставляя его позабывать великие и святые обязанности...» [Гоголь, 1960, т. 5, с. 48]. Маленькая зарисовка – мимолетная путевая встреча «смотрительно-охлажденного» Чичикова с незнакомой дамой – сопровождается пространным метафоричным заключением: «Везде <...> встретится на пути человеку явление... которое хоть раз пробудит в нем чувство, не похожее на те, которые суждено ему чувствовать <...> поперек каким бы то ни было печалям <...> весело промчится блистающая радость, как иногда блестящий экипаж <...> перед какой-нибудь бедной деревушкой...» [Гоголь, 1960, т. 5, с. 130].

Среди лирических отступлений, занимающих немалую часть текста Гоголя, – повторение о суровом поприще писателя, «дерзнувшего вызвать наружу <...> всю страшную, потрясающую

¹ Ответ читателям не предполагаемым, а действительным, откликнувшимся на первоначальные публикации фрагментов романа.

тину мелочей, опутавших нашу жизнь, всю глубину холодных, раздробленных повседневных характеров...» [Гоголь, 1960, т. 5, с. 190]. Второй том «Мертвых душ» начинается сожалением автора о невозможности обратиться к прекрасному, что, конечно же, надо находить в действительности: «Что ж делать, если уже такого свойства сочинитель ... уже и не может он изображать ничего другого, как только <...> несовершенство нашей жизни...» [Гоголь, 1960, т. 5, с. 359]. Это прозаик, мятущийся, подобно поэту, под «грозной вьюгой вдохновения» [Гоголь, 1960, т. 5, с. 191], в трудных поисках новой эстетической платформы. В невозможности отказаться от изначальной, он и не рассчитывает на успех: «Очень сомнительно, чтобы избранный нами герой понравился читателям <...> Как глубоко ни загляни автор ему в душу <...> ему не дадут никакой цены» [Гоголь, 1960, т. 5, с. 319].

Размышления о внимании к лучшей стороне реальности содержит в «Мертвых душах» пейзаж. Его традиционная роль – местный колорит, наглядное сопровождение повествования, – приобретает более значительный смысл. Обрисованные в самом начале второго тома деревья вокруг старинной деревенской церкви неожиданно обнаруживают красоту, будучи «опрокинутыми» в реке: «<...> безобразно-дуплистые ивы, одни стоя у берегов, другие совсем в воде <...> точно как рассматривали это чудное изображение...» [Гоголь, 1960, т. 5, с. 360]. *Действительное* преобразуется *его отражением*, то же должно быть задачей художественного творчества. Сам Гоголь пытается выполнить это субъективно преобразованным показом реального мира с установкой на абсолютную достоверность.

Во втором томе просматривается неожиданная близость к «Евгению Онегину»: пушкинский *лишний человек* как бы вторгается в произведение другого автора, переодетый в совершенно иной наряд. Тентетников, «остроумный, полузадумчивого свойства, полуболезненный» мальчик, воспитанный одаренным педагогом, приверженцем просветительских взглядов, вырос в сознании собственной незаурядности: «<...> душа его и сквозь сон слышала небесное свое происхождение <...> Честолюбье уже было возбуждено...» [Гоголь, 1960, т. 5, с. 365]. Однако не нашел тому соответствия в жизни (у Пушкина: «Одним на время очарован, / Разочарованный другим <...>»). Пустым оказалось увлечение науками:

«Каких предметов, каких курсов он не слушал <...> все это оставалось в голове его какими-то безобразными клочками» [Гоголь, 1960, т. 5, с. 370] – («Мы все учились понемногу / Чему-нибудь и как-нибудь»). Книги вскоре наскучили, стал читать «с супом, соусом, жарким» [Гоголь, 1960, т. 5, с. 365] – («И устарела старина, / И старым бредит новизна»). Задумал сочинение, в котором намеревался «обнять всю Россию <...> определить ее великую будущность», но «изгрызалось перо, являлись на бумаге рисунки, а потом все это отодвигалось в сторону» [Гоголь, 1960, т. 5, с. 364] – («Хотел писать, но труд упорный / Ему был тошен. Ничего / Не вышло из пера его»). Найдя «привольный приют» в деревне, «уменьшил барщину, убавив дни работы на помещика и прибавив времени мужику» [Гоголь, 1960, т. 5, с. 377] – («Два дня ему казались новы / Уединенные поля <...> / Ярем он барщины старинной / Оброком легким заменил»).

Герои пушкинского стихотворного романа и гоголевской поэмы одинаково терпят поражение, хотя в различных сферах. Первому открывает пустоту прожитой жизни потерянная по неразумению любовь, второму – обманутое высокое самоопределение: «Когда попадалось ему в печати знакомое имя прежнего товарища, уже преуспевавшего на видном поприще государственной службы или приносившего посильную дань наукам <...> тайная тихая грусть подступала ему под сердце...» [Гоголь, 1960, т. 5, с. 382].

Совпадения «Мертвых душ» с «Евгением Онегиным», на первый взгляд не заметные, существенны и не случайны. У авторов первой половины XIX в. поэтические и прозаические нормы одинаково сочетались в анализе человеческой индивидуальности, в передаче драматизма духовной самобытности. Таков был процесс, начавшийся с романтизма. Но с реалистическим введением *социально обусловленной* природы человека поэтическое в прозе утрачивало прежнюю смысловую нагрузку, а прозаическое в поэзии чаще лишь нарушало жанровую специфику. Последующие попытки возобновить взаимодействие двух видов творчества не достигали прежнего художественного уровня.

Список литературы

1. *Белинский В.Г.* Собр. соч. : в 3 т. – Москва : Гос. изд-во худож. лит., 1948. – Т. 3. – 928 с.

2. *Белый А.* Мастерство Гоголя / предисл. Л. Каменева. – Москва ; Ленинград : Гос. изд-во худ. лит., 1934. – 324 с.
3. *Гоголь Н.В.* Собр. художественных произведений : в 5 т. – Москва : Изд-во АН СССР, 1960. – Т. 5. – 568 с.
4. *Лермонтов М.Ю.* Собр. соч. : в 4 т. – Москва : Гослитиздат, 1958. – Т. 4. – 595 с.
5. Литературно-критические работы декабристов. – Москва : Худож. лит., 1978. – 374 с.
6. *Пушкин А.С.* Собр. соч. : в 10 т. – Москва : Гос. изд-во худож. лит., 1962. – Т. 9. – 494 с.

Зарубежная литература

УДК 82–25

DOI: 10.31249/lit/2023.04.09

ФИНОГЕНОВ В.А.¹ ЛЮДВИГ ТИК – ИЗДАТЕЛЬ И КРИТИК
ГЕНРИХА ФОН КЛЕЙСТА

Аннотация. Людвиг Тик сыграл ключевую роль в систематизации и популяризации творческого наследия Генриха фон Клейста, опубликовав в 1826 г. первое полное собрание его сочинений, последовавшее за изданием 1821 г. На материале предисловия к этим изданиям и сборника «Драматургические заметки» в статье рассматривается рецепция Тиком произведений и личности Клейста. Наиболее плодовитый драматург среди немецких романтиков, Тик считался также одним из самых влиятельных театральных критиков своего времени. Именно он расставил приоритеты в пользу поздних драм Клейста, заложив основу для интерпретации Клейста в националистическом ключе.

Ключевые слова: Л. Тик; Г. фон Клейст; У. Шекспир; И.В. Гёте; драма; театр; немецкая литература; национальная литература; национализм.

Для цитирования: Финогенов В.А. Людвиг Тик – издатель и критик Генриха фон Клейста // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7: Литературоведение. – 2023. – № 4. – С. 110–130. – DOI: 10.31249/lit/2023.04.09

FINOGENOV V.A.² Ludwig Tieck – publisher and critic of Heinrich von Kleist

¹ **Финогенов Виктор Анатольевич** – младший научный сотрудник отдела литературоведения ИНИОН РАН, e-mail: p_jh@mail.ru

² **Finogenov Victor Anantolyevich** – Junior Researcher of the Department of Literary Studies, Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian Academy of Sciences, e-mail: p_jh@mail.ru

Abstract. Ludwig Tieck played a key role in systematizing and popularizing the creative heritage of Heinrich von Kleist, publishing in 1826 the first complete collection of his works, which followed the 1821 edition. Based on Tieck's prefaces to these two editions and collection of his theater reviews *Dramaturgische Blätter*, the article examines reception of Kleist's works and personality by him. As the most prolific playwright among the German Romantics, Tieck was also considered one of the most influential theater critics of his days. And it was he who prioritized Kleist's later dramas, laying the groundwork for interpreting Kleist in a nationalistic way.

Keywords: Ludwig Tieck; Heinrich von Kleist; William Shakespeare, Johann Wolfgang von Goethe; drama; theater; German literature; national literature; nationalism.

To cite this article: Finogenov, Victor A. "Ludwig Tieck – publisher and critic of Heinrich von Kleist", *Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies*, no. 4, 2023, pp. 110–130. DOI: 10.31249/lit/2023.04.09 (In Russian)

Издательской деятельностью Людвиг Тик (1773–1853) занимался на протяжении большей части своей жизни, и два собрания сочинений Генриха фон Клейста (1777–1811) вписываются в длинный перечень подготовленных им изданий.

Тик публиковал произведения самых разных эпох и направлений, следуя как собственным интересам, так и потребностям читательской аудитории. В список изданных им работ входят сочинения его ближайших сподвижников по йенскому романтизму – Вильгельма Вакенродера и Новалиса; полное литературное наследие одного из основателей движения «Буря и натиск» Якоба Ленца; робинзонада «Остров Фельзенбург» автора эпохи Просвещения И.Г. Шнабеля; произведения новеллиста и комедиографа первой половины XIX в. Ф.А. Шульце; а в самом конце жизни Тик издал переложенную им на современный немецкий язык «Песнь о Нибелунгах». Полное собрание драматических произведений Шекспира в переводе Августа Шлегеля и Тика стало одним из главных событий, способствовавших популяризации в Германии английского классика.

В 1816 г. завершив работу над своей последней драмой «Фортунат», Тик перестал писать собственные пьесы. После по-

пытки создания романтического театра нового образца, получившей наиболее яркое воплощение в его ранних комедиях «Кот в сапогах», «Мир наизнанку», «Принц Цербино», написанных на рубеже XVIII–XIX столетий, к 1820-м годам его увлечение драматургией перешло в теоретическую плоскость. При этом большинство пьес Тика к середине 1800-х годов уже было издано, в то время как Клейст, дебютировавший трагедией «Семейство Шроффенштейн» в 1804 г., только начинал тогда свою писательскую карьеру.

Период с 1817 по 1840 г. в карьере Людвиг Тика театровед Е.А. Ткачева называет «дрезденским», поскольку в это время он был «одним из руководителей Дрезденского Придворного театра» [Ткачева, 2010, с. 41]. Именно в эти годы Тик был наиболее активен как издатель и критик: выпустил в свет немало собраний сочинений немецких авторов и написал десятки статей и очерков, посвященных истории литературы и театру, собранных в 1848–1852 гг. в четырехтомник под названием «Критические сочинения» (*Kritische Schriften*). Значительную часть его критического наследия составляет сборник театральных рецензий «Драматургические заметки» (*Dramaturgische Blätter*), в первой редакции вышедший в 1825 г. Изучив репертуар в Германии и Европе, писатель выразил в этом сборнике свои взгляды на состояние немецкого театра того времени. Особое внимание он «уделял постановкам пьес Шекспира» [Логвинова, 2015, с. 229]; здесь же помещены статьи с анализом шекспировских драм, фрагменты писем на театральную тематику и крупные обзорные работы (главным образом, статья «О немецкой драме»). В «Драматургических заметках» есть и рецензии на спектакли по трем пьесам Клейста – «Кетхен из Гейльбронна», «Семейство Шроффенштейн» и «Принц Гомбургский».

В этот период Тик в основном работал над теоретическим осмыслением драмы и ее генезисом. В 1817 г. он написал статью «Истоки немецкого театра» (*Die Anfänge des deutschen Theaters*), а в 1819 г. – «Шекспир и староанглийский театр» (*Shakespeare und das altenglische Theater*). Своего рода камертоном для Тика всегда оставался Шекспир. Его он привлекал в союзники и в качестве опоры, когда заводил речь о реформе современного немецкого театра, несмотря на то что с течением времени воззрения Тика подвергались трансформации. Если в молодые годы он создавал одну за другой эпатажные пьесы, намного опередившие свое время, то в

зрелый период занял более выдержанную и консервативную позицию обозревателя и критика, чтобы уже в 1840-е годы перейти к практическому воплощению своих идей по модернизации немецкой сцены в качестве руководителя Берлинского театра.

Примечательно, что как писатель Тик в этот период больше сосредоточивается на жанре новеллы, и эти поздние его сочинения, разительно отличающиеся от романтических новелл образца «Белокурого Экберта», в отечественном литературоведении принято причислять к художественному течению бидермайера, – в частности, под таким углом их рассматривают М.И. Бент [Бент, 1990] и Е.А. Панкова в своей диссертации «Позднее творчество Тика» [Панкова, 1998]. По выражению Н.Я. Берковского, «бывший романтик хотел раствориться в покое и удобствах бюргерского бидермейера» [Берковский, 1973, с. 274].

Новелла заняла господствующие позиции в немецкой литературе 1820-х годов, причем структурные признаки этого жанра подверглись кардинальному переосмыслению, хотя и сохранили преимущество по отношению как к классической, так и романтической новелле. В первую очередь, обращает на себя внимание чрезвычайная пространственность многих поздних новелл Тика и утрата повествовательной динамики. Изменения также касаются и смыслового содержания за счет нарастающего «внимания к деталям быта и психологии» [Бент, 1990, с. 374]. М.И. Бент также отмечает, что именно творчество Арнима, Гофмана и Клейста, в чем-то подготовленное ранним Тиком, «привело жанр к такому расцвету, который, в свою очередь, не мог не отразиться и на поздних произведениях Тика» [Бент, 1990, с. 372], – что и обусловило новый виток развития новеллы в Германии.

Тем интереснее тот факт, что в своем объемном предисловии к изданиям 1821 г. [Kleist, 1821], подготовку которого он начал еще в 1816 г. [Röbbling, 1913, S. 53] и 1826 г. [Kleist, 1826], Людвиг Тик практически обходит стороной новеллистику Клейста. В отличие от драм, почти каждую из которых Тик подробно анализирует, он лишь пунктирно отмечает некоторые особенности его новелл. Нельзя сказать, что Тик отрицает заслуги Клейста в этом жанре – наоборот, считает, что «он смог показать здесь свой талант еще ярче, чем в драме» [Tieck, 1848, Bd. 2, S. 44]. Тик выделяет «Маркизу д'О» и «Обручение в Сан-Доминго» как прекрасные

образцы новеллистики. Так, об «Обручении» пишет: «Этот рассказ – одно из лучших произведений, когда-либо написанных Клейстом», – положительно характеризуя нарративную структуру новеллы, где значительное место отводится повествователю. Правда, об остальных новеллах отзывается при этом скорее пренебрежительно, называя «Землетрясение в Чили» «наброском в несколько штрихов, выдающим руку мастера»¹, а «Найденыша» – «запутанной историей, герой которой вызывает только отвращение»².

Наибольшее внимание Тик уделяет «Михаэлю Кольхаасу», самой крупной из новелл Клейста. Восхищаясь проработкой образа главного героя и психологической мотивировкой его поступков, Тик, однако, упрекает автора в игнорировании исторического антуража и натянутости сюжетной линии с саксонским курфюрстом и цыганкой. Упреки в неправдоподобии, а также в резких переходах от поэтически сильных мест к несостоятельным – вот основные претензии Тика в отношении всего творчества Клейста.

И здесь он неосознанно вторит инвективам И.В. Гёте, обвинявшего Клейста в «дьявольской неестественности» и «смешении смысла с бессмыслицей» [Grathoff, 2000, S. 208]. Только Тик это делает в гораздо более мягкой форме, стараясь, скорее, подчеркнуть достоинства клейстовского стиля. Иными словами, разбор Тиком клейстовских новелл имеет характер набросков и подталкивает к мысли о том, что он видел в Клейсте в первую очередь драматурга, а не прозаика.

Гёте, который так и не смог преодолеть органическое неприятие Клейста, в своей посмертно опубликованной рецензии на «Драматургические заметки» иронизирует над излишним пиететом Тика в отношении покойного писателя. У него самого Клейст вызывает лишь «содрогание и отвращение», «как некое хорошо задуманное природой, но охваченное неизлечимым недугом тело» [Гёте, 1980, Bd. 10, S. 372]. Категориями отвращения и брезгливости, как можно заметить, активно пользуется и Тик в своем предисловии, правда, распространяя их только на некоторые произведе-

¹ «<...> eine Skizze, in wenigen Strichen gezeichnet, die eine Meisterhand ver-rathen» [Tieck, 1848, Bd. 2, S. 47].

² «<...> verwickelte Geschichte, deren Held nur Widerwillen erregt» [Tieck, 1848, Bd. 2, S. 47].

ния в соответствии с собственными предпочтениями, тогда как Гёте выносит окончательный вердикт в отношении самого автора. Примечательно, что, хотя рецензии на драмы Клейста составляют лишь незначительную часть от всего объема «Заметок», Гёте начинает свой отзыв именно с Клейста. Несмотря на попытки отрицания и замалчивания со стороны веймарского классика, этот автор, очевидно, не давал ему покоя, поскольку в некотором роде Клейст мог напоминать Гёте его собственную творческую молодость.

В отличие от Гёте, Тик оценивал Клейста скорее отстраненным взглядом аналитика, стараясь заметить в его индивидуальном стиле те тенденции, которые могли бы послужить на пользу немецкой литературе и, главным образом, театру. В сочинениях 1820-х годов Тик фактически игнорировал собственные произведения романтического периода, и дело здесь не в писательской скромности, а скорее в пересмотре прежних идеалов. В критических работах Тика имеется множество достаточно банальных высказываний о вульгарности современных театральных вкусов и неудовлетворительной актерской игре. Выдвигая претензии к немецкому театру, Тик учитывает свой опыт драматурга, но мыслит себя при этом уже не бунтарем, каким его характеризуют ранние романтические пьесы, а скорее систематизатором. Тик остро чувствует общий литературный спад новой эпохи по сравнению с бурным расцветом национальной литературы рубежа веков и пытается найти опору, которая бы вернула немецкому театру утраченные позиции, приобретенные, казалось бы, к началу XIX в. усилиями Лессинга, Гёте и Шиллера.

В качестве критика и заведующего репертуарной частью одного из ведущих немецкоязычных театров Тик и в теории, и на практике пытался привнести на сцену качественные изменения. Систематически он излагает свои представления в статье «Немецкая драма» (*Das deutsche Drama*, 1827), где традиции предшествующих эпох, опыт английского, французского, итальянского и испанского театров сравнивает с национальным немецким театром. Синтез чужих влияний наблюдается и в драмах самого Тика, представляющих в своем роде «плавильный котел» в духе будущей постмодернистской эстетики. Однако практическое воплощение собственных идей непосредственно на страницах пьес было

слишком радикальным способом, малодоступным для понимания читательской публики того времени. Став в 1820-е годы respectable бургером, Тик после длительной творческой паузы далеко уходит от романтического максимализма и занимает позицию защитника национальной традиции. С большим или меньшим успехом Тик будет воплощать свои взгляды на практике уже в Берлине в 1840-е годы в качестве режиссера и постановщика.

Его статья «Немецкая драма» 1827 г. строится вокруг идеи о национальном духе, и, хотя это одна из характерных для раннего немецкого романтизма тем, в историко-политическом контексте 1820-х годов на фоне упадка, вызванного отсутствием единого германского государства, она получает уже совсем другое измерение. Тик связывает подъем немецкой литературы рубежа веков именно с развитием национального языка, который благодаря Лессингу придал германскому театру надгосударственный и общенемецкий характер. Принципиальный отказ от александрийского стиха как неприемлемой для немецкого языка формы стал отправной точкой для возникновения современного немецкого театра: «Возник не тот национальный театр, которого везде ждали и иногда провозглашали с большим апломбом; немецкий дух и смысл выразились в Лессинге, Готтере, Клингере, Гёте, Ленце, Вецеле, Шредере и в других более слабых авторах»¹. Именно Гёте, раскрывший соотечественникам глаза на «великое, непреходящее» (Große, Dauernde), стал для Тика воплощением истинно немецкого (ächte Deutsche). В его творчестве «прекрасное сочеталось с привычным и обыденным, а природа и душа, шутливость и серьезность, ирония и понимание высшего, как казалось, становились родными»². Для позднего Тика Гёте – образец совершенства и гармонии, полностью соответствующий его прежним представлениям об универсальной поэзии, воплощением которой становятся не эксперименты йенского романтизма, а более строгая веймар-

¹ “Entstand auch nicht jenes Nationaltheater, das man allenthalben erwartete, und an manchen Orten mit vielem Prunk verkündete, so sprach sich doch in Lessing, Gotter, Klinger, Goethe, Lenz, Wezel, Schröder und in so vielen schwächeren ein deutscher Geist und Sinn aus” [Tieck, 1852, Bd. 4, S. 148].

² “Das Schöne vermählte sich mit dem Bekannten und Alltäglichen, und Natur und Gemüth, Scherz und Ernst, Ironie und Verständniß des Höchsten schienen einheimisch zu werden” [Tieck, 1852, Bd. 4, S. 166].

ская классика. С точки зрения Тика, именно соединение «немецкого духа» с «вечным» составляет главную заслугу Гёте как основоположника современной немецкой литературы. При этом Тик отмечает, что «Шиллер привнес в поэзию слишком много рассудочности, расчета и философии, а Гёте заставил поклоняться пустому, ничтожному идеалу»¹, что впоследствии стало одной из причин деградации немецкой сцены.

Наиболее опасные для национального немецкого театра веяния, с его точки зрения, всегда исходили из Франции. Французскую модель Тик категорически отвергает, считая классицистскую драму риторическим упражнением: «Природа и истина, к которой тяготеют англичане, настолько же чужды и непонятны французам, как и испанцам, разделяющим их склонность к напыщенности и чрезмерности»². Борьба с вековечным соседом-противником – основная причина, по которой Тик будет превозносить именно две последние драмы Клейста, «Битву Арминия» и «Принца Гомбургского», выделяя в них именно патриотический дух и реваншистские настроения.

Как и в молодые годы, в иерархии Тика главное место по-прежнему занимают Шекспир и античная драма, поэтому во время своих поездок по европейским театрам он и посещал в основном постановки древнегреческих трагиков и английского классика – именно на базе этих литературных традиций, по замыслу Тика, должна была строиться реформированная немецкая сцена. Английский театр с елизаветинских времен сохранил то единство духа, которого так не хватало театру немецкому. В этот период Тик сблизился с Гёте, который под конец жизни также скорректировал свои взгляды, признав правильным способ постановок Шекспира в оригинальном виде, без сокращений, тогда как ранее подвергал Тика за это мнение жесткой критике. В ранней статье Тика 1796 г. «Трактовка чудесного у Шекспира», тот, с одной стороны, видится универсальным поэтом-романтиком, а с другой – национальным

¹ “Nur führte Schiller zu viel Bewußtsein, Absicht und Philosophie in die Poesie ein, und Goethe veranlaßte, daß man einem leeren, nichtigen Ideal huldigte” [Tieck, 1852, Bd. 4, S. 167].

² “Die Natur und Wahrheit, welche die Engländer suchen, ist den Franzosen eben so fremd und unverständlich, wie den Spaniern, sie theilen mit diesen den Hang zum Schwülstigen und Überladenen” [Tieck, 1852, Bd. 4, S. 186].

писателем, «поэтом своего народа» [Tieck, 1848, Bd. 1, S. 41]. Такое сочетание как раз и делает Шекспира универсальным гением, который «одновременно возвышал народные представления до своего духа»¹ [Тик, 2015, с. 232]. Приведенные выше суждения о Гёте из статьи «Немецкая драма» показывают, что Тик и его рассматривает в соотнесенности с Шекспиром – в силу того, что именно Гёте более всех немецких авторов соответствовал двум ключевым для Тика критериям. В 1820-е годы именно вторая, национальная, составляющая стала для Тика главенствующей, тогда как в годы романтизма в его взглядах преобладал универсальный подход.

Такая переориентация была связана с изменением мировоззрения, вызванного ощущением отсутствия под ногами твердой почвы и стремлением к возрождению Германии, причем, как видно из его статьи о Клейсте, основные надежды Тик возлагал на Пруссию. Ситуация того времени приводит Тика к горькой иронии по поводу упадка культуры Германии: «Сверхнемецкое в немецком, поэтический фанатизм без поэзии, всеобщность без основания и почвы, горячее восхищение без любви – вот отличительные черты нашей литературы»². Такое положение отражается и на театре: «Наша сцена стала негерманской, хаотичной, совершенно анархической» [Tieck, 1852, Bd. 4, S. 159]. Утрата национальной идентичности воспринимается Тиком как главная трагедия эпохи, и театр лишь отражает общие тенденции. Вульгарный универсализм массового театра, примером которого служат произведения А. В. Иффланда и А. фон Коцебу, выражался в беспорядочных заимствованиях идей за рубежом и их варварском приспособлении к потребностям публики; тем не менее, как пишет Тик, и лучшее, и худшее в этих драматургах – как раз немецкое. По его словам, в результате политических потрясений «мы утратили твердую патриотическую точку зрения на нашей сцене»³. Он подвергает кри-

¹ «<...> hob diese Vorstellungen [des Volkes] zugleich zu seinem eigenen Geiste hinauf» [Tieck, 1848, Bd. 1, S. 41].

² «Das Überdeutsche im Undeutschen, ein Poesie-Fanatismus ohne Poesie, eine Allseitigkeit ohne Grund und Boden, und ein erhitstes Bewundern ohne Liebe: dies sind die Kennzeichen unserer Literatur» [Tieck, 1852, Bd. 4, S. 168].

³ «<...> wir in unserer Bühne jeden festen und vaterländischen Standpunkt verloren haben» [Tieck, 1852, Bd. 4, S. 168].

тике фальшь «ненемецкой немецкости» (*undeutsche Deutschheit*), выражавшейся в приверженности к архаичным лингвистическим формам на фоне быстрого забвения «старых» пьес: «Разве немец только потому немец, что не имеет отечества, все признает, ни во что не проникает, пробует все новое, восхваляет и подражает ему с поспешной увлеченностью, чтобы забыть через десять лет, а еще прежде попать ногами?»¹. Статья завершается риторическим призывом использовать Шекспира «как краеугольный камень нашей сцены», а также Гёте, Шредера, Шиллера и некоторых «англичан, итальянцев, французов и даже испанцев, но с особым отбором и критикой» [Tieck, 1852, Bd. 4, S. 218]. Именно в контексте этих поисков стоит воспринимать критические отзывы Тика о драмах Клейста этого периода.

Характерно, что в теоретических статьях о театре Тик никак не упоминает Клейста, который на тот момент считался одиозным писателем сомнительного уровня. Предваряя его полное собрание сочинений 1826 г., Тик находит нужным практически дословно перепечатать предисловие 1821 г., ставя себе в качестве главной цели описание «писательских заслуг» [Tieck, 1852, Bd. 2, S. 3] Клейста. Так он старается исправить несправедливость, возродить память о незаслуженно забытом драматурге и прозаике, который «оставался почти незамеченным среди других авторов, прославившихся тем, что они потакали болезненным потребностям времени, а также таких, о ком невозможно сказать, почему именно им было отдано предпочтение»². И тут надо отдать должное Тику, который сделал первый важный шаг для посмертной реабилитации Клейста в истории мировой литературы. Первая часть введения содержит достаточно подробную биографию писателя с многочисленными цитатами из его писем, написанных в периоды самых глубоких душевных кризисов и тяжелых лишений, – в основном эти фрагменты затрагивают отношение Клейста к вопросу о жизни

¹ “Ist der Deutsche nur Deutscher, weil er kein Vaterland hat, Alles anerkennt, nichts durchdringt, jedes Neue versucht, mit eiligem Enthusiasmus lobt und nachahmt, um es nach zehn Jahren zu vergessen, und noch früher verschmähend mit Füßen zu treten?” [Tieck, 1852, Bd. 4, S. 218].

² “<...> fast unbemerkt blieb, indessen neben ihm Autoren berühmt wurden, weil sie den krankhaften Bedürfnissen der Zeit fröhnten, neben anderen, von denen sich gar nicht angeben läßt, warum ihnen dieser Vorzug wurde” [Tieck, 1852, Bd. 2, S. 24].

и смерти. Цитаты, следующие одна за другой, призваны показать читателю внутренний мир Клейста и не столько оправдать его самоубийство, сколько объяснить причины трагического конца писателя, предоставив слово ему самому.

Психологическая мотивировка становится для Тика главным ключом ко всем неувязкам в творчестве Клейста и к его личной трагедии: «ясно чувствуется, что ум поэта не в ладах с самим собой»¹. Такое состояние не позволяло ему, говоря языком более современной психологии, сублимировать в творчестве свои комплексы. По словам Тика, «эта глубокая дисгармония, резкие противоречия, грозящие разрушить жизнь, дремлют в сознании большинства людей»², но если обычный человек «быстро утоляется каким-нибудь заурядным ремеслом, мирскими привычками, обыденными занятиями и развлечениями»³, то душа поэта, устремленного к искусству, в некоторых случаях, которые Тик все же считает исключительным «жестоким капризом природы», не находит удовлетворения в своем «стремлении к лучшему», в результате чего «земное бытие уничтожает само себя» [Tieck, 1852, Bd. 2, S. 22]. Здесь отчетливо слышен голос Тика-романтика, использующего типичную для йенцев лексику и риторику. Тем самым он косвенно причисляет Клейста к романтизму, хотя тот всегда стоял особняком, не примыкая ни к одному из направлений.

Как и в суждениях о Шекспире и Гёте, Тик снова возвращается к теме национального характера: «Он был полностью немцем и любил свое отечество, Бранденбург» [Tieck, 1852, Bd. 2, S. 23], потому-то хаос исторических потрясений и привел Клейста к потере ценностных ориентиров, притом что «еще раньше темная сила духовно разрушила его изнутри»⁴ – здесь мы снова видим чисто

¹ «<...> fühlt man deutlich, daß das Gemüth des Dichters nicht mit sich einig» [Tieck, 1852, Bd. 2, S. 22].

² «Diese tiefe Disharmonie, diese grellen Widersprüche, die das Leben zu zerstören drohen, schlafen wohl in den Gemüthern der meisten Menschen» [Tieck, 1852, Bd. 2, S. 22].

³ «<...> beschwichtigt sich bald in irgend einem herkömmlichen Beruf, in den Gewohnheiten der Welt und alltäglicher Beschäftigung und Zerstreuung» [Tieck, 1852, Bd. 2, S. 22].

⁴ «<...> schon von früher Zeit eine dunkle Macht ihn geistig von innen heraus zerstört habe» [Tieck, 1852, Bd. 2, S. 24].

романтическое определение. Фактически Тик вторит Гёте, разделяя его точку зрения на патологический характер личности Клейста, но, в отличие от негативизма веймарского классика, осторожно стремится подобрать более строгие формулировки. Отсутствие гармонии и резкие контрасты, характерные для Клейста, подталкивали Тика к выводам о крайней неоднородности его творчества, что и обуславливало полярные отзывы о его произведениях или даже о разных частях одной и той же пьесы или новеллы. Глубокие критические замечания Тика нередко сочетаются с несколько поспешными и безапелляционными выводами, вызванными либо его личным вкусом, либо уже сформировавшимся литературным мнением большинства.

В первом детище Клейста, трагедии «Семейство Шроффенштейн», Тик обнаруживает «что-то столь оригинальное, что-то совершенно новое», какую-то «суровую свежесть» [Tieck, 1852, Bd. 4, S. 28] поэтического языка и отход от традиционной театральной условности, – при общем неправдоподобии некоторых фабульных поворотов: «Пожалуй, у нас нет другого такого произведения, где прекрасное и разумное находилось бы в прямой борьбе с невозможным и нелепым»¹, – пишет он в рецензии на спектакль в венском Бургтеатре. Причем само творческое пристрастие к отображению темных сторон человеческой природы Тик считает скорее достоинством драматурга и особое внимание уделяет его языку, находя его весьма своеобразным и отточенным, совсем не напоминающим стиль Гёте и Шиллера, подражание которым было серьезным недостатком многих начинающих авторов того времени.

При общем восхищении сюжетным построением этой трагедии, ее финал, как и в случае «Михаэля Кольхааса», Тик считает недостаточно мотивированным и даже откровенно слабым, причем объясняет это не ошибкой новичка, а принципиальным заблуждением, «странной дисгармонией, быть может, болезнью в душе поэта» [Tieck, 1852, Bd. 2, S. 34], которая не позволяла ему отделить по-настоящему важное от незначительного. Объясняя все непонятное болезнью автора, Тик уподобляется Гёте и многим крити-

¹ “Wir besitzen vielleicht kein zweites Gedicht, in welchem das Schöne und Verständige so unmittelbar im Kampfe mit dem Unmöglichen und Widersinnigen sich befindet” [Tieck, 1852, Bd. 4, S. 26].

кам того времени, что порою делает его анализ несколько поверхностным. При этом он вполне обоснованно указывает на тот факт, что концовка «Семейства Шроффенштейн» фактически препятствует полноценному катарсису: «Ослабляя все узлы и связи, которые поэт выковал и скрепил с таким искусством, одним ударом он лишает нас иллюзии и сочувствия»¹. Притом насколько сложные эксперименты Тик ставил в собственных пьесах, значительная часть которых как раз и была направлена на разрушение сценической иллюзии, здесь он усматривает только ошибку, связанную с психически нестабильным состоянием автора, и даже не пытается увидеть закамуфлированную пародию на того же Шекспира, хотя пародийность – одна из главных черт его собственных ранних пьес. Вместе с тем он находит, что сцена с переодеванием главных героев, «какой бы неестественной она ни казалось в драме, сама по себе в высшей степени поэтична»². Это еще раз показывает, что Тик и не стремился охватить творчество Клейста целиком беспристрастным взглядом, а выхватывал из всего корпуса текстов наиболее яркие и зрелищные, по его мнению, места, отвергая то, что считал недостойным внимания.

Привлечение шекспировских мотивов в этой трагедии Тик находит совсем неудовлетворительным. Появление старого графа Сильвиуса в конце напоминает о Лире «к большему вреду для поэта»; параллели с финалом «Ромео и Джульетты» – также не в пользу Клейста: «в том великом произведении концовка волнующая, а здесь примирение кажется слабым и несущественным»³. Неудачным считает Тик и перенос действия пьесы в средневековую Германию (по изначальному замыслу Клейста, персонажи должны были быть испанцами). При этом внимание к раннему тексту Клейста обнаруживает интерес самого Тика к трагическому жанру. Как отмечает Т.А. Зотова, «наиболее удачными Тик считает возвышенные, героические трагедии, например, трагедии Клей-

¹ «<...> alle die Banden und Klammern plötzlich löst, die der Poet mit so vieler Kunst geschmiedet und befestigt hatte, so daß wir durch einen einzigen Schlag alle Täuschung und Theilnahme verlieren» [Tieck, 1852, Bd. 2, S. 31].

² «Diese Stelle, so unnatürlich sie im Schauspiel ist, ist an sich selbst höchst poetisch» [Tieck, 1852, Bd. 2, S. 33].

³ «<...> doch ist in diesem großen Werke der Schluß erhebend, während die Aussöhnung hier nur matt und unbedeutend erscheint» [Tieck, 1852, Bd. 2, S. 34].

ста» [Зотова, 2012, с. 99], хотя для «Битвы Арминия» и «Принца Гомбургского» подобная жанровая характеристика кажется не очень оправданной. По-настоящему великой трагедией, по мнению Тика, должен был стать «Роберт Гискар» Клейста, все версии которого были уничтожены автором.

Комедию Клейста «Разбитый кувшин» Тик оценивает преимущественно с положительной стороны, отмечая, правда, проблемы, которые могут возникнуть у актеров при постановке этой непростой, практически лишенной действия пьесы, где персонажи как будто пребывают в рассеянности и «порою ведут диалог только для вида» [Tieck, 1852, Bd. 2, S. 37]. Упрекая Клейста в излишнем «маньеризме», Тик все же признает достоинства его нового поэтического языка, уместного как в комическом, так и трагическом жанре. С этой пьесой связана скандальная история первой провальной постановки 1808 г. на сцене Веймарского театра, когда Гёте разделил ее на три акта вопреки воле автора, из-за чего Клейст пришел в ярость и даже собирался вызвать Гёте на дуэль. Еще в 1821 г. Тик выражал сомнения в возможности адекватно поставить «Разбитый кувшин» на сцене, но в предисловии к изданию 1826 г. Тик указывает, что этот спектакль уже стал одним из наиболее популярных в Гамбурге.

Примечательно полное игнорирование Тиком пьес «Амфитрион» и «Пентесилея», которые на протяжении последних 70 лет являются, пожалуй, наиболее исследуемыми и комментируемыми пьесами Клейста. Так, А.В. Карельский называет «Пентесилею» «одним из вершинных достижений Клейста в драматургическом жанре» [Карельский, 2007, с. 265], тогда как Тик упрекал Клейста в выборе «невозможной задачи» описания того, «что лежит за пределами природы», чего-то «более высокого, чем природа» [Tieck, 1852, Bd. 2, S. 39]. Последнее довольно забавно звучит из уст бывшего романтика, поскольку некогда Тик и сам вместе со своими коллегами-йенцами преследовал те же цели. Тем не менее «Пентесилею» Тик называет «странным чудовищем с таким большим количеством красот подлинной поэзии, с такими признаками великой и прекрасной человечности»¹ [Kleist, 1821, S. XLVII], об-

¹ «<...> dieses seltsame Ungeheuer mit so vielem Schmuck ächter Poesie, mit solchen Zügen großer und schöner Menschlichkeit» [Kleist, 1821, S. XLVII].

виня ее автора, главным образом, в избыточности и неестественности, хотя, казалось бы, само требование правдоподобия не слишком уместно в отношении столь необычной драмы. Отмечая смелость образов, достоинства стиля, стиха, блестящих описаний, Тик все же считает «Пентесилею» «шагом назад» по сравнению с более ранним «Семейством» из-за грубой концовки и несоответствия отдельных частей целому. Надо отметить, что в более поздней редакции Тик убрал из своей рецензии практически весь фрагмент, посвященный критике «Пентесилеи».

Вердикт Тика в отношении «Амфитриона» еще более однозначен и категоричен: «Кажется, что он переделал “Амфитриона” Мольера ради изучения или развлечения, а не в силу подлинного вдохновения – это опыт, который нельзя считать ничем иным, кроме заблуждения»¹, тогда как «мистическое значение» пьесы – «как раз еще большее недоразумение» [Tieck, 1852, Bd. 2, S. 36]. И хотя Тик в целом неодобительно отзывался о французском театре XVII в., здесь он транслирует чужие суждения, вторя Гёте, забравшему пьесу на заре ее появления и ставившему комедию Мольера намного выше клейстовской переработки. Тик также ограничивается шаблонным утверждением, что в комическом жанре французы сильнее немцев. Отношение к этой пьесе кардинально изменилось только в XX в., когда она стала рассматриваться как самостоятельное произведение, независимое от Мольера. Можно предположить, что и Тик поддался тогда веяниям моды и примерял на себя роль постановщика, расхваливая активно ставившиеся с большим или меньшим успехом пьесы («Разбитый кувшин», «Семейство Шроффенштейн» и «Принц Гомбургский»); но едва ли он действительно повредил рецепции «Пентесилеи» и «Амфитриона», и без того игнорируемых театром того времени.

С «Кетхен из Гейльбронна» связана отдельная история. По изначальному замыслу, Клейст намеревался вывести в качестве отрицательного женского персонажа нимфу Мелюзину, героиню средневековых легенд о любви речного божества и смертного. Этот сюжет был обработан Тиком и лег в основу фраг-

¹“Es scheint, daß er mehr als Studium oder Zerstreuung, als aus eigentlicher Begeisterung ‘den Amphitryon’ des Moliere umgestaltet habe: ein Versuch, den man nur eine Verirrung nennen kann” [Tieck, 1852, Bd. 2, S. 36].

мента, в котором сочетаются и драма, и лирика, и эпос. Клейст, как считают историки литературы, именно «из-за своих разногласий с Тиком» [Reeve, 1993, p. 116] решил заменить Мелюзину на знатную особу – Кунигунду фон Турнбек, наделив ее оттенками прежнего демонического образа, и оставил основным мотив легенды, связанный с подсматриванием за процессом купания этого существа. Но и в новой версии образ фальшивой внешне и внутренне женщины вызвал у Тика лишь отвращение из-за стремления автора «выйти за пределы природы и истины» [Tieck, 1852, Bd. 2, S. 40].

В рецензии на постановку этой пьесы Тик называет ее «настоящей народной драмой, такой силы и задушевности, какой мы еще не видели»¹, а недостатки по-прежнему видит в отсутствии целостного характера, слабой проработке поворотных моментов сюжета при излишней детализации несущественного. Неорганичным представляется ему и финал, в котором главная героиня оказывается дочерью императора, тогда как кузнец Теобальд фактически лишается связи с Кетхен: Тик даже предлагает собственную версию, в которой Теобальд был бы ее дедушкой. Отсутствие связности и излишне, на его взгляд, свободную композицию пьесы Тик все же оправдывает тем, что по своей природе – это «народная драма». Это и дает возможность Клейсту «связать воедино события, которые кажутся случайными», и бросить «взгляд на вольную природу» [Tieck, 1852, Bd. 3, S. 83]. Именно «немецкость» пьесы, несмотря на все отмеченные несообразности, вызывает у Тика восторг: «На этом фундаменте должны и всегда будут покоиться лучшие произведения нации»².

Скорее всего, как раз эта рецензия и вызвала насмешку пожилого Гёте, некогда бросившего именно эту пьесу, присланную ему автором, в камин за «дьявольскую неестественность». Тик фактически разъясняет гётевский тезис на ряде примеров, будучи при этом готов простить Клейсту все недостатки, поскольку тот вдохновляется «истиной и самой природой» [Tieck, 1852, Bd. 3,

¹ “Ein ächtes Volksschauspiel, von einer Kraft und Innigkeit, wie wir noch kein anderes besitzen” [Tieck, 1852, Bd. 3, S. 82].

² “Die besten Werke der Nation sollen und werden immer auf diesem Fundamente ruhen” [Tieck, 1852, Bd. 3, S. 82].

S. 82]. Не упоминая Шекспира напрямую, Тик тем не менее оперирует теми же категориями, которые использовал для характеристики английского драматурга, универсализм которого парадоксальным образом нераздельно связан с национальным характером его произведений.

«Битву Арминия», написанную в 1808 г. в разгар французского наступления, Тик высоко ценит за то, что Клейст сумел описать в ней события далекого прошлого в понятных категориях современности: «угнетенный и увлеченный настоящим, он видел в этом зеркале прошлое» [Tieck, 1852, Bd. 2, S. 40]. Здесь Тик напрямую уподобляет позднюю драматургию Клейста шекспировской: «Дух, подобный Шекспиру, видит прошлое без какого-либо усилия; постигая самое отдаленное, он способен к абсолютному пониманию ближайшего»¹, и эта пьеса – «только о нас самих и о бедствиях отечества, о наших надеждах и обо всех славных и печальных делах наших дней»². «Наше» – ключевое слово в немецкой рецепции двух последних драм Клейста на протяжении многих последующих десятилетий.

Именно «Принц Гомбургский», последнее произведение Клейста, представляется Тикю не только лучшим его творением, но и памятником немецкой культуры, выражающим «стремление к подлинно патриотическим историям и представлениям» [Tieck, 1852, Bd. 2, S. 50]: эта драма прославляет «страну, город, правителей и счастье любимого княжеского дома» [Tieck, 1852, Bd. 2, S. 50]), а также «напоминает об энтузиазме, который сделал прусский народ таким сильным и победоносным в борьбе с всесильным врагом, о блестящем периоде новой истории, отблеск которого все еще счастливо сияет»³. Тик хотел бы открыть новый театр в Берлине постановкой именно этой драмы, пользовавшейся в то

¹“<...> ein Geist wie Shakspeare sieht die Vorzeit auch ohne große Anstrengung persönlich vor sich, er begreift das Fernste, indem er das Nächste ganz verstanden hat” [Tieck, 1852, Bd. 2, S. 40].

²“<...> nur von uns selbst und eigenem Drangsal des Vaterlandes die Rede sei, von unsern Hoffnungen und allem Herrlichen und Traurigen unserer Tage” [Tieck, 1852, Bd. 2, S. 40].

³“<...> den Enthusiasmus mahnt, der das preußische Volk so stark und siegend gegen den übermächtigen Feind machte, eine glänzende Periode der neuen Geschichte, deren Schimmer noch erfreulich strahlt” [Tieck, 1852, Bd. 2, S. 51].

время большой популярностью в Дрездене, несмотря на то что противники пьесы пытались чинить препятствия в продвижении спектакля. В прусской столице постановка состоялась в 1828 г. в усеченной версии, вызвала гнев у аристократической публики и вскоре была запрещена (то же самое произошло с венским спектаклем 1821 г.) Реакция была связана с характером пьесы, в которой правящие элиты изображены далеко не так, как это хотел бы видеть Тик: сюжет, в ходе которого главный герой забывает о чести и молит о пощаде, полностью противоречил прусскому офицерскому духу.

В контексте «Принца Гомбургского» тема Шекспира получает уже окончательное разъяснение со стороны Тика: «Все нации должны завидовать англичанам из-за Шекспира, который остается непревзойденным образцом только потому, что был большим англичанином, чем кто-либо из его современников; вот почему в патриотических пьесах ему удалось построить бессмертный памятник себе и своему народу»¹.

Именно историческим драмам Клейста «Принц Гомбургский» и «Битва Арминия», а также отчасти «народной драме» «Кетхен из Гейльбронна» надлежит, по Тику, заполнить в немецком театре пробел, вызванный общим культурным упадком 1820-х годов и недостатком литературных ориентиров. Даже те особенности поэтики Клейста, которые Тик подвергал прежде суровой критике, в этих случаях рассматриваются исключительно как достоинства его стиля: «Клейст, никогда не прикрывавший чудовищного и отвратительного, как настоящий поэт позволил вещам говорить самим за себя, не объясняя нам внутренней связи намеками или рефлексией»². Особенно Тик превозносит Клейста за смелую трактовку в знаменитой сцене страха перед смертью, где принц дохо-

¹ «Wie müssen alle Nationen den Engländern ihren Shakspeare beneiden, der nur darum so als unerreichtes Vorbild dasteht, weil er so ganz Engländer war, wie keiner seiner Zeitgenossen; deshalb gelang es ihm, in seinen vaterländischen Schauspielen sich und seinem Volke ein unvergängliches Denkmal zu bauen» [Tieck, 1852, Bd. 2, S. 50].

² «Kleist, der es immer liebte, auch das Ungeheure und Gräßliche nicht zu verhüllen, hat hier als ächter Dichter, ohne uns durch Fingerzeige und Reflexionen den innerlichen Zusammenhang zu erklären, die Sache für sich selbst reden lassen» [Tieck, 1852, Bd. 2, S. 53].

дит до пределов унижения и самоотречения: «...эта сцена поистине шокирует, поскольку в ней мы оплакиваем судьбу самого человечества»¹.

Хотя официальные власти не разделяли восторга, пропаганда Тика отчасти была продиктована реальной потребностью немецкой литературы в возрождении национального театра, а именно эта пьеса Клейста вполне могла способствовать укреплению связей между разрозненными германскими государствами. Тик интуитивно понял ее внутренний потенциал, впоследствии позволивший ей надолго занять свою нишу в репертуаре немецкого театра и обусловивший ее особого рода популярность вплоть до 1945 г., поскольку и милитаристские власти Германской империи, и нацистское руководство Третьего рейха находили в «Принце Гомбургском» и «Битве Арминия» тот самый источник, который питает немецкий дух.

Список литературы

1. *Бент М.И.* Поздняя новеллистика Людвиг Тика. Проблемы метода и жанра // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. – 1990. – Т. 49, № 4. – С. 372–379.
2. *Берковский Н.Я.* Романтизм в Германии. – Ленинград : Худож. лит., 1973. – 565 с.
3. *Гёте И.В.* «Заметки драматурга» Людвиг Тика // Гёте И.В. Собр. соч. : в 10 т. – Москва : Худож. лит., 1980. – Т. 10. – С. 372–373.
4. *Зотова Т.А.* Жанровое своеобразие драматургии Л. Тика и раннеромантическая теория поэзии : дис. ... канд. филол. наук. – Москва, 2012. – 317 с.
5. *Карельский А.В.* Генрих фон Клейст // Карельский А.В. Немецкий Орфей. – Москва : Издательский центр Российского государственного гуманитарного университета (РГУ), 2007. – С. 253–269.
6. *Логвинова И.В.* Шекспириана Людвиг Тика // Литературоведческий журнал. – 2015. – № 36. – С. 225–230.
7. *Панкова Е.А.* Позднее творчество Тика : дис. ... канд. филол. наук. – Воронеж, 1998. – 182 с.
8. *Тик Л.* Трактровка чудесного у Шекспира / пер. И.В. Логвиновой // Литературоведческий журнал. – 2015. – № 36. – С. 231–256.

¹ “Diese Scene ist wahrhaft erschütternd, denn wir beweinen in ihr das Loos der Menschheit selbst” [Tieck, 1852, Bd. 2, S. 54].

9. *Ткачева Е.А.* Театр Людвига Иоганна Тика : реконструкция постановочного метода Людвига Иоганна Тика на материале его драматургии. – Санкт-Петербург : Астерион, 2010. – 159 с.
10. *Grathoff D.* Kleist: Geschichte, Politik, Sprache : Kulturwissenschaftliche Studien zur deutschen Literatur [Клейст: история, политика, язык: культурологические исследования немецкой литературы]. – Wiesbaden : Verlag für Sozialwissenschaften (VS), 2000. – 223 S.
11. *Kleist H. von.* Hinterlassene Schriften [Собрание сочинений] / hrsg. von L. Tieck. – Berlin : G. Reimer, 1821. – 290 S.
12. *Kleist H. von.* Gesammelte Schriften [Полное собрание сочинений] : in 3 Bänden / hrsg. von Ludwig Tieck. – Berlin : G. Reimer, 1826.
13. *Reeve W.C.* Kleist on stage, 1804–1987 [Клейст в театре, 1804–1987]. – Montreal & Kingston ; London ; Buffalo : McGill-Queen's univ. press, 1993. – 238 p.
14. *Röbbeling F.* Kleists Kätchen von Heilbronn [«Кетхен из Гейльбронна» Клейста]. – Halle : Niemeyer, 1913. – 167 S.
15. *Tieck L.* Kritische Schriften [Критические сочинения] : in 4 Bänden. – Leipzig : Brockhaus, 1848–1852.

ЛИТЕРАТУРА XX–XXI вв.

Русская литература

УДК 821.161.1

DOI: 10.31249/lit/2023.04.10

ИРБЕ А.Э.¹ ПРИШВИН О ДЕКАДЕНТАХ. СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ПОДХОДА К ТВОРЧЕСТВУ И К РЕАЛЬНОСТИ ЖИЗНИ. (К 150-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ ПИСАТЕЛЯ)[©]

Аннотация. Статья посвящена размышлениям М.М. Пришвина о судьбе и значении декадентства как течения в литературной жизни России; он сопоставляет свое мироощущение и творческий метод с мироощущением и творческим методом декадентов. Основным материалом для исследования послужили дневники писателя 1907–1925 гг. и его рассказ-очерк «Мои тетрадки». Заметки писателя о декадентах уникальны тем, что часть из них была сделана в период расцвета декадентства в России, часть – по итогам переосмысления этого явления под воздействием происходивших политических и социальных изменений после 1917 г. Примечательно и то обстоятельство, что сам Пришвин никогда не являлся декадентом, не был глубоко погружен в их религиозно-философские искания, не увлекался декадентским искусством, а потому его заметки представляют собой впечатления стороннего наблюдателя, по воле судеб оказавшегося частым гостем салона Зинаиды Гиппиус и Дмитрия Мережковского – главного места встреч декадентов.

Ключевые слова: М.М. Пришвин; дневники; декаданс; декадентство; Д.С. Мережковский; З.Н. Гиппиус; творческий метод.

¹ Ирбе Александра Эмиловна – аспирантка, Литературный институт им. А.М. Горького, Москва, e-mail: sashairbe@gmail.com

© Ирбе А.Э., 2023

Для цитирования: Ирбе А.Э. Пришвин о декадентах. Сравнительный анализ подхода к творчеству и к реальности жизни. (К 150-летию со дня рождения писателя) // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение. – 2023. – № 4. – С. 131–145. – DOI: 10.31249/lit/2023.04.10

IRBE A.E.¹ Prishvin about decadents. Comparative analysis of their approaches to creativity and to the reality of life. (To the 150-th anniversary of the writer's birth)[©]

Abstract. The article deals with the reflections of M.M. Prishvin on the fate and significance of decadence as a literary movement in Russia; Prishvin compares his own worldview and creative method with those of decadents. The article regards Prishvin's diaries of 1907–1925 and his story-essay *My Notebooks*. Some of the writer's notes about decadents were made during the heyday of decadence in Russia, and some – after the Revolution of 1917, after rethinking past events. Prishvin himself was never a decadent, was not deeply immersed in the religious and philosophical searches of his time, was not fond of decadent art. His notes are unique. They represent the impressions of an outside observer who accidentally became a regular guest of the Gippius' and Merezhkovsky's Salon, the main place for decadents in Russia.

Keywords: Mikhail Prishvin; diaries; decadence; Dmitry Merezhkovsky; Zinaida Gippius; creative method.

To cite this article: Irbe, Alexandra E. “Prishvin about decadents. Comparative analysis of their approaches to creativity and to the reality of life. (To the 150-th anniversary of the writer's birth)”, Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies, no. 4, 2023, pp. 131–145. DOI: 10.31249/lit/2023.04.10 (In Russian)

М.М. Пришвин (1873–1954) так и не смог почувствовать себя своим в декадентских кругах русских писателей в 1905–1910 гг. Слишком отличны были его взгляды на жизнь, духовность, творчество, народ, слишком расходились они со взглядами тех, кто

¹ **Irbe Aleksandra Emilovna** – post-graduate student, Maxim Gorky Literature Institute, Moscow, e-mail: sashairbe@gmail.com

© Irbe A.E., 2023.

считался тогда властителями человеческих дум (Д. Мережковский, З. Гиппиус, В. Иванов, В. Розанов, К. Бальмонт, А. Блок, А. Белый). Пережив глубокое увлечение декадансом, символизмом и новым искусством (эти понятия были тогда почти синонимичны друг другу¹), поэты и писатели, участники салонной литературной жизни, каждый по-своему, искали выход из экзистенциального одиночества и социальной отчужденности, в которых, благодаря противопоставлению себя реальной, обыденной жизни, они оказались. Но Пришвин заметил лишь то, насколько искусственны были их поведение и их мысли.

«– У вас, – сказал Мережковский, – биографически: вы не проходили декадентства. – А что это значит? (декадентство. – А. И.) – Я – Бог. Нужно пережить безумие. А вы здоровый...» – находим мы в дневниковой записи Пришвина от 2 февраля 1909 г. [Пришвин, 2019, с. 204]. Фраза Мережковского может послужить ключом к пониманию того, почему мироощущения декадентов и Пришвина оказались несхожи.

«Биографически», в разгар увлечения русских писателей философией А. Шопенгауэра, Ф. Ницше, немецких романтиков, В. Соловьева, творчеством декадентов² (Ш. Бодлера, П. Верлена,

¹ Использование этих понятий как взаимозаменяемых можно найти, например, в статье Д. Мережковского «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» [Литературные манифесты, 2001, с. 34–42]. Определенную их синонимичность отмечают также И.М. Покидченко [Покидченко, 2019, с. 124–141], А.А. Климентов [Климентов, 1913, с. 9–12]. В статье «Элементарные слова о символической поэзии» К. Бальмонт также пишет о том, что чувствует себя «совершенно бессильным строго эти понятия разграничить» (речь идет о символизме, импрессионизме и декадентстве как о едином воплощении нового «романтического» искусства [Литературные манифесты, 2001, с. 52–56]. На взаимозаменяемость в русской литературной традиции терминов «декадентство», «символизм» и «новое искусство» указывает современный американский ученый Джонатан Стоун [Stone, 2017, p. 35–44].

² В рамках декадана происходит становление особого типа творчества – «жизнетворчества». Писатель развивает по принципам искусства не только свое художественное творчество, но и свою жизнь, биографию, образ. Основными чертами русского декадана стали его философско-мистическая направленность, сосредоточенность не столько на эстетических, сколько на религиозно-духовных исканиях, социальная и политическая пассивность; см.: [Климентов, 1913, с. 172; Цвик, 1985, с. 6–10].

Ж. Гюисманса, О. Уайльда), культурным явлением *fin de siècle*¹ Пришвин не был еще писателем и, следовательно, не принимал участия в литературном процессе. В эти годы он учился на агронома в Рижском политехникуме, а затем – в Йенском университете, провел несколько месяцев в тюрьме за социал-демократические убеждения, работал по профессии, написал ряд научных трудов по земельному и лесному хозяйству. Его литературная деятельность началась с работы корреспондентом в различных изданиях, где он писал на самые разные темы, с фольклорных экспедиций по Русскому Северу, где и собрал материалы для первой книги рассказов «В краю непуганых птиц». «Я начал свое ремесло с того, что, ничего не имея в кармане, отправился за сказками в тот край, где прошел теперь Беломорский канал», – повествовал Пришвин о начале своего творческого пути в «Моих тетрадках» [Пришвин, 1949, с. 154].

Все это дало ему уникальный жизненный опыт, который складывался не из осмысления творческих и философских концепций, не из литературно-салонных споров, не из поисков способов писательского вдохновения (медиумное письмо, эротика, обращение к миру неведомых сил) и не из разработки новых художественных приемов), как это было свойственно декадентам [Покидченко, 2019, с. 124–141], а из наблюдений за бытом и обычаями далеких от столиц и от литературы людей, из наблюдений за естественным поведением природы. «Чем отличается мой путь от декадентов: <...> У них “я” – бумажный бог. У Мережковского это “бумажное” существо превращено в “культурное” существо, и вся культура сама превращена “в книгу”», – писал он в своем дневнике [Пришвин, 2019, с. 50–51].

На момент вхождения Пришвина в литературные круги ему было уже больше 30 лет – возраст для начинающего писателя солидный, – но благодаря уникальному материалу и неординарному для того времени взгляду на мир (Пришвин видел путь к душевной

¹ Основными характеристиками *fin de siècle* как культурной ситуации считается специфическое (символистское) мироощущение, распространение «эсхатологических» настроений, культа эстетизации смерти, повышенный интерес к бессознательным процессам, к маргинальным и мистическим феноменам бытия, рафинированность и утонченность. В России *fin de siècle* совпало с распространением декадентства [Самсонова, 2003, с. 11–24].

гармонии в единении с природой, а не связывал его с социальным переустройством общества, религией или искусством [Пришвин, 2019, с. 241]). Рассказы Пришвина привлекли к нему внимание читающей публики, пробудили к нему интерес и в литературных салонах.

В отличие от Пришвина, большинство представителей поколения декадентов, к которому он относился по году рождения (1873), начинали свой творческий путь очень рано. Например, поэт-декадент Александр Добролюбов в возрасте 19 лет выпустил первый сборник стихов «*Natura naturans. Natura naturata*», быстро сделавший его популярным не только среди русских, но и среди западных декадентов [Stone, 2017, р. 3]. Зинаида Гиппиус к 25-летнему возрасту уже была общепризнанным литературным критиком, прозаиком и поэтом, постоянным автором таких значимых в то время журналов, как «Северный вестник», «Вестник Европы» и др.

В отличие от Пришвина, имевшего естественно-научное образование, на которое он потратил юношеские годы, почти все писатели-декаденты с детства получали углубленное гуманитарное образование сначала дома, а затем в самых лучших учебных заведениях нашей страны, а юность проводили в Санкт-Петербурге или в Москве, в атмосфере творческих и философско-религиозных дебатов, одухотворенного празднества и эпатажного флирта.

«В те времена, – пишет в “Моих тетрадках” о литературных кругах начала XX в. Пришвин, – <...> некоторые писатели уже начинали терять связь с народом и брали слова больше из книг, чем из уст». И действительно, достаточно заглянуть в публицистику Мережковского, Белого, Блока, Бальмонта 1890–1905 гг., чтобы заметить, что в своих рассуждениях о чем-либо обращались они к философским идеям, а не к опыту жизни, что история Древней Греции, Древнего Рима и история современности были для них не менее интересны и ценны. В своих статьях, письмах, дебатах писатели-декаденты с увлечением спорили о взглядах романтиков, идеалистов и реалистов, о проблемах православия и католичества, о художественных методах различных авторов и разных эпох. И все это через призму дуалистического восприятия мира, через размывание граней добра и зла [Климентов, 1913, с. 9–10], через стремление существовать сразу в мире «видимом» и в мире «ту-

манном» [Покидченко, 2019, с. 220]. Такое усложненное мироощущение, несомненно, было и результатом образования, и результатом моды, и результатом происходивших в обществе социально-экономических процессов, а не только настроения *fin de siècle* [Климентов, 1913, с. 6–10].

По едкому замечанию Пришвина, представление об «отечестве» складывалось у русской интеллигенции «по Иловайскому»¹. Родина представлялась ей как «полтораэта миллионов неграмотных дикарей, организованных в целое царской властью» [Пришвин, 2016, с. 358], которым не нужна никакая культура. Из этого следовало, что представители интеллигенции (очень малое количество умных и образованных людей, к числу которых, безусловно, относили себя декаденты) живут как бы в отдельном от других государстве, в его высших кругах, говорят как бы на знакомом, но чуждом для этих «дикарей» языке. В «Заветах символизма» Вячеслав Иванов писал, что язык искусства, язык образного выражения мысли в слове априори не может быть понятным для всех, что «спор идет не между поклонником отвлеченной, внежизненной красоты и признавшими одно “полезное” практиками жизни, но между “жрецом” и толпой, переставшей понимать “язык богов”, отныне мертвый». По мнению Иванова, поэт, художник слова «всегда религиозен, потому что – всегда поэт; но уже только “рассеянной рукой” бряцает он по заветным струнам, видя, что внимающих окрест его не стало» [Литературные манифесты, 2001, с. 99–103]. Получалось, что, если читателя, понимающего «язык богов», не осталось, то творческий человек только и мог говорить с собой и с немногочисленным количеством тех, кто этот язык понимал. Пришедший из Франции тезис «Искусство ради искусства»² освобождал декадентов от каких-либо обязательств перед ис-

¹ Д.И. Иловайский (1832–1920) – автор учебников по русской истории, распространенных в дореволюционной России.

² «Искусство ради искусства» (фр. *l'art pour l'art*) – концепция, ставшая популярной благодаря работам Т. Готье, подчеркивающая автономную ценность искусства и рассматривающая озабоченность моралью, пользой, реализмом и дидактикой как не имеющую отношения и даже вредную для художественных качеств произведения. Авторство этой фразы не доказано, но принято считать, что впервые ее произнес философ Виктор Кузэн на лекции, прочитанной им в Сорбонне (см.: [Зенкин, 1999, с. 170–200]).

торией и перед широким кругом читателей, на которых работали реалисты. Это привело в свою очередь к глубокой элитарности декадентства в России. Его представители, в отличие от своих западных коллег, среди которых встречались и политики, и атеисты, глубоко погружались в идеи и мироощущение религиозного мистицизма, не интересовались социальными и политическими проблемами своей эпохи. Такие специфические черты русского декадентства отмечают в своих работах исследователи различных периодов и различных теоретических школ: в 1913 г. – А.А. Климентов [Климентов, 1913, с. 153], в 1985 г. – И.Я. Цвик [Цвик, 1985, с. 4], в 2019 г. – И.М. Покидченко [Покидченко, 2019, с. 125–130].

Еще А.А. Климентов подчеркивал, по его мнению, главную проблему, которая существует в понимании русского декадентского искусства: оно изначально было нацелено на то, чтоб не поддаваться законам логики и здравого смысла, а ощущаться чувственно и интуитивно. «Вступать в эту область с обычными тяжеловесными орудиями разума и его логики по существу то же самое, что с лопатой и топором лезть на небо, чтобы созидать или разрушать воздушные замки», – утверждал А.А. Климентов [Климентов, 1913, с. 8–9].

«Я должен быть царем и богом, чтобы принять Христа», – вспоминал Пришвин в своих дневниках слова Д. Мережковского [Пришвин, 2019, с. 310]. И здесь ярко проявляется не только религиозный мистицизм, но и «нищшеанская позиция» русского декадентства: стремление приблизиться к сверхчеловеку, духовно переродиться. Только самому став творцом, по мнению Д. Мережковского, можно обрести внутреннюю свободу, почувствовать переживания, доступные Богу, понять его не через навязанные религией и обществом мысли и взгляды, а через свой внутренний опыт [Покидченко, 2019, с. 124–148]. Из этого выходило «боготворчество» и «богоискательство»¹, в которых обвиняли декадентов с одной стороны представители церкви, а с другой – реалисты [Климентов, 1913, с. 124–148]. Уже спустя годы Пришвин заметит, что люди, «живущие во власти идей» [Пришвин, 2019, с. 241], перерождаются,

¹ «Богоискатели» и «богоискательство» – определения, которые Пришвин часто использует в своих дневниках для обозначения декадентов и символистов.

«не сохраняя себя», создают «культ слова и за этим словом разломанная душа (декаденты)» [Пришвин, 2019, с. 241].

Первая запись в дневниках Пришвина о писателях-декадентах относится к 7 октября 1908 г. В этот день он побывал в гостях у Мережковского и Гиппиус – идеологов питерской школы русского декадентства и тут же был включен в совет Религиозно-философского общества, ими организованного и собиравшегося тогда в их петербургской квартире. Пришвин без труда догадался о причине настолько быстрого приема: заметил, как оживился Мережковский, когда узнал, «что на Светлом озере их помнят» [Пришвин, 2019, с. 175].

Д. Мережковский вместе со своей семьей побывал на Светлом озере в 1902 г., общался со староверами, которые тогда там жили, проповедовал им свои религиозно-философские взгляды, был поражен, что люди образованные его не понимали и не понимают, а люди простые сумели понять. «Мережковский наш, он с нами притчами говорил» [Пришвин, 2019, с. 178], – вспоминал отзывы местных жителей об их «необычном госте» Пришвин. К моменту своей встречи с властителем декадентских дум писатель только вернулся со Светлого озера и стал для Мережковского носителем приятных воспоминаний.

Показательно, что отправившись туда с общей для обоих целью (познакомиться с местными жителями, с их обычаями, понаблюдать за их жизнью), для достижения ее Пришвин и Мережковский выбрали противоположные пути. Первый предпочел оставаться сторонним наблюдателем: слушал, записывал, примечал. Эту позицию он сохранит и в свои поздние творческие годы: воспринимать и принимать жизнь такой, какая она есть, не теряя связь с реальным, естественным миром. Второй (Мережковский) стремился выстроить диалог («рационалистический мост» [Пришвин, 2019, с. 175]) между своим религиозно-мистическим миром и миром реальным, проповедовал местному населению свои философские идеи, делая выводы о том, как оно эти идеи воспринимает.

В своей записи Пришвин замечает, что у его новых друзей «много надуманности», «значительности», что не чувствует тех «путей», которые могли бы превратить их экзальтированные идеи в реальность. Показательна зарисовка Пришвина, которой заканчивается запись данного дня: «Рассказ “Зорька”. Бог послал мне

спутницу умную, верную, но без слов» [Пришвин, 2019, с. 175]. Как можно предположить, сказалась его усталость от излишней разговорчивости Гиппиус-Мережковских при отсутствии конкретного дела. Но для декадентов все их разговоры, идеи, рожденные образы – и есть их реальная жизнь, тот мир, в котором они существуют. Как для людей урбанистического склада, для них важнее было небо на картине художника или в их собственном воображении, чем реальное небо.

Пришвин стремился не увлекаться игрой воображения, не использовать жизнь в качестве черновика для своих художественных произведений, а наоборот, насколько это возможно, уловить и принять ее простые черты: «Бывало не раз, устанешь на охоте и заночуешь в лесу, и вот к твоему огоньку придет какой-нибудь человек, и тут, у костра, этот местный человек что-нибудь расскажет... А после вспомнится и то дерево, под которым развел теплинку, и тот ручей, который пел тебе всю ночь», – пояснял писатель свой творческий метод [Пришвин, 1949, с. 158].

Как человек, воспитанный на естественных науках, где принято строить теории, исходя из практики, и практикой их проверять, Пришвин, в отличие от декадентов, рассматривал искусство не как способ спасения от “бессмыслицы жизни”, а как один из способов познания бытия, как поиск этого смысла. «Если декадент раскрывает смысл раньше творчества, то зачем притягивать поэзию?» – задавал он вопрос [Пришвин, 2019, с. 133]. Восприятие творчества как способа познания и отражения реального мира роднит его с Толстым, утверждавшим, что он не написал бы «Анну Каренину», если бы «хотел словами сказать все то, что имел в виду выразить романом», что только в сплетении слов, образов выходит то целое, которое при разборе на части теряет художественную гармонию, упрощается до искажения смыслов [Толстой, 1984, т. 18, с. 784].

Еще одна черта, отличавшая Пришвина от декадентов, – это его финансовое положение и необходимость заботиться о нем в обыденной жизни: «...У гениального, молящегося в толпе, не должно шевелиться никогда вопроса: “Почему я, быть может, в сто раз гениальней Мережковского, всю жизнь пресмыкаюсь в этой толпе, за гроши размениваю свою гениальную творческую душу, а ведь он никогда, никогда не знает материальной нужды и,

предвечно устроенный, чистый, стоит на клиросе?» – рассуждал в своих дневниках Пришвин. – Такого вопроса не поднимается никогда, потому что он, бесспорно, правильно при рождении своем освобожден от всеобщей нашей хлебо-воинской повинности» [Пришвин, 2019, с. 310]. О своем жизненном опыте Пришвин писал, что «много лет нужно было странствовать по лесам, ночевать у костров и подчас кормиться только удачливой охотой на птицу или зверя» [Пришвин, 1949, с. 162], чтобы иметь возможность заниматься творчеством, писать не о том, за что платят, а о том, что он сам считал интересным.

Однако отстраненное отношение к материальному у Мережковского, Гиппиус, Белого, Блока было связано не только с тем, что все они – выходцы из аристократических, из интеллигентских семей, что в процессе их воспитания даже не предполагалось, что когда-нибудь им придется решать не только проблемы духа, искусства, но и бытовые проблемы, а с самим мироощущением *fin de siècle*, настроенным на то, что все материальное тщетно, и направленным на интуитивный, внутренний мир человека. Отдавая должное «людям лунного света»¹, Пришвин писал: «Не будь у Мережковского никаких средств к жизни, ну, он занял бы положение опять такое, что этот языческий, материальный, грубый способ борьбы за существование бил бы его только по телу, но не по душе: душа этих людей имеет прямое отношение к слову» [Пришвин, 2019, с. 310].

Любопытны в дневниках Пришвина его первые впечатления от внешности поэтов и писателей-декадентов. «...Пришла Гиппиус... Я заметил ее пломбы, широкий рот, бледное с пятнами лицо...» [Пришвин, 2019, с. 175]. Это описание реалистическое, обыденное, а не привычный для нас уже общепризнанный образ Гиппиус – Декадентской Мадонны, или Белой Дьяволицы, или Прекрасной Дамы при рыцаре духовных сфер Мережковском [Говсиевич, 2013, с. 28]. Не менее красочно воспоминание Пришвина о знакомстве с А. Белым: «...У поэта красная роза в петлице, плешив, тих, говорит вкрадчиво, впечатление сосунка Зинаиды

¹ «Люди лунного света» – название книги Розанова, в которой, по словам Пришвина, «дает нам прямо анатомию психики таких людей» (таких, как Мережковский) [Пришвин, 2019, с. 310].

Николаевны. “Знакомьтесь, хорошо знакомьтесь”...» [Пришвин, 2019, с. 190]. Для сравнения вспомним описание А. Белого, данное Мариной Цветаевой: «Всегда обступленный, всегда свободный... в вечном сопроводительном танце сюртучных фалд... старинный, изящный, изысканный, птичий» [Цветаева, 2005, с. 121]. М. Цветаевой, как и большинству поэтов Серебряного века, свойственно было видеть в человеке более его образ, воплощение божественного в земном, чем реального человека.

К рассуждениям о декадентстве как о противоположном всему материалистическому, бытовому и варварскому, а вместе с тем и к рассуждениям о судьбах русской интеллигенции Пришвин возвращается уже в послереволюционные годы. Теперь он не противопоставляет себя декадентам, а противопоставляет их как представителей русской интеллигенции народным массам: «Господствующее мирозерцание широких масс рабочих, учителей и т.д. – материалистическое, марксистское. А мы – кто против этого – высшая интеллигенция, напिताлись мистицизмом, прагматизмом, анархизмом, религиозным исканием, тут Бергсон, Ницше, Джемс, Метерлинк, оккультисты, хлысты, декаденты, романтики; марксизм, а как это назвать одним словом и что это?.. – пишет Пришвин в дневниках 1918 г., встретившись с той обновленной действительностью, которой увидеть не ожидал, и на фоне которой декаденты оказались ему понятней и ближе. – ...Сейчас, когда пишу, просвистел над крышей моего дома снаряд, и так отчетливо, а откуда он послан был – неизвестно, не слышно, может быть, верст за десять» [Пришвин, 2008, с. 428].

Проходит еще время, и явление декадентства уже не представляется Пришвину чем-то особенным, свойственным определенной эпохе: «Чан: пророки. Все они, как декаденты, так и хлысты и социалисты, претенденты на престол и, в сущности, спорят о стиле трона, который каждый из них творит для себя: каждый скрывает в себе царька. И, падая, одни ломают себе шею, другие идут ко всеношной, третьи язычники: в Крыму в Коктебеле “кадетская партия”» [Пришвин, 2009, с. 279]. Писатель приходит к убеждению, что любое объединение людей, решивших, что только они знают, как правильно надо построить новую жизнь, в результате заканчивает тем, что стремится к власти, отрицая и стремясь подавить все, что их мнению противоречит. Власть становится для

них способом самоутверждения и самолюбования, а не возможностью принесения пользы.

В 1920-х годах Пришвин замечает уже не только отрицательные черты декадентства в России (оторванность от реальности, от природы и от обычной жизни людей), но отмечает и его положительную роль в истории отечественной словесности: «...Революция декадентства была началом <1 нрзб.> автора, это была литература Европы, всех ее эпох, опрокинутая в чан русского варварства» [Пришвин, 2016, с. 358]. Ограниченность, уравнивание, отход от индивидуальности, упрощение в литературе, ее подчинение запросам текущего времени, ставшие государственной политикой по отношению к художникам слова в 1920-е годы, воспринимались Пришвиным так же отрицательно, как представителями русского декадентства. Образ «чана» становится для писателя символом стихийной, бессловесной истории, разрушающего хаоса, в котором варятся все независимо от жизненных позиций и взглядов («Жизнь наша – чан кипящий, мы варимся в этом чану, у нас нет ничего своего отдельного, и не знаем, у кого какая рубашка: нынче она у меня, а завтра у соседа» [Пришвин, 2008, с. 34]). В стремлении людей объединиться в различные группы он видит прежде всего их желание защитить себя от неопределенности, упорядочить хаос, придать ему словесную форму [Урюпин, 2023, с. 35–38].

Пришвин возвращается к теме декадентов в 1920-е годы еще и по той причине, что сам ищет для себя духовно-нравственный выход из сложившихся обстоятельств (бытности послереволюционной России, где он далеко не все мог понять и принять), сам находится в поисках Бога, оказавшись в почти атеистическом государстве.

Из рассказа-очерка «Мои тетрадки» следует, что охота за «несгораемыми словами» – творчество – и становится для автора его спасением, его делом. Но значительно ли отличается этот путь от пути декадентов?! Они тоже создавали для себя мир из слов, за которыми охотились, мир, в котором им было комфортно, наполненный предметами и образами их юности и их детства: книгами, героями, мистическими и религиозными переживаниями, поисками связей между вечным и вещным. У Пришвина мир слов так же заполняется тем, что в юношеские годы окружало его: наблюде-

ниями за природой, за людьми, близкими к ней, образами детей как носителей того лучшего и естественного, что человеку дано. Но пришвинский побег в мир природы и в восприятие мира глазами ребенка – это тоже побег от всех тех социальных проблем и политических вопросов, которые ставило перед ним время.

«Мне видится будто наступило время Страшного суда... – писал Пришвин в финале “Моих тетрадок”. – Я успел в чемодан только тетрадки сложить и ужасно спешу на вокзал к отъезду на “тот свет”. Вот прибежал, вижу – поезд тронулся. Чтобы вскочить на ходу, бросаю в открытую дверцу чемодан с тетрадками, а самому вот только бы вскочить – откуда ни возьмись, кондуктор – хватя меня по руке: “На ходу вскакивать не разрешается!” И поезд уходит на тот свет с моими тетрадками, и все уезжают, и я остаюсь на земле, и вот горюю, вот горюю, не о том горюю, что на земле остался, а о том, что без тетрадок моих не будет мне оправдания: тетрадки мои, только тетрадки хранят несгораемые слова» [Пришвин, 1949, с. 162].

«Тетрадки» – это дневники Пришвина, в которых он в течение почти пятидесяти лет запечатлевал и свою жизнь, и свою эпоху независимо от существовавшей тогда цензуры, отображал не удобный для существования мир (мир природы, мир детства), как это было в большинстве его опубликованных при жизни произведений, а действительные проблемы текущей эпохи, свои переживания и отношение к ним. Как и декаденты, Пришвин столкнулся с невозможностью соединить свой внутренний мир с реальностью времени, в котором он жил.

«Жуткий сон повторяется, и не без смысла: я понимаю этот сон о несгораемых словах и Страшном суде как суд моей совести над делом жизни: хорошим ли мастером ты был, делал ли больше в своем мастерстве, чем это нужно только себе, – все равно – писатель ты или сапожник Цыганок из Марьиной рощи», – завершает Пришвин очерк «Мои тетрадки» [Пришвин, 2019, с. 163].

При жизни Пришвина его дневники не были изданы. По этой причине писатель не мог быть уверен, появятся ли они на свет когда-либо позже, будут ли восприняты будущим читателем, смогут ли принести ему самому как будущему читателю, пользу?!

Декаденты писали прежде всего для себя. Вопрос о пользе творчества оставался для них вопросом к вселенной. Вспомним

А. Шопенгауэра – одного из главных философов декадентства: «Порой я говорю с людьми так, как ребенок со своей куклой: он знает, что кукла не понимает его; но он получает радость от общения» [Шопенгауэр, 2011, с. 484].

Для читателей-урбанистов и идеалистов, читателей, проводивших свою юность в общении с книгами, в больших городах, всегда понятней окажутся декаденты; для других читателей, выросших в окружении природы, естественной жизни, – Пришвин. Но несмотря на разность понимания роли искусства, разность, а в некоторых вопросах и противоположность взглядов на мир, и творчество Пришвина, и творчество декадентов несомненно стало неотъемлемой частью русской литературы, перешедшей из «малого времени» в «большое время» (по терминологии Бахтина).

Список литературы

1. *Варламов А.Н.* Пришвин. – Москва : Молодая гвардия, 2021. – 548 с. – (ЖЗЛ : сер. биограф. ; вып. 1886).
2. *Говсиевич Е.* Серебряный век глазами очевидцев: 26 писателей-мемуаристов о 26 писателях Серебряного века. – Москва : Маска, 2013. – 304 с.
3. *Зенкин С.Н.* Теофиль Готье и «искусство для искусства» // Зенкин С.Н. Работы по французской литературе. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 1999. – С. 170–200.
4. *Климентов А.А.* Романтизм и декадентство : философия и психология романтизма как основа декадентства (символизма). – Одесса : тип. Л. Нитче, 1913. – 263 с.
5. Литературные манифесты : от символизма до «Октября» : [сборник] / сост.: Н.Л. Бродский, Н.П. Сидоров. [Переиздание 1924 г.]. – Москва : Аграф, 2001. – 374 с.
6. *Покидченко И.М.* Феномен декаданса в европейской культуре второй половины XIX – начала XX века : дис. ... канд. культурологии. – Москва, 2019. – 254 с.
7. *Пришвин М.М.* Дневники. 1914–1917. – Санкт-Петербург : Росток, 2007. – 608 с.
8. *Пришвин М.М.* Дневники. 1918–1919. – Санкт-Петербург : Росток, 2008. – 560 с.
9. *Пришвин М.М.* Дневники. 1920–1922. – Санкт-Петербург : Росток, 2016. – 496 с.
10. *Пришвин М.М.* Дневники. 1923–1925. – Санкт-Петербург : Росток, 2009. – 559 с.
11. *Пришвин М.М.* Зеленый шум : избранные произведения. – [Москва] : Молодая гвардия, 1949. – 492 с.

Пришвин о декадентах. Сравнительный анализ подхода к творчеству и к реальности жизни. (К 150-летию со дня рождения писателя)

12. *Пришвин М.М.* Ранний дневник. 1905–1913. – Санкт-Петербург : Росток, 2019. – 800 с.
13. *Самсонова С.А.* «Fin de siècle»: культурологическая дефиниция и художественные практики : дис. ... канд. культурологии. – Кострома, 2003. – 147 с.
14. *Толстой Л.Н.* Собр. соч. : в 22 т. – Москва : Художественная литература, 1984. – Т. 18. – 911 с.
15. *Урюпин И.С.* Семантическая оппозиция «чан» / «чаша» в творчестве М.М. Пришвина (к 150-летию со дня рождения) // *Русский язык в школе.* – 2023. – № 1. – С. 35–42.
16. *Цветева М.* Пленный дух: воспоминания о современниках, эссе. – Санкт-Петербург : Азбука классика, 2005. – 448 с.
17. *Цвик И.Я.* Религия и декадентство в России. – Кишинев : Штиинца, 1985. – 192 с.
18. *Шопенгауэр А.* Мир как воля и представление. – Минск : Харвест, 2011. – 848 с.
19. *Stone J.* The institutions of Russian modernism : conceptualizing, publishing, and reading symbolism. – Evanston, Ill. : Northwestern univ. press, 2017. – 304 p.

Зарубежная литература

УДК 821–111

DOI: 10.31249/lit/2023.04.11

КРАСАВЧЕНКО Т.Н.¹ ГОТИКА В ЭПОХУ ПОСТМОДЕРНИЗМА: АНДЖЕЛА КАРТЕР

Аннотация. Готический вектор в творчестве Анджелы Картер, одного из самых ярких британских прозаиков второй половины XX в., был постоянным. В постмодернистский период готические топосы, как показывает анализ ее романа «Машины адских желаний доктора Хоффмана» (1972) и повести «Кровавая комната» (1979), были те же, что и в прозе конца XVIII – начала XIX в.: злодей, его жертвы, замок, тайна, призраки, зловещие символы, рок, а вот социокультурные феномены, побуждавшие писательницу к созданию готических триллеров, – иными. Картер с ее магическим, ослепительным воображением и мощной энергетикой, по сути, бросала вызов тривиальности рационалистической цивилизации. Она обосновывала реальность фантастического, а литературу прошлого использовала как «фольклор образованных людей», создавая особую реальность. Это позволяет рассматривать ее творчество в русле теорий французских философов-постмодернистов: Ю. Кристевой – об интертекстуальности, Ж. Бодрийера – о симулякре, Ж. Деррида – о деконструкции, Ж. Делёза – о «языке желаний». Но британская литературная критика с ее традиционализмом, рожденным британской островной культурой, воспринимает «теорию», особенно во французском варианте, как умозрительный, искусственный феномен. Сама Картер в английском духе была против «классификаций» своего творчества.

¹ Красавченко Татьяна Николаевна – доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник отдела литературоведения ИНИОН РАН, e-mail: tatkras2016@gmail.com

Ключевые слова: английская литература; постмодернизм; готические топосы; мифы о Синей Бороде; мифы о Дракуле; симулякр; Ж. Бодрийяр; английский традиционализм versus французская теория.

Для цитирования: Красавченко Т.Н. Готика в эпоху постмодернизма: Анджела Картер // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение. – 2023. – № 4. – С. 146–162. – DOI: 10.31249/lit/2023.04.11

KRASAVCHENKO T.N.¹ Gothic in the epoch of postmodernism: Angela Carter

Abstract. Gothic vector in the works of Angela Carter, one of the brightest British writers of the second half of the twentieth century, was constant. The analysis of Carter's novel "The Infernal desire machines of doctor Hoffman" (1972) and her tale "The Bloody chamber" (1979) shows that Gothic topoi in the postmodern period were the same as in the Gothic prose of the late eighteenth– early nineteenth century: a villain, his victims, castle, mystery, ghosts, sinister symbols, fate theme, – while the sociocultural phenomena, that prompted the writer to create gothic thrillers, were different. Carter with her magical, dazzling imagination and powerful energy challenged triviality of the rationalistic civilization. Portraying fantastic, she always substantiated its reality, used the literature of the past as "the folklore of educated people" and created a specific reality. This allows us to consider her work in the context of the theories of French philosophers-postmodernists: J. Kristeva (intertextuality), J. Baudrillard (simulacre), J. Derrida (deconstruction), G. Deleuze (the "language of desire"). But British literary criticism with its traditionalism, which is a special phenomenon of British "island" culture, perceives the "theory", especially in the French version, as a speculative, artificial thing. Carter herself, was against any "classifications" of her work.

Keywords: English literature; postmodernism; Gothic topoi; myths of Blue Beard; myths of Dracula; simulacre; Jean Baudrillard; British traditionalism vs French "theory".

¹ **Krasavchenko Tatiana Nikolaevna** – DSc 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: tatkras2016@gmail.com

To cite this article: Krasavchenko, Tatiana N. “Gothic in the era of postmodernism: Angela Carter”, *Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies*, no. 4, 2023, pp. 146–162. DOI: 10.31249/lit/2023.04.11 (In Russian)

Анджела Картер (1940–1992) – один из самых ярких британских прозаиков второй половины XX в., представительница неоготической традиции и фантастического, или магического, реализма в литературе постмодернизма. Как заметил автор ее биографии «Сотворение мифа Анджелы Картер» (2016, премия Сомерсета Моэма) член Королевского литературного общества (с 2018) Эдмунд Гордон (Кингс-колледж, Лондон), после смерти писательницы ее репутация сменилась с «культовой» на «каноническую». Общественную реакцию на смерть Картер (16 февраля 1992, ей был 51 год), в частности количество некрологов, можно сравнить лишь с реакцией на смерть знаменитой актрисы – Марлен Дитрих или известного немецкого политика, государственного деятеля – Вилли Брандта. В некрологах писали о мудрости Картер и ее «магическом», «ослепительном» воображении, о разрушении ею мифов, особенно гендерных. По мнению Салмана Рушди, английская литература потеряла свою чудесную «колдунью», свою «благотворную белую ведьму» – и великого писателя [Rushdie, 1992].

Тематически и жанрово разнообразное творчество Картер было неожиданным, пугающим, откровенно эротическим, порой брутальным, оно нарушало границы дозволенного; при этом ее стилю свойственны удивительные энергетика и красота. Ее романы, повести, рассказы, пьесы, киносценарии существенно отличались от творчества ее современников. Во времена, когда в английской литературе преобладали здравомыслящие социальные реалисты, она смело, безоглядно выступила в, казалось бы, «второсортном», «массовом» жанре – готическом фантастическом триллере и превратила его в «литературное событие».

В связи с этим прокомментируем роман Картер «Машины желаний доктора Хоффмана» (1972, в США он вышел под названием «Война грез»; рус. пер.: 1997) – в свое время он поразил критиков и читателей и привлек внимание к писательнице; рассмотрим также повесть «Кровавая комната» – готические параметры этих произведений выявляют специфику творчества писательницы в постмодернистском контексте.

В романе изображена фантастическая – смещенная картина жизни Города, который заполнили призраки и миражи; их порождают вибрации мощных, неизвестно где находящихся генераторов доктора Хоффмана. По словам Министра, главного лица в городе, доктор избрал «вирус», вызывающий бесконтрольную работу ячеек воображения в человеческом сознании. Под его воздействием в Городе происходят фантастические события: возвращаются его умершие жители и отсутствующие живые (сохраняемые в памяти горожан). Призраки обитают в том же измерении, что и живые люди. К концу первого года жители уже не знают, что увидят, когда проснутся утром: сны и мечты других людей заполняют их дома. Реальность стала как сон. «Казалось, мы были пойманы в некоей стране нереальности, из которой никуда не могли бежать», – замечает герой романа – Дезидерио [Carter, 1974, р. 24]. После неудачных попыток ученых Города создать антидот к вирусу Хоффмана Министр послал Дезидерио найти и убить доктора. Одиссея героя в поисках доктора – своеобразный фантастический приключенческий роман. В итоге Дезидерио находит «вагнерианский замок» Хоффмана, окруженный генераторами, движимыми эрото-энергией, источник которой – особая лаборатория. Дезидерио разрушил генераторы, восстановил прежний порядок, вернул все на свои места и стал героем в своем городе – ему при жизни поставили памятник. Но после пережитого он утратил покой. Рациональный, существующий в обычных измерениях, обыденный мир кажется ему столь же недостаточным и неприемлемым, как и «мир доктора» – полусумасшедшего, который демагогически заявлял о своем желании освободить человека, «создать новый мир», но на самом деле «хотел только власти» [Carter, 1974, р. 270]. Так, в романе находит воплощение свойственное писательнице ощущение того, что в мире нет «равновесия», гармонии, в нем царят крайности.

Проявилось в романе и характерное для творчества Картер сочетание жанровых признаков готического триллера, содержащего «классические» готические топосы (герой, злодей, призраки, замок) с элементами фантастики, детектива, антиутопии. Близкую параллель «Машинам желания...» находят в романе французского поэта и прозаика, предшественника литературы абсурда Альфреда Жарри «Деяния и мнения доктора Фаустролля, патафизика» (1911), откуда Картер заимствовала эпиграф к своему роману:

«Представьте себе сложность положения человека, оказавшегося вне времени и пространства». Но наиболее очевидна укорененность романа в английской литературной традиции – Дефо, Свифта, Льюиса Кэрролла.

В романе четко определилась тяга Картер к гиперболизму, к синтезу реального и таинственного, к сотворению «реальности чудесного», возникающей из неожиданного преобразования действительности; ощущение тривиальности, монотонности современной рационалистической цивилизации, подавляющей воображение человека. Картер выявляет ограниченность, нестабильность, разнородность, многоликость бытия и силы, светлые и темные, кроющиеся в человеке. Выход за рамки обычной причинно-следственной связи, линейного времени или, по крайней мере, стремление к этому («дезидерио» по-итальянски – желание) она делает центральным в своем романе.

В повести «Кровавая комната» Картер обыгрывает сюжет народной сказки «Синяя Борода» – о коварном муже, убивавшем своих жен, литературно обработанной Шарлем Перро (1697) и существующей также в английской версии. Писательница использовала основной сюжет сказки почти без изменений, но перенесла действие в 1900–1910-е годы – в Париж, а затем – в Бретань и дополнила повествование новыми деталями и персонажами.

Ее повесть отличается особым эстетизмом, написана изысканно, увлекательно, но в духе постмодернизма балансирует на грани массовой литературы. У Картер это мотивировано тем, что повествование ведется от лица юной героини (она же жертва) – семнадцатилетней пианистки, студентки Парижской консерватории. Она от природы умна и наблюдательна, но мало знает жизнь и нередко воспринимает ее либо сквозь призму литературы и искусства, либо несколько клишированно – в соответствии с распространенным массовым идеалом романтической девушки, мечтающей о счастливом замужестве, о богатом женихе, – это определяет особую оптику повествования.

И в этой повести присутствует «набор» готических топосов: злодей, его жертвы, старинный замок, тайна, зловещие символы. Картер дополнила свою «сказку» положительной героиней – матерью. Дочь с восхищением, хотя и не без иронии описывает свою «неукротимую маму» – с орлиным носом, дочь богатого чайного

плантатора в Индокитае, которая пошла против воли родителей и пожертвовала всем ради любви. Муж ее, «доблестный воин», погиб на войне, и, как память о нем, она сохранила его старый армейский револьвер, который теперь носила, на взгляд дочери, «неуместно и нелепо», в своем ридикюле. Вся романтика материнской жизни – в прошлом. Ныне, в Париже они с дочерью живут убого – в их доме витает призрак нищеты и, чтобы оплатить учебу дочери в консерватории, матери пришлось продать все драгоценности, даже обручальное кольцо, что свидетельствует об ее любви к дочери и дает представление об ее приоритетах в жизни.

Их жизнь внезапно меняется, когда однажды дочь, талантливое юное дарование, приглашают сыграть этюды Дебюсси в светском салоне герцогини и она привлекает внимание маркиза, одного из самых богатых людей Франции. Как и в сказке, он завоевывает ее, если еще не сердце, то воображение, и она соглашается выйти за него замуж.

Маркиз в ее описании предстает, как и полагается готическому злодею, загадочным, необычным, привлекательным и пугающе зловещим: у него «темный, львиный абрис» головы, странное, суровое, спокойное лицо с тяжелыми веками, нависшими над глазами, которые тревожат героиню «абсолютным отсутствием в них света», они темны и неподвижны, «как глаза, изображенные на древнеегипетских саркофагах» [Картер, 2005, с. 4]. Его лицо кажется ей маской, а его настоящее лицо, «на котором в действительности отражались следы лет», прожитых им до встречи с нею и даже до того, как она родилась (он гораздо старше нее), «спрятано под этой маской» [Картер, 2005, с. 2]. Тут невольно вспоминается «готический» роман О. Уайльда – «Портрет Дориана Грея». Героиня ощущает неизменно сопровождающий маркиза «густой мужской запах кожи и пряностей» и отмечает его способность двигаться, несмотря на высокий рост и полноту, бесшумно. Он ассоциируется у нее со зверем и с растением: «Он был наделен странным, зловещим спокойствием мыслящего растения, подобного змееголовым лилиям, чьи белые, тугие на ощупь, словно кожаные, лепестки источают тяжелое благоухание» [Картер, 2005, с. 2]. У него «густой голос, похожий на гул колокола» [Картер, 2005, с. 4]. Ее чувства к нему изначально амбивалентны: ее и влечет к нему, и вместе с тем она испытывает отвращение и даже ужас.

Героиня знает, что маркиз был трижды женат и три месяца назад овдовел: жена его в результате несчастного случая погибла, когда в Бретани – в его поместье – каталась на лодке. Второй его женой была красавица с «загадочной грацией» (бывшая официантка в кафе на Монмартре) – известны ее портреты кисти художников-символистов: Пюви де Шаванна, Одилона Редона. Первая его жена была знаменитой оперной дивой, обладавшей великолепным голосом. Таковы три жертвы злодея в этой повести; героиня – четвертая.

Зловещую тональность повести почти с самого ее начала определяет сцена в театре, куда маркиз пригласил свою невесту послушать оперу Вагнера «Тристан и Изольда» – о роковой любви. И героиня признается, что, когда слушала арию “*Liebested*” – «Смерть от любви» (а ей довелось слышать ее в блистательном исполнении первой жены маркиза), у нее «ныло и замирало» сердце, ей казалось, будто она действительно любит маркиза. И когда шампанское, принесенное «сказочным» лакеем в старинной ливрее и парике, переполнив бокал, пролилось ей на руки, очарованная, она подумала: «Чаша моя преисполнена», – возникает ироническая аллюзия на знаменитый библейский псалом (Пс 22:5) о щедрости Господней, но в роли «Господа» тут выступает маркиз. А читатель ощущает явное расхождение между ожиданиями юной девы и замыслом маркиза, для которого эта ария – часть ритуала в его отношениях с женами, предрекающая трагический исход.

Важный готический топос в повести – расположенный в Бретани на острове уединенный замок маркиза, куда они едут после бракосочетания: «загадочный, волшебный замок, стены которого вставали из пены, легендарное обиталище, где он когда-то был рожден. <...> Место нашего назначения, уготованное мне судьбой» [Картер, 2005, с. 1] (так возникает тема рока). Сойдя на безлюдном полуостанке (стоял ноябрь), героиня с маркизом поехали в туманно-пастельный пейзаж – песок, небо, сливающееся с океаном. Замок, который приливы и отливы отрезают от материка, кажется ей похожим на океанский лайнер, бросивший якорь. Она описывает «волшебное уединение» замка, с «его теряющимися в голубом тумане башнями, просторным двором, воротами с острыми шипами» [Картер, 2005, с. 5] – тут явна перекличка с замком Дракулы в знаменитом романе Брэма Стокера – втором важном

литературном источнике этой повести. Но замок у Картер прекраснее, чем у Стокера, ибо его видит в русле своих грез романтическая девушка. А в самом замке героиню обступает пугающее прошлое: со стен смотрят «бледные лица и черные глаза суровых предков, одетых в пышные сановные одежды» [Картер, 2005, с. 5].

Писательница мастерски использует прием – «усиления ожидания» (suspense) для нагнетания атмосферы ужаса. Она обыгрывает цветовую символику – белого и красного. В замке повсюду – белые лилии, их удушающим запахом словно пропитано все повествование. В спальне они наводят героиню на мысль о похоронном зале для бальзамирования. Она замечает, что толстое стекло кувшина с лилиями, стоящего возле кровати, «преломляло их сочные стебли так, что они становились похожими на руки – отрезанные руки утопленниц, плавающие в зеленоватой воде» [Картер, 2005, с. 11]. Она испытывает возбуждение и отвращение к бледной, грузной плоти своего мужа, напоминающей охапку белых лилий. А маркиз одержим ими и вообще – белым цветом, и настаивает, чтобы героиня – в театре, на свадьбе, перед казнью – была в платье из белого муслина. Белый цвет – символ смерти в повести. Видимо, Картер исходит из того, что именно белый – древний цвет траура, скорби у многих народов (в Англии, Франции, Японии, Индии).

Не менее зловец в повести цвет крови. Он фигурирует в названии повести, позднее героиня узнает, что старинное название замка маркиза – Кровавый. Пугающе алыми выглядят губы маркиза, контрастирующие с черной бородой и белым лицом. Тревожность вносят в повествование красные языки пламени в камине. Свадебный подарок маркиза – ожерелье из рубинов, имитирующее тонкую кровавую рану на горле. Оно напоминает о Дракуле, как и кровь в сцене утраты героиней невинности, а также мотив несмысливаемой крови (как в «Макбете» Шекспира), неистребимо проступающей на ключе от тайной комнаты, которую героиня открыла несмотря на запрет маркиза и уронила там ключ в лужу крови. Маркиз, увидев на ключе кровь, приложил его ко лбу героини и на нем отпечатались красное пятнышко в виде сердечка, а ключ заблестел, как новый. Такой же красный знак появился на лбу героини романа Стокера «Дракула» – Мины Гаркер после того, как Дракула отведал ее крови и вообразил, что отныне она его жена.

Маркиз, как и Дракула, считает себя Господом, повелителем, а непослушание себе – грехом, заслуживающим казни. Примечательно, что это клеймо не исчезло у героини и после смерти маркиза; возможно, тут действовало «правило Дракулы»: в романе Стокера говорится, что Дракула (т.е. дьявол) может войти в дом, только если его пригласят; героиня повести добровольно вышла замуж за маркиза и по своей воле отдалась ему.

В повести есть и другие эпизоды, содержащие переключку с «Дракулой». В кабинете мужа в папке с надписью «Личное» героиня обнаружила открытку, а на ней – изображение деревенского кладбища, на котором какие-то мародеры-упыри в черном раскапывали могилу. На обороте этой открытки, называвшейся «Типичный трансильванский пейзаж», было написано: «По случаю свадьбы с потомком Дракулы – помни всегда: “высшее и единственное наслаждение любви – уверенность в том, что ты несешь зло”. <...> К.» [Картер, 2005, с. 13]. Имя третьей жены маркиза, румынской графини, – Камилла; возможно, по созвучию имен – тут переключка с женщиной-вампиром Кармиллой в одноименной новелле (1872) англо-ирландского писателя Джозефа Шеридана Ле Фаню. Здесь важно и то, что выясняется: маркиз – потомок Дракулы (в прямом или переносном смысле).

В повести очевиден дар Картер изображать фантастическое в сочетании с реальным. В этом обычно и находят ее сходство с латиноамериканскими «магическими реалистами». В интервью английскому критику, профессору университета Шеффилда Джону Хаффендену, она сказала: «Я люблю все сводить к материальной основе, как это ни парадоксально» – и проиллюстрировала свой метод ссылкой на метод Гарсиа Маркеса: «Одна из моих мексиканских подруг узнала Габриэля Гарсиа Маркеса в книжном магазине; ему это было так приятно, что он угостил ее чашкой кофе и признался, что прежде его так не узнавали. Она спросила его, как он написал сцену в романе “Сто лет одиночества”, где наголо остриженная девушка взлетает; и он рассказал, как смотрел в окно на свою жену, которая в патио развешивала простыни, и они так раздувались, что казалось, возносили ее прямо к небу: она поднималась ввысь! Этот образ, подлинно реальный, конкретный, зацепил его» [Haffenden, 1985, p. 92].

Повесть Картер построена на реальных, тщательно выписанных деталях. Так, маркиз прозаично и реалистично объясняет свой внезапный отъезд из замка во время медового месяца: надо ехать на шесть недель в Нью-Йорк – он, этот «древний» аристократ, – опытный бизнесмен, и на карту поставлены несколько миллионов.

Перед отъездом маркиз оставил своей юной жене связку ключей от всех комнат замка, и среди них ключ, как он сказал, от «ада» тайной комнаты, в которую он запретил ей входить. Посещение тайной комнаты героиней – классика литературной готики. Она обнаружила там колесо, дыбу и Железную Деву – «небольшой музей» извращенных пристрастий своего мужа. Посреди комнаты – зловещий гроб эпохи Ренессанса в окружении белых свечей, в его ногах – кувшин с большим букетом лилий. А в гробу – забальзамированная оперная дива с синими следами удушения на горле: «самое ужасное <...> ее мертвые губы улыбались!» [Картер, 2005, с. 15]. За катафалком – в подвешенном на невидимых нитях черепе, украшенном венком из белых роз, угадывалось лицо второй жены маркиза. А в металлическом панцире Железной Девы, внутри утыканном шипами, – румынская графиня, истекшая кровью. Это была «личная живодерня» маркиза [Картер, 2005, с. 16]. Героиня выбежала из комнаты, и дверь захлопнулась, словно «врата ада» [Картер, 2005, с. 15]. Так возникает типичный для готической прозы мотив преисподней и ее хозяина.

Присутствует в повести и мотив колдовства – потусторонней силы, он связан с опалом размером с голубиное яйцо, оправленным в старинное золото; этот старинный перстень в XVI в. королева Франции Екатерина Медичи подарила одному из предков маркиза, и с тех пор каждая невеста, вступавшая в замок, носила его, – и теперь его носит героиня. Он обладает колдовской силой и, вероятно, благодаря ему маркиз узнал о посещении женой запретной комнаты.

По ходу действия героиня все более ощущает происходящее как неотвратимый рок: «Я играла в игру, где каждый ход был предначертан судьбой столь же всемогущей, как и он (маркиз. – Т. К.), потому что он был воплощением этой судьбы» [Картер, 2005, с. 18].

Когда тайна маркиза раскрыта и он неожиданно возвращается в замок, героиня видит его по-новому. Картер и тут не отказы-

вається від характерної їй манери реально пояснювати походження. В його лицю героїня угадує *мрачне безум'я*, в якому жакаючий стыд сочєтался со страшним, порочним ликованием. Так виникає ще один готический мотив – безум'я, котрое об'яснює патологический феномен Синєй Бороде. И несмотря на охвативший ее страх, героїня, проявляя, казалось бы, немислимую в ее ситуации чєловечность, не может не пожалеть маркиза: «Каким ужасно одиноким было это чудовище!» [Картєр, 2005, с. 19].

В повєсти много выразительных, создающих готическую атмосферу, «культурных аллюзий». Среди книг в библиотеке тома Элифаса Леви (1810–1875), французского оккультиста и таролога; роман Жориса Карла Гюисманса «Там внизу» (*Là-bas*, 1891) – о современных сатанистах, содержащий описание черной мессы; этот сатанистский обряд – антипод христианской литургии и профанирует прежде всего Святое Причастие. В замке немало картин художников-символистов – Гюстава Моро, известного своими мистико-мифологическими сюжетами («Жертва»), бельгийца Джеймса Энсора, также любившего мистические сюжеты («Глупые девы»), и др. Героїня обнаруживает в книжном шкафу коллекционную редкость – порнокнижку с картинками «Приключения Эулалии в гареме турецкого султана», опубликованную в Амстердаме в 1748 г. Маркиз – потомок либертинов.

В музыкальной комнате замка героїня находит подарок мужа, который ей, музыкантше, приятен, – картину одного из ранних фламандцев; на ней в примитивной манере изображена святая Цецилия, с пухлым и бледным личиком, играющая на небесном органе. С XVI в. эта святая стала у католиков покровительницей церковной музыки. Ей посвящали вокальные сочинения многие композиторы – Генри Пёрселл, Гендель, Шарль Гуно, Бенджамен Бриттен. Однако очевиден двойной смысл этого подарка: святая Цецилия умерла мученической смертью – таким образом, это предупреждение героине.

В повєсти несколько эротично-сексуальных сцен, в том числе сцена сладострастного ритуала раздевания невесты, в которой маркиз пробуждает «зататки развращенности».

Картєр ввєла в повесть героя, которого нет в сказке о Синєй Бороде, – это юный слепой настройщик роялей Жан-Ив (он – единственный, у кого в повєсти есть имя), сын кузнеца из деревни

напротив замка. Он любит музыку, восхищен игрой героини и, рискуя жизнью, остается с ней, даже когда ей грозит казнь, хотя знает, что маркиз убьет и его. Героиня замечает, что от его прикосновения в нее перетекает сила и у него простодушная и трогательная улыбка, тогда как маркиз вместо смеха издает глухой, дребезжащий звук [Картер, 2005, с. 10]. Вероятно, писательница ввела его в повесть для усиления противостояния маркизу, который кажется всемогущим, однако Картер намеренно противопоставляет ему силу в слабости совершающуюся (тут евангельская аллюзия: 2 Кор 12:9): юных героиню и полюбившего ее Жан-Ива, а также ее романтическую и смелую мать.

В сцене казни вновь внимание привлекает метод Картер, сочетающей реальные детали с вневременным дискурсом. Во дворе перед казнью героиню ждал палач – муж в модной, брендовой сорочке *от знаменитой лондонской фирмы «Тёрнбулл и Эсер»*, в руке он держал меч прадеда. А героиня вновь в белом муслиновом платье от ведущего *французского модельера 1910–1920-х годов Поля Пуаре*, который ввел женскую одежду свободного покроя вместо тесных корсетов.

Далее начинается продуманный маркизом ритуал казни, но яростный стук в ворота нарушил его. У ворот – мать девушки, которая после невразумительного телефонного звонка героини, почуввав неладное, примчалась из Парижа в замок (сначала на поезде, потом на лошади), – Картер опять все реалистично объясняет. И тут «сработал» упомянутый в начале повести допотопный револьвер – одним безупречным выстрелом мать пробила голову злодея.

Так, как и положено в готической прозе, зло наказано. Концовка повести, как в мелодраме, успокаивающе приятна для читателя: герои тихо и мирно живут втроем; большую часть богатства они отдали на благотворительные нужды; замок превращен в школу для слепых, содержимое кровавой комнаты предано земле или сожжено; героиня открыла в окрестностях Парижа музыкальную школу, но на лбу ее тревожно осталась печать злодея – красная отметина как напоминание об ужасах.

Невольно возникает вопрос: что побуждало писательницу, родившуюся и выросшую в Бэлхеме, довольно respectable районе на юге Лондона, во второй половине XX в. к созданию го-

тических триллеров, к изображению ужасов, насилия, безумия, эксцессов подсознания человека и его мощного сексуально-эротического начала, к использованию литературы как «второй реальности»?

Семья Анджелы принадлежала к среднему классу, отец ее – Хью Стокер, человек весьма эксцентричный, был журналистом, мать не работала, вела дом и была довольно невротичной женщиной, которая, с одной стороны, сдувала с дочери пылинки, а с другой – перекармливала, жестко контролировала ее и даже в свое время не позволила ей поступить в Оксфордский университет¹. Позднее Анджела писала (в частности, в романе «Волшебная лавка игрушек» (1967, экраниз. 1987) о безвоздушном рае, где невинность длится слишком долго. Когда Анджеле исполнилось 17 лет, она решила во что бы то ни стало освободиться от материнской опеки. Села на диету, сбросила лишний вес, начала курить и ругаться, шокируя консервативных родителей. Это был первый из целого ряда последующих ее шагов к самоутверждению.

Потом Анджела стала работать репортером в одной из местных газет Южного Лондона, в частности писала «музыкальные рецензии», и познакомилась с Полом Картером, инженером-химиком, любителем народной музыки, которого называла артистичным «битником 1950-х». В 1960 г., когда ей было 19, она вышла за него замуж, взяла его фамилию – так она «бежала» из родительской «клетки». В 1961 г. Полу предложили место преподавателя в Техническом колледже в Бристоле, Анджела поехала с ним. И в 1962 г. поступила в Бристольский университет, где изучала английскую литературу, антропологию, социологию и психологию; в частности, она хорошо знала работы В. Проппа и М.М. Бахтина. И хотя культурная жизнь Британии почти всегда сосредоточена в Лондоне, скука, как заметил английский писатель Питер Акройд, «способна пробудить даже самую сонную творческую жилку», и тут показательно, что банальность и «бедность послевоенной Британии спровоцировали музыкальный бум 1960-х» [Акройд, 2022, с. 433] и прежде всего появление поразительной, потрясшей мир рок-группы «Битлз» («Ливерпульской четверки»).

¹ Биографические факты приводятся по книге Э. Гордона «Сотворение мифа Анджелы Картер» [Gordon, 2016].

Возможно, именно банальность жизни в провинциальном, как и Ливерпуль, Бристоле заставила Картер особо оценить мир литературы, в которой она нашла магический источник, освящающий реальность и будоражащий воображение, и в своем творчестве она стала использовать литературные произведения как своеобразный фольклор – по ее словам, «фольклор образованных людей», что ныне рассматривается как феномен «интертекстуальности» (термин Ю. Кристевой) и специфика постмодернистской литературы. Литературная аллюзия для Картер – это ссылка на общий фонд знания, на «фольклор интеллигенции» [Haffenden, 1985, p. 82]. Заметим, что, когда Картер работала над романом «Любовь» (1971, рус. пер. 2002), она постоянно обращалась к В. Набокову – «за точностью», и Эмили Бронте – «за страстью». Вера Анджелы Картер в магическую силу литературы в жизни очевидна и в ее признании: «Я не собираюсь теперь писать роман о послеядерной катастрофе <...> это словно искушение провидения <...>. В 1950–1960-е годы была мода на послекатастрофные романы как своего рода пасторали, но ныне это просто невозможно: мы знаем об этом слишком много» [Haffenden, 1985, p. 95].

Жизнь с мужем оказалась для Картер новой «клеткой». Пол страдал депрессиями, мог молчать по нескольку дней, что производило на нее тяжелое впечатление и заставляло чувствовать себя необъяснимо виноватой. Однажды он не разговаривал с ней три недели. Примечательно, что первый же опубликованный ею в 1966 г. роман «Танец теней» был написан в готическом духе – об убийстве, которое происходит в городе, напоминающем Бристоль.

Творчество – литература – «спасло» Анджелу Картер. В 1969 г. она получила премию Сомерсета Моэма за свой третий роман «Несколько впечатлений» (1968). По условиям, установленным самим С. Моэмом, лауреат этой премии должен был совершить путешествие за границу. И Картер вновь бежала из «домашней клетки» – она уехала в Токио, по ее словам, позднее, – самый нескучный город в мире. Она жила там богемно, раскованно – с молодым японским писателем Созо Араки, потом ушла от него к девятнадцатилетнему корейцу. Два года в Японии (1970–1971), возможно, были самыми важными – «освобождающими», «расковывающими» – для ее личного и творческого развития. Там она написала два поразительных романа «Адские машины желаний

доктора Хоффмана» и «Фейерверк». Они были опубликованы позднее – в 1972 и 1974 г. соответственно и стали яркими свидетельствами появления в литературе «феномена Анджелы Картер». Чувство личной свободы, независимости стало для нее источником свободы художественной.

Вернувшись в Британию в 1972 г., Картер поначалу поселилась в Лондоне и заинтересовалась движением за права женщин. В книге «Женщина по маркизу де Саду: опыт истории культуры» (1979) она представила маркиза де Сада как экземпляр «морального» порно, за что американская радикальная феминистка Андреа Дворкин назвала ее «псевдофеминисткой». Картер поддержала Кармен Галлил, основательница лондонского феминистского издательства «Вираго».

Вскоре после смерти матери (в 1969 г.) Анджела купила дом на юго-западе Англии – в Бате – курортном городке, известном термальными источниками (деньги на покупку ей одолжил отец). И там, в 1977 г., она вышла замуж за Марка Пирса (на 15 лет младше нее), строителя, мастера на все руки. Он рассказал Э. Гордону, как, можно сказать случайно, по просьбе Анджелы (он строил соседний дом) зашел к ней, чтобы починить водопровод, и остался навсегда. Фактически Марк и создал благоприятную обстановку для ее зрелой творческой жизни. В 1983 г. у них родился сын Александр, и последние десять лет были самыми счастливыми в жизни Картер (с семьей она вновь переехала на юг Лондона). В 1992 г. она умерла от рака легких (его диагностировали у нее в 1991 г.).

В духе эпохи постмодернизма Картер рассматривала все явления культуры в одном ряду – не иерархично. Ее проза содержит отклики на разные виды массмедиа, включая кинофильмы, рекламу. В принципе, творчество Картер можно рассматривать в русле теории о «симулякре и симуляции» французского культуролога Жана Бодрийяра [Baudrillard, 1981]; понятие симулякр он толкует как подобие отсутствующей действительности, как самореференциальный знак, основанный лишь на собственной реальности, как замену реальности «гиперреальностью», «постреальностью» посредством симуляции, стирающей грани между реальным и воображаемым (см. об этом также: [Маньковская, 2000, с. 56–68]). Действительно, роль воображения в творчестве Картер огромна, и

порой трудно выявить прямые связи с социальной реальностью, но опосредованно, что естественно для литературы, они, как мы видели, существуют.

Можно найти в творчестве Картер – например, в романе «Адские машины желания доктора Хоффмана» – художественное воплощение и теории деконструкции Жака Деррида: пространство Города в романе – яркий образец деконструкции субъектно-объектных отношений реальности в готическом духе; фантазия получает статус реальности.

Можно обнаружить и проявления постструктуралистского концепта «языка желания», разработанного Жилем Делёзом, в основе которого – представление о подсознательных импульсах, основанных на либидо, как движущих силах личности.

Такие виды интерпретации возможны и интересны – как «интеллектуальные построения», но, учитывая специфику британской культуры и, в частности, британской литературной критики, производят впечатление попытки прийти «со своим уставом в чужой монастырь» (недаром в английском существует эквивалент этой русской поговорки: *When in Rome, do as the Romans do*). Дело в том, что в британской литературной критике в процессе шестивекового, с XV в., существования сформировались свои стойкие традиции, своя «островная модель», допускающая вариации, отклонения, но сопротивляющаяся проникновению чужеродной материи, а именно таковой стала для нее в XX в. «теория» в ее структуралистском и постструктуралистском вариантах. Радикальные теоретические новшества, появившиеся во Франции в середине 1960-х годов, пересекли Ламанш и преодолели «таможенные» барьеры в умах в 1970-е годы. Эти теории содержали радикальный вызов традиционной английской культуре с ее особенностями – эмпиризмом, морализмом, гуманизмом, которые меньшая часть английских литературоведов (обычно «левой ориентации») считает пороками, большая – достоинствами (см. об этом: [Красавченко, 2001, с. 166–179]), ибо (не без оснований) убеждена в том, что явление всегда богаче «закона».

Сама Картер, достаточно литературно искушенная, к тому же свободно владевшая французским, немецким языками, преподававшая писательское мастерство в университете Шеффилда, читавшая лекции по литературе в США (Брауновский университет),

в Австралии (университет Аделаиды), вполне в английском духе была против «классификаций» своего творчества и отрицала принадлежность к какому-либо направлению, даже к «магическому реализму»: ей казалось нелепым употреблять этот термин вне контекста латиноамериканской литературы. Иногда прозу Картер, подобно латиноамериканской прозе, называют необарочной; но сама она употребляет термин «маньеризм», обычно применяемый к литературе конца XVI в. (закату Возрождения). Видимо, ей казалось, и не без оснований, более органичным воспринимать свое творчество как феномен литературной традиции, идущей от литературы эпохи Возрождения.

Список литературы

1. *Акройд П.* История Англии. Новая эпоха: от конца Викторианской эпохи до начала третьего тысячелетия / пер. с англ. В.А. Ионовой. – Москва : КоЛибри : Азбука-Аттикус, 2022. – 672 с.
2. *Картер А.* Кровавая комната / пер. О. Акимовой // LibCat.Ru : электронная библиотека. Анджела Картер: Кровавая комната. – [2005]. – С. 1–22. – URL: <https://libcat.ru/knigi/proza/sovremennaya-proza/21330-andzhela-karter-krovavaya-komnata.html> (дата обращения: 10.06.2023).
3. *Красавченко Т.Н.* Традиция против теории: английская литературная критика // Наука о литературе в XX веке : (история, методология, литературный процесс) : сб. статей. – Москва : ИНИОН РАН, 2001. – С. 166–179.
4. *Маньковская Н.Б.* Эстетика постмодернизма. – Санкт-Петербург : Алетейя, 2000. – 347 с.
5. *Baudrillard J.* Simulacres et simulation [Симулякры и симуляция]. – Paris : Galilée, 1981. – 230 p.
6. *Carter A.* The War of dreams [Война грез]. – New York : Harcourt, Brace & Jovanovich, 1974. – 288 p.
7. *Gordon E.* The Invention of Angela Carter : A Biography [Миф сотворения Анджелы Картер : биография]. – London : Chatto & Windus, 2016. – 544 p.
8. *Haffenden J.* Novelists in interview [Интервью с романистами]. – London : Methuen, 1985. – 328 p.
9. *Rushdie S.* Angela Carter, 1940–92: a very good wizard, a very dear friend [Анджела Картер, 1940–92: мастер волшебства, очень дорогой друг] // The New York Times. – 1992. – March 8.

ЧУГУНОВ Д.А.¹ НЕМЕЦКАЯ ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА РУБЕЖА XX–XXI ВВ. ©

Аннотация. Предметом исследования в настоящей статье является возникновение и развитие немецкой экспериментальной литературы – феномена, связанного с поиском новых форм отображения стремительно меняющейся действительности на рубеже XX–XXI вв. Значительную роль в этом сыграло внедрение в широкую общественную жизнь компьютерных технологий. Одним из первых художественных опытов в немецкой литературе, связанных с электронной формой текста, было произведение З. Беркенхегер «Время для бомбы» (1997). За ним последовали опыты Р. Гётца «Мусор для всех» (1998–1999), проекты «Ноль» (1999–2000) Т. Хеттхе и Я. Хензель и ampool.de (2000) С. Лагера и Э. Наттерс. Все они не только продемонстрировали широчайшие возможности «гипертекста», но и обозначили ключевые проблемы новой экспериментальной литературы, обусловленные неоднозначным пониманием новизны и художественности повествования. Электронное представление текстов не смогло подтвердить, что подобная форма ближе к реальности, чем тексты, напечатанные на бумаге. По этой причине электронные формы художественных произведений по-прежнему находятся в положении дополняющих по отношению к печатной литературе.

Ключевые слова: немецкая экспериментальная литература; З. Беркенхегер; Р. Гётц; «Ноль»; ampool.de.

¹ **Чугунов Дмитрий Александрович** – доктор филологических наук, профессор кафедры истории и типологии русской и зарубежной литературы Воронежского государственного университета, e-mail: dr-chugunov@yandex.ru

© Чугунов Д.А., 2023

Для цитирования: Чугунов Д.А. Немецкая экспериментальная литература рубежа XX–XXI вв. // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение. – 2023. – № 4. – С. 163–174. – DOI: 10.31249/lit/2023.04.12

CHUGUNOV D.A.¹ German experimental literature of the turn of the twentieth–twenty first centuries[©]

Abstract. The subject of the research in this article is the emergence and development of German experimental literature – a phenomenon associated with the search for new forms of displaying rapidly changing reality at the turn of the twentieth–twenty first centuries. A significant role in this was played by introduction of computer technologies into wider public life. One of the first artistic experiments in German literature related to electronic form of texts was the work of S. Berkenheger *Time for a Bomb* (1997). It was followed by the experiments of R. Goetz *Garbage for everyone* (1998–1999), the projects *Null* (1999–2000) by Th. Hetthe and Y. Hensel and *ampool.de* (2000) by S. Lager and E. Natters. All of them not only demonstrated the widest possibilities of “hypertext”, but also identified the key problems of the new experimental literature caused by an ambiguous understanding of the novelty and artistry of the narrative. Electronic presentations of texts could not confirm that such form is closer to reality than printed books. For this reason, electronic forms of artistic works remain still in a complementary position to printed literature.

Keywords: German experimental literature; S. Berkenheger; R. Goetz; *Null*; *ampool.de*.

To cite this article: Chugunov, Dmitry A. “German experimental literature of the turn of the twentieth–twenty first centuries”, *Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies*, no. 4, 2023, pp. 163–174. DOI: 10.31249/lit/2023.04.12 (In Russian)

¹ **Chugunov Dmitry Alexandrovich** – DSc in philology, Professor, Department of the history and typology of Russian and foreign literature, Voronezh State university, e-mail: dr-chugunov@yandex.ru

© Chugunov D.A., 2023

Уже в процессе объединения ФРГ и ГДР оценка и исследование стремительно меняющегося настоящего превратились в одну из главных задач немецкой изящной словесности.

В художественных текстах конца XX в. можно найти множество эмоциональных высказываний, указывающих на осознание авторами вхождения в *новую* действительность, на их растерянность, удивление или озадаченность происходящим. Так, например, Патрик Зюскинд в эссе «Германия, климакс» (*Deutschland, midlifecrisis*, 1990) прямо воскликнул: «Меня подташнивает, как пассажира, который сидит в мчащемся поезде, не знает маршрута, не знает места назначения и не уверен, что выдержат рельсы» [Зюскинд, 1999]. Не менее эмоционально высказался Гюнтер Грасс в «Крике жерлянки» (*Unkenrufe*, 1992), устами рассказчика не раз отметив головокружительную быстроту перемен в мире, сопровождающуюся низвержением прежних кумиров.

В этом отношении появление и развитие экспериментальной художественной литературы явилось несомненной попыткой нащупать новые художественные формы, адекватные смыслу бытия постиндустриальной эпохи. В свою очередь, технический прогресс, обеспечивший в конце 1980-х годов массовое проникновение в общественную жизнь компьютерных технологий, дал авторам возможность перенести художественное повествование с бумажного носителя на электронный, а значит – существенно расширить читательскую аудиторию, ускорить процесс знакомства с созданным (или только создаваемым) текстом. При этом немецкие авторы могли опираться на опыт иных стран. Так, например, в 1990-е годы появились «проект Pathfinders» Грига и Молтропа [Grigar, 1995], призванный сохранить оригинальные электронные тексты более ранней эпохи, а также – созданные с использованием html-стандартов *Seattle Drift* (1997) [Andrews, 1997] и *Enigma n* (1998) Дж. Эндрюса [Andrews, 1998].

Одним из первых подобных опытов в новой немецкой литературе стало создание электронного текста Зузанны Беркенхегер под названием «Время для бомбы» (*Zeit für die Bombe*, 1997). Сразу укажем на то, что З. Беркенхегер не загружала художественное произведение в Сеть, а именно создавала его в Сети, справедливо рассчитывая воспользоваться новыми техническими возможностями. Писательницей был в полной мере использован эффект

«интертекстуальности», когда, по словам Н. Пьеге-Гро, «один текст прививается к другому тексту» [Пьеге-Гро, 2015, с. 224].

Так, несколько десятков интернет-страниц, связанных друг с другом множеством переходов, отображают историю необычного зимнего дня в Москве. Действие разворачивается в квартире и на улице, в психиатрической лечебнице, на вокзале и в пивной.

«Вероника добралась до Москвы, преступного города. Где тикают одни такси, но никто не знает, который час. Там, где неуютность жестоко соскальзывает с крыш – особенно зимой. Только представьте себе: ветер вонзает ледорубы в ваши лица, у подружки блестят прозрачные шишки у ноздрей, и – внимание, внимание, снежная лавина срывается с ваших ресниц, и – вы снова видите? – снежок свистит мимо правого уха. Вы слышите и чувствуете холод в среднем ухе. Вы находите его банальным до тех пор, пока он не взорвется – вот вы удивлены! Он взрывается прямо у вас в голове, мочка уха раздроблена, и теперь вам действительно холодно. Это Москва, после всего, что о ней слышали.

>>>

Не все так видят Москву. Прежде всего те, кто бывал там раньше, рассказывают часто другое. Но кого это здесь волнует?» [Berkenheger, 1997].

Подчеркивая мозаичность, фрагментарность впечатлений от происходящего, З. Беркенхегер причудливо изменяет шрифт, размер и цвет своего текста, сопровождает отдельные фрагменты повествования необходимыми иллюстрациями (в классическом тексте это называлось бы портретами персонажей), а иллюстрации – комментариями. Ради лучшей коммуникации с читателем и для облегчения его ориентирования в тексте автор сделала возможными как изменение цвета текста при повторном заходе на уже просмотренную страничку, так и мгновенные «спасательные» переходы из дальних, побочных веток повествования к основной линии сюжета.

Произведение З. Беркенхегер получило первую премию на конкурсе интернет-литературы «Пегас», проводившемся еженедельником «Ди Цайт». Однако, несмотря на дальнейшие успешные опыты в найденном художественном формате, писательница быстро выявила очевидные проблемы с коммуникацией между автором и читателем:

«...Из чистого упрямства я продолжала писать и программировать гипертексты (Hilfe! и Die Schwimmeisterin), пока новостной журнал Der Spiegel не присудил мне сомнительное почетное звание «Ветеран сокращающейся сцены» в 2002 г. И я вдруг поняла, что журнал не так уж и ошибается. Публикация многолинейных нарративов в Интернете имела очевидные недостатки. Самым большим из них было то, что читатели вообще не читали их, а кликали по страничкам, да так быстро, что вообще ничего нельзя было прочитать. (Да, это научно доказано.) Читатели, которые вообще не читают, – это, конечно, проблема. Представьте себе: читатели книг будут потреблять романы по методу быстро пролистываемой¹ книги. Из-за читателей, которые вообще не читали, был сделан вывод, что разветвленная история просто непригодна для чтения. Но: Когда Стивен Кинг выложил совершенно линейный роман для скачивания в Интернете на рубеже тысячелетий, читатели его тоже не читали. Они даже не нажали кнопку загрузки. Так было ли отсутствие удовольствия от чтения больше связано с громоздким устройством, чем с предлагаемым контентом?» [Description (in German), 1997].

По справедливому замечанию Л. Ким, «два свойства а) новизна и б) художественность являются важнейшими для сетевой словесности» [Ким, 2018, с. 116]. Насколько многообразным может быть арсенал технических приемов, который обеспечивает новизну подачи текста, и в какой мере технические особенности могут коррелировать с требованиями художественности – именно эти проблемы проявились в презентации художественного замысла З. Беркенхегер.

Однако идея электронной литературы не потеряла своей актуальности. У З. Беркенхегер нашлись единомышленники, которые повели работу над собственными проектами.

С 4 февраля 1998 г. до 10 января 1999 г. в Интернете существовала страница Райналда Гётца, на которой он изо дня в день публиковал свое произведение. Фактически это был электронный дневник писателя, блог – новая форма авторской самопрезентации.

¹ З. Беркенхегер имеет в виду стробоскопический эффект, предшествующий современному кино, возникающий от слияния множества отдельных картинок в одно целое при быстром переворачивании страниц.

Дав ему сатирическое и провокационное название «Мусор для всех», Р. Гётц отправил свои записи в обычное издательство, которое выпустило текст в виде бумажной книги, прибавив лишь небольшой подзаголовок – «Мусор для всех. Роман одного года» (*Abfall für alle : Roman eines Jahres, 1999*).

Произведение Р. Гётца представляет собой не роман в его классическом виде. Главное здесь – внутренний сюжет, то, что происходит в сознании пишущего субъекта. Внимательное исследование потрясенной личности своего современника было свойственно еще роману Р. Гётца «Безумец» (Ihre, 1983), а также серии заметок в «Зюддойче Цайтунг» под названием «Из дневника студента-медика» (с 1976 г.). В них писатель проявил себя как один из первых ярких авторов немецкой поп-литературы, критически относящийся к поколению «Группы 47» и к общепринятым в литературной сфере правилам игры. Особенно интересовала Р. Гётца речевая стихия современности. «Гётц часто – блестящий имитатор голоса, – справедливо заметил Томас Анц. – Академический тон профессорских лекций или эффектный, продуманный речевой ход в телевизионных дискуссиях он воспроизводит безошибочно. И то, как он передает, например, потоки ассоциаций в сознании пьяного или безумного или затрудненную способность пациента логически мыслить, – просто великолепно. Особенно точен он в сфере молодежного жаргона» [Anz, 2016].

Постмодернистское недоверие к слову, расхождение между означаемым и означающим, нежелание автора нести ответственность за сказанное и его стремление спрятаться за общепринятыми фразами, влияние идеологических соображений на произносимое – это те вопросы, которые интересовали Р. Гётца. «Жизнь разрушает внутренний голос, – констатировал Р. Гётц в 2015 г. – Я никогда не был так неуверен в творчестве, как сегодня» (цит. по: [Goetz fühlt sich beim Schreiben unsicher wie nie, 2015]).

В «Мусоре для всех» писатель метафорически иронизирует над современным литературным процессом. Комментируя свой замысел, он честно пишет: «Я думаю, что из-под пера постоянно выходит много мусорного. Вещи, которые не подлежат публикации. Но я не думаю, что можно превратить этот мусор во что-то правильное путем особой подачи, отдельных улучшений, последующих правок» [Goetz, 1999, с. 188]. Показательно, что с ним со-

глашается и литературный критик Э. Ратгеб: «Среди кучи текстового мусора можно найти небольшие умные замечания, небольшие красивые описания и небольшие острые идеи. Если бы вы вытащили эти абзацы из отходов и связали вместе, то что осталось бы? Потрясающее знание о том, что нужно написать 864 страницы, чтобы создать из них двадцать страниц, которые стоит прочитать» [Rathgeb, 1999].

«НЕНАВИЖУ ИХ ВСЕХ

Я должен СОСРЕДОТОЧИТЬСЯ

подумал я в панике – над проблемой социального действия, давления времени, текстовой машины – и тогда то же самое или как раз **НАОБОРОТ**: и это именно трудность рассеивания – то, что так трудно вызвать, состояние, которое должно регулироваться, – на самом деле относится и к чтению, и к прослушиванию музыки потерянности, самоотречение

ПРАКТИКА

Возиться – лепетать – играть – четверг, 5.2.98 – **FOR ALL**
1342 на самом деле

мне бы действительно был нужен второй стол, иначе все эти различные фрагменты уже не записать непринужденно друг за другом

1429

у нас нет **НЕДОСТАТКА** в **БУМАГЕ**, чувак! – как раз когда я хотел попробовать новую строфику для пьесы

1443

я постоянно забываю: просто раскрывать книги **НА КАКОЙ-НИБУДЬ СТРАНИЦЕ**, – а потом начинать читать – это такой свободный, ясный, непредвзятый, оторванный от проблемы как таковой взгляд на дело – свободный даже от неизбежного намерения оценивать, которое возникает при чтении автоматически (на самом деле своего рода принуждение к суждению, автоматизм суждений, который часто трудно затормозить), когда вы начинаете читать с самого начала –

просто, очень здорово: Дитмар Дат, Кордула убивает тебя, страница 67, 68: совершенно ясный текст – что для меня комичным образом, как я понимаю, означает: мыслитель-

ный текст, аналитическая предпосылка к обретению ясности – без всякой повествовательной мишуры, которая всегда угнетает меня, заставляет скучать, через которую я всегда должен нудно продираться, которая мучит меня, пока я не доберусь до нужного места, – которое я сейчас рассеянно вспоминаю как проблему – совсем не проявляется сейчас – всплеск энергии

ПРАКТИКА

с точностью до наоборот

на днях у Штрерувиц¹, клянусь всеми святыми, я не я буду, что я уже полностью прочитал, – где я уже начал было искать описания вещей языком, который не свойственен женщинам, – а затем через несколько строк сразу же снова такая ненависть и без того безумно плохое настроение – от всей этой ЕРУНДЫ – быстро начало портиться – от жизни с книгами» [Goetz, 1999, с. 18–19].

Поэтому далеко не случайно среди критиков сформировалось отношение к Р. Гётцу как к «гениальному архивариусу современности» [Hugendick, 2015], стремящемуся найти адекватную художественную форму для описания хаотичного мира рубежа XX–XXI вв.

1 января 1999 г. книжное издательство «Дюмон» запустило интернет-проект «Ноль». Идея его заключалась в том, чтобы представить читателю антологию молодой немецкой литературы, увеличивающуюся словно бы в реальном времени. Руководителями проекта стали Томас Хетхе и Яна Хензель.

Приглашенным в проект писателям – Хульмуту Крауссеру, Юдит Куккарт, Дагмар Лёйпольд, Томасу Майнеке, Буркхарду Шпиннену и др. – была предоставлена возможность не только публиковать произведения, но и комментировать свои и чужие тексты, выставлять на публичное обсуждение. В этом проект издательства отличался от проекта Р. Гётца, который знакомил читателя со своей собственной творческой лабораторией, однако не открывал пространство комментариев. В проекте «Ноль» интерактивный характер представления художественных произведений позволял

¹ Марлен Штрерувиц (р. 1950) – австрийская писательница.

читателю самостоятельно выбирать зону чтения и дискуссий на литературном портале.

Тем не менее так и не было убедительно установлено, что представленные в электронном виде тексты ближе к реальности, чем тексты, напечатанные на бумаге. Для доказательства в творческой лаборатории писателя потребовалось бы установить веб-камеру, что предлагал сделать Т. Хетхе. В противном случае читателю оставалось не ясным, является ли произведение или комментарий мгновенным откликом на события внешнего мира, например, на войну в Косово, или публикацией из авторского архива.

Томас Хетхе в статье «Ноль» (*Null*, 2000) подробно прокомментировал замысел и историю создания антологии, ее достоинства: «Созданный как антология тысячелетия, НОЛЬ заканчивается вместе с этим¹ годом, как вексель, который выкупает время. <...> идея создания интернет-антологии с заранее определенной группой авторов еще год назад казалась довольно смелой. В конце концов, в Сети было мало произведений известных немецкоязычных авторов, и в фельетонах все еще не решались даже обратить внимание на такую среду.

<...> тем более меня удивило, сколько людей обрадовалось предложению выйти в интернет. <...>

Яна Хензель, редактор литературного журнала “Эдит”, согласилась вместе со мной заняться редактированием, что означало редактирование и вставку текстов, поступающих по почте, в HTML-формы, добавление ссылок и форматирование, обновление индекса и постоянное добавление новых звезд и созвездий к “звездной карте” – оглавлению НУЛЯ – снова и снова. Кроме того, было решено, что некоторые участники команды не будут в Сети. Таким образом, тексты Ульриха Гольбейна, которые он отправлял по почте на дискете в каком-то непонятном формате файлов, должны были быть преобразованы, а коллажи Урса Рихля отсканированы, как и текстовые графики, поступающие по факсу от Андреаса Ноймайстера, открытки Яна Питера Бремера и рукописные тексты Йоханнеса Янсена. Затем готовые страницы были отправлены по электронной почте Дюмонту, где веб-мастер Кристиан Шнидерс – я всегда мог представить себе, как Яна, кура

¹ То есть с 1999 г.

сигарету, сидела на другом конце линии, пытаясь проложить путь через НУЛЕВОЙ хаос – размещал их на интернет-странице.

<...> вполне вероятно, что создание онлайн-литературы подвержено значительно более тонким влияниям, нежели чисто формальные действия. Интернет создает новые формы открытости и одновременного участия в глобальных мировых событиях, которые почти неизбежно приведут к изменению эстетики...

<...> еще недавно... все ужасались виртуальным мирам. Сегодня вместо идеологической критики <...> быстрое и прямое участие в жизни живого автора стало рядовым событием: доступ к его столу теперь имеют и читатели... Они проникаются пониманием его работы, его жизни. Никогда прежде они не были так близки творцу, как сейчас...

<...> что делает интернет-литературу такой уникальной: связанные друг с другом отдельные тексты ссылаются друг на друга, давая читателю возможность переходить от мысли к мысли, приглашая к размышлениям о сопутствующих вещах...» [Hettche, 2000].

Похожую интернет-форму общения смоделировали на портале amrpool.de (2000) писатели-супруги Свен Лагер и Эльке Наттерс. Среди приглашенных авторов были Райналд Гётц, Кристиан Крахт, Андреас Ноймайстер, Георг М. Освальд и др., всего более двадцати писателей и художников. Несмотря на жанровое разнообразие текстов – стихотворения, короткие заметки, рассказы и пр. – большую часть художественного материала (в жанровом отношении) там представляли письма, приходящие из самых разных мест мира: от Таиланда до Парижа и Нью-Йорка, от острова Зильт до Хошимина. Ключевой идеей проекта было создание совместного произведения, в котором поток историй и образов, дополняющих и комментирующих друг друга, отображал бы повседневную жизнь настоящего: литературу, искусство, моду, архитектуру, музыку, кино, политику [The Buch : Leben am Pool, 2001].

В XXI в., как можно полагать, электронные формы художественных произведений по-прежнему находятся в положении дополняющих по отношению к печатной литературе. Интересные по форме и содержанию интернет-проекты составляют явное меньшинство среди всех культурных явлений настоящего. В значительной их части представлены красивые фотографии автора, как,

например, в случае Алексы Хенниг фон Ланге [ALEXA HENNIG von LANGE], или иная информация, превращающая электронную страницу в рекламный форум писателя. Наиболее удобные жанровые формы: дневник, житейский анекдот, политический манифест, эссе, блог, короткий рассказ – характеризуются выраженной саморефлексией и интертекстуальностью. Более крупные жанры практически отсутствуют, быстро трансформируясь из электронной литературы в обычные произведения, только лишь представленные в электронной форме (электронный формат).

Список литературы

1. *Зюскинд П.* Германия, климакс // Иностранная литература. – 1999. – № 6. – URL: <https://magazines.gorky.media/inostran/1999/6/germaniya-klimaks.html> (дата обращения: 17.06.2023).
2. *Ким Л.П.* Теоретико-литературный анализ понятия «сетевая литература» // *Litera*. – 2018. – № 4. – С. 112–118.
3. *Пьеге-Гро Н.* Введение в теорию интертекстуальности / пер. с фр. Г.К. Косикова, В.Ю. Лукасик, Б.П. Нарумова. – Москва : URSS : Ленанд, 2015. – 240 с.
4. ALEXA HENNIG von LANGE : [website]. – URL: <http://alexahennigvonlange.de/> (дата обращения: 17.06.2023).
5. *Andrews J.* Enigma n [Electronic resource]. – 1998. – URL: <http://www.vispo.com/animisms/enigma/index.htm> (дата обращения: 17.06.2023).
6. *Andrews J.* Seattle Drift [Electronic resource]. – 1997. – URL: <http://www.vispo.com/animisms/SeattleDrift.html> (дата обращения: 17.06.2023).
7. *Anz T.* Die traurige Wirklichkeit des Wahnsinns [Печальная реальность безумия] // *Literaturkritik*. – 2016. – 21 November. – URL: <https://literaturkritik.de/id/17197> (дата обращения: 05.05.2020).
8. *Berkenheger S.* Zeit für die Bombe [Время для бомбы] // *elmcip.it* [электронный ресурс]. – 1997. – URL: <http://berkenheger.netzliteratur.net/ouargla/wargla/zeit.htm> (дата обращения: 19.02.2022).
9. Description (in German) [Описание] // *Zeit für die Bombe*. – 1997. – URL: <https://elmcip.net/creative-work/zeit-fur-die-bombe> (дата обращения: 19.02.2022).
10. *Goetz R.* Abfall für alle : Roman eines Jahres [Мусор для всех: роман одного года]. – Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1999. – 863 S.
11. *Goetz* fühlt sich beim Schreiben unsicher wie nie [Гётц чувствует себя неуверенно, когда пишет, как никогда] // *Der Spiegel*. – 2015. – 30 Oktober. – URL: <https://www.spiegel.de/kultur/literatur/rainald-goetz-nimmt-buechner-preis-in-darmstadt-entgegen-a-1060533.html> (дата обращения: 05.05.2020).
12. *Grigar D.* Pathfinders Project [Electronic resource] [Проект «Следопыты»]. – 1995. – URL: <http://scalar.usc.edu/works/pathfinders/index> (дата обращения: 17.06.2023).

13. *Hettche Th.* Null. [Ноль.] – 2000. – URL: <http://hettche.de/> (дата обращения: 19.02.2022).
14. *Hugendick D.* Der Weltabschreiber [Архивариус мира] // Die Zeit. – 2015. – 8 Juli. – URL: <https://www.zeit.de/kultur/literatur/2015-07/rainald-goetz-buechner-preis-wuerdigung/komplettansicht> (дата обращения: 3.05.2020).
15. Null : www.dumontverlag.de/null ; [Literatur im Netz] [Ноль] / hrsg. von Thomas Hettche und Jana Hensel. – Köln : DuMont, 2000. – 406 S.
16. *Rathgeb E.* Rainald Goetz schreibt *Abfall für alle* [Райналд Гётц пишет «Мусор для всех»] // Frankfurter Allgemeine Zeitung. – 1999. – 18 September. – URL: https://www.buecher.de/shop/buecher/abfall-fuer-alle/goetz-rainald/products_products/detail/prod_id/12052318/ (дата обращения: 07.06.2021).
17. The Buch : Leben am Pool [Жизнь у бассейна] / Sven Lager und Elke Naters (Hrsg.). – Köln : Kiepenheuer und Witsch, 2001. – 379 S.

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ПРАКТИКУМ

УДК 82–21

DOI: 10.31249/lit/2023.04.13

ЗАНЕГИН М.Н.¹ Л. ЛЕВИ О ЦАРЕ ЭДИПЕ В ИНТЕРПРЕТАЦИИ ГЕГЕЛЯ КАК ОБ ИСТОЧНИКЕ ДРАМЫ Г. ИБСЕНА «ПЕР ГЮНТ»[©]

Аннотация. Специалист по философии театра из Хайфского университета Лиор Леви связывает норвежскую драму «Пер Гюнт» Г. Ибсена с античной трагедией Софокла «Царь Эдип» в прочтении Г.В.Ф. Гегеля, сравнивает эпизоды встречи со Сфинксом в обеих драмах и исследует «путешествие в интроспекцию», или путь самопознания, Пера и Эдипа.

Ключевые слова: Софокл; «Царь Эдип»; Гегель; «Феноменология духа»; Ибсен; «Пер Гюнт»; самопознание; загадка в драме; Сфинкс.

Для цитирования: Занегин М.Н. Л. Леви о царе Эдипе в интерпретации Гегеля как об источнике драмы Г. Ибсена «Пер Гюнт» // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение. – 2023. – № 4. – С. 175–181. – DOI: 10.31249/lit/2023.04.

ZANEGIN M.N.² Lior Levi on *Oedipus Rex* in Hegel's interpretation as a source of Ibsen's *Peer Gynt*[©]

¹ **Занегин Милослав Николаевич** – студент филологического факультета Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова, отделение современных западноевропейских языков и литературы, e-mail: z.miloslav@bk.ru

© Занегин М.Н., 2023

² **Zanegin Miloslav Nikolaevich** – undergraduate student of the Faculty of philology, Lomonosov Moscow state university, the Department of modern western European languages and literatures, e-mail: z.miloslav@bk.ru

© Zanegin M.N., 2023

Abstract. Lior Levy, a specialist in philosophy of theater from University of Haifa, connects the Norwegian drama *Peer Gynt* by Henrik Ibsen with the ancient tragedy *Oedipus Rex* by Sophocles in Georg Hegel's interpretation, compares the encounters with the Sphinx in both dramas and researches their "journey into introspection" or the road of self-discovery.

Keywords: Sophocles; *Oedipus Rex*; Hegel; *Phenomenology of Spirit*; Ibsen; *Peer Gynt*; Self-discovery; Enigma in drama; Sphinx.

To cite this article: Zanegin, Miloslav N. "Lior Levi on *Oedipus Rex* in Hegel's interpretation as a source of Ibsen's *Peer Gynt*", Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies, no. 4, 2023, pp. 175–181. DOI: 10.31249/lit/2023.04.13

Лиор Леви, специалист по философии театра из Университета г. Хайфа (Израиль), выявляет связь между царем Эдипом Софокла и Пером Гюнтом – персонажами, на первый взгляд, друг от друга далекими, принадлежащими разным эпохам и культурам. Путь одного из них фрагментарен, путь другого составляют тесно связанные эпизоды. При этом противопоставление прошлого и настоящего, которые мы встречаем в «Царе Эдипе» Софокла, как и идеи о значении этого противопоставления для самопознания, стали фундаментальными в XX в., сформировали личность нового читателя и нового героя. Пер Гюнт исследует не только собственное прошлое, но, как и его драматический предок, воспринимает прошлое как фактор, влияющий на формирование всей европейской идентичности.

Встреча Пера со Сфинксом в четвертом акте является несомненной аллюзией на идентичный эпизод трагедии Софокла. Как замечает Л. Леви, всего двумя сценами ранее Пер Гюнт принял решение распрощаться с личным прошлым и посвятить себя исторической науке, т.е. прошлому общечеловеческому, как странствующий ученый, «подлинный служитель науки» [Levy, 2022, p. 124]. И хотя это был не единственный «акт самообновления» в жизни Пера, его предыдущие идентичности, такие как принц троллей или купец, появлялись случайно, в результате действия судьбы (*fatum*) и удачи (*lykken*). Решение же стать ученым было во многом продиктовано его детской любовью к легендам и жадной истины, что указывает на верность выбранного пути.

Но и приобретенный образ ученого не помогает ему раскрыть тайны мироздания. Поющий колосс Мемнона и безмолвный Сфинкс – реликты древней культуры – остаются для Пера чуждыми как в когнитивном, так и в эмоциональном аспектах. Попытка сравнить колосса Мемнона с Доврским дедом, а Сфинкса – с Кривой, живущими в Европе, не приблизила его к цели. «Чужим» становится и само место действия: преимущественно европейский маршрут Пера смещается в сторону Африки.

Гегель, чья интерпретация Сфинкса (см., например: [Гегель, 1959]), по мнению Л. Леви, послужила основой для Сфинкса Ибсена, считает это существо воплощением загадок. Встреча Эдипа со Сфинксом имеет для Гегеля особое значение из-за решающего момента, отсутствующего в трагедии Софокла, – ответа Эдипа. В отличие от Гегеля, Ибсен сохраняет ощущение таинственности и неразрешимости. Встреча между Пером и Сфинксом, таким образом, являет собой пересмотр ситуации, в которой за вопросом традиционно следует ясный ответ.

Решая загадку, Эдип следовал указанию на стене храма Аполлона в Дельфах: «Познай самого себя». Так он обратился к «человечности», к бытию человеком. Эдипово решение служит символом возрастающего самосознания, самоидентификации и реализации своей сущности – своей человечности – *в мышлении и через него*. Интересно, что в лекциях по эстетике Гегель утверждает, что форма сфинкса – гибрид человека и животного – напротив, проявляет его неразвитый дух.

Гегель указывает и на невежество Эдипа в отношении его собственных действий. Он устанавливает связь между знанием Эдипа, его духовным просветлением и его грехами – отцеубийством и инцестом. Мудрец, покоривший Сфинкса, остается тайной для самого себя.

Действительно, в античной трагедии мы видим Эдипа одержимым загадками. Он неустанно ищет ответы: о своем происхождении, об истинных причинах чумы, угрожавшей Фивам, об убийстве царя Лайя. Подобно философам, Эдип ищет первопричины, принципы, управляющие порядком вещей.

Однако в гегелевском прочтении он не является философской фигурой, поскольку не может совершить интроспекцию – путешествие, которое под силу только зрелому гегелевскому субъек-

ту. Эдип-знающий, по замечанию Л. Леви, находится в неведении, и осужден оставаться непознанным вплоть до трагического конца. Для индивидуума, как и для человечества в целом, самопознание достигается только тогда, когда самость отчуждается от того, что знакомо, поскольку в философии Гегеля «знакомое» непознаваемо именно потому, что оно известно. Так и Эдип не знал себя должным образом до тех пор, пока не отдалился от себя, открыв, что убитый незнакомец – его отец, его жена – его мать, дети – его братья и сестры. Эдип функционирует символически как фигура возвращения прошлого, всего, что отличается от «я» в настоящем, на пути самопознания.

Согласно Гегелю, Эдип ошибочно объявил прошлое своим собственным, принадлежащим его «я» в настоящем – он трагический герой именно из-за того, что взял на себя моральную ответственность за действия – отцеубийство и инцест, – которые совершил по незнанию.

Пер, признавая, что попытка жить как пророк для него обернулась провалом, переключается с пророчеств на более научные занятия и принимает гегелевское обязательство отправиться в путешествие в прошлое, которое, как он сразу определяет, станет объектом его изучения. Леви пишет, что Пер стремится проследить путь человечества (*menneskesslægtens vej*) так глубоко в прошлое, как это только возможно (*rejse kronologisk så langt jeg rækker*) [Levy, 2022, p. 128], подобно тому, как поступает Гегель в «Феноменологии духа» [Гегель, 1959], – чтобы понять, как из этих семян развился мир. Иными словами, Пер, подобно Эдипу, находит ключ к собственной судьбе – и своему будущему – в понимании прошлого. Отказавшись от идентичности пророка и торжественно поклявшись не следовать ничему, кроме правды, Пер отрывается от всего привычного и «знакового».

Учитывая связь между сфинксом и Египтом, неудивительно, что Пер в образе Эдипа встречает своего сфинкса в пустыне, а не в Фивах. Тут Ибсен следует Гегелю и духу времени: в «Философии истории» Гегель возвращает Сфинкса в Египет, где, как считает философ, его настоящее место.

Само появление Сфинкса вызывает ряд вопросов: «Где я видел нечто похожее?», «Что это такое?». Расшифровать таинственный вид гибрида и ответить на второй вопрос представляется воз-

возможным только после ответа на более важный (в интерпретации Леви) вопрос – первый, связанный с прошлым опытом. Тем самым Пер соприкасается с Эдиповым поиском истоков.

При этом Ибсен предлагает нам вернуться к гегелевскому пониманию отношений между Грецией и Египтом, цивилизациями, которые в «Философии истории» прямо рассматриваются как связанные. В этом своем тексте Гегель определяет Африку как «страну детства». Египет – это «детство истории», и как таковое оно лишь пространственно, исключено из перемен, вневременно. Греки же сравниваются с подростками, готовыми вот-вот повзреть. Потому они дают ответы, в то время как более архаичный Египет сохраняет загадку.

Л. Леви отмечает, что Гегель предостерегает читателей от проецирования их развитого европейского понимания символов на загадку Сфинкса: наша эпоха – эпоха, в которой теории искусства преобладают над искусством, египетские же символы более богаты содержанием имплицитным, чем эксплицитным. Совет Гегеля не заходить слишком далеко в интерпретациях египетского символа предотвращает анахроническое навязывание Египту чего-то такого, чего в нем изначально не было. В «Пере Гюнте», когда немой сфинкс, кажется, наконец, заговорил, он сделал это на «берлинском диалекте» (Dialekt fra Berlin) (цит. по: [Levy, 2022, р. 133]). Загадка имеет большее значение, пока остается без ответа.

Во второй части своей статьи Л. Леви подчеркивает, что наградой в обоих путешествиях – и в «Царе Эдипе», и в «Феноменологии духа», – оказывается самопознание. Объекты, сперва принимаемые за чуждые, постепенно познаются как «свои». И подобный путь проходит не только отдельный человек, но и все человечество: история есть движение духа через разные эпохи, разные культуры.

Обращаясь далее к идее познания как «пищеварения» у Гегеля, Л. Леви отмечает, что в «Феноменологии духа» сознание реагирует агрессивно на встречу с чем-то внешним, чужим, и стремится к смерти этого объекта, к его поглощению, ассимиляции, усвоению. Только вот исполинский египетский сфинкс слишком велик, чтобы можно было его поглотить и, следовательно, познать.

В сходные отношения вступают и целые культуры: Греция «переварила» Египет и тем самым изменила его – до такой степе-

ни, что в нем не осталось ничего чуждого, а сфинкс стал частью мифа об Эдипе. «Пер Гюнт» Ибсена (см., например: [Ибсен, 1956, с. 381–636]) в целом выражает забавное неуважение к традиции. Читателям драмы, несомненно, известна беззаботность Пера, напрямую связанная с его отказом нести бремя прошлого, уподобляясь Эдипу. Драма Ибсена являет череду путешествий Пера по миру, сопровождаемых сменой идентичностей и собственных устремлений. Л. Леви считает, что Пер мыслит себя через образ луковицы: «слои» личности без ядра беспорядочно наслаиваются друг на друга. И когда он переходит от одной роли к другой, с него просто снимается очередной слой, не оставляя особого следа.

Возникает и метапоэтический вопрос: каков должен быть статус произведения, вбирающего в себя мифологические и фольклорные элементы? Как такое произведение соотносится с культурным прошлым, из которого произросло? Явным образом он ставится в пятом акте «Пера Гюнта». Пер возвращается в родную деревню уже стариком, и группа молодых людей присоединяет его истории к «канону», пересказывая их. Некоторые из историй относятся к личному прошлому Пера, другие взяты из богатого фонда народных сказок – тоже как факты прошлого. Биографическое прошлое Пера, само по себе вымышленное, становится, таким образом, еще одним источником, из которого будут черпать информацию следующие поколения. При этом грань между фактом и вымыслом ставится под сомнение, а вместе с ней и авторитет прошлого: Л. Леви даже заявляет, что прошлое обретает свою власть только благодаря настоящему [Levy, 2022, p. 139].

Список литературы

1. Гегель Г.В.Ф. Собр. соч. : в 14 т. – Москва : Соцэкгиз, 1959. – Т. 4 : Система наук. Часть первая. Феноменология духа / пер. с нем. Г. Шпета. – 488 с.
2. Ибсен Г. Пер Гюнт // Ибсен Г. Собр. соч. : в 4 т. – Москва : Искусство, 1956. – Т. 2 / пер. А. В Ганзен, П. Ганзена. – С. 381–636.
3. Levy L. Peer Gynt and Oedipus : Ibsen on Hegel's Precursors of Modernity [Пер Гюнт и царь Эдип : Ибсен через призму истоков современного героя у Гегеля] // Hegel Bulletin. – 2022. – Vol. 43(1). – P. 121–143.

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

Серия 7

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ
2023 – № 4

Компьютерная верстка В.Б. Сумерова
Корректор М.П. Крыжановская

Подписано к печати 21.11.2023

Формат 60×84/16

Печать офсетная

Усл. печ. 11,5

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

Бум. офсетная № 1

Цена свободная

Уч.-изд. л. 9,2

Заказ №

Институт научной информации по общественным наукам
Российской академии наук
Нахимовский проспект, д. 51/21,
Москва, 117418
<http://inion.ru>

Отдел печати и распространения изданий
Тел.: (925) 517-36-91
e-mail: inion-print@mail.ru

Отпечатано по гранкам ИНИОН РАН
ООО «Амирит»
410004, Саратовская обл., г. Саратов
ул. Чернышевского, д. 88, литера У

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

Series 7

LITERARY STUDIES

2023 – № 4

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 RAN)**

Nakhimovskii Prospect, 51/21, 117418
Moscow, Russia