

Проблематизация канона в современном литературоведении, в российском и зарубежном литературном сознании, глобальном и локальном культурном и литературном опыте непосредственно связана с современным пониманием проблемы памяти и проблемы традиции, проявляемых как на уровне литературного процесса в целом, так и на уровне национальных литератур, отдельных литературных школ и направлений, индивидуальных авторских поэтик и отдельных текстов.

Литературоведческая детализация путей, форм, механизмов становления и взаимодействия литературных канонов в контексте нормативной поэтики и современного эстетического плюрализма; в контексте динамик саморефлексии литературы и литературной самоидентификации в условиях разветвленной межкультурной коммуникации представляется весьма продуктивной и в полной мере соответствует актуальной научной парадигме.

**Национальные коды  
в европейской литературе XIX–XXI вв.**



Коллективная монография

## **Национальные коды в европейской литературе XIX–XXI вв.**

**Литературный канон в контексте  
межкультурной коммуникации**

**Коллективная монография**

Нижний Новгород  
2020

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации  
Национальный исследовательский  
Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского

НАЦИОНАЛЬНЫЕ КОДЫ  
В ЕВРОПЕЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ  
XIX–XXI вв.

Литературный канон  
в контексте межкультурной коммуникации

*Коллективная монография*

Нижний Новгород  
Издательство Нижегородского госуниверситета им. Н.И. Лобачевского  
2020

УДК 82.09  
ББК Ш83.3(0)  
Н 38

*Рецензенты:*

Шастина Е.М., д.филол.н., профессор кафедры немецкой филологии Елабужского института (филиала) Казанского (Приволжского) федерального университета;  
Ильченко Н.М., д.филол.н., профессор, зав. кафедрой русской и зарубежной филологии Нижегородского государственного педагогического университета им. К. Минина

*Ответственные редакторы:*

д.филол.н., профессор Т.А. Шарыпина  
д.филол.н., профессор И.К. Полуяхтова  
д.филол.н., профессор М.К. Меньщикова

Н 38      **Национальные коды в европейской литературе XIX–XXI вв. Литературный канон в контексте межкультурной коммуникации:** коллективная монография с видеоприложением. – Нижний Новгород: Изд-во ННГУ им. Н.И. Лобачевского, 2020. – 421 с.

ISBN 978-5-91326-624-8

Коллективная монография «Национальные коды в европейской литературе XIX–XXI вв. Литературный канон в контексте межкультурной коммуникации» продолжает серию изданий, посвященных комплексному изучению национально-культурных кодов русской и западноевропейской ментальности. Настоящая монография даёт всестороннее комплексное филологическое освещение вопроса литературного канона в контексте межкультурной коммуникации на различных этапах и уровнях историко-культурного и литературного процесса. Исследование литературного канона и констант национальной идентичности включается в предлагаемой коллективной монографии в широкий спектр вопросов, соотношенных не только с социокультурным контекстом определенной эпохи, но и диахроническими историческими аспектами, связанными с формированием её архетипов в европейском литературном сознании.

Подготовленная кафедрой зарубежной литературы ННГУ монография представляет несомненный научный интерес для филологов, культурологов, студентов, аспирантов и всех, кто интересуется развитием европейской словесности.

*Издание осуществлено при финансовой поддержке  
Российского фонда фундаментальных исследований,  
проект 20-012-22032 Научные мероприятия. Международная научная конференция  
«Национальные коды в европейской литературе XIX–XXI вв.»*

ISBN 978-5-91326-624-8

УДК 82.09  
ББК Ш83.3(0)

© Нижегородский госуниверситет им. Н.И. Лобачевского, 2020  
© Коллектив авторов, 2020

## СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие (Т.А. Шарыпина, <i>Нижний Новгород</i> , М.Ф. Надъярных, <i>Москва</i> ) .....	6
--	---

<b>РАЗДЕЛ 1. РЕЦЕПЦИЯ ИНОКУЛЬТУРНОГО КОДА И ЛИТЕРАТУРНЫЙ КАНОН В РОССИЙСКОМ И ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОМ ЭСТЕТИЧЕСКОМ СОЗНАНИИ</b> .....	14
--	----

1.1. Литературный канон эпохи модернизма: проблемы саморефлексии (Р. Мних, <i>Варшава</i> ) .....	14
1.2. «Ars inveniendi» и канон в традиции и современности (М.Ф. Надъярных, <i>Москва</i> ) .....	23
1.3. Абсурд в русской литературе: к проблеме функционального и эстетического значения (С.Ф. Меркушов, <i>Тверь</i> ).....	35
1.4. Процесс формирования канона в современной массовой культуре (И.Б. Казакова, <i>Самара</i> ) .....	47
1.5. Герои своего времени: М.Ю. Лермонтов и Э.М. Ремарк: компаративистский аспект (Ю.Л. Цветков, <i>Иваново</i> ).....	60
1.6. Визуализация исторической памяти в романе Б. Шлинка «Ольга» (Т.А. Шарыпина, <i>Нижний Новгород</i> ).....	68
1.7. О канонизации творчества Пауля Целана в русскоязычном культурном пространстве (1960-е – 2010-е годы) (Т.В. Кудрявцева, <i>Москва</i> ) .....	77
1.8. Русско-итальянский диалог сквозь призму сонета (А.Н. Ушакова, <i>Нижний Новгород</i> ).....	83
1.9. Искусство поэзии и поэзия в искусстве Жана Кокто (Е.В. Гнездилова, <i>Москва</i> ).....	88
1.10. Специфика Средневековья в диалогии Жанны Бурен «La chambre des dames» («Дамская комната», 1979) (Н.В. Соболева, <i>Москва</i> ) .....	94
1.11. Библейский символ «печать Каина» и его функция в эстетической парадигме произведений различной культурной ориентации (Ф.М. Достоевский «Преступление и наказание», Э. Золя «Тереза Ракен», Л. Капуана «Маркиз Роккавердина») (Н.Л. Самосюк, <i>Санкт-Петербург</i> ) .....	100
1.12. Фигура Г. Флобера в восприятии Дж. Барнса (М.В. Мясникова, <i>Москва</i> ).....	107
1.13. Экранизация произведений Александра Куприна в аспекте национальных и межкультурных кодов (Д. Шимоник, <i>Седльце</i> ) .....	115

<b>РАЗДЕЛ 2. «ЖАНРОВЫЙ КАНОН» И «ПАМЯТЬ ЖАНРА»: ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И АНАЛИТИЧЕСКИЕ РАКУРСЫ</b> .....	133
---	-----

2.1. Жанровые поиски в новейшей русской драме (О.В. Журчева, <i>Самара</i> ) ...	133
2.2. Трагикомедия в русской драматургии XX века и ее трансформация на рубеже тысячелетий (Т.В. Журчева, <i>Самара</i> ).....	139

2.3. Многожанровая природа книги о. Сергея Круглова «Про отца Филофила» ( <b>И.Л. Багратион-Мухранели, Москва</b> ) .....	148
2.4. Западноевропейское влияние и судьба канона в русском церковном искусстве второй половины XVII – середины XIX в. ( <b>С.С. Акимов, Нижний Новгород</b> ) .....	153
2.5. Память о несчастливом детстве в литературе Великобритании: от «Истории маленькой Гуди два-ботинка» до жанра <i>misery memoir</i> ( <b>М.В. Иванкина, Санкт-Петербург</b> ) .....	168
2.6. Постколониальная научная фантастика – пути расширения жанрового канона ( <b>Ю.П. Хорошевская, Ростов-на-Дону</b> ) .....	175
2.7. Артуриана в пьесе «Рыцари круглого стола» Жана Кокто ( <b>В.И. Даскал, Москва</b> ) .....	183
2.8. «Лето на озёрах, в 1843-м» Маргарет Фуллер и развитие жанра травелога ( <b>М.П. Кизима, Москва</b> ) .....	191

### **РАЗДЕЛ 3. КУЛЬТУРНАЯ ПАМЯТЬ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕКСТ В РУССКОЙ И РУССКОЯЗЫЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ** .....

203

3.1. Сатирический образ подьячего на страницах журнала А.П. Сумарокова «Трудолюбивая пчела» (1759): от характера к метатексту ( <b>А.В. Растягаев, Ю.В. Сложеникина, Самара</b> ) .....	203
3.2. Национальные коды в художественном тексте Бориса Васильева «Господа волонтеры» ( <b>Е.С. Казютина, Е.Г. Озерова, Белгород</b> ) .....	217
3.3. Литературный канон в зеркале сатиры: «Война и мир» и «Отцы и дети» в иллюстрированных пародиях «Искры» ( <b>А.Г. Василенко, А.Е. Козлов, Новосибирск</b> ) .....	224
3.4. Роль антропонимов в актуализации культурных кодов в художественном тексте (на материале романа И.А. Гончарова «Обломов») ( <b>Т.Н. Васильчикова, Ульяновск</b> ) .....	233
3.5. Почему не едят герои «Идиота» (симпосиальные и евхаристические мотивы в романе Достоевского) ( <b>А.Ю. Нилова, Петрозаводск</b> ) .....	242
3.6. Англичанин-наездник как персонаж русской литературы ( <b>С.В. Шешунова, Дубна</b> ) .....	251
3.7. Поиск идеального человеческого счастья в идиллическом мире А.А. Дельвига ( <b>С.В. Рудакова, Магнитогорск</b> ) .....	258

### **РАЗДЕЛ 4. НАЦИОНАЛЬНЫЙ КАНОН И НАЦИОНАЛЬНЫЕ ПРИОРИТЕТЫ В АНГЛОЯЗЫЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ** .....

266

4.1. Литературно-критические эссе Дж. М. Кутзее: между канонам и субъективностью ( <b>О.Ю. Анцыферова, Санкт-Петербург</b> ) .....	266
4.2. Мемуарно-автобиографическая проза Пола Остера ( <b>М.К. Бронич, Нижний Новгород</b> ) .....	276

4.3. «Большая книга историй о привидениях, написанных женщинами» (2012): традиции, стратегии, трансформации ( <b>А.А. Липинская, Санкт-Петербург</b> ).....	288
4.4. Библейский код в романе М. Дрэббл «Мой золотой Иерусалим» ( <b>М.В. Мельникова, Москва</b> ).....	296
4.5. История литературы как художественное произведение: сохранение или эволюция канона? ( <b>М.С. Слонстова, Москва</b> ).....	304
4.6. «Культурные лабиринты» в романе Зэди Смит «Собиратель автографов» ( <b>О.О. Несмелова, А.Р. Шевченко, Казань</b> ).....	313
4.7. Библейская аллегория в визионерской поэме У.Ленгленда «Видение о Петре Пахаре» ( <b>В.С. Сергеева, Москва</b> ).....	320
4.8. Центробразующий мотив дороги в повести Дж. Керуака «Пик (это я)» ( <b>Е.С. Седова, Д.С. Лышко, Челябинск</b> ).....	330
4.9. Многовариантность повествовательной перспективы в современном психологическом триллере ( <b>Г.И. Лушникова, Т.Ю. Осадчая, Ялта</b> ).....	340

## **РАЗДЕЛ 5. ФОРМИРОВАНИЕ НАЦИОНАЛЬНЫХ КОНСТРУКТОВ В РУССКОМ И ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОМ ЭСТЕТИЧЕСКОМ СОЗНАНИИ.....**

5.1. Лингвокультурологическая диахрония фразеологии в синхронии поэтического дискурса ( <b>Е.Н. Антонова, Москва</b> ).....	351
5.2. Улыбка в современной французской литературе для детей ( <b>Н.И. Жабо, М.Ю. Авдонина, Москва</b> ).....	357
5.3. Специфика трансляции литературного канона в современной рекламе ( <b>С.В. Коломиец, Е.В. Медведева, Кемерово</b> ).....	366
5.4. Литературный канон в монументальной скульптуре ( <b>Г.Н. Боева, Санкт-Петербург</b> ).....	370
5.5. Национальная концептосфера и своеобразие её художественной репрезентации в литературе XX века: М. Шолохов «Тихий Дон» и М. Митчелл «Унесённые ветром» ( <b>И.И. Цвик, Кишенёв</b> ).....	381
5.6. Английский код в «итальянском тексте» Э.М.Форстера (роман «Куда боятся ступить ангелы») ( <b>Т.Г. Теличко, Донецк</b> ).....	397

**Приложения** .....407

**Сведения об авторах** .....418

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Коллективная монография **«Национальные коды в европейской литературе XIX–XXI вв. Литературный канон в контексте межкультурной коммуникации»**, продолжает серию изданий, посвященных комплексному изучению национально-культурных кодов русской и западно-европейской ментальности и хорошо известных филологам, а также специалистам в различных отраслях гуманитаристики под общим названием **«Национальные коды в европейской литературе XIX–XXI вв.»**. Начиная с 2013 года, вышло в свет пять коллективных трудов: **«Национальные коды в европейской литературе XIX–XXI веков»** (2016), **«Национальные коды европейской литературы в контексте исторической эпохи»** (2017), **«Национальные коды европейской литературы в диахроническом аспекте: античность – современность»** (2018), **«Парадигмы переходности и образы фантастического мира в художественном пространстве XIX–XXI вв.»** (2019), **«Парадигмы культурной памяти и константы национальной идентичности»** (2020). Настоящая коллективная монография включает материалы исследований, представленных на международной научной конференции **«Национальные коды европейской литературы XIX–XXI вв.»**, организованной в контексте филологической сессии **«Национальные коды в языке и литературе»** Института филологии и журналистики ННГУ им. Н.И. Лобачевского кафедрой зарубежной литературы и созданной на её базе Научно-исследовательской лабораторией **«Изучение национально-культурных кодов русской идентичности в контексте европейской ментальности на рубеже XX–XXI вв. в тесном контакте с Отделом теории и Отделом литератур Европы и Америки новейшего времени Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН, а также при финансовой поддержке РФФИ (проект № 20-012-22032 Научные мероприятия).**

Научная новизна представленного издания заключается в разработке методологии и методики комплексного филологического когнитивно-ориентированного исследования национально-исторических и культурных кодов текстов европейской словесности в аспекте сопоставительного изучения и кросс-культурных взаимодействий. Во многих главах труда нашли отражение межпредметные связи, что чрезвычайно актуально для современной науки. Разделы и главы монографии определяются глобальной темой **«Литературный канон в контексте межкультурной коммуникации»**. Предметом размышлений стали широко понимаемые проблемы канона в литературе и литературоведении в пространстве межкультурной коммуникации, а также функционирование литературного канона в эпоху больших перемен.

Международное гуманитарное знание первых десятилетий XXI века актуализирует самые разные методологические, теоретические, практически ориентированные ракурсы проблемы канона, как в исторической перспективе, так и в современных социально-политических и культурных контекстах. Литературоведческий интерес к теме канона, вписываясь в общее междисциплинарное научное поле, естественно обладает собственной ценностью. Литературоведческий анализ категории «канона» и функций канона в диахронической перспективе вносит существенный вклад в более чем востребованную нашим временем комплексную историзацию идей и понятий, ключевых слов культуры и литературы и наук о культуре. Проблематизация канона в современном литературоведении, в российском и зарубежном литературном сознании, глобальном и локальном культурном и литературном опыте непосредственно связана с современным пониманием проблемы памяти и проблемы традиции, проявляемых как на уровне литературного процесса в целом, так и на уровне национальных литератур, отдельных литературных школ и направлений, индивидуальных авторских поэтик и отдельных текстов. В контексте темы канона обозначаются новые аналитические инструменты и новые теоретические и историографические ракурсы изучения таких сфер литературоведческого репертуара, как стиль, топика, интертекстуальность, обновляется уровень анализа литературных жанров, способный не только акцентировать внимание на структуре традиций и памяти в их жанровом преломлении, но и проявить не механические, но органические стороны литературного канона. Литературоведческая интерпретация процессов канонизации и деканонизации изначально подразумевает внимание к пересечениям социальных измерений литературы с внутренним – художественным, эстетическим – опытом словесности и соотносится с системным пониманием и восприятием культуры как динамической многомерной целостности, выстраивающейся на подчас конфликтном взаимодействии творческих и институционализирующих интенций, в пограничье изменчивых художественных смыслов, исторической, групповой и субъективной элективности. Литературоведческая детализация путей, форм, механизмов становления и взаимодействия литературных канонов в контексте нормативной поэтики и в контексте современного эстетического плюрализма; в контексте динамик саморефлексии литературы и литературной самоидентификации в условиях разветвленной межкультурной коммуникации представляется весьма продуктивной и в полной мере соответствует актуальной научной парадигме.

Участники представляемого коллективного труда – ведущие российские исследователи в области истории и теории литературы, культуроло-



гии, искусствоведения, междисциплинарных взаимосвязей, а также начинающие ученые: аспиранты, магистранты. Большое число приглашенных исследователей было предопределено широкими научными контактами и творческими взаимосвязями сотрудников кафедры зарубежной литературы и научно-исследовательской лаборатории ННГУ им. Н.И. Лобачевского с учёными ведущих вузов России и ближнего и дальнего зарубежья: Варшавского университета и Института нефилологии Естественно-гуманитарного университета Седльце (Польша), Института мировой литературы РАН им. А.М. Горького, Ивановского госуниверситета, Московского городского педагогического университета, Московского областного университета, Московского государственного лингвистического университета, Петрозаводского госуниверситета, Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена, Самарского государственного социально-педагогического университета, Донецкого национального университета, Поволжской государственной социально-гуманитарной академии, Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена, Петрозаводского госуниверситета, Самарского национального исследовательского университета им. академика С.П. Королева, Самарского государственного института культуры, Международного университета природы, общества и человека «Дубна», Нижегородского лингвистического университета и др.

Материалы коллективного труда представлены в пяти разделах, первые из которых посвящены рассмотрению теоретических аспектов заявленной темы. В первой главе первого раздела внимание сосредоточено на принципиальном разграничении понятий «модерна» и «модернизма» как одного из этапов модерна. Рассмотрены пути саморефлексии модернизма по поводу литературного канона. Процессы формирования канона в современной массовой культуре освещает вторая глава раздела, посвященная феномену мультимедийных франшиз в современной массовой культуре. Рассматривая способы формирования канона в ряде медиафраншиз, автор приходит к выводу о том, что понятие каноничности более важно для потребителей, чем для производителей, поскольку для первых канон – гарантия сохранения вымышленной вселенной, а для вторых – вынужденное ограничение их деятельности.

Содержание первого раздела во многом определяется проблемой литературного канона в межкультурной коммуникации. Поднимается проблема литературного канона в межкультурной коммуникации: русско-немецкий / немецко-русский трансфер. Проблемы рецепции инокультурного кода и литературного канона рассматриваются в ряде глав. Так, произведено ти-

пологическое сравнение раннего романа Ремарка «Станция на горизонте» (1928) с романом М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» (1840) и рассмотрено восприятие немецким писателем русского культурного кода, в частности романа М.Ю. Лермонтова. Ставится проблема исторической памяти как фактора самоидентификации в русскоязычном и немецкоязычном литературном сознании на примере романного творчества Б. Шлинка и В. Каверина. Анализ особенностей рецепции поэта Пауля Целана с учетом ее динамики во времени позволяет сделать вывод о четко просматриваемой тенденции к литературной канонизации поэта в постсоветском культурном пространстве. Ряд докладов поднимет тему новой национальной немецкой идентичности, трансформации культурного и ментального поля в немецкой литературе после 1989 г. Большое место в разделе уделено проблеме своеобразия феномена немецкой идентичности в контексте европейской ментальности. Сравнительный анализ текстов, посвященных этой проблематике, позволяет выявить особенности восточного и западного восприятия процесса интеграции Германии на разных этапах его разворачивания.

Название раздела **«“Жанровый канон” и “память жанра”: теоретические и аналитические ракурсы»** предопределяет обращение к теоретическим положениям М. Бахтина, актуализировавшего в 1963 году само понятие «памяти жанра». В главах раздела рассмотрены возможности этой формулы научного исследования и учтены две основные тенденции работы в этом направлении: возвращение к истокам отдельных литературных канонов и одновременно изучение современного наполнения устоявшейся жанровой формы. Во всех главах раздела присутствует определенная историко-теоретическая доминанта – это проблема сохранения и видоизменения жанрового канона. В большей степени эта проблема решается в рамках метода исторической поэтики с использованием синхронического и диахронического контекста. Внимание авторов традиционно привлекает постоянное обращение писателей XX века к каноническим культурным мифологемам. В главах раздела рассмотрено функционирование архаических жанров в новейшей русской драме, а также использование разнообразных речевых жанров в Интернет-текстах. В одной из глав рассказывается о проникновении и влиянии европейской живописи на русский иконописный канон XVII – середине XIX вв. «Память жанра» и трансформация литературного канона рассмотрена на примере современных британских *misery novel* (построенных по принципу сторителлинг) как наследии детской тематики романов XIX в. Пути расширения жанрового канона анализируются на примере постколониальной научной фантастики. Таким

образом, в этой главе память жанра как теоретическая литературоведческая проблема тесно смыкается с культурологической: тема памяти в романе второй половины XX – начала XXI вв. и отражает в целом трагическое осознание энтропии окружающего мира.

Поскольку одним из основных научных направлений кафедры зарубежной литературы и Лаборатории Института филологии и журналистики Университета Лобачевского является разработка модели комплексного филологического анализа с элементами междисциплинарного исследования базовых национально-исторических и культурных кодов русской литературы в контексте европейской ментальности и их репрезентация в текстах европейской словесности на рубеже XX–XXI вв., то этой проблеме отводится ведущая роль в разделе **«Культурная память и художественный текст в русской и русскоязычной литературе»**. Центральной для рассмотрения в разделе стала проблема национального канона и национальных приоритетов в российской литературе XVIII–XXI вв., а также исследование процессов литературной канонизации и деканонизации, формирования и размывания канона в условиях эстетического плюрализма. Проблема культурной памяти художественного текста рассматривается также с точки зрения интерпретации знаковых литературных типов и образов в современной литературе. Тематика глав раздела многообразна: раскрывается проблематика, образный строй, механизмы функционирования культурной памяти в произведениях русской литературы XVIII–XXI вв. Так, показано, как представлен образ подъячего на страницах журнала А.П. Сумарокова «Трудолюбивая пчела». Сделан вывод о том, что Сумароков не просто подвергает сатире такое явление, как взяточничество, а высказывает свои представления о том, как с ним бороться. Авторы главы делают вывод о том, что у Сумарокова тема деятельности подъячих выстраивается в метатекст, а отношение к общественным порокам выражает гражданскую позицию писателя и публициста. Нравственная проблематика является основной в главе, посвященной выражению национальной системы ценностей, национальным кодам в книге Б. Васильева «Господа волонтеры». Вопросы национальной аксиологии раскрыты в главах, посвященных творчеству Ф.М. Достоевского. Один из авторов раздела обращается, казалось бы, к частному вопросу, который сформулирован следующим образом: «Почему не едят герои «Идиота»? Ответ на него позволил показать, как в романе развиваются и взаимодействуют симпозиальные и евхаристические мотивы. В одной из глав раздела показано, как в русской литературе был представлен образ англичанина-наездника. На примере

произведений Л.Н. Толстого, А.И. Куприна, И.С. Шмелева выявлены такие черты англичан-жокеев, как профессионализм, глубокое знание психологии лошади и умение установить с ней контакт. Также были рассмотрены принципы номинации героев, специфика осуществления межкультурного диалога, как в профессиональной сфере, так и в сфере быта. В одной из глав освещены формы литературной полемики второй половины XIX века, собраны иллюстрированные пародии на «Войну и мир» Л.Н. Толстого и роман И.С. Тургенева «Отцы и дети», опубликованные в «Искре».

В разделе **«Национальный канон и национальные приоритеты в англоязычной литературе»** уделено внимание проблемам восприятия и трансформации английских культурных кодов западноевропейскими писателями в диахроническом и синхроническом аспектах. Тема литературного канона как такового рассматривалась на материале литературно-критических эссе Дж. Кутзее и автобиографической прозы Пола Остера, что позволило сосредоточить внимание именно на теоретических аспектах проблемы. Анализ литературно-критических эссе Дж.М.Кутзее дал возможность поразмышлять о подвижности авторского канона при сохранении его верности собственному эстетическому кредо. В главах раздела были поставлены вопросы: какие факторы определяют «выживание» тех или иных произведений, как осуществляется противопоставление классического варварскому, как организовано пространство культурной памяти. В совокупности они сводятся к тому вопросу, который до сих пор организует поле дискуссий. Его задал некогда Т.С. Элиот и процитировал в названии своего эссе Кутзее: «Почему это классика?». Часть глав посвящена вопросам рецепции Библии, в том числе библейским интертекстам в романе Маргарет Дрэбл «Мой золотой Иерусалим». Исследуются причины возрождения идей и стереотипов викторианства в современной культуре, а также изменение самого понятия «английскость» на примере анализа «Большой книги историй о привидениях, написанных женщинами», где функции сверхъестественного, на протяжении столетий привлекающего английское сознание, позволяют раскрыть актуальные темы современности. Канон следует рассматривать не только в эстетическом, но и в этическом плане. Эту мысль прослеживают авторы глав о жанровых канонах романа воспитания и литературы «потерянного поколения». Этический смысл канона литературы «потерянного поколения» и возможности его сохранения в современном литературном сознании представлен в обобщении современной английской прозы о войне. Одна из глав раздела посвящена писательнице новейшей англоязычной литературы Зэди Смит. Само

использование жанрового канона для раскрытия важнейшей проблемы современной идеологии доказывает, что Зэди Смит остается одной из значимых современных писательниц. Ее литературное мастерство раскрыто в главе, посвященной «культурным лабиринтам» постмодернистского романа «Собиратель автографов».

В разделе **«Формирование национальных литературных конструкторов в русском и западноевропейском эстетическом сознании»** представлены главы, проблематика которых охватывала широкий круг вопросов – от общих вопросов становления и развития инокультурного кода в российском эстетическом сознании до частных, посвященных лингвокультурологическим аспектам. На примере недавно вышедшей книги Люка Бессона рассказано об особенностях перевода лексики и фразеологических оборотов со значением «улыбка» и доказано, что семантический спектр оригинала значительно богаче, нежели предложенный русскому читателю. Сфера научных интересов авторов раздела оказалась весьма обширной и представлена в искусствоведческих главах, где, например, прослежено, как монументальная скульптура запечатлевала фигуры из литературного канона в контексте меняющихся представлений о нем и с учетом динамики литературных репутаций. В одной из глав убедительно проанализированы библейские аллюзии в ключевом произведении английской средневековой литературы в контексте особенностей средневекового мышления и концепции человека, обусловивших феномен визионерства. Вопросам национальной концептосферы посвящена глава, в которой анализируются романы М. Шолохова «Тихий Дон» и М. Митчелл «Унесённые ветром», автор стремится показать способы репрезентации базовых национальных воззрений и ценностей и обозначить различия определённых универсалий русской и американской культур. Отдельная глава посвящена рассмотрению английского художественного кода в романе Э.М. Форстера «Куда боятся ступить ангелы», обусловленного аллюзивными отсылками к А. Поупу, В. Скотту и У. Тёрнеру.

Взятые в совокупности исследования авторов монографии без сомнения будут способствовать разработке новых теоретических, методологических и практически востребованных принципов изучения литературного канона в широком контексте литературного процесса в его соотношении с динамикой современной национально-культурной самоидентификации и межкультурной коммуникации. Данная глобальная проблема включает в себя создание новых методов поуровневого анализа литературных текстов и методики комплексного междисциплинарного исследования ранее не

изученных явлений в истории литературы и культуры XIX–XXI вв. Единый методологический подход даст возможность всесторонне анализировать общие тенденции развития европейской литературы и культуры в целом, прогнозировать его результаты и оценивать его последствия для социума и культуры, роль и место указанных явлений с точки зрения глобальных мировых социокультурных процессов.

*Ответственный редактор доктор филологических наук, профессор,  
зав. кафедрой зарубежной литературы  
Национального исследовательского Нижегородского государственного  
университета им. Н.И. Лобачевского*  
***Т.А.Шарыпина***

*Старший научный сотрудник отдела теории литературы  
Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН,  
кандидат филологических наук*  
***М.Ф. Надъярных***

# РЕЦЕПЦИЯ ИНОКУЛЬТУРНОГО КОДА И ЛИТЕРАТУРНЫЙ КАНОН В РОССИЙСКОМ И ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОМ ЭСТЕТИЧЕСКОМ СОЗНАНИИ

## 1.1. ЛИТЕРАТУРНЫЙ КАНОН ЭПОХИ МОДЕРНИЗМА: ПРОБЛЕМЫ САМОРЕФЛЕКСИИ

© Р. Мних

Представлены пути осмысления и переосмысления литературного канона в эпоху модернизма видными интеллектуалами этого времени. В совокупности высказывания и тексты модернистских писателей, философов, психологов составляют общую саморефлексию эпохи по поводу литературного канона. Отдельное внимание сосредоточено на принципиальном разграничении понятий «модерна» и «модернизма» как одного из этапов модерна. Саморефлексия модернизма по поводу литературного канона осуществлялась тремя путями: 1) общее переосмысление идейно-эстетической парадигмы эпохи под влиянием философии Фридриха Ницше и его концепции «переоценки всех ценностей», в том числе и литературного канона; 2) «переписывание классики», которое было связано с созданием произведений, ориентированных на переосмысление текстов литературного канона; 3) актуализация текстов литературного канона в психоаналитическом и философском дискурсе эпохи модернизма.

**Ключевые слова:** литературный канон, модерн, модернизм, Фридрих Ницше, литературная классика.

В данной главе следует обратить внимание на те факты, аспекты и процессы, которые в эпоху европейского модернизма были связаны с проблемой литературного канона, а также напрямую влияли на его реформу (эту реформу можно назвать «модернизацией», имея в виду, конечно, не просто обновление, но кардинальные изменения идейно-эстетической парадигмы). Речь идёт не о внешних факторах литературного канона, хотя они тоже весьма значимы в системе культуры (например, учебники и программы по литературе в школах и университетах), а об опытах рефлексии видных представителей этого времени (философов, писателей, поэтов, теологов, психологов), которые (эти опыты в виде конкретных текстов) в совокупности и образуют саморефлексию модернизма.

Мы сегодня сталкиваемся с огромным количеством разнообразных публикаций, посвящённых, с одной стороны, возникновению литературно-

го канона в истории культуры, а с другой – его трансформациям в разные культурно-исторические эпохи. Как правило, эти публикации отражают междисциплинарные подходы: от попыток переосмысления самого определения канона до рубрик, посвящённых отдельным канонам (например, в «Новом литературном обозрении» – рубрика «Литературные каноны в СССР»; или интересные попытки ре-интерпретации советской канонической классики сталинского времени на страницах «Вопросов литературы»). Очевидно, что при всей своей сложности проблема литературного канона в истории европейской культуры имеет два основных аспекта. Первый аспект связан с литературными текстами, которые почитаются (и предполагаем – читаются) в конкретную эпоху, во всяком случае, эти тексты доступны в обществе и разрешены официально, они отражают и воплощают литературные предпочтения времени. Второй аспект связан с тем, что литературный канон (что чрезвычайно важно) определяет уровень эстетических, идеологических и этических требований и норм времени. Другими словами: именно литературный канон образует не только магистральные дискурсы эпохи, но и в какой-то мере несёт ответственность за происходящее: образцы поведения, уровень и нормы воспитания и образования, формы семьи и так далее. В этом плане случаи влияния на общество романа И.-В. Гёте «Страдания юного Вертера» (от публикации произведения до так называемого «синдрома Вертера» 70–80-х годов XX века) или влияние «Преступления и наказания» Ф. Достоевского на русское общество 70–80-х годов XIX века более чем показательны.

В связи с тем, что литературные каноны появляются во времени и со временем меняются, возникает вопрос о том, сколько раз кардинально менялись литературные каноны в европейской культуре. Ответ на этот вопрос зависит прежде всего от самой концепции литературного канона. Так, известные немецкие исследователи Алейда и Ян Ассманн считают, что в истории человеческой культуры как минимум шесть раз «комплексы традиции затвердевали единой кристаллической структурой, оказавшейся в подлинном смысле удивительно неподвластной времени: как в древнем Египте, конфуцианском Китае, в индуизме и буддизме, в иудаизме (включая ответвления в христианство и ислам), так и на гуманистическом Западе» [1, с. 126]. Эти шесть канонических комплексов (египетский, китайский, индусский, буддийский, иудейский и античный) связаны с конкретными литературными текстами, которые часть человеческого общества «признаёт как собственные», они образуют «великую традицию», которая «вовсе не является западным феноменом». Наоборот, именно в западноевропейской культуре начиная с Нового времени «сознательно выхолащиваются остатки кано-



на», хотя он (канон) ещё и не «вышел в отставку», ибо активно «участвует в производстве и преодолении кризисов» [1, с. 127–155].

Как видим, при таком понимании канона на долю европейской культуры перепадает, собственно, два канона: иудейский (в который авторы включают и христианский) и античный. А если речь идёт о конкретных литературных произведениях, то это Библия и античная классика (Гомер, Вергилий, Овидий, трагики и лирики). Таким образом, в концепции Ассманнов европейский литературный канон образует известная парадигма «Афины и Иерусалим», которая в пространстве западной культуры после эпохи модернизма постепенно де-актуализируется, но не исчезает полностью. Проблема, однако, состоит в том, при изучении литературного процесса в Европе мы практически никогда не оперируем таким масштабными определениями канона. Европейский литературный канон кроме своего фундамента в виде Библии и античных классиков всегда содержит произведения национальных классиков, и в этом смысле он начинает формироваться в эпоху позднего Средневековья. Хотя в качестве понятия, необходимого для изучения литературы, её истории и теории, в европейской гуманитарной науке литературный канон впервые появляется в конце XVIII века, когда теологический термин канона Священного Писания переносится в область литературы [2, с. 300].

Несмотря на такое позднее появление понятия литературного канона в истории европейской гуманитарной мысли, он функционировал как реальность культуры, начиная практически с эпохи Античности. И здесь мы сталкиваемся с очень интересной ситуацией, поскольку при исследовании проблем эволюции литературного канона оказывается, что смена литературных канонов в Европе связана с историей понятия '*модерн*' в европейской эстетической мысли. Речь идет об идее радикального обновления жизни, общества и всей культурной парадигмы, а также отражении этого обновления в литературе. В русле таких рассуждений понятие *модерна*, конечно, гораздо шире понятия *модернизма*, который является только одним из этапов модерна. В связи со сказанным вспомним, что понятие '*modernus*' (новый, современный) впервые встречается в средневековой латыни в конце V века и употребляется для противопоставления понятию '*antiquus*' (классический, древний), в то время эти понятия функционировали как антонимы [3, с. 448].

Отметим также, что сами по себе понятия *модерн* и *модернизм* вызывают массу дискуссий как в аспекте их идейно-эстетического содержания, так и в аспекте хронологических границ. Некоторые исследователи, такие как, например, Корнелия Клиндер, – автор обширной статьи ("Modern/Moderne/Modernismus") в современной немецкой энциклопедии

основных эстетических категорий, – поднимают вопрос о том, насколько понятие модерна содержательно и прикреплено к реальности («заземлено»); говоря другими словами – насколько модерн связан с конкретной культурно-исторической эпохой. Но далее, исследуя историю возникновения модерна как некоего идейного концепта, а также историю вхождения этого понятия в европейскую философскую эстетику, К. Клиндер отмечает семь исторических этапов европейского модерна: 1) средневековый; 2) ренессансный; 3) романтический (исследовательница называет его «Um 1800»); 4) постромантический («Um 1850»); 5) собственно модернистский («Um 1900»); 6) и последний – после 1970 года, который длится до сегодня [4]. Этот последний этап можно было бы назвать постмодернистским и, таким образом, поставить вопрос о сути идеи модерна в постмодернистскую эпоху.

Понятно, что во время каждого из обозначенных периодов происходили изменения в литературном каноне, отражающие новое отношение к идейно-эстетическим нормам: канон как бы всякий раз заново «модернизировался». Своеобразным итогом теоретического осмысления и исследования всех этих «модернизаций» европейского литературного канона был изданный в 1968 году (то есть накануне последнего этапа модерна) третий том материалов известных семинаров по рецептивной эстетике, которые проводились в Констанце исследовательской группой “Поэтика и герменевтика”. Этот том назывался «Уже больше не прекрасное искусство» („Die nicht mehr schönen Künste“) и был посвящён пограничным феноменам в истории европейской эстетики, а в её границах – канонам христианской эстетики [5]. Проблема канона рассматривалась здесь как проблема литературной нормы в разные эпохи, а основное внимание обращалось на те факты литературного процесса и тексты, которые не соответствовали литературному канону (причём иногда это были целые эпохи, например, барокко). Том был посвящён памяти Зигфрида Кракауэра, издан под редакцией Ханса Роберта Яусса (тогда ещё никто не говорил о его прошлом и его связях с нацистами) и с предисловием Теодора Адорно. Книга освещала в принципе всю историю литературных канонов в Европе от античности до современности («от Гомера до Бодлера»), включая также факты и события из эпохи модернизма.

Модернизм, с одной стороны, нуждался в рефлексии по поводу традиционного канона, поскольку нужно было определиться, что делать с классикой и традицией; но с другой стороны, модернисты сами пытались объявить себя классиками и в этом смысле самоутвердиться в качестве литературного канона. Если первый аспект проблемы характерен практически для всех представителей европейского модернизма, то второй в своих са-

мых радикальных случаях и соответственно примерах литературных текстов связан с творчеством футуристов. Известная тенденция «сбрасывания классиков с парохода современности» предстаёт очень важной на разных этапах европейского модернизма: от знаменитого лозунга Ле Корбюзье о том, что всё нужно начинать сначала, до патетики Владимира Маяковского (русского «тринадцатого апостола»), заявившего в поэме «Облако в штанах»: «Славьте меня! // Я великим не чета. // Я над всем, что сделано, // ставлю nihil» [6, с. 181]. При магистральном ницшеанском контексте этой поэмы (вспомним, что автор сам называет себя «крикогубым Заратустрой»), в границах русского литературного канона нигилизм В. Маяковского, конечно же, отсылает читателя к нигилизму и базаровщине в романе И. Тургенева «Отцы и дети», а также к «Бесам» Ф. Достоевского.

Отмечу также, что парадокс сегодняшнего восприятия модернизма во многом обусловлен тем, что модернизм, как и модерн вообще, является – по мысли Юргена Хабермаса – незавершённым проектом [7, с. 5–22]. Именно поэтому мысли модернистов об изменениях в литературном каноне сопровождают нас до сегодняшнего дня и влияют на наше понимание сути канона, а также на идейно-эстетическую „селекцию“ текстов. В классическом исследовании европейского литературного канона, предложенном Гарольдом Блумом в книге «Западный канон. Книжки и школа всех времён», представлены интерпретации двадцати шести текстов, собственно, и составляющих, по мнению автора, западный канон [8]. Центральной фигурой западного литературного канона Г. Блум считает Шекспира, а из русских авторов рассматривает только Льва Толстого (весьма дискуссионная позиция, во всяком случае, по отношению к Ф. Достоевскому и его влиянию как на западную культуру, так и на русскую). В связи со сказанным следует подчеркнуть, что Г. Блум даёт очень интересное определение канонического литературного текста: «Один из признаков самобытности, благодаря которой литературное произведение может снискать канонический статус, – странность, которая либо никогда не усваивается нами целиком, либо делается такой данностью, что мы уже не замечаем её специфических особенностей. Нагляднейший пример первого случая – Данте, а лучший образчик второго – Шекспир» [8, с. 12]. Отмеченная в этом определении ‘странность’ была одной из важнейших черт в текстах модернистов. Концепция Г. Блума предусматривает также постановку вопроса о центре литературного канона и его перифериях, при этом, конечно же, в каждой национальной литературе будет свой центр литературного канона и свои периферии.

Таким образом, в русле всего сказанного проблему литературного канона можно рассматривать и изучать в двух основных ракурсах. Во-

первых, канон всегда имеет образовательно-дидактическое значение, это определённый набор текстов (классических произведений), который функционирует в школах и университетах, и в этом смысле понятия канона и литературной классики как бы совпадают: они оба определяют нормативный уровень литературы. Именно таким был литературный канон, предложенный серией книг «Библиотека всемирной литературы», которая издавалась в СССР с 1967 по 1977 год. Но при всей репрезентативности серии в неё не вошли произведения Франца Кафки, Джеймса Джойса, Марселя Пруста, Владимира Набокова, Кнута Гамсуна, Германа Гессе, Альбера Камю, Жана-Поля Сартра и многих других классиков мировой литературы XX века. Соизмеряя изданные в этой серии тексты с нашим сегодняшним представлением о мировой классике, мы можем чётко определить аксиологическую эволюцию литературного канона в России, которая произошла после 1991 года и длится в какой-то мере до сегодняшнего дня. Во-вторых, литературный канон представляет своеобразный интеллектуальный уровень, характерный для данной конкретной культурно-исторической эпохи; в этом втором значении канон не связан со школой или университетом, но репрезентирует некий *modus vivendi* эпохи. Тексты Фридриха Ницше, например, в эпоху модернизма не входили в обязательную программу университетов, но они настолько отражали дух времени, что трудно представить себе интеллектуала (не только писателя или философа, но вообще образованного интеллигента), который бы не читал Ф. Ницше, независимо от того, как он сам оценивал немецкого философа.

В эпоху модернизма мы сталкиваемся с кардинальными изменениями в жизни европейского общества, связанными с переоценкой как научной, так и культурной парадигмы эпохи. Понятно, что эти изменения коснулись и литературного канона, по поводу которого представители разных групп модернистов высказывались достаточно часто. Изучая материал, мы можем определить три основных пути этой саморефлексии модернизма в отношении литературного канона.

Первый путь связан с именем Фридриха Ницше. Если мы говорим о переосмыслении идейно-эстетической парадигмы в эпоху модернизма, то, конечно же, в первую очередь это переосмысление связано с влиянием философии Ф. Ницше и его концепции «переоценки всех ценностей», в том числе и литературного канона. Влияние Ф. Ницше было двояким: с одной стороны, речь шла о разрушении канона: рушилась сама форма философского дискурса – место логического, продуманного текста/трактата занял сборник афоризмов, где вместо философских категорий и понятий мы сталкиваемся с символами и метафорами. После опыта Ф. Ницше в европейской философии разрушается традиционная система философских

понятий и терминов, начинается длящийся до сегодняшнего дня процесс так называемого «фигуративного мышления» – мышления метафорами вместо традиционных понятий и терминов [9]. Теоретическое обоснование этого явления как магистрального для всего XX века дал известный немецкий теоретик литературы и философ Ханс Блюменберг в своей концепции метафорологии [10]. В связи со сказанным, вспомним также, что именно Ф. Ницше предложил новое («дионисийское» по сути) отношение к Античности как канону, заменив тем самым хрестоматийную концепцию Иоганна Винкельмана о «благородной простоте» и «спокойном величии»; дальше Ф. Ницше создает «новую концепцию» христианства, новое отношение к классической философии и новую концепцию морали: вместо морального императива И. Канта он предложил идею сверхчеловека [11]. Суммарный контекст этих переосмыслений (эстетических, этических, религиозных) становится в эпоху модернизма основой нового литературного канона. Отмечу, что другие значимые явления эпохи модернизма (феминизм или сексуальность) в отличие от упомянутых радикальных переосмыслений, имели все-таки свои аналоги в литературном каноне прошлого (достаточно вспомнить «Лисистрату» Аристофана).

Второй путь можно обозначить как переосмысление и «переписывание классики»: речь идёт о таком самоутверждении модернистов, которое связано с созданием произведений, ориентированных на переосмысление (в самых разных аспектах) текстов литературного канона. Переосмысливаются сюжеты Гомера, Данте, Шекспира, русской классической литературы, а созданные таким образом новые произведения как бы определяют актуальную для времени традицию, то есть «свидетельствуют» о том, что считать литературным канонem. На эту тему есть публикации Дины Магомедовой, в которых рассмотрены конкретные примеры переписывания русской классики писателями Серебряного века. Самый яркий пример такого «переписывания» – это рассказ «Петлистые уши» Ивана Бунина, текст которого, по сути, представляет собой новый вариант «Преступления и наказания» Ф. Достоевского [12]. Модернистское переосмысление европейского литературного канона очень хорошо видно и на примере текстов Осипа Мандельштама. Когда поэт пишет «Я список кораблей прочёл до середины», то речь идёт именно о новом способе чтения «Илиады»; «Я не увижу знаменитой „Федры“» – это рецепция театра французского классицизма, и так далее: от «Я вижу Оливера Твиста...» до «Разговора о Данте».

Третий путь, очевидно, самый интересный, это актуализация текстов литературного канона в психоаналитическом и философском дискурсе эпохи модернизма. Речь идёт, конечно же, не только о том, как психолог З. Фрейд переосмысляет литературный канон (Софокла, Шекспира, Ф. До-

стоевского), но о том, что именно литературные произведения превращаются в эпоху модернизма в предметы чисто философской рефлексии. Для русских философов – это прежде всего Ф. Достоевский, творчество которого становится основным объектом философского дискурса русского Серебряного века. Немецкие философы (прежде всего М. Хайдеггер, В. Беньямин, Т. Адорно) вспоминают забытого Ф. Гёльдерлина и приобщают его к литературному канону, в английской философии переосмысливается значение видных романтиков, которых Альфред Уайтхед называет «лидерами романтического протеста» [13, с. 140–141], во французской философии идеи интуиции А. Бергсона аналогично провоцируют обращение французских философов к примерам литературной классики, а самый видный испанский философ эпохи модернизма – Хосе Ортега-и-Гассет предлагает новую интерпретацию «Дон Кихота» как книги и Дон Хуана (Дон Жуана) как ренессансного персонажа [14, с. 113–150].

В связи со сказанным нужно особо подчеркнуть тот факт, что именно в эпоху модернизма мы отмечаем вхождение русской классики в европейский литературный канон, в чём, кроме переводчиков и писателей, была огромная заслуга немецких философов. Не затрагивая дискуссии на тему, какие книги Ф. Достоевского читал Ф. Ницше, вспомним, что Мартин Хайдеггер в своей эпохальной книге «Бытие и время» обращается к опыту Льва Толстого: в разделе о страхе смерти немецкий философ вспоминает повесть «Смерть Ивана Ильича» [15, р. 254]. Другой немецкий философ Пауль Натторп пишет в 1923 году книгу «Федор Достоевский и современный кризис культуры» [16]. В этом смысле именно немецкие философы эпохи модернизма «канонизировали» в европейской культуре Льва Толстого и Федора Достоевского.

Приведённые примеры свидетельствуют о том, насколько сложными являются процессы переосмысления литературного канона в эпоху модернизма, при этом, конечно же, нужно учитывать также и индивидуальные особенности национальных модернизмов. Очевидно, общими для всего европейского региона были обозначенные выше три пути саморефлексии модернистов: влияние Ф. Ницше, переписывание классики и обращение философов к литературной классике. Существенной чертой этой саморефлексии была «переоценка ценностей» и создание новой аксиологической парадигмы эпохи. Поэтому изучая процессы рефлексии модернистов по поводу литературного канона, мы можем попытаться искать гипотетическую границу между модернизмом и постмодернизмом, опираясь на известный тезис о том, что в «постмодернизме все ценности уравниваются»: модернизм в отличие от постмодернизма только переосмысливает систему ценностей, но никак не уравнивает их.

### Список литературы

1. Ассманн А., Ассманн Я. Канон и цензура // Немецкое философское литературоведение наших дней. Антология. СПб: Издательство Санкт-Петербургского университета, 2001. С. 125–155.
2. Winko S. Kanon, literarischer // Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Herausgegeben von Ansgar Nünning. Stuttgart: Verlag J.B.Metzler, 2001. S. 300–301.
3. Müller K.P. Moderne // Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Herausgegeben von Ansgar Nünning. Stuttgart: Verlag J.B.Metzler, 2001. S. 448–450.
4. Klinger C. Modern/Moderne/Modernismus // Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Band 4. Medien – Populär. Stuttgart: Verlag J.B.Metzler, 2010. S. 121–167.
5. Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen. Herausgegeben von H.R.Jauß. München: Filhlem Fink Verlag, 1968. 735 S.
6. Маяковский В. Полное собрание сочинений. Т. 1. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1955. 464 с.
7. Хабермас Ю. Философский дискурс о модерне. М.: Издательство «Весь мир», 2003. 416 с.
8. Блум Г. Западный канон. Книги и школа всех времён. М.: Новое литературное обозрение, 2017. 672 с.
9. Konersmann R. Figuratives Wissen // Wörterbuch der philosophischen Metaphern. Herausgegeben von Ralf Konersmann. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2014. S. 7–20.
10. Мних Р. Экстремальное на перекрёстке: философия – история – литература // Уральский исторический вестник, № 3 (68). 2020. С. 30–35.
11. Ottmann H. (Hrsg.). Nietzsche – Handbuch. Leben – werk – Wirkung. Stuttgart: Verlag J.B.Metzler, 2000. 562 S.
12. Магомедова Д. Переписывание сюжета «Преступления и наказания» в русской литературе конца XX – начала XX века // Аспекты поэтики Достоевского в контексте литературно-культурных диалогов. СПб: Дмитрий Буланин, 2011. С. 298–304.
13. Уайтхед А.Н. Избранные работы по философии. Перевод с английского. Общая редакция и вступительная статья М.А.Кисселя. М.: Прогресс, 1990. 718 с.
14. Ортега-и-Гассет Хосе. Эстетика. Философия культуры. М.: Искусство, 1991. 588 с.
15. Heidegger Martin. Sein und Zeit. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1993. 445 S.
16. Natorp Paul. Fjedor Dostojewskis Bedeutung für die gegenwärtige Kulturkrise. Mit einem Anhang zur geistigen Krise der Gegenwart. Jena: Eugen Diederichs Verlag, 1923. 41 S.

## LITERARY CANON OF THE MODERNIST ERA: ISSUES OF SELF-REFLECTION

R. Mních

The chapter presents ways of understanding and rethinking of the literary canon of the modernist era by eminent intellectuals of that time. The statements and texts of modernist writers, philosophers, psychologists constitute the general self-reflection of the era regarding the literary canon. Special attention in the chapter is focused on the fundamental distinction between the concepts of "modern" and "modernism" as one of the stages of modern. Modernism's self-reflection on the literary canon was conducted in three ways: 1) a general rethinking of the ideological and aesthetic paradigm of the era under the influence of Friedrich Nietzsche's philosophy and his concept of "revaluation of all values," including the literary canon; 2) "rewriting the classics" associated with the creation of works aimed at rethinking of the texts of the literary canon; 3) actualization of the texts of the literary canon in the psychoanalytic and philosophical discourse of the modernist era.

**Keywords:** literary canon, modern, modernism, Friedrich Nietzsche, literary classics.

### 1.2. «ARS INVENIENDI» И КАНОН В ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТИ

© М.Ф. Надъярных<sup>1</sup>

Глава посвящена анализу традиционного «топоса изобретателя» в связи с современными критериями литературной канонизации. Феномен «изобретения» рассматривается в аксиологической перспективе и в контексте проблемы традиции и языка описания проблемы традиции в античных и средневековых текстах. Проявляются некоторые особенности античного и средневекового понимания и восприятия сферы наук-искусств (ars) и поэзии как изобретений. Прочерчиваются линии взаимодействия и преемственности, выстраивающиеся между средневековыми и античными текстами как на общеструктурном уровне, так и на уровне мотивов и концептов. Внутренняя динамика, свойственная «топосу изобретателя», играет особую роль в системе дидактики и традиционного образования, является одним из принципиальных факторов поддержания и развития коллективной памяти, функционально и содержательно соотносится с процессами канонизирующих интенций культуры.

**Ключевые слова:** литературный канон, изобретение, традиция, память культуры, свободные искусства, поэзия, Цицерон, Тацит, Исидор Севильский, Э.Р. Курциус, Г. Блум.

---

<sup>1</sup> Проект РФФИ № 18-012-90044.



Книгу Гаролда Блума «Западный канон. Книги и школа всех времен» (The Western Canon: The Books and School of the Ages, 1994) отличает особого рода вопросительность, побуждающая читателя думать вместе с Блумом, подчас с ним соглашаясь, подчас полемизируя. Эта изначально заданная вопросительность (которую необходимо все время иметь в виду, чтобы разобраться с пониманием, восприятием, репрезентацией канона, согласно Блуму) сопутствует формированию своего рода каталога (или перечня) ключевых слов, с помощью которых Блум стремится проявить и описать признаки-характеристики, свойственные (с его точки зрения) тем авторам и текстам, которые он именует каноническими.

Открывают этот перечень слова «странность» и «оригинальность» (в русском переводе отчего-то превращенная в «самобытность»): «...Я попытался подступить к величии напрямую: поставить вопрос о том, что делает автора или сочинение каноническим. Ответ, как правило, был – странность (strangeness), такая форма самобытности (a mode of originality), которая либо не поддается усвоению, либо сама усваивает нас и перестает казаться нам странной» [1, с. 10; 2, с. 3]. Потом их будет много – этих ключевых слов: «остроумие», «сила», «изобретение» «эстетическая ценность»... Все эти слова будут указывать на каноничность канонизируемых и – одновременно – на принципы построения канона и на критерии канонизации. Может быть, есть смысл (вполне практический – учебный) сделать рабочий словарь этих ключевых слов, чтобы каждое из них медленно рассмотреть в историко-культурной перспективе, чтобы ощутить различия и сходства в историко-культурной судьбе каждого слова, чтобы прояснить, как эти слова взаимодействовали в саморефлексии культуры, прежде чем войти в сферу канонизирующих интенций Г. Блума, строящихся на вполне отчетливой двойственности понимания канона как «списка», «каталога» и определенных правил – методов – составления этого списка<sup>1</sup>.

Так, например, внимание Блума к «изобретению» (invention) как к критерию канонизации<sup>2</sup> настраивает на размышления о традиционной аксиологии «изобретения» и о традиционно-многозначном восприятии фигуры «изобретателя» в контексте очень давней традиции собирания и каталогизации разнообразных изобретений, заставляя задуматься о канонизирующих (или протоканонических) функциях такого рода каталогов. Напомню, что в системе топике Э.Р. Курциуса фигурирует специфический «топос изобретателя», возникновение которого фиксируется ученым с IV в. до н.э., когда в самых разнообразных текстах стало оформляться видение динамики человеческого мира как череды «изобретений», подразумевавшее непременно отсылку к именам «изобретателей» – создателей вещей и знаков, зачинателям всех ремесел и самых разных наук-искусств

(среди наиболее репрезентативных источников Курциус называл «Естественную историю» Плиния Старшего, труды Клементя Александрийского, Гуго Сент-Викторского, образцовый для эпохи Возрождения трактат Полидора Вергилия де Урбино «De inventoribus rerum») [4, с. 761]<sup>3</sup>. «Топос изобретателя» представляет весь человеческий мир всецело изобретенным (не случайно, у Плиния Старшего в VII книге «Натуральной Истории» темой изобретений и «топосом изобретателя» завершается «репрезентация» человечности как таковой): ухоженная, облагороженная, культивируемая в человеческом мире природа, в которую уже вошло земледелие, предстает как изобретение; изобретениями являются города, средства передвижения, все предметы быта, все окружающие человека вещи. Практически невозможно назвать жанр традиционной словесности, где не рассказывалось бы об изобретениях. Топос изобретателя, темы и мотивы изобретения представлены в разнообразных компендиумах, риторических и исторических трактатах, в эпосе, лирике, драме, ранних формах романа, в дидактической прозе и в дидактической поэзии, в поэтологических текстах (так, у Горация «изобретение» возникает на уровне риторического приема, топоса, мотива и общего понятия для поэзии как *изобретения*). Впрочем, и сами жанры в то время вписываются в сферу изобретений...

Изобретение как принцип и изобретение как предметная реальность (*res*), постоянно напоминая о мифопоэтическом тождестве слов и вещей, в равной мере подлежащих поиску и обретению-нахождению, особым образом сопрягали физическое и метафизическое, обозначая возможность и метод открытия сокрытого, включая скрытые – сокровенные – истины<sup>4</sup>. Восстанавливая традиционные смыслы изобретения и изобретательности, стоит непременно перечитать Цицерона, вспоминая не только о его риторических трактатах, но и о том панегирике *inventio*, который был создан в пронизанных платонизмом «Тускуланских беседах», где *inventio* являет себя в единстве с памятью-*memoria*, как особая *сила* (*vis*) души, позволяющая открывать сокрытое, давать имена, обозначать пути звезд и познавать порядок жизненного пути, продвигаться от простых ремесел и природных дарований к возвышенным наукам-искусствам<sup>5</sup>. Разъяснения смыслов изобретения как особой «силы души» у Цицерона обладают весьма отчетливой дидактико-практической направленностью; будучи соотносенными с известным тезисом о воспитании – культивировании – души, они призваны воссоздать динамический образ той способности (*ingenium*), которая свойственна римским мудрецам и римскому мировидению по природе, но еще не приобрела качества искусства-науки – *ars*: в «Тускуланских беседах» мерцает идея изобретения римской философии.

Э.Р. Курциус, кстати, специально отмечал, что внимание к изобретателям принципиально характерно для дидактики. Создатели дидактических текстов, действительно, в обязательном порядке останавливались на фигурах и именах легендарных или реальных «изобретателей» свободных и иных «искусств», в том числе тех «искусств», которые вошли в тривиум и квадриум, – в известную, окончательно сложившуюся в Средние века систему реального обучения. Но не менее важно, что как изобретения трактовались те искусства, которые в этой системе не фигурировали, но явно поддерживали «свод» свободных и иных искусств. Таково известное со времен Античности «искусство памяти» (*ars memoriae*), изобретение которого приписывалось Симониду Кеосскому; таково и возникающее в Средние века благодаря Раймонду Луллию искусство изобретения-открытия-познания истины, воплощенное в его трактате «*De ars magna inveniendi veritatem*».

Характерно, что тоpos изобретателя – принцип каталогизации имен, формирования списков изобретателей и изобретений – остается действенным на переходе от Античности к Средневековью: авторы средневековых компендиумов подчас судят и осуждают изобретателей и изобретения, приходящие из недолжного языческого мира с позиций торжествующей христианской веры и торжествующего христианского миропонимания, но продолжают вспоминать имена и рассказывать о судьбе всего изобретенного-открытого-найденного<sup>6</sup>. Так, повествуя в «Этимологиях» о «детстве» искусства грамматики – «буквистике», Исидор Севильский пишет: «Употребление букв было изобретено для запоминания вещей (*Usus litterarum repertus propter memoriam rerum*), а именно, чтобы они не уходили в забвение, их связывают словами. <...> Египетские буквы царица Исида дочь Инаха, *пришедшая* из Греции в Египет, *нашла и передала* Египтянам (*de Graecia veniens in Aegyptum, reperit et Aegyptiis tradidit*) <...> Употребление греческих букв первыми *открыли* (*invenerunt*) финикийцы. <...> Латинские буквы первая *передала* (*tradidit*) Италии нимфа Кармента» [6, с. 8–9]. Буквистика у Исидора пронизана особой динамикой: открытие, создание, нахождение, изобретение букв-знаков постоянно пересекается с хождением создателей этих знаков по миру и с распространением – хождением – по миру вестей об этих открытиях, передаваемых и из рук в руки, и из уст в уста и о последующем их использовании (*узусе*). И распространение, и использование изобретений как будто не являются предметом специального внимания, если только не считать проявлением такого внимания постоянные упоминания о молве, слухах, разговорах, возникающих вокруг изобретений, превращающихся, таким образом, в особый предмет речи.

В этом контексте, пожалуй, необходимо обратить внимание на возникающую в тексте «Этимологий» формулу, которой изобретенное непосредственно сцепляется с его распространением. Любопытно, что Исидор прибегает к этой формуле при рассмотрении текстов, принадлежащих к такому значимому в средневековой системе обучения фикциональному жанру, как *fabula*-басня: «Басни названы [так] поэтами потому, что <...> [их сюжеты] – вещи, которые не произошли, но которые только вымышлены в речи, – указывает Исидор. – *Рассказывают, что их первым открыл Алкмеон Кротонский (буквально: передают, что первым их изобрел / открыл / нашел... – Has primus invenisse traditur... – М.Н.), и еще называются они Эзоповыми, поскольку у фригийцев в этом деле испачкался Эзоп*» [6, с. 63]. Словосочетание *invenisse traditur* – это действительно устойчивая формула, наследуемая Средневековьем от римских текстов (Цицерона, Плиния, Овидия, Вергилия...), а позднее, в эпоху Возрождения, эту формулу употребляли и Полидор Вергилий, и Эразм Роттердамский. Закрепляя процессуальную связь изобретения и передачи неких нематериальных (символических, как бы мы сейчас сказали) ценностей, средневековые компендиумы одновременно закрепляли неразрывное единство изобретаемого и передаваемого. Для сознания той эпохи изобретенное (найденное, открывшееся, явленное, вымышленное) а priori предназначено к передаче, а передавать изобретения может не только сам изобретатель, может передаваться и весть об изобретении<sup>7</sup>.

Словесное опредмечивание изобретений в речи, в свою очередь, опосредованно отсылает к риторике, способной найти слова для передачи вестей. И Исидора Севильского, явно выделяющего слова изобретатель / *inventor* и изобретение / *inventio* как общие понятия, обозначающие создание материальных и духовных ценностей, «поражает» как «непонятное» риторика, которая, будучи изобретенной (как и иные искусства), предполагает постоянство обращения к изобретению-*inventio* как к методу и приему, да к тому же еще и оперирует «изобретением» / «открытием» / «нахождением» как моментом построения речи<sup>8</sup>. Но, кроме того, похоже, что в сфере подлежащих передаче изобретений постоянно проявляются особые типы или формы открытий и находок, соотношенные с неким инициационным знанием, то есть со знанием, обретаемым на пересечении некоей границы. Идея границы, на наш взгляд, в принципе очень существенна для тогдашнего понимания проблемности «изобретений» и столкновения «традиций», в котором опосредованно проявляется опыт пересечения границы «эпохи» Античности, переживаемой как угроза непрерывности учительной передаче изобретенного, а потому вызывающей стремление к

предельной концентрации возможных смыслов традиции (передаваемого) и ее возможных воплощений.

Впрочем, от Средневековья к Ренессансу и к Барокко идет не только бдительная (фиксируемая в памятных образах) забота о непрерывной передаче изобретений, но стремление осмыслить искусственность или даже механистичность всей парадигмы изобретений, объединяющееся с характерной подозрительностью к изобретательности и изобретателю как таковым<sup>9</sup>. А.Е. Махов, рассматривая формулу «изобретатель зла» как один из средневековых топосов, даже утверждал, что «два понятия *creator* (творец) и *inventor* (изобретатель) – разводят Бога и дьявола: *creator* – Бог, но никак не дьявол, *inventor* – только дьявол, но никак не Бог» [10, с. 246]. Демоническая тень действительно сопутствовала появлению множества изобретений, а «человек изобретающий» постоянно (при необходимости) уличался в связях с темными силами. Но все же изобретение и изобретатель в средневековом сознании (и традиционном сознании в целом) не так прямолинейно соотносились с идеей зла и с дьявольскими происками. Эти слова концентрировали в себе особые ракурсы дуалистического восприятия всей сферы искусств как некоего пограничья смыслов, способных низвергнуться во зло, но и подняться ко благу.

Замечу, что такой дуализм обнаруживается задолго до Средних веков, в том числе при репрезентации мира поэзии, понимаемой как изобретение и постоянно присутствующей именно в этом качестве в каталогах изобретений. Приведу один показательный момент из «Диалога об ораторах» Корнелия Тацита, где упоминается «священная сокровищница» (*sacrāgium*) Горация, Вергилия, Лукана. Слово *sacrāgium*, звучащее из уст Марка Апра, происходит от слова *sacer*, согласно Э. Бенвенисту, наделенному «таинственным значением». Анализируя двойственность терминов «священного» в индоевропейских языках, Бенвенист специально останавливался на принципиальном различии смыслов слов *sanctus* и *sacer*: «Это и посвященное богам, и отмеченное неистребимой запятнанностью, величественное и проклятое, достойное почитания и вызывающее ужас. Это двойное значение свойственно *sacer*» [18, с. 348–349]. Раскрывая древнейшую связь *sacer* с жертвоприношением, Бенвенист считал, что именно *sacer* обозначает в т.ч. изъятие из мира жизни и переход в смерть, обозначает и всякую изъятость из мира нормы. *Santus* же обозначает благое «священное»: «Тот становится *sanctus*, кто обнаруживает себя облеченным милостью богов и получает благодаря этому качество, поднимающее его над людьми; в его власти стать посредником между человеком и божеством. *Sanctus* прилагается к умершим (героям), поэтам (*vates*), жрецам, а также к местам» [18, с. 349]. Однако у Тацита ушедшие в мир иной поэты, отчего-то оказыва-

ются пространстве *sacer*. Может быть, в римской Античности поэты (как изобретатели?) и поэзия (как изобретение?) не так уж беспрекословно или не всегда определялись через безоговорочно благое слово *sanctus*?

Особость пограничных смыслов изобретений и изобретательности действительно являет себя и в Средневековье, в том числе в лице новых поэтов. В конце XIII в. мотив изобретения как таковой вписывается в итоги развития поэтики трубадуров: *Declaratio*, созданная для Альфонса X Мудрого (возможно, в соавторстве с монархом) «последним трубадуром» Гиравтом Рикьером (ок. 1230 – ок. 1295) во время пребывания трубадура в Кастилии, гласила: «В соответствии со значением латинского слова, для того, кто его понимает <...> все трубадуры именуется изобретателями (*Segon proprietat / de lati, qui l'enten <...> / son inventores / dig tug li trobador*)» [13, с. 408]<sup>10</sup>. Это изречение в позднейших реконструкциях и комментариях было обрамлено сугубо риторическим контекстом, акцентировавшим внимание на риторическом регламенте «нахождения» слов [См. напр.: 15, с. 20]. Но исчерпывает ли этот контекст понимание *inventio* трубадурами, или же средневековое поэтическое изобретение и фигура поэта-изобретателя подразумевает какие-то дополнительные смыслы, соотносимые со всей парадигмой изобретения искусств, как и с принципиальным для средневекового восприятия (для античного, ренессансного, барочного восприятия...) вниманием к дуализму, к аналитико-комбинаторно-синтетической диалектике, к метаморфности и дополнительности части и целого, закрепляемой в принципах *ars inveniendi* – идеальном «искусстве изобретения и открытия», упорядочивающем принципы познания мира<sup>11</sup>. В *ars inveniendi* вполне технично и вполне органично (но для нашей современности, пожалуй что уже парадоксально) соотносывались трансцендентное и имманентное, вещественное и словесное. Открытие скрытых истин объединялось с процессами порождения новых вещей и новых смыслов.

Впрочем... Средневековые (античные, ренессансные, барочные...) поэты были ведь прекрасно осведомлены о традиционном почитании изобретателей, о традиции собирания имен изобретателей в каталоги, но и о странности, аномальности, дуализме всего с изобретением, изобретателями, изобретательностью связанным они пожалуй тоже знали. Может ли именование себя «изобретателем» прочитываться не только как признание владения тайнами поэзии («искусством изобретений»), но и как декларация сопричастности всему этому странному «пантеону»-«пандемониуму», как вписывание себя в «топос изобретателя» (связанный и с сохранением имени изобретателя в памяти культуры, с передачей изобретенного преемникам, то есть, с традицией)? Или – говоря на языке современных исследований канона: можно ли подозревать в таком самоимено-

вании средневекового поэта момент автоканонизации? Ответ на этот вопрос на самом деле очень сложен. Впрочем, не менее сложным является осмысление причин, по которым множество вполне современных литераторов, художников, музыкантов именовали себя «изобретателями» и обращались к многосмысленности слова «изобретение». Руководило ли Рембо и Пессоа, Борхесом и Элиотом, Стравинским и Пикассо стремление к автоканонизации? Или ими двигали какие-то иные импульсы?

В традиционном «топосе изобретателя» в самом деле можно усматривать канонизирующие интенции, развивающиеся в странном пограничье сакрального и повседневного, божественного, героического и человеческого, на пересечении мифов и легенд об изобретениях с историей реальных изобретений. Но принадлежит ли топика изобретений только традиции, вот в чем вопрос. Может быть, эта топика, перешедшая границу между Античностью и Средневековьем, преодолела и границы, отделяющие современное от несовременного? Завершим свой весьма конспективный анализ «топоса изобретателя» этими вопросами. Их осмысление подразумевает дальнейшие детальные исследования, направленные на проявление различных ракурсов канонизирующих тенденций и канонизирующих потребностей культуры в контексте трансформаций восприятия словесного искусства (поэта как изобретателя и поэзии как изобретения), в соотношении с динамикой понимания и репрезентации проблемы традиции и проблемы поддержания и развития коллективной памяти. При этом стоит иметь в виду, что сам «топос изобретателя» как многосоставный пограничный феномен до сих пор остается мало исследованным. Между тем, функциональная и содержательная выделенность этого топоса явно заслуживает специального внимания и явно вписывается в актуальное для современного гуманитарного знания поле исторических, историко-культурных, культурно-антропологических и собственно литературоведческих реконструкций, связанных с динамической систематизацией ценностных интенций современности в их соотносительности с интенциями прошлого.

### *Примечания*

1. О двойственности понимания канона Г.Блумом см., напр. [3].

2. Характеризуя канонические тексты и канонических авторов, Блум множество раз прибегает к слову «изобретение» (*invention*) и однокоренным ему, причем приоритетным является именно слово *invention*. Однако в русском переводе книги Блума и для английского *invention*, и для английского *inventiveness* используется слово «изобретательность». Ср., напр.: «Шекспир и Данте находятся в центре Канона потому, что превосходят

всех прочих западных писателей остротой ума, стилистической мощью и изобретательностью (in cognitive acuity, linguistic energy, and power of invention). Возможно, эти три свойства сливаются в онтологическую страсть, способность к радости» [1, с. 59–60; 2, с. 46]; «Король Лир» переносит нас в святую святых канонического совершенства – так же как некоторые песни «Ада» или «Чистилища» или иная проза Толстого вроде «Хаджи-Мурата». Где, если не там, пламя изобретательности (the flames of invention) сжигает все контексты и дарует нам возможность приобщиться к тому, что можно назвать первичной эстетической ценностью, свободной от истории с идеологией и доступной каждому, кто способен научиться читать и видеть ее? [1, с. 83; 2, с. 65]; «Как и у Шекспира, у Данте мы видим исключительную когнитивную мощь в сочетании с изобретательностью, практически не имеющей границ (a surpassing cognitive strength combined with an inventiveness that has no merely pragmatic limits). Когда читаешь Данте или Шекспира, достигаешь границ искусства – а потом обнаруживаешь, что эти границы отодвинуты или преодолены» [1, с. 98; 2, с. 79] и т.д.

3. Напомню, что Г. Блум был внимательным читателем и почитателем трудов Э.Р. Курциуса.

4. В смысловой дополнительности латинского *inventio* (впрочем, не только *inventio*, но и *inventum*, *inventor*, *invenire* – целого «гнезда слов»), восходящих к индо-европейскому корню *\*-gwen* и реализовавших свою историческую судьбу в системе морфосемантических модификаций, обусловленных префиксом *in*, укоренившихся в латыни, а затем в самых различных европейских языках) особым образом реализует себя идея динамики. В этих словах, принадлежащих к системе «ключевых слов» европейского сознания, обнаруживается парадоксальное единство «вымысла» и «реальности», а подразумеваемая взаимосвязанность «находки», «изобретения», «открытия» может выводить к логике, к предельному рационализму и к мистике, к интуиции.

5. Ср.: «А что сказать наконец о той способности (*vis*) души, которая исследует скрытое, которая называется догадкой (*inventio*) и размышлением (*ex cogitatio*)? Разве от этой земной, смертной и хрупкой природы – деяния того, кто первый дал названия всем вещам (Пифагор считал это делом высочайшей мудрости), или кто собрал рассеянных по земле людей и обратил их к общественной жизни, или кто уложил в немногие знаки букв все звуки речи, казавшиеся бесчисленными, или кто разметил движения планет, их порывы вперед и остановки? Все они – великие люди, равно как и их предшественники, которые ввели в обиход (дословно: изобрели – *invenerunt*. – М.Н.) и земные плоды, и одежду, и жилища, и жизненные



удобства, и защиту от диких зверей, – ведь именно это смягчило нас, воспитало и позволило перейти от необходимости к изяществу. Так и услада для слуха отыскалась (дословно: была изобретена – *est inventa*. – М.Н.) в сочетании различных по природе своей звуков; так и звезды мы стали наблюдать как неподвижные, так и подвижные («планеты» – блуждающие, как их называют); и кто узрел душой их круговорот и прочие движения, тот доказал, что душа его подобна душе того, кто вывел в небе эту постройку» [5, с. 228].

6. При этом нельзя забывать о смыслах глагола *invenire*, закрепленных в западной христианской традиции. Благодаря Иерониму Стридонскому, усердному читателю Платона и Цицерона, «инвенционность» является как Новозаветная истина (ср.: «Ищите и обрящите» – «*Querite et invenietes*», Мф. 7:7). А с IV века (и по сей день) словом «*inventio*» обозначается нахождение – обретение – святынь. В связи с введением инвенционного мотива в сугубо сакральный текст Нового Завета, в общие сакральный контексты средневекового христианского мировосприятия и миропонимания возникает очень сложный вопрос сочетания этих новых значений с теми значениями, что продолжали бытовать в профанной сфере, в том числе в контекстах сугубо повседневных и в воспроизводстве «топоса изобретателя».

7. Ср., представление об изобретении как об особом долге познания мира и о долге познания изобретенного у Квинтилиана: «Каких познаний недоставало Платону? Сколько лет употребил Аристотель на учение, дабы к обширным своим сведениям не только присовокупить то, что прямо относится к Философии и Красноречию, но и исследование всех свойств в животных и растениях? Все сие древним надлежало изобретать, а нам остается только пользоваться их изобретениями» (*Illis haec invenienda fuerunt, nobis cognoscenda sunt* – буквально: «Они изобретающими были, нам же ныне познающими [изобретенного] быть»; ср. при этом эротические коннотации концепта *cognoscio*) [7, с. 515–516]. Риторика, как и иные искусства-науки (*ars*), у Квинтилиана естественно следует той же динамической логике изобретений, то по цепочке следующих друг за другом, и передаваемых от одного создателя-изобретателя другому, и опровергаемых. При этом становление риторики воплощается в образе расходящихся путей, выстраивается в развитии споров и противостояний риториков и риторических школ и в характерном сопровождении передаваемых слухов и молвы. Так, говоря о первоисточке риторики, Квинтилиан упоминает о «передаче» ее от поэтов (*quos poetae tradiderunt*) и т.д. [7, с. 177].

8. Ср.: «Об изобретателях искусства риторики» (*De inventoribus Rhetoricae artis*). Наука же эта была изобретена (*inventata est*) греками – Гор-

гием, Аристотелем и Гермагором – и переведена на латынь Туллием [Цицероном] и Квинтилианом <и Тицианом>, но так многообразно и разнообразно, что читающему легко поразиться ей, [но] понять, охватить невозможно (ut eam lectori admirari in promptu sit, comprehendere impossibile) [6, с. 67].

9. Ср. «Дидаскаликон, или Семь книг назидательного обучения» (Didascalicon de studio legendi, 1120-е гг.) Гуго Сент-Викторского [8]. О понимании искусственности «ars» в Дидаскаликоне см., в частн.: [9].

10. Данный фрагмент «Декларации» посвящен разъяснению различий между гистрионами, жонглерами и собственно трубадурами. Перевод на французский язык и комментарии Фр. Дица к «Декларации» см. [13, с. 83–86]. Ср. также более позднее воспроизведение данного текста с комментариями в [14].

11. Лейбниц писал в «Об искусстве открытия» («De ars inveniendi», 1669): «В искусстве открытия я вижу две части: комбинаторику и аналитику <...> Строго говоря, аналитика есть исследование, при котором мы рассеем на части сам предмет с максимально возможной точностью, скрупулезно соблюдая и учитывая положение, связь, форму частей и частей в частях. Синтетика, или комбинаторика, состоит в том, что для объяснения вещи мы привлекаем другие, вне ее находящиеся вещи» [16, с. 395].

#### *Список литературы*

1. Блум Г. Западный канон. Книги и школа всех времен / Пер. с англ. Д. Харитоновой. М.: НЛО, 2017. 672 с.
2. Harold Bloom. The western canon: the books and school of the ages. N.Y. etc: Harcourt Brace & Company, 1994. 578 p.
3. Венедиктова Т.Д. Страсти по канону: двадцать лет вперед // Вопросы литературы. 2018. № 3. С. 301-316.
4. Curtius E.R. Literatura europea у Edad Media Latina. Tomo II / Trad. de: M.F. Alatorre, A. Alatorre. Madrid – México: FCE, 1995. 489 p.
5. Марк Туллий Цицерон. Избранные сочинения. М.: Художественная литература, 1975. 456 с.
6. Исидор Севильский. Этимологии или начала в XX книгах. СПб.: Евразия, 2006. 352 с.
7. Марка Фабия Квинтилиана двенадцать книг Риторических наставлений. Книга XII, гл. X, 3-5. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://ancientrome.ru/antlittr/t.htm?a=1406351156> (дата обращения: 09.09.2020).
8. Гуго Сен-Викторский. Дидаскаликон. Об искусстве обучения. СПб.: Петроглиф. 2016. 336 с.

9. Клестов А.А. Классификация наук в учении Гуго Сен-Викторского в контексте «интеллектуального ренессанса» XII века. Автореферат дисс. ... канд. филос. н. СПб.: РХГА, 2008. 34 с.

10. Махов А.Е. *Hostis antiquus*. Категории и образы средневековой христианской демонологии. М.: INTRADA, 2006. 416 с.

11. Европейская поэтика от Античности до эпохи Просвещения: Энциклопедический путеводитель. М.: Издательство Кулагиной – Intrada, 2010. 512 с.

12. Махов А.Е. Эмблематика: макрокосм. М.: Intrada, 2014. 600 с.

13. *Declaratio, qu'el senher rey'N. Amfos de Castela fe per la suplicatio, que Gr. Riquier fe per lo nom de joglar. L'an M. CC. LXXV* // Diez Friedrich, Roisin Ferdinand de. *La poésie des troubadours*. Paris – Lille: J. Labitte, Librairie Ancienne et Moderne de Vanackere, Typographe, 1845. [Электронный ресурс] <https://archive.org/details/laposiedestroub00roisgoog>, или: <https://ia601401.us.archive.org/20/items/laposiedestroub00roisgoog/laposiedestroub00roisgoog.pdf> (дата обращения: 09.09.2020).

14. *La Supplica di Guiraut Riquier e la risposta di Alfonso X di Castiglia* // *Studi mediolatini e volgari*. XIV. 1966. P. 1-135.

15. Riquer M. de. *Los trovadores*. Historia literaria y textos. V. I. Barcelona, 1975.

16. Лейбниц Г. В. Сочинения: в 4 томах. Т. 3. М.: Мысль, 1984. 734 с.

17. Корнелий Тацит. Сочинения: в двух томах. Том I. *Анналы*. Малые произведения. М.: «Ладомир», 1993. [Электронный ресурс] <http://ancientrome.ru/antlitrt.htm?a=1347203000> (дата обращения: 09.09.2020).

18. Бенвенист Э. *Словарь индоевропейских социальных терминов*. М.: Издательская группа «Прогресс»-«Универс», 1995. 454 с.

#### «ARS INVENIENDI» AND CANON IN TRADITION AND IN MODERNITY

**M.F. Nadyarnykh**

The chapter is devoted to the analysis of the traditional «topos of inventor» in its connection with the modern criteria of literary canon. The phenomenon of invention is viewed from an axiological perspective and in the context of the problem of tradition and its description in the language of Antique and Medieval texts. Some features of the Antique and Medieval understanding and perception of the sphere of arts-sciences (ars) and poetry as inventions appear. Lines of interaction and continuity are drawn, which are built between Medieval and Antique texts both at the general structural level and at the level of motives and concepts. The internal dynamics inherent in the «topos of inventor», plays a special role in the system of the didactics and the traditional education, is one of the fundamental factors in maintaining and developing the collective memory, functionally and meaningfully correlates with the processes of culture's canonizing intentions.

**Keywords:** literary canon, invention, tradition, cultural memory, artes liberales, poetry, Cicero, Tacitus, Isidoro de Sevilla, E.R. Curtius, H. Bloom.

### 1.3. АБСУРД В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ: К ПРОБЛЕМЕ ФУНКЦИОНАЛЬНОГО И ЭСТЕТИЧЕСКОГО ЗНАЧЕНИЯ

© С. Ф. Меркушов

Глава носит обзорный характер и посвящена рассмотрению репрезентаций категории абсурда в русском литературном процессе. Применяется комплексный историко-теоретический исследовательский подход, совмещающий аналитический, описательно-функциональный и компаративный методы. Делается вывод, что абсурд как ноуменальная категория имеет вневременной характер и может обнаруживать себя в различных литературных явлениях (в фольклоре, реалистической и новореалистической прозе, постмодернизме, древнерусских жанрах и т.д.). Но активизация экстремальных и синтетических форм в различных сферах искусства обычно связывается с переломными, кризисными этапами развития истории и культуры. Следовательно, абсурд в литературе в качестве такой категории может являться своего рода откликом на обострение присущего данной эпохе перманентного кризиса.

**Ключевые слова:** абсурд, русская литература, литературный процесс, кризис.

Абсурдность, подспудно содержащаяся внутри внешней привычности окружающего человека нормального миропорядка, существует изначально и не имеет потенциальных локализуемых или темпоральных пределов (ср. «чувство абсурда», присутствующее всюду (А. Камю «Миф о Сизифе. Эссе об абсурде» [1, с. 222–319]). По справедливому замечанию О.Д. Бурениной, специфика ненаходимости абсурда в каких-либо пределах позволяет рассматривать его как явление некодифицированного пространства: «абсурд – это сама ситуация пересечения разумом границы рационально-логического мышления» [2, с. 189]. Потому исследователь касается в своей статье «Реоущее» тело Абсурд и визуальная репрезентация полета в русской культуре 1900–1930-х годов» частотных для абсурдистики не только в литературном, но и в визуальном воплощении проблематики и мотивов полета, иллюстрирующих бесконечный прорыв человеческого сознания за грани обыденной логики [2, с. 188–241]. Принимая во внимание высказывание Е.В. Клюева, можно заметить, что литература абсурда «не зависит от «времени и места» восприятия, то есть не приурочена ни к текущему моменту, ни к прошлому, ни к будущему – или опять же приурочена ко всему сразу» [3, с. 92].

Абсурдный характер многих народных произведений не подлежит сомнению. Е.В. Клюев открыто заявляет, что «абсурдный текст, имеющий своими корнями прямо и непосредственно фольклор» [3, с. 47]. Он же, а за ним и О.Д. Буренина, говорит о том, что, если, к примеру, внимательно

прочсть текст хрестоматийной сказки «Курочка Ряба», можно прийти к выводу об абсурдности и невнятности его содержания. Однако при рассмотрении его с позиции поиска смысла, по Е.В. Ключеву, при нацеливании на восприятие стихии абсурда, всё расставляется по местам, и следует соответствующее резюме, заключающее в себе смысл сказки: «Всему свое место» [3, с. 46–51]. «Абсурд, в сущности, подобен фольклору», – считает О.Д. Буренина, развивая свою гипотезу на фоне материала соответствующих работ зарубежных исследователей (В. Кошмаль, Ф. Гёблер и др.). Важнейший аспект, извлекаемый из их работ, связан с тем, что абсурд так же, как и фольклор, обращается к мифологическому сознанию народа, в сущности, к архетипам коллективного бессознательного, шире – к трансперсональным категориям [4, с. 54]. Исследователь О.Л. Кабачек, к примеру, выделяет несколько видов семантических полей, предопределяющих абсурдную специфику архаических, т.н. «страшных» или «смертных», колыбельных, содержание которых отсылает к различным областям человеческого сознания, связанным с разного рода сновидческими, танатологическими и пр. мистическими состояниями [5, с. 14–22]. Дразнилки, графоманские частушки, нескладушки, садистские стишки, небылицы также имеют, по мнению ученого, в своей основе абсурдистское звено (заметные элементы комического абсурда содержатся, на наш взгляд, также и в докучных сказках, пьесах Народного театра, театра Петрушки и т.п.).

Говоря в частности о волшебных сказках, О.Л. Черноризская отмечает особую абсурдистскую природу отдельных их образов, формируемых на условном фоне «исторического абсурда» [6, с. 78]. Существует «святая земля» – Русь, противопоставляемая чужой, «заморской» земле: «“заморские страны”, были, соответственно, символами абсурдными, потусторонними, попасть на чужую землю было равнозначно попаданию на тот свет, где люд<ям> <...> присущи нелепые наряды и абсурдные действия» [6, с. 88], где обитают русалки, лешие, Баба-Яга, Змей Горыныч. Такой подход обнаруживает связь с концепцией разделения/сближения «настоящего» и «кромешного» миров Д.С. Лихачева [7], о которой скажем позднее. Свообразную реализацию архетипические ситуации волшебных сказок получают, к примеру, у М. Зощенко («Качество продукции», «Западня», «Хамство» и др.). «Заморская» земля материализуется в конкретный образ заграницы, попав куда герой сталкивается с совершенно иным миром, существующим по своим внутренним нормам и логике. Начинается пространственно-временная путаница, нарушаются смысловые законы, возникают абсурдные положения [подробнее: 8, с. 34–45].

А. Плотникова, рассматривая современные южнославянские (Сербия, Македония, Болгария и др.) устнопоэтические тексты, приходит к мнению

об абсурдной («противоречащей разуму») их составляющей, имеющей глубинную связь с мифологией («ритуальная нагота демонов», типичные места их обитания и т.п.). Помимо этого, рассказы жанра «былинок» о разного рода демонах, мешающих человеку жить и работать, часто содержат кроме традиционных мифологических атрибутов актуальные на данный момент реалии и предметы быта, усиливающие абсурдность повествования (выведенные из строя «нечистью» телевизоры, компьютеры и т.п.) [9, с. 397–398].

В настоящее время весьма востребованными среди читателей оказываются жанры сетевой поэзии – т.н. стихи-пирожки и стихи-порошки – занимающие промежуточное положение между фольклором и литературой. Определенно тексты данных жанровых образований во многом строятся как тексты игрового или онтологического абсурда: в них используются приемы риторического обесмысливания, нарушения ритмического «склада», и, собственно, принцип «общей семантической нескладности» [10, с. 130].

Такие особенности детского мышления как ассоциативность, предметность, алогизм, анимизм, каузальность, шифрованность функционируют в произведениях абсурдизма как элементы авторского стиля, причем некоторые из этих особенностей параллельно присутствуют как формы словотворчества и в детском фольклоре (к примеру формальные признаки зауми в считалках, дразнилках, загадках), фольклоре для детей (потешки, пестушки, колыбельные), а также в промежуточных народно-поэтических языковых конфигурациях (глоссолалии, заговоры). Огромный пласт детской литературы связывается с литературой абсурда в том числе через фольклор. Артикуляционные черты детской речи свиваются с поэтическими формами, присущими текстам футуризма, ОБЭРИУ, постмодернизма, напрямую коммуницирующим с абсурдом.

Неразрывно сплетенная с народной древнерусская смеховая культура, на наш взгляд, наиболее полно и аналитически исчерпывающе представлена у Д.С. Лихачева в его книге «Смех в Древней Руси» [7], зиждется на методологии пародийности и травестии, принадлежащим сфере антимира («кромешного мира»). Этот антимир, являясь частью универсума, организован по принципу противоположения миру настоящему. Мир настоящий благоустроен, упорядочен и надежен. Антимир, наоборот, хаотичен, неустойчив, обесмыслен [7, с. 33]. За счет семантического сумбура происходит абсурдизация антимира. По мысли М.М. Бахтина, истоки антимира находятся в низовой культуре, само его воплощение пребывает в области телесного и сугубо материального [11]. Тем не менее, и «настоящий» мир не может восприниматься как мир высокой культуры, поскольку

предполагается, что этот мир, возможно, в большей степени выдуман: вместе с благоустроенностью здесь царит лицемерие, равнодушие и ханжество с навязанными схемами существования в нем.

С нашей точки зрения, однако, два данных мира, контрастируя, одновременно сближаются и взаимозаменяются. Антимир представляет собой изнанку видимого благополучия: проникновение за благообразие фасада разрушает его, срывает иллюзорный покров благоденствия и вскрывает его безобразие. «Настоящий» и «кромешный» миры уравниваются, тем самым сознание зрителя возвращается к древним, истинным, истокам бытия.

Так, к примеру, в пародийных текстах (челобитные, и т.д.) образы автора, адресата «переворачиваются», представления о привычных реалиях метаморфируются (время, пространство и т.п.), законы и правила жизни дискредитируются: «Ис поля вышел, из лесу выполз, из болота выбрел, а неведомо кто»; «Жалоба нам, господам, на такова же человека, каков ты сам, ни ниже, ни выше, в той же образ нос, на рожу сполс. Глаза нависли, во лбу звезда. Борода у нево в три волоса широка и окладиста <...>»; «Месяца китовраса в нелепый день...» («Служба кабаку») (примеры взяты из книги Д.С. Лихачева [7, с. 37]). Функция подобных травестий, абсурдизации в целом, по мысли Д.С. Лихачева, – «обнажать, обнаруживать правду, раздевать реальность от покровов этикета, церемониальности, искусственного неравенства, от всей сложной знаковой системы данного общества. Обнажение уравнивает всех людей» [7, с. 78].

Из народной среды произрастает феномен скоморошества, возникшего в XI в. и получившего широкое распространение в Древней и Средневековой Руси. Внутренняя концентрация абсурда весьма заметна в жанре скоморошин, где в пародийной форме представлены неправдоподобные сюжеты с перелицованными образами. Это былины-пародии («Агафонушка», «Дурень», «Чурилья-игуменья и Стафида Давыдовна», «Гость Терентище», «Старина о большом быке»), небылицы («Усы»), «туговые старины» («Ловля фазана»), пародийные исторические песни («Кострюк»).

С балаганной традицией, продолжающей скоморошечью, связана особая национальная форма смеха – балагурство, которой свойственны главные проточерты языкового абсурда. «Балагур, – считает Д.С. Лихачев, – разрушает значение слов и коверкает их внешнюю форму. Балагур вскрывает нелепость в строении слов, дает неверную этимологию или неуместно подчеркивает этимологическое значение слова, связывает слова, внешне похожие по звучанию, и т.д.» [7, с. 356]. Лексикологическая база балаганных жанров интегрируется раешным стихом, представление о котором могут дать балаганные прибаутки, в настоящий момент, к сожалению, практически полностью утраченные.

Связь с эстетической категорией комического подчеркивается в исследованиях современной комической литературы, в том числе текстов, публикуемых в современных юмористических журналах. Рассматриваются те же разновидности языковой игры – остроловие и балагурство, – значение которых со временем только еще более актуализируется в силу приобретения ими более резких абсурдистских атрибутов, фиксирующих исторические и общественные перемены. Так, анализ примеров «балагурной языковой игры» в материалах журнала «Красная бурда» позволяет исследователю Г.А. Авдеевой говорить об использовании приема «языковой маски» в форме речевых имитаций за счет чего, в частности, абсурдизируется не только сам речевой акт, но и затекстовые ситуационные модели [12, с. 7–20].

Эстетика русской смеховой культуры XVII в. также несет на себе очевидный абсурдистский отпечаток, и не в последнюю очередь в связи с «бунташным» характером русской реальности этого времени, проявляющимся в активизации мятежной посадского населения, восстаний, бунтов и т.п. Отрицая в своих комических произведениях (в частности, в демократических сатирических повестях) официальную культуру, противопоставляя собственный горький опыт «душеполезной» литературе, авторы-сатирики этого периода создают своеобразную шутовскую философию, во многом построенную на абсурдном мировосприятии. Так, в «Повести о Фоме и Ереме» главные герои подвергают сомнению и саркастическому осмеянию правильность, правдивость и реальность порядка, установленного мирскими и церковными властями. Они полагают, что на самом деле этот порядок абсурден. Надевая шутовские маски, «валяя дурака», Фома и Ерема признают лицемерный мир, их окружающий, населенным и управляемым сплошь дураками, среди которых главные дураки те, кто не признает себя таковыми. Важно заметить, что и сами анонимные сочинители причисляют и себя, и читателей к числу дураков, тем самым подтверждая характерную для мировой смеховой культуры тенденцию к автоиронии. Стилистически данный текст оксюморонизирован и абсурден, изначальная ситуация выворачивается наизнанку: калек призывают совершать разнообразные действия, которые они не могут совершить в принципе (безрукий, к примеру, не может «вызрять в гусли» и т.п.). С другой стороны, абсурдность в смеховых текстах сильно социализирована, увечность и нищета низов в них вполне реальна.

Таким образом, демонстрация абсурда в его глубинном проявлении, в его сущностной рецепции, в виде постоянной альтернативы смыслу либо, шире, его оборотной стороны, едва ли было возможно для культуры Средневековья, как народной, так и официальной. Однако антимир оказывается



опосредованным высмеиваемым миром не только и не столько как его антитетическая имитация. Этот мир олицетворяет собой худшие симптомы реальности, то есть этот «мир зла» зеркален настоящему миру как его аллегория и именно по этой причине он может квалифицироваться как недолжный, «который сам по себе к смеху совершенно не располагает» [7, с. 35]. Его подчиненность миру нормы прежде всего выражается через возможность предполагаемого наличия некоего идеала, который был потерян в процессе развития цивилизационных установок, и в том числе относительно которого и возникает критика обоих миров («настоящего» и «кромешного»).

Безусловно, в смеховой культуре абсурд мог быть представлен наиболее эксплицитно. Между тем в авторской литературе методологические элементы абсурда также весьма заметны. О.Л. Черноричская верно отмечала ошибочность распространенной в литературоведении теории о появлении и широком бытовании текстов абсурдной поэтики лишь в XX столетии. (В то же время исследователь В.С. Воронин, к примеру, выражает законное мнение о том, что при актуальном перманентном присутствии абсурда в мировом культурном пространстве, «переплетение обстоятельств в конце XX века подготовило почву для его наиболее полного проявления и восприятия именно в России» [13, с. 8]). Однако стоит уточнить, что речь здесь идет преимущественно о методе, в связи с чем О.Л. Черноричская подчеркивает: «в художественных произведениях метод приведения к абсурду использовался всегда» [6, с. 15]. Метод приведения к абсурду, к примеру, в XVIII в. можно особенно явственно увидеть не только у И.С. Баркова, но и у писателей-сатириков Д.И. Фонвизина, А.Н. Радищева, в сатирической публицистике Н.И. Новикова. Специфика антиномий, «переворачивания», сюжетообразующего конфликта желаемого и действительного, перемены мест в традиционных образных парадигмах, и т.п. приемы, базирующиеся на дихотомии, – запускают механизмы абсурдизации в их произведениях. Так, в публицистике «Трутня» и «Живописца» специфичный для поэтики абсурда жанровый синкретизм прослеживается в применении способа контаминации двух эстетических областей – одической и сатирической. Как верно замечает О.Б. Лебедева, «для подготовки поэтики русской литературы последующих лет неоценимое значение имел особенный, ассоциативно-непрямой способ выражения публицистической мысли специфически художественными средствами: компоновкой разнородных материалов, рождающей на стыке разных частных смыслов новый и обширнейший, – принцип, основанный на игре прямого значения высказывания с косвенно подразумеваемым, которая нередко превращается в игру утверждения и отрицания, обнаруживающую за одой и панегириком

сатиру и хулу, претворяющую смех в слезы и творящую из жизнеподобной реальности абсурд, где все не то, чем кажется» [14, с. 194]. Исследователь осознанно или нет, но опосредованно формулирует в данном резюме важный художественный аспект абсурдистики: контаминация непрямых смыслов или даже заведомой бессмыслицы рождает новые смыслы, получает смыслообразующий потенциал.

Полагаем, что опыт сатирической публицистики XVIII в. вдохновлял и продолжает вдохновлять литераторов XX и XXI вв. Г.А. Авдеева, к примеру, исследуя специфику эссеистики Д.Л. Быкова, замечает ее характерную особенность: автор часто использует прием доведения до абсурда, выстраивая ситуации «реализации имитативного принципа языковой игры» [15, с. 6]. Д.Л. Быков доводит до абсурда «произвольность интерпретации» текстов или иных текстов, в частности стремление их толкователей всюду видеть «злободневность», соотнося <...> идеи, образы [художественного произведения] с «настоящим» [15, с. 9].

Если вернуться к авторам XVII в., то своеобразной предтечей экзистенциального абсурда в определенной степени можно считать, на наш взгляд, даже «Житие протоппа Аввакума, им самим написанное». Его автор и герой протопоп Аввакум, взвалив на себя абсурдный, бессмысленный с обывательской точки зрения груз мучений за веру, переживая тяжелейший душевный и телесный надлом, но изначально понимая недоступный многим высший смысл происходящего, достигает в итоге необычайного прозрения. Не стоит забывать и об особом характере смеха Аввакума над самим собой, замеченном еще Д.С. Лихачевым. Этот смех являлся щитом против гордыни и вполне хайдеггерского страха [16]; он был способом постижения и развенчания абсурдности окружающего как призрачного мира, мира декораций, которые падут в момент кажущегося и окончательного поражения, но на самом деле невероятного запредельного торжества: «в день века познано будет всеми: потерпим до тех мест» [17, с. 43]. Вот как представляет этот мир Д.С. Лихачев: «Здешний, «нынешний» мир – это и есть мир кромешный, опричный, ненастоящий, мир злой, принадлежащий сатане, противостоящий миру настоящему, миру подлинных ценностей, который ожидает человека за гробом» [7, с. 150].

С агиографией связан мотив юродства в литературе, в первую очередь в абсурдистике в различных ее проявлениях. Определенная степень ориентации на основные агиографические образцы прослеживается у авторов постмодернистского направления или близких к нему. Исследователь И.А. Казанцева, к примеру, подчеркивает, что в творчестве Вен. Ерофеева, Саши Соколова, Е. Попова, Ю. Буйды сильны тенденции «юродской парадигмы» [18, с. 54–65], хотя художественное целеполагание обозначенных

писателей не одинаковое. Если специфика идиостиля первых трех предусматривает очевидный, с приводимой в статье точки зрения ученого О.А. Николаевой, разрыв и контраст между «юродством в православной культуре и «перформансом» в постмодернистской культуре», то в «текстах Ю. Буйды можно обнаружить иные черты юродской парадигмы, имеющей, <...> значительно большее отношение к религиозному подвижничеству, чем к психологическому типу личности автора, лирического героя или персонажа» [18, с. 60–61]. Анализируя рассказ Ю. Буйды «Последний», И.А. Казанцева отмечает, что с помощью абсурдистских приемов, нарушая логические причинно-следственные связи, автор добивается реализации метафоры, заключенной в слове «последний».

Опыт создания квазиреальности, мистификаций и масок в литературе, на наш взгляд, всегда коммутирован с особым, парадоксальным и во многом абсурдным типом мышления своих творцов. Факт возникновения в середине XIX в. литературной маски Козьмы Пруtkова – вымышленного писателя, поэта, философа, имевшего завершeнную оригинальную биографию и портрет – говорит не только о незаурядном даровании его создателей (А.К. Толстого, Алексея, Владимира и Александра Жемчужниковых, также, по некоторым сведениям, А.Н. Аммосова [19]), но и во многом о творческом опережении ими своего времени. Их гротескные и пародийные поэтические и прозаические произведения, опубликованные под коллективным псевдонимом К.П. Пруtkова, были пронизаны духом абсурда задолго до первых попыток теоретического и терминологического оформления собственно категории художественного абсурда (начало которым, по мысли О.Д. Бурениной, в России было положено в 1950-е гг. [4, с. 60]).

Своим предшественником Козьму Пруtkова мыслили сатирикoнцы, в 1913 г. выпустившие особый номер своего журнала, посвященный 50-летию со дня «смерти» поэта, тем самым продолжив литературную игру, начатую авторами-создателями в XIX в. [20, с. 159]. А.О. Путило в своей статье «Визуализация образа К. Пруtkова на страницах журнала “Сатирикoн”» досконально разбирает вербальные и невербальные способы воплощения этой фигуры, насквозь пропитанные абсурдистским настроением. Так, к примеру, описывая одну из иллюстраций этого выпуска журнала, исследователь верно замечает весь «абсурд ситуации, когда покойник верхом возглавляет собственную похоронную процессию, триумфально въезжая в загробный мир на старой кляче» [20, с. 160]. С другой стороны, конечно, здесь угадывается обратный, паратекстуальный, смысл: «творчество Пруtkова не заканчивается с физической смертью его авторов-создателей, а напротив, переживает новое рождение» [20, с. 160]. Отзвуки творчества Козьмы Пруtkова раздаются не только у Саши Черного, Тэф-

фи, А.Т. Аверченко, Дона-Аминадо, Скитальца и пр. сатириконцев, но и весьма отчетливо у ОБЭРИУтов (особенно у Н.М. Олейникова, менее – у Д.И. Хармса), у И.А. Ильфа и Е.П. Петрова, у М.М. Зощенко, М.А. Булгакова. Афористичность стиля К.П. Пруткина (помимо В.В. Розанова) до некоторой степени перенял Вен. Ерофеев, у Д.А. Горчева слышатся его интонации. Авторская самоидентификация Б. Акунина связана с использованием нескольких литературных масок. Так или иначе многие писатели, близкие к абсурдистике, испытали влияние этого «классика, которого не было» [5, с. 11].

Итак, метод абсурда может присутствовать в том или ином виде у всех авторов, и у отечественных, и у зарубежных, от классики до авангарда. О.Л. Черноричская, с нашей точки зрения, верно заключает, что подобный вывод можно сделать лишь имея в виду т.н. «деиндивидуальность» автора, приводящую к «самоутверждению» героя. «Автор владел лишь методом – он не мог иметь даже собственного стиля, поскольку стиль произведения (в узком смысле, как внешняя характеристика) должен был соответствовать стилю бытия и сознания персонажей» – полагает исследователь [6, с. 165]. Приблизительно в том же направлении рассуждает Е.В. Клюев, говоря о «невластности» автора над своими персонажами, тем самым утверждая правильную мысль об иррациональности творческого акта, ведущую свою историю еще от Платона («Ион»), но так или иначе долгое время не принимавшуюся многими литературоведами в расчет на должном уровне. Так хрестоматийные примеры из творческих биографий А.С. Пушкина или Л.Н. Толстого, связанные с их интерпретацией замужества Татьяны Лариной или самоубийства Анны Карениной расценивались критиками как лукавство или казус.

Важно также заметить, что по отношению к приведенным литературным примерам еще рано рассуждать об абсурдистской поэтике в конкретных терминологических детерминациях, равно как и причислять какие-либо из них к литературе абсурда в ее теоретически опосредованном понимании. В этих текстах элементы абсурда заложены в сюжетных ситуациях (контрастность обстоятельств, нарушение логических связей, парадоксальность происходящего и т.п.); фигурируют отдельные элементы поэтики абсурда (антиномичность, антитетичность, травестийность, контрастность, мистифицированность, ассоциативность и т.д.), которые будут теоретически обоснованы гораздо позже времени публикаций перечисляемых произведений.

Можно говорить о «методе приведения к абсурду» [6, с. 15], который не просто использовался всеми писателями, но полагался в основу многих произведений, становившихся впоследствии эталоном литературного ма-

стерства. В отечественной исследовательской традиции подобная особенность *reductio ad absurdum* была замечена у Н.В. Гоголя Б.М. Эйхенбаумом и названа «приемом доведения до абсурда или противологического сочетания слов» [21, с. 51], у Ф.М. Достоевского Л.И. Шестовым [22] и Е.М. Мелетинским [23], у А.С. Пушкина В. Шмидом [24], а уже в наше время возобновила свое движение в исследованиях О.Л. Чернорицкой [6], А. Рясова [25] и др.

«Каждое произведение, созданное методом приведения к абсурду, – это проект. Более того, это и проекция, раскрывающая сам смысл абсурда» – справедливо считает О.Л. Чернорицкая. Действительно, специфика увлечения современных абсурдистов и примыкающих к ним писателей сюжетными проекциями, т.е., в итоге, особенностями нахождения «своих» форм, приемов, типов, образов у авторов прошлого и преобразования их, наталкивает на мысль о возможном и явном пересечении всех авторских энергий в единой точке, именуемой «абсурд». Существуют всевозможные, часто абсурдизированные, версии У. Шекспира (Л.С. Петрушевская «Гамлет. Нулевое действие»), М. Сервантеса (М.А. Булгаков «Дон Кихот», Е.Л. Шварц «Дон Кихот» и др.), А.С. Пушкина (Вен. Ерофеев «Вальпургиева ночь, или Шаги командора», В.Г. Сорокин «Метель»), Н.В. Гоголя (О. Богаев «Башмачкин», Н. Коляда «Старосветская любовь»), М.Е. Салтыкова-Щедрина (В.Г. Сорокин «Сахарный Кремль»), Ф.М. Достоевского (В.Г. Сорокин «Dostoevsky-trip», «Роман»; Клим «Парадоксы преступления, или Одинокие всадники Апокалипсиса» и др.), Л.Н. Толстого (В.О. Пелевин «Т», В.Г. Сорокин «Метель») и др.

Методологическую линию доведения до абсурда Н.В. Гоголя продолжают современные уральские драматурги, весьма удачно, на наш взгляд, вписывая его метод в «депрессивный контекст» [26, с. 175] «екатеринбургской драматургической школы», модифицируя и преобразуя при этом как метод, так и, собственно, контекст. К примеру, гоголевский абсурд трансформируется в пьесах-переложениях О. Богаева («Башмачкин», «Мертвые уши, или Новейшая история туалетной бумаги»), Н. Коляды («Старосветская любовь»).

Итак, абсурд перманентно присутствует на любом этапе исторического и культурного развития человечества, не будучи привязан к конкретной эпохе или культурным фрагментам. По справедливому, на наш взгляд, мнению О.Д. Бурениной, имеющему под собой известные и важные источники (в первую очередь, книга М. Эсслина «Театр абсурда» [27]), феномен абсурда сопряжен с «кризисом культуры [курсив наш – С.М.]» и проблемой его интерпретации» [цит. по: 4, с. 26]. Характерна ситуативная рецепция абсурда Г.С. Померанца, также утверждающего апогейные его

точки именно в переходные, кризисные эпохи, в то же время ратифицируя возможность его нахождения в любых жанрах независимо от хронологических и пр. рамок [28, с. 413–456]. Культурные и исторические кризисные фазы характеризуются тем, что абсурд как структурная онтологическая предпосылка выходит на поверхность ментального сознания, а его элементы, коренящиеся в самом человеческом бытии и мироустройстве в целом, становятся особенно явными (например, XVII в., отмеченный мятежами и восстаниями или кризис 60-х гг. XIX в., продиктованный, в первую очередь, отменой крепостного права). Абсурд в искусстве отвечает абсурдности бытия и наиболее ярко проявляет себя в кризисные для него моменты. В XX в. события периода Первой мировой и гражданской войны, а также революции 1917 г. (1914–1922), голод 1932–1933 гг., Великая Отечественная война (1941–1945), кризис 1980-х гг. и перестройка, кризис 1994 г., дефолт 1998 г., Мировой экономический кризис (2008), Экономический кризис 2014–2015 гг. были подчеркнута ознаменованы усилением как собственно абсурдных и экзистенциальных тенденций в литературе, так и интересом читателей и исследователей к творчеству русских футуристов, дадаистов, ничевоков, обэриутов и т.п., где стихия абсурда весьма осязаема. Подчеркнем, что внешний кризис, кризис реальности естественным образом провоцирует кризис сознания, как общего, национального, так и частного, индивидуального.

Абсурд обладает дискурсивной «непрерывностью», пребывая в историческом и культурном пространстве универсума и не имея фиксированного положения в литературном процессе. Между тем по отношению к абсурду до XX в. преждевременно говорить об абсурдистской поэтике в терминологической конкретике в силу отсутствия в то время системного теоретического обоснования искомой художественной категории. Безусловно, осознание абсурда реальности в его глубинном, онтологическом, понимании присутствовало всегда и получало свое выражение и в фольклоре, и в агиографии, и в произведениях смеховой культуры Средневековья и Возрождения. В них абсурд проникает в сюжетные слои повествования (контрастность обстоятельств, нарушение логических связей, парадоксальность происходящего и т.п.), соответственно присутствуют отдельные элементы поэтики абсурда (контрастность, трагедийность, мистифицированность, ассоциативность и т.д.)

Однако все подобные приемы базируются пока на дихотомии, на бинарных оппозициях: структурные компоненты мира всеобщего хаоса, пародирующего «нормальный» мир, призваны диагностировать иллюзорность того и другого. Но смешение и оборотная сторона смыслов приводит

не только к осознанию близости двух миров, но и необходимости возврата к древнему, не дискретному, целостному идеалу.

### *Список литературы*

1. Камю А. Миф о Сизифе. Эссе об абсурде // Сумерки богов. М.: Политиздат, 1989. С. 222–319.
2. Буренина О. «Реюшее» тело Абсурд и визуальная репрезентация полета в русской культуре 1900–1930-х годов // Абсурд и вокруг: Сборник статей / Отв. ред. О. Буренина. – М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 188–241.
3. Клюев Е.В. Теория литературы абсурда. М.: УРАО, 2000. 102 с.
4. Буренина О. Что такое абсурд, или По следам Мартина Эсслина // Абсурд и вокруг: Сборник статей / Отв. ред. О. Буренина. – М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 7–75.
5. Жуков Д.А. Классик, которого не было // Сочинения Козьмы Пруткина. М.: Советская Россия, 1981. С. 282–283.
6. Чернорицкая О.Л. Поэтика абсурда. Т. 1: Классика. Вологда, 2001. 87 с.
7. Лихачев Д.С. Смех в Древней Руси. Л.: Наука, 1984. 295 с.
8. Ибатуллина Г.М. Жанровый архетип мениппеи в поэтике комической новеллы М. Зощенко // Вестник УдГУ. История и филология. 2010, вып. 4. С. 34–45.
9. Плотникова А. Фольклорный текст-абсурд в южнославянском селе XX века // Абсурд и вокруг: Сборник статей / Отв. ред. О. Буренина. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 397–415.
10. Петренко С.Н. Пирожки и порошки: сетевая поэзия между фольклором и литературой // Известия ВГПУ, 2014. С. 129–135.
11. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М.: Художественная литература, 1990. 543 с.
12. Авдеева Г.А. Приемы языковой игры в юмористическом издании: на материале журнала «Красная бурда» // Уральский филологический вестник. Серия: Язык. Система. Личность: лингвистика креатива, 2018. С. 7–20.
13. Воронин В.С. «Законы» фантазии и абсурда в трагическом мироощущении русской литературы XX в.: дисс. ... д. филол. н. Волгоград, 2002. 358 с.
14. Лебедева О.Б. История русской литературы XVIII века. М.: Высшая школа: Изд. центр «Академия», 2000. 415 с.
15. Авдеева Г.А. Имитативный принцип языковой игры в публицистике Д.Л. Быкова // Уральский филологический вестник. Серия: Русская литература XX–XXI веков: направления и течения, 2016. С. 6–15.
16. Хайдеггер М. О существе человеческой свободы. М.: Владимир Даль, 2018. 416 с.
17. Житие протопопа Аввакума и другие его сочинения. М.: Советская Россия, 1991. 368 с.
18. Казанцева И.А. Эстетическое освоение юродской парадигмы в русской литературе XX–XXI веков // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина, № 2, том 1, 2010. С. 54–65.

19. Кривин Ф. Наш доброжелатель Козьма Прутков // Сочинения Козьмы Пруткова. Классики и современники: Русская классическая литература. М.: Художественная литература, 1987. С. 3–10.

20. Путило А.О. Визуализация образа К. Пруткова на страницах журнала «Сатирикон» // Известия ВГПУ. Филологические науки, 2018. С. 159–164.

21. Эйхенбаум Б. Как сделана «Шинель» Гоголя // О прозе. О поэзии: Сб. ст. Л.: Худож. лит. Ленингр. отд-ние, 1986. С. 45–63.

22. Шестов Л. Достоевский и Ницше // Сочинения в двух томах. Т. 1. Томск: «Водолей», 1996. 672 с.

23. Мелетинский Е.М. Заметки о творчестве Достоевского. М.: РГГУ, 2001. 190 с.

24. Шмид В. Проза как поэзия: Пушкин, Достоевский, Чехов, авангард. М.: Инапресс, 1998. 92 с.

25. Рясов А. Достоевский и эстетика абсурда (попытка анализа взаимосвязей) // Топос, 26.11.2007. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.topos.ru/article/5949> (дата обращения: 26.12.2018).

26. Кислова Л.С. Функции комического в драматургии О. Богаева // Вестник ТГПУ. 2011. Выпуск 7 (109). С. 175–179.

27. Esslin M. The Theatre of the Absurd. N. Y., 1961. 357 p.

28. Померанц Г. Язык абсурда // Выход из транса. М.: Центр гуманитарных инициатив, 2018. С. 413–456.

## THE ABSURD IN RUSSIAN LITERATURE: ON THE PROBLEM OF FUNCTIONAL AND AESTHETIC SIGNIFICANCE

S. F. Merkushev

The chapter is a review and is devoted to the consideration of representations of the category of absurdity in the Russian literary process. *Methods*: a comprehensive historical and theoretical research approach is used, combining analytical, descriptive-functional and comparative methods. *Conclusions*: absurdity as a noumenal category has a timeless character and can manifest itself in various literary phenomena (in folklore, realistic and modernist prose, postmodernism, old Russian genres, etc.). But the activation of extreme and synthetic forms in various fields of art is usually associated with critical stages in the development of history and culture. Therefore, the absurd in literature as such a category can be a kind of response to the aggravation of the permanent crisis inherent in this era.

**Keywords**: absurd, Russian literature, literary process, crisis

## 1.4. ПРОЦЕСС ФОРМИРОВАНИЯ КАНОНА В СОВРЕМЕННОЙ МАССОВОЙ КУЛЬТУРЕ

© И.Б. Казакова

Глава посвящена феномену мультимедийных франшиз в современной массовой культуре, важным условием функционирования которых является формирование канона – свода основных принципов существования вымышленного мира, кото-



рое происходит при активном участии целевой аудитории франшиз – ее фанатов. Цель главы – выявить основные способы создания канонов и роль производителей и потребителей франшиз в этом процессе. Используя сравнительный метод, автор рассматривает способы формирования канона в ряде медиафраншиз и приходит к выводу о том, что понятие каноничности более важно для их потребителей, чем для производителей, поскольку для первых канон – гарантия сохранения вымышленной вселенной, а для вторых – вынужденное ограничение их деятельности.

**Ключевые слова:** медиафраншиза, мультимедийная франшиза, фэндом, канон, «Властелин колец», «Звездные войны», кинематографическая вселенная «Marvel», расширенная вселенная DC, вселенная «Чужого».

Одним из отличительных признаков современной культуры является постоянный рост коммуникации, усиление связей между отдельными средствами коммуникации и тяготение к созданию интермедийных взаимоотношений между отдельными искусствами и различными видами культурной деятельности. В массовой культуре самым эффективным способом установления таких интермедийных связей является создание медиафраншиз, то есть собрания различных информационных продуктов (кинофильмов, литературных произведений, телепродукции, компьютерных игр, игрушек), объединенных общим сюжетом, персонажами и принадлежностью к одному торговому знаку.

История таких медиафраншиз началась в 1937 году, когда Уолт Дисней, сняв полнометражный мультфильм «Белоснежка и семь гномов», зарегистрировал саундтрек к нему как самостоятельный медийный продукт и получил лицензию на некоторых персонажей, которые стали прообразами игрушек и экспонатов в тематических парках [1]. В дальнейшем и компания Дисней, и другие кинокомпании Голливуда стали развивать этот подход к созданию своей продукции, а с внедрением в этой области компьютерных технологий возможностей для расширения подобной деятельности стало намного больше, что привело к появлению обширных и коммерчески успешных медиафраншиз, таких, как «Звездные войны», «Звездный путь», «Властелин Колец», кинематографическая вселенная «Marvel» и другие.

Каждая франшиза имеет свою целевую аудиторию – фанатов, отношение которых к составляющим франшизы во многом зависит от их соответствия канону, включающему в себя основные принципы существования вымышленной вселенной, ее историю, персонажей. Формирование канона может происходить разными способами в зависимости от того, что лежит в основе франшизы, то есть является ее изначальным текстом – законченное

литературное произведение, продолжающаяся серия книг, кинофильм, телесериал, комикс, компьютерная игра и т.д. Как правило, создатели франшиз не занимаются формулированием основных составляющих канона – они появляются как обобщенная точка зрения большей части фанатов, которые определяют наиболее значимые для них составляющие художественного мира франшизы и включают их в канон.

В случае отступления от общепризнанного канона может последовать массовая негативная реакция со стороны фанатского сообщества – фэндом, что стало особенно заметно в последние десятилетия благодаря развитию социальных сетей. Таким образом возникает обратная связь, и у фанатского сообщества путем воздействия на общественное мнение появляется возможность до некоторой степени влиять на создателей франшиз и регулировать изменения в их содержании. Исследователь фан-культуры У. Брукер называет такую деятельность фанатов кураторством или защитными действиями в отношении канона и (или) его создателей и выделяет ее наряду с такими видами деятельности, как общение с единомышленниками; расширение знаний, касающихся канонического текста; паломничество [2, с. 875]. Чтобы понять основные закономерности формирования канона в медиафраншизах и роль фанатов в этом процессе, рассмотрим различные варианты взаимодействия создателей франшиз и их поклонников на примере истории таких вымышленных вселенных, как «Властелин колец», «Звездные войны», киновселенная «Marvel», «Чужой», «Гарри Поттер» и некоторых других.

Появление понятия канона в массовой культуре связывают с сочинениями о Шерлоке Холмсе: предположительно, оно стало использоваться поклонниками этого персонажа, чтобы по аналогии с библейскими текстами отличать шестьдесят оригинальных произведений А. Конан-Дойла о Шерлоке Холмсе от сочинений о нем других авторов, которые предлагалось воспринимать как апокрифы [3]. Это понятие оказалось востребованным у поклонников и других художественных вселенных, и в настоящее время под каноном понимается исходный текст, с которым сравнивают все последующие составляющие франшизы. Как уже было сказано, в понимании каноничности тех или иных деталей художественных вселенных единогласие зачастую отсутствует. Это может происходить даже в таких медиафраншизах, в основе которых лежит литературное произведение – самый, казалось бы, бесспорный из канонов. Например, фанаты «Гарри Поттера» расходятся в понимании канона своей вселенной: одни считают каноном только опубликованные книги, другие включают в канон дополнительную информацию о мире Гарри Поттера, которую Дж. Роулинг публикует на своем сайте и в Twitter [4].

Еще более запутанной выглядит ситуация с канонем в другой франшизе с литературной первоосновой – во «Властелине колец». «Властелин колец» не является классической медиафраншизой: поскольку права на издание произведений Дж. Р.Р. Толкина, их экранизации, использование имен и названий из его сочинений, производство сувенирной продукции и игр по их мотивам принадлежат разным компаниям [5], единой медиавселенной, основанной на книгах английского писателя, не существует. Однако для большинства фанатов франшиза «Властелин Кольца» состоит из трилогии Толкина, «Хоббита», «Сильмариллиона» и двух кинематографических трилогий П. Джексона. Именно в этих литературных текстах и их киноадаптациях фанаты ищут признаки канона и критикуют отступление от него. Интересно, что с момента выхода кинотрилогии «Властелин колец» (2001–2003) внутри фэндомы произошло разделение на тех, для кого первичны книги («book-firsters»), и тех, для кого первичны фильмы («film-firsters») [6, с. 7]. Наибольшие трудности с определением канона возникают у первой группы, что связано со своеобразием литературного первоисточника.

Фанаты Толкина, признающие первичность книг, объясняют трудности канонизации художественного мира Средиземья тем, что писатель работал над его созданием на протяжении десятилетий, постоянно внося какие-то изменения. Путаницу вносит и намеренная незаконченность некоторых сюжетных линий «Властелин колец», а также то обстоятельство, что весьма значительный для истории этой вымышленной вселенной текст – «Сильмариллион» – был опубликован после смерти писателя и дорабатывался Кристофером Толкином [7]. Одни фанаты полагают, что канонем следует считать «Властелин колец» и второе издание «Хоббита» (1951) [8], другие готовы с некоторыми оговорками включить в канон и «Сильмариллион» [9]. Также предпринимаются попытки классифицировать все тексты Толкина, касающиеся Средиземья, как неканоничные, преканоничные, относящиеся к оспариваемому канону и к внешней мифологии [10]. Самая широкая точка зрения, представленная в фэндоме, – включить все сочинения Толкина о его вымышленном мире в так называемый «канон Средиземья» [11]. Наконец, еще одну точку зрения представляют фанаты, которые утверждают, что сочинения Толкина надо воспринимать не как канон, а как мифологию, то есть собрание текстов, не имеющих иерархии в отношении их подлинности, зачастую предлагающих разные интерпретации одних и тех же событий [12].

«Властелин колец» П. Джексона приобрел в глазах фанатов статус кинона – экранизации каноничного литературного текста. Трилогия П. Джексона создавалась с расчетом на уже существовавший фэндом Толки-

на и в целом была воспринята фанатами благосклонно [6, с. 8]. Основные претензии к ней были связаны с отступлениями от каноничного текста в сюжете, сокращением или расширением роли отдельных персонажей и т.д. Однако многие представители фэндома приняли большинство изменений и оправдали их необходимостью сжать объемный литературный источник до приемлемых для фильмов размеров и задать истории определенный темп [13]. Кинотрилогия «Хоббит» вызвала гораздо больше негативных эмоций со стороны фанатов из-за чрезмерно растянутого действия и более вольного, по сравнению с «Властелином колец», обращения с сюжетом первоисточника [14].

Фанаты, для которых первичен «Властелин колец» П. Джексона, разумеется, не оспаривают каноничность литературного источника, однако видят в кинотрилогии усовершенствованную версию истории, из которой убрали все второстепенное и необязательное [15]. В целом, для этой части фэндома вопрос о каноне не стоит так остро, как для фанатов книг о Средиземье.

В силу своеобразия истории франшизы «Властелин колец» невозможно говорить о влиянии фанатов на формирование канона. Однако само появление обеих кинотрилогий во многом обязано существованию большого количества поклонников творчества Толкина, на которых старался ориентироваться П. Джексон, активно общаясь с ними во время работы над фильмами [16]. При этом фильмы создавались не только для фанатов книг, что подчеркивал и сам режиссер: они должны были стать понятными даже для непосвященных в историю Средиземья зрителей [16]. Судя по появлению фанатов кинофраншизы, равнодушных к литературному первоисточнику, создателям киновселенной «Властелин колец» это удалось.

Пример медиафраншизы, создатели и фанаты которой очень активно используют понятие канона, – это «Звездные войны», сама история которых является во многом историей формирования и постоянного видоизменения канона этой франшизы. В рамках данной статьи нет возможности подробно рассмотреть этапы и обстоятельства его становления, поэтому выделим только основные моменты этого процесса.

Хотя сама франшиза «Звездных войн» начала формироваться в 70–80-е годы, проблема канона в ней возникла в 90-е годы по причине стремительного разрастания вселенной, которая складывалась из фильмов, сериалов, книг, комиксов, игр и другой медиапродукции. Первоначально понятие канона использовалось для того, чтобы отделить произведения, созданные на основе оригинальных сочинений Дж. Лукаса, от всех остальных, которые стали считаться расширенной вселенной «Звездных войн». В дальнейшем представления о каноне очень сильно усложнились вследствие

целенаправленной деятельности руководства франшизы, которое старалось не допускать противоречий в развитии событий в галактике «Звездных войн». Так возникло шесть уровней каноничности – от высшего (двух трилогий Дж. Лукаса) до низшего (N-сезон, «неканонического»), включающего в себя истории, противоречащие всем остальным уровням канона. Между этими крайними уровнями каноничности располагались уровни телевизионного канона, канона расширенной вселенной книг, комиксов и видеоигр и другие. Новый этап в истории канона «Звездных войн» наступил в связи с покупкой франшизы кинокомпанией Диснея. В 2014 году канон был реконструирован: иерархические уровни каноничности были упразднены, и все существовавшие к тому времени материалы франшизы были разделены на каноничные (к которым были отнесены кинофильмы вселенной, выходящие трилогиями, и еще один фильм и сериал) и неканоничные, к которым были причислены все остальные составляющие франшизы, называемые с этого времени не «Расширенной Вселенной», а «Легендами «Звездных войн»» [17].

Как замечает Г. Канаван, эта смена правил канонизации оказалась подобна смене всей эпистемы «Звездных войн»: первоначально франшиза развивалась как авторский проект Дж. Лукаса, его собственная мифология, основанная на мономифе Дж. Кэмпбелла, и потому сама причастность режиссера к какой-либо составляющей франшизы делала ее каноном [18, с. 281]. В дальнейшем авторитет Дж. Лукаса был несколько поколеблен из-за неприятия частью фэндома трилогии-приквела, однако он по-прежнему воспринимался как демиург вселенной «Звездных войн». С переходом прав на франшизу к компании Диснея все изменилось: «...Внешний сдвиг в политической экономии франшизы «Звездных войн» принимает непросто эпистемологический характер в отношении внутренней непрерывности общей вселенной. Если когда-то процесс вынесения решения о каноничности какого-либо факта был в некотором смысле автоматическим – это есть в кино? сказал ли это Джордж? –, то теперь это требует более сложных размышлений по поводу множества конкурирующих текстов и авторов, которые неизбежно вступят в конфликт друг с другом» [18, с. 281].

Пока существовал авторитет Дж. Лукаса, деятельность фанатов по отношению к франшизе заключалась в экзегезе, постоянных попытках раскрыть мифологию «Звездных войн», понять глубину авторского замысла [18, с. 284]. Дополнительные к фильмам Дж. Лукаса материалы воспринимались как комментарии и дополнения к киносаге и не конкурировали с ней [18, с. 287]. Творчество фанатов (фанфикшн, фанфильмы, фан-арт), всплески активности которого происходили (и происходят) после выхода

каждого канонического фильма, руководство франшизы, с одной стороны, поощряло, а с другой – стремилось контролировать [19, с. 293]. Так произошло в начале 2000-х годов, когда по поручению Дж. Лукаса была проведена работа по систематизации всех материалов по «Звездным войнам» и их иерархическое выстраивание [20]. При этом на вопрос о том, что он думает о творчестве фанатов, Лукас ответил, что вообще не знаком с ним [17].

За время работы над «Звездными войнами» кинокомпания Дисней фанаты смогли убедиться в том, что после отстранения Лукаса у новых владельцев франшизы нет генерального плана ее развития, вследствие чего сценарий и режиссура почти каждого фильма претерпевают многочисленные изменения в процессе работы над ним. Руководство франшизы объясняет это отсутствием первоисточника [21].

В этой ситуации стали формироваться новые отношения между создателями франшизы и ее поклонниками, и примером такого нового взаимодействия является история восприятия фанатами спин-оффа «Изгой-один» (2016). Перед выходом фильма появился трейлер, на основании которого фанаты сделали предположения о характере главной героини грядущего спин-оффа и о возможном развитии событий в нем. Однако фильм не оправдал этих ожиданий: вместо героини – беспринципной авантюристки и преступницы, нанятой повстанцами для выполнения опасного задания, то есть женской аналогии Хана Соло, в центре киноповествования оказалась «девушка в беде», используемая силами сопротивления против ее желания. Также обманутыми оказались надежды фанатов на продолжение этого фильма. Чтобы преодолеть недовольство фэндомом после выхода «Изгоя-один», его создатели в многочисленных интервью рассказывали, как менялась концепция фильма в процессе его создания, намекали на существование материалов, не вошедших в окончательную редакцию фильма (однако так и не смогли предъявить их) [18, с. 285–287]. Г. Канаван полагает, что такая политика кинокомпания в отношении фэндомом способствует формированию парадоксальной ситуации: произведение имеется только в одной фиксированной форме, но в то же время за счет создания паратекста (интервью, статей, репортажей и видеоматериалов о съемках, якобы случайной утечки информации и т.д.) фанатам внушается мысль о существовании и других вариантов, которые, возможно, более соответствуют их представлениям о каноничности [18, с. 287]. Таким образом, понятие канона в новых «Звездных войнах» размывается, что дает каждому фанату возможность собственной интерпретации, подтверждение верности которой он сможет найти или в произведениях франшизы, или в окружающих их обширном паратексте.

Компания Диснея владеет еще одной медиафраншизой с собственным канонам – кинематографической вселенной «Marvel», включающей в себя кинофильмы, объединенные общими персонажами и сюжетными линиями, телевизионные сериалы, книги и комиксы по этим фильмам и сериалам. Поскольку киновселенная «Marvel» сразу создавалась как тщательно спланированный медиапродукт, вопрос с определением канона в ней не является проблематичным и не вызывает больших споров у фанатов. Канон – это фильмы киновселенной, объединенные сквозным сюжетом («Сага бесконечности»), сериалы и короткометражные фильмы по их мотивам, которые официально объявляются частью франшизы, а также комиксы и книги, приуроченные к выходу фильмов. Неканон – это сериалы и фильмы, действие которых происходит в этой же вымышленной вселенной, но без участия героев фильмов «Marvel». Такие неканонические сериалы и фильмы создаются не киностудией Диснея, а другими медиакомпаниями [22].

С точки зрения поклонников вселенной «Marvel» – огромного мира комиксов – киновселенная «Marvel» охватывает лишь небольшую часть этого мира. Понятие канона для этой части фэндомы также не очень актуально, поскольку вселенная «Marvel» по своему строению далека от строгой каноничности – это мультивселенная, события в которой не упорядочены относительно друг друга, а персонажи комиксов становятся героями не связанных друг с другом историй [23]. По этой причине претензии к неканоничности фильмов франшизы со стороны фанатов касаются, в основном, отдельных деталей, например, внешности киноперсонажей. Так, неприятие у многих фанатов вызвал выбор темнокожего актера на роль Хеймдалла, который в комиксах имеет скандинавскую внешность [24].

Таким образом, из-за отсутствия жесткого канона, с одной стороны, и из-за не допускающего разночтений паратекста, создаваемого киностудией (режиссеры и продюсеры в интервью, как правило, демонстрируют четкое видение развития франшизы [25]), проблема канона не играет важной роли в фэндоме киновселенной «Marvel», и, следовательно, фанаты не пытаются влиять на ее развитие посредством курирования канона.

Еще меньшую роль канон играет в другой медиафраншизе, выросшей из комиксов, – в расширенной вселенной DC. Ее источник – мультивселенная DC, как называют вымышленный универсум из множества параллельных миров, в которых разворачиваются различные истории с одними и теми же персонажами. Эта мультивселенная начала зарождаться с 1940-х годов, когда персонажи комиксов DC стали появляться вместе в одних и тех же визуальных новеллах, а оформление ее концепции произошло в 1960-е годы. Долгое время кинофильмы и телесериалы по этим комиксам (в основном, производимые кинокомпанией «Warner Bros. Pictures») были

не связанными друг с другом сюжетно, но в 2012 году киностудия приступила к созданию медиафраншизы, в которую к настоящему времени входят восемь кинофильмов, книги – новеллизации фильмов и приквелы, а также сюжетно связанные с фильмами комиксы. Параллельно с созданием расширенной вселенной компания «Warner Bros. Pictures» продолжает выпускать комиксы, кинофильмы и сериалы, сюжетно не связанные с ней.

Канон в расширенной вселенной DC не сформировался, и главная причина этого заключается в том, что одновременно с созданием фильмов франшизы компания «Warner Bros. Pictures» продолжила выпускать сольные фильмы о персонажах расширенной вселенной, не связанные с ее сюжетом и даже с другими актерами. Так, роль Джокера в фильме из расширенной вселенной («Отряд самоубийц» (2016)) и во не входящем в нее сольном фильме об этом персонаже («Джокер» (2018)) играют разные актеры и создают совершенно разные образы. Эта непоследовательность в выстраивании вселенной сопровождается постоянными изменениями в планах киностудии, замене сценаристов и режиссеров [26]. В этих условиях поиски канона, как правило, приводят фанатов к комиксам как более авторитетному источнику сведений о вселенной DC по сравнению с фильмами [27]. Например, фанаты неизменно обращают внимание на такую неканоническую деталь в фильмах о Бэтмене, как убийство им своих врагов, поскольку в комиксах этот персонаж никого не убивает [28]. С недавнего времени руководство кинокомпании стало предпринимать усилия для упорядочивания вселенной DC и сближения ее с кинофильмами расширенной вселенной. В рамках этой деятельности в 2016 году произошло обновление содержания и визуальной составляющей комиксов [29]. В целом, процесс формирования канона в расширенной вселенной DC идет очень медленно и затрудняется как непоследовательной политикой руководства франшизы, так и запутанностью исходного материала.

Одна из успешных современных франшиз, в которой в настоящее время актуализировалась проблема канона – это «Чужой». Вселенная «Чужого» начала формироваться в 1979 году, когда Р. Скотт снял научно-фантастический фильм по оригинальному сценарию на киностудии «20th Century Fox». После этого с 1986 по 2017 годы вышло пять полнометражных фильмов – продолжений и приквелов, несколько короткометражных фильмов, а также фильмов-кроссверов, объединяющих вселенную «Чужого» с другими вселенными. Кроме того, создавались компьютерные игры и печатная продукция.

Кинокомпания «20th Century Fox», как и унаследовавшая франшизу компания Дисней, никогда не делала официальных заявлений о каноничности или неканоничности составляющих франшизы [30]. При отсутствии



официального канона фанаты вселенной «Чужого» стали создавать собственный, однако единой точки зрения в фэндоме так и не возникло. Наиболее очевидным решением было признать каноном всю лицензированную правообладателем продукцию – фильмы, комиксы, книги, энциклопедии, игры [30]. Однако такому подходу в понимании канона препятствуют противоречия в фильмах, которые не дают сформироваться четким представлениям о вселенной «Чужого». Главное из противоречий, всегда отмечаемое фанатами, – это отличия в биологических характеристиках и в жизненном цикле Чужого – инопланетной формы жизни, противостояние с которой образует сюжет почти всех историй франшизы [31]. Наиболее каноничным с точки зрения фанатов является Чужой из первого фильма, который был снят Р. Скоттом и положил начало франшизе. В трех последующих фильмах, снятых другими режиссерами, внешний облик Чужого и его повадки изображались по-разному, кроме того, стали возникать противоречия и в других элементах этой вымышленной вселенной [31]. Окончательную путаницу внес Р. Скотт, который вернулся во франшизу с фильмом «Прометей» (2012), в котором изображались события за 29 лет до происходящего в первом фильме, и продолжением «Прометей» – фильмом «Чужой: Завет» (2017).

В связи с этими противоречиями в фильмах (книги и комиксы не принимаются в расчет при обсуждении канона вселенной «Чужого», хотя благодаря комиксам возникло популярное у фанатов – но не каноничное – ответвление от основной франшизы «Чужой против Хищника» [31]) фанаты разделились на тех, кто готов признать каноном все полнометражные и короткометражные фильмы, часть игр и книг [32], и на тех, кто признает каноном только первый фильм, или же три первых (трилогию), или четыре первых фильма (тетралогия) [31]. Таким образом, несмотря на непоследовательность создателей франшизы и отсутствие официальной позиции в вопросе канона, фанаты этой вселенной сами пытаются создать его.

Рассмотрев ситуацию с каноном в ряде самых успешных медиафраншиз современной массовой культуры, можно сделать вывод о том, что понятие канона востребовано в первую очередь в среде фанатов, а не у производителей франшиз, которые или воздерживаются от официальных заявлений о степени каноничности своей продукции, или объявляют каноном все, что выходит в рамках франшизы. Редким исключением являются «Звездные войны», однако после того, как из авторского проекта Дж. Лукаса они превратились в одну из медиафраншиз компании Дисней, тщательная работа по формированию многоступенчатого канона, которая велась при прежних руководителях, была свернута, и каноном, наряду с ос-

новным наследием Дж. Лукаса, была объявлена вся нынешняя и грядущая продукция кинокомпании, включая видеоигры, книги и комиксы.

Объяснить такое пристрастие фанатов к понятию канона, которое становится особенно заметным по контрасту с равнодушием к канону со стороны создателей франшиз, можно тем, что для фанатов канон – это гарантия защиты любимой ими художественной вселенной от нежелательных изменений. Продолжающиеся франшизы дарят фанатам радость наблюдать за развивающимся вымышленным миром, но, с другой стороны, внушают им тревогу, поскольку развитие этого мира может не оправдать их ожиданий. Вера в существование канона и в силу его воздействия на производителей франшиз дает фанатам надежду на сохранение самых главных и ценных с их точки зрения составляющих вымышленной вселенной.

Влияют ли фанаты на производителей франшиз, требуя от них соблюдения канона? Официальные заявления по этому поводу кинокомпании, разумеется, не делают. Навязываемый фанатами канон может идти вразрез с планами киностудий, к тому же создатели франшиз не могут не понимать, что представления о каноне всегда – даже в самом сплоченном фанатском сообществе – сохраняют долю субъективности, и в конечном итоге каждый фанат сам решает, что для него является каноном [8], а, следовательно, удовлетворить всех фанатов никогда не удастся. Однако производители не могут позволить себе и полностью игнорировать мнение фанатов, поскольку именно они составляют основную аудиторию франшиз и во многом формируют отношение к ним других потребителей. Влияние фэндома можно обнаружить не в моментальной реакции киностудий на требования фанатов, а в долгосрочных стратегиях выстраивания франшиз. Например, когда киностудия Дисней приступила к возрождению «Звездных войн», она начала это с создания трилогии, старающейся сюжетно и стилистически приблизиться к первой, наиболее любимой фанатами трилогии Дж. Лукаса, а на возмущение по поводу его отстранения от работы над новыми «Звездными войнами» владельцы франшизы привлекли внимание фанатов к тому, что Лукас намеревался продолжать развитие темы мидихлорианов – одной из самых ненавистных в фэндоме [33]. Этот пример показывает, каким образом руководство франшиз улаживает отношения с фанатами, стараясь учитывать их интересы, но не отступать при этом от собственных планов.

Таким образом, анализ проблемы канона в современной массовой культуре дает возможность понять закономерности ее существования, способы взаимодействия ее создателей и потребителей, а также особенности восприятия произведений массовой культуры в современном обществе.

### Список литературы

1. Epstein E. J. The Midas Formula: How to create a billion-dollar movie franchise [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://slate.com/culture/2005/05/how-to-create-a-billion-dollar-movie-franchise.html> (дата обращения 21.10.2020).
2. Brooker W. «It Is Love»: The Lewis Carroll Society as a Fan Community // American Behavioral Scientist. 2005. № 48.7. P. 859–880.
3. Lellenberg J. The Ronald Knox Myth // The Sherlock Holmes Journal. Summer 2011. Vol. 30. N. 2. P. 53–58.
4. Romano A. Canon, fanon, shipping and more: a glossary of the tricky terminology that makes up fan culture [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.vox.com/2016/6/7/11858680/fandom-glossary-fanfiction-explained> (дата обращения 21.10.2020).
5. Властелины наследия Толкина // Коммерсантъ Власть. 2012. № 50 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.kommersant.ru/doc/2091404> (дата обращения: 21.10.2020).
6. Alberto M. «The effort to translate»: Fan Film Culture and the Works of J.R.R. Tolkien // Journal of Tolkien Research. 2016. Vol. 3. Iss. 3. P. 1–46.
7. Canon // Tolkien Gateway [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://tolkiengateway.net/wiki/Canon> (дата обращения: 21.10.2020).
8. Canon in Tolkien's Works and its Problems – Discussion and Analysis with a bit of LotR Lore [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [https://www.youtube.com/watch?v=Olu5brnjOOU&feature=emb\\_logo](https://www.youtube.com/watch?v=Olu5brnjOOU&feature=emb_logo) (дата обращения: 21.10.2020).
9. The Encyclopedia of Arda [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.glyphweb.com/arda/books.html> (дата обращения: 21.10.2020).
10. LOTR: Canon [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://lotr.fandom.com/wiki/LOTR:Canon> (дата обращения: 21.10.2020).
11. Канон Средиземья [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [https://ru.qaz.wiki/wiki/Middle-earth\\_canon#Fictional\\_canon\\_for\\_Middle-earth](https://ru.qaz.wiki/wiki/Middle-earth_canon#Fictional_canon_for_Middle-earth) (дата обращения: 21.10.2020).
12. How does the Lord of the Rings franchise handle Canon? [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.quora.com/How-does-the-Lord-of-the-Rings-franchise-handle-Canon-The-LOTRs-Wiki-is-not-very-straightforward-about-this-and-even-designates-some-real-myths-as-Precanonical> (дата обращения: 21.10.2020).
13. Tolkien vs. Jackson: Differences Between Story and Screenplay [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [https://lotr.fandom.com/wiki/Tolkien\\_vs.\\_Jackson:\\_Differences\\_Between\\_Story\\_and\\_Screenplay](https://lotr.fandom.com/wiki/Tolkien_vs._Jackson:_Differences_Between_Story_and_Screenplay) (дата обращения: 21.10.2020).
14. Why do LOTR fans strongly dislike the Hobbit Trilogy? [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [https://www.reddit.com/r/lotr/comments/4ky935/why\\_do\\_lotr\\_fans\\_strongly\\_dislike\\_the\\_hobbit/](https://www.reddit.com/r/lotr/comments/4ky935/why_do_lotr_fans_strongly_dislike_the_hobbit/) (дата обращения: 21.10.2020).
15. LOTR: Books versus Movies [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [https://www.reddit.com/r/books/comments/6rw8ow/lotr\\_books\\_versus\\_movies/](https://www.reddit.com/r/books/comments/6rw8ow/lotr_books_versus_movies/) (дата обращения: 21.10.2020).

16. Why Peter Jackson's «Lord of the Rings» succeeded as an adaptation [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.deseret.com/2012/12/7/20510908/why-peter-jackson-s-lord-of-the-rings-succeeded-as-an-adaptation#from-left-dominic-monaghan-as-merry-elijah-wood-as-frodo-billy-boyd-as-pippin-and-sean-astin-as-sam-in-fellowship-of-the-ring> (дата обращения: 21.10.2020).

17. «Star Wars» expanded to other media [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [https://en.wikipedia.org/wiki/Star\\_Wars\\_expanded\\_to\\_other\\_media#2012%E2%80%932014:\\_Disney\\_acquisition\\_and\\_canon\\_restructuring](https://en.wikipedia.org/wiki/Star_Wars_expanded_to_other_media#2012%E2%80%932014:_Disney_acquisition_and_canon_restructuring) (дата обращения: 21.10.2020).

18. Canavan G. Fandom Edits: «Rouge One» and the New Star Wars // STAR WARS and the History of Transmedia Storytelling. Ed. by S. Guynes and D. Hassler-Forest. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2018. P. 277–288.

19. Brooker W., Hassler-Forest D. Afterword: «You'll Find I'm Full of Surprises»: The Future of Star Wars // STAR WARS and the History of Transmedia Storytelling. Ed. by S. Guynes and D. Hassler-Forest. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2018. P. 289–296.

20. Канон [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://starwars.fandom.com/ru/wiki/%D0%9A%D0%B0%D0%BD%D0%BE%D0%BD> (дата обращения: 21.10.2020).

21. Елистратов В. Кэтлин Кеннеди о Star Wars: «Каждый из этих фильмов даётся с трудом, ведь у нас нет комиксов или 800-страничных романов» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://dtf.ru/cinema/83151-ketlin-kennedi-o-star-wars-kazhdyy-iz-etih-filmov-daetsya-s-trudom-ved-u-nas-net-komiksov-ili-800-stranichnyh-romanov> (дата обращения: 21.10.2020).

22. Канон – Неканон киновселенной Марвел [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=ObEvzaNMfnQ> (дата обращения: 21.10.2020).

23. Is the MCU actually the official Marvel Canon? [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.quora.com/Is-the-MCU-actually-the-official-Marvel-Canon> (дата обращения: 21.10.2020).

24. MCU: Does Idris Elba Regret Playing Heimdall? [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.thethings.com/mcu-does-idris-elba-regret-playing-heimdall/> (дата обращения: 21.10.2020).

25. Kevin Feige Explains Why He's Reluctant to Bring Netflix Superheroes into the MCU [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://collider.com/marvel-netflix-mcu-crossover-kevin-feige/#defenders> (дата обращения: 21.10.2020).

26. Чирин В. На закате справедливости: как разваливается киновселенная DC [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.mirf.ru/kino/razvalivaetsya-kinovselennaya-dc/> (дата обращения: 21.10.2020).

27. Who decides what's canon in the DC comic universe? [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.quora.com/Who-decides-whats-canon-in-the-DC-comic-universe> (дата обращения: 21.10.2020).

28. Корнилова Д. Сколько людей убил Бэтмен в кино? [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://geekcity.ru/skolko-lyudej-ubil-betmen-v-kino> (дата обращения: 21.10.2020).

29. Хромов А. DC: Rebirth – перерождение, но не перезапуск [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://dtf.ru/read/7484-dc-rebirth-pererozhdenie-no-ne-perезapusk> (дата обращения: 21.10.2020).

30. Билль о Каноне [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://lv-426.ru/bill-o-kanone/> (дата обращения: 21.10.2020).

31. Костин С. Чужие каноны: маленькие проблемы вселенной Aliens [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://dtf.ru/cinema/6138-chuzhie-kanony-malenkie-problemy-vselennoy-aliens> (21.10.2020).

32. Alien Universe Timeline [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [https://alienanthology.fandom.com/wiki/Alien\\_Universe\\_Timeline](https://alienanthology.fandom.com/wiki/Alien_Universe_Timeline) (дата обращения: 21.10.2020).

33. У Джорджа Лукаса всегда были большие планы на мидихлорианы [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://kg-portal.ru/comments/71995-udzordzha-lukasa-vsegda-byli-bolshie-plany-na-midihloriany/> (дата обращения: 22.10.2020).

## THE PROCESS OF CANON FORMATION IN MODERN MASS CULTURE

I.B.Kazakova

The chapter is devoted to the phenomenon of multimedia franchises in a modern mass culture, where the formation of a canon is an important condition for its the functioning – a set of basic principles for the existence of a fictional world, which takes place with the active participation of the target audience of franchises – its fans. The purpose of the chapter is to identify the main ways of creating canons and the role of producers and consumers of franchises in this process. Using the comparative method, the author examines the ways of forming a canon in a number of media franchises and comes to the conclusion that the concept of canonicity is more important for their consumers than for producers, since for the first canon is a guarantee of the preservation of a fictional universe, and for the second, is a forced restriction of their activities.

**Keywords:** media franchise, multimedia franchise, fandom, canon, Lord of the Rings, Star Wars, Marvel Cinematic Universe, DC Expanded Universe, Alien Universe.

## 1.5. ГЕРОИ СВОЕГО ВРЕМЕНИ: М.Ю. ЛЕРМОНТОВ И Э.М. РЕМАРК: КОМПАРАТИВИСТСКИЙ АСПЕКТ

© Ю.Л. Цветков<sup>1</sup>

На основе высказываний немецкого писателя Э.М. Ремарка о большом влиянии на творчество русской литературы произведено типологическое сравнение его раннего романа «Станция на горизонте» (1928) с романом М.Ю. Лермонтова «Ге-

---

<sup>1</sup> Проект РФФИ № 20-012-00084/20

рой нашего времени» (1840). В результате трёх исследовательских шагов компаративистского исследования (по Ю.Б. Бореву) можно утверждать, что существует высокая доля вероятности знакомства Ремарка с романом Лермонтова. Фактами, подтверждающими этот вывод, можно считать совпадения в образах главных героев: «лишнего человека» Печорина и предшественника «потерянного поколения» Кая. Сравнение их образа жизни, неопределённости её целей, мотивов романтического странствия, системы персонажей (три любимых женщины), а также центрального эпизода в развитии сюжета (дуэль / поединок) свидетельствуют о типологических схождениях.

**Ключевые слова:** компаративистика, лишний человек, потерянное поколение, образная структура, система персонажей, сюжетное развитие, мотив странствия.

Ни одно литературное произведение не создаётся в безвоздушном пространстве, и любой автор так или иначе (сознательно или бессознательно) рефлексировал как мировую культурную традицию, так и современные литературные явления. По этой причине каждый литературный текст является отголоском всемирного мегатекста. Несмотря на различия в конкретных высказываниях, исследователи от А.Н. Веселовского до современных теоретиков интертекстуальности приходят к выводу, что каждая новая эпоха приносит с собой новые комбинации существовавших уже в истории литературы образов, сюжетов или мотивов. Поэтому очень важно взглянуть на, казалось бы, знакомый текст как на палимпсест, в котором содержатся отсылки как ко всей мировой литературе, так и к русской.

Сравнительный анализ двух литературных явлений может иметь сознательные заимствования или пародии, претекст которых легко узнаваем и с ним легко работать исследователям. Другой вариант изучения более трудный и кропотливый: типологические сравнения могут возникать в разных национальных литературах, на разных языках и не иметь авторских свидетельств об их близости. Компаративистское изучение двух романов (Лермонтова и Ремарка) возможно, если сопоставить оригиналы произведений на немецком языке: многократно издававшегося в Германии романа русского классика XIX века М.Ю. Лермонтова (1814–1841) «Герой нашего времени», который мог быть доступен для прочтения начинающему немецкому поэту и романисту Э.М. Ремарку (1898–1970). Ремарк многократно говорил в интервью, что в молодые годы он был увлечён русской классикой, поэтому можно предположить, что произведением Лермонтова было ему знакомо.

Активная издательская практика Германии, направленная в конце XIX—начале XX века на популяризацию русской литературы, особенно в период эмиграции русской интеллигенции в Германию в начале 20-х годов, свидетельствует о возможных источниках рецепции романа Лермон-

това в разных отдельных или серийных изданиях, рассчитанных как на массового, так и на элитарного читателя. Примечательно, что с 1852 года в Германии «Героя нашего времени» переводили разные переводчики: А.Большц, Г.Ф.В. Рёдигер (1855), В. Ланге (1878), М. Феофанов (1906), А. Лутер (1922, два издания) и И. фон Гюнтер (1923). Одни из этих изданий выходили в свет в массовых и дешёвых сериях, другие были проиллюстрированы известными художниками того времени [См.: 1].

Трудно сейчас установить, какая из этих книг могла быть прочитана Ремарком. Но говорить однозначно о широком читательском кругозоре начинающего немецкого писателя можно с полной уверенностью. Поэтому некоторая размытость в определении претекста предполагает как наиболее результативный типологический подход. Он должен быть сосредоточен на поиске существенных скрепов в разных аспектах литературного произведения: судьбе писателя, картине мира, персонажной системе, структуре образа и сюжетном развитии.

Методологию последовательного компаративистского анализа предложил Ю.Б. Борев: *«Первое мыслительное действие (шаг) — установка анализа и общее суждение о произведении: предварение, “выбор исходной позиции”, определение установки, направления анализа и его исходной парадигмы (предварительной, предположительной исходной концепции смысла предмета, которая подтверждается или опровергается дальнейшим его исследованием). Этот этап даёт видение объекта общим планом, в широком контексте. Предварение определяет и держит под своим контролем последующие мыслительные действия»* [2, с. 31].

Как известно, М.Ю. Лермонтов подошёл к написанию романа «Герой нашего времени», имея солидный художественный опыт лирика и драматурга. Роман он начал писать в 1838 году на основе своих кавказских впечатлений. Первоначальный замысел был связан с написанием нескольких повестей, которые затем были связаны в одно целостное повествование, которое имело сложную композицию. Каждая повесть опиралась на определённую литературную традицию. «Бэла» имела черты путевого очерка и романтической новеллы о любви. «Княжна Мери» была воплощением светской повести. «Тамань» – таинственная лирическая повесть. Наконец, «Фаталист» – пример фантастической прозы. Все жанровые разновидности служили одной цели – созданию образа Печорина и исследованию его духовного мира. Хронологической последовательности событий в романе нет, но все они нацелены на кульминационное событие в развитии сюжета – дуэль Печорина и Грушницкого. Броское название романа Лермонтова обязывало читателя поразмыслить о времени и о себе.

Роман Ремарка «Станция на горизонте» рассказывает о богемной жизни автогонщика Кая, владельца поместья, которое обеспечивало ему финансовую независимость. Он, воспитанный и образованный молодой человек, знакомится с женщинами, участвует в автогонках, проводит время в казино и посещает лучшие курорты на Средиземноморье. Несмотря на это, он внутренне одинок. Повествование делится на отдельные фрагменты отношений Кая с женщинами: юной Барбарой, прелестной Лилиан Дюнкерк и американкой Мод Филби. На фоне этих увлечений Кай превращается в бесстрашного гонщика, а за благосклонность женщины он борется с американским гонщиком Мэрфи на поединке спортивных автомашин. Рисковать жизнью для Кая, увлекающегося опасным соревнованием, является привычным делом. Ремарк написал роман, отвечающий интересам самого автора и немецкого элитарного читателя.

Второй мыслительный шаг в компаративистском подходе, по мнению Ю.Б. Борева – «определение смысла и ценности внешних связей (эстетических отношений) произведения. <...> Художественное произведение необходимо рассматривать на широком культурном фоне. Именно в поле культуры художественное произведение выражает, закрепляет и передаёт другим людям художественные идеи и образы. Культура даёт код, позволяющий прочесть, воспринять, понять произведение» [2, с. 32].

М.Ю. Лермонтов – ярчайший представитель русского романтизма. В России после Отечественной войны 1812 года шёл поиск новых идеалов, чтобы понять, ради чего стоит жить и умирать. Многие безуспешно пытались найти своё место в жизни, что обозначалось болезнью всего поколения, а человек этого времени получил название «лишнего». Образ Печорина вписывается в мировую романтическую генеалогию. В нём живут два человека: один совершает поступки, другой судит о них. Печорин воплотил социально-психологические черты целого поколения: эгоцентризм, индивидуализм, стремление к деятельности и способность к трезвой самооценке. Однако конкретной жизненной цели у него нет. Печорин в романе испытывает себя в любви и дружбе. Автор не осуждает и не разоблачает своего героя, а анализирует его чувства и поступки.

Ремарк вырос в иных исторических обстоятельствах. После начала эпохи Веймарской республики (1919–1933) изменилась не только политическая система Германии, другим стал образ жизни людей разных сословий. Их жизненные цели определялись новым феноменом – массовой культурой. Резкое ускорение темпов жизни и развитие технического прогресса неумолимо влекли за собой новое отношение к миру и человеку. Кай принимает повышенную энергетику своего времени, поскольку вынужден существовать в этих условиях. Его самооценка проявляется в из-



бирательном подходе к людям. У него есть соперники в обществе, и он беспощаден к ним. Психологический склад Кая проявляется ярче всего в любви и дружбе.

Другим ключом к смыслу произведения, по мнению Ю.Б. Борева, является судьба художника: «Произведение всегда уникально и оригинально: в нём запечатлевается неповторимая личность его создателя. На эту особенность творчества опирается *биографический подход* – способ прочтения художественного произведения через личность автора» [2, с. 33].

Лермонтов – сын армейского капитана, блестяще образован, увлекался поэзией Дж. Г. Байрона, герои восточных поэм которого нарушали общественную мораль. После двух лет учёбы в Школе гвардейских прапорщиков Лермонтов стал корнетом лейб-гвардии гусарского полка. За публикацию стихотворения «Смерть Поэта» он был арестован и отправлен в ссылку на Кавказ, где сблизился с народной жизнью и бытом русских солдат. К моменту выхода «Героя нашего времени» Лермонтов связал свою судьбу с журналом «Отечественные записки». Как известно, наше литературоведение, определяя творческий метод Лермонтова в романе, пришло к «выводу о диалектическом синтезе романтического и реалистического в романе» [3, с. 135]. Романтическое начало обязано структуре личности главного героя: «Печорин не столько соотнесён с социальной средой, сколько романтически противопоставлен ей. Противопоставлен её серости, мелочности, “стертости” своим духовным содержанием, стремлениями, яркостью, силой, необычностью своей личности» [3, с. 136].

Ремарк родился в семье книжного переплётчика, учился в церковной школе, затем в Католической гимназии. В девятнадцать лет его отправили на Западный фронт, где через месяц он был ранен в руку, ногу и голову. Остаток войны Ремарк провёл в военном госпитале. В 1920 г. появился в свет его первый роман о довоенном времени «Мансарда снов» [См.: 4]. После переезда в Берлин Ремарк работал редактором в журнале «Эхо Континенталь», написал второй роман «Гэм», опубликованный после смерти автора. С ноября 1927 г. по февраль 1928 г. в еженедельнике «Шпорт им Бильд» был опубликован роман «Станция на горизонте»: «Спорт, конкуренция, мужественность, любовь, немного житейской мудрости, флюиды страсти, разлитые в воздухе юга... Не только в немецкой провинции – прежде всего в столице мужчина желает жить, как Кай...» [5, с. 122].

«Третье мыслительное действие (*шаг*) – определение смысла и ценности внутренних связей (структуры) художественного текста. Это действие свершает проникновение, то есть движение внутрь исследуемого предмета с использованием различных приёмов и операционной техники, вскрытие его внешней оболочки, вторжение в глубь него, вычленение его внутрен-

них структурных элементов. На этом этапе раскрывается смысл и значение внутренних связей исследуемого объекта, его строения, организации, сочленения частей и элементов» [2, с. 33–34].

Исзучаемые романы объединяются конкретными точками соприкосновения, которые касаются структуры образов главных героев, системы персонажей и этапов сюжетного развития. Герои двух произведений сходны в образе жизни. Печорин пишет в дневнике: «Я давно уже живу не сердцем, а головою. Я взвешиваю, разбираю свои собственные страсти и поступки с строгим любопытством, но без участия. Во мне два человека: один живёт в полном смысле этого слова, другой мыслит и судит его» [6, с. 192].

Кай, рассуждая о своей жизни и чувствах, высказывает суждение, которое сходно с мнением Печорина: «Логически мыслить – это, по-моему, правильно, а логически жить – нет» [7, с. 154]. Печорина и Кая друзья и знакомые считают людьми ветреными, не способными на долгие отношения с женщиной или на долгую мужскую дружбу. Максим Максимыч говорит о Печорине: «Я всегда знал, что он ветреный человек, на которого нельзя надеяться» [6, с. 93]. Фиола перед автомобильной гонкой делится мнением окружающих людей о Кае: «Любовь к быстроте всегда волея-неволей связана с легкомыслием» [7, с. 81].

Несмотря на то, что роман Лермонтова написан от первого лица, а Рема-марка от третьего, можно говорить о психологической основе обоих романов. «Журнал» Печорина свидетельствует о многоплановости души Печорина, в которой есть «одновременное присутствие и борьба в нём нескольких разных людей» [6, с. 191]. В душе Кая также борются противоположные начала: он пробует найти своё пристанище в жизни, пытается обрести любовь и счастье, но всё постоянное противостоит его деятельной душе, которая пытается получить от жизни максимума. Повествователь «Станции на горизонте» уверен, что поиски Кая безнадежны: «Никогда его жизнь не пойдёт тем тихим ходом, по которому она тоскует. Сила его желаний была соразмерена их безнадежности. Ибо ничего не жаждет человек так сильно и безнадежно, как того, что ему чуждо и никогда не могло бы стать частицей его собственного «я»» [7, с. 243–244].

Одним из главных сближающих мотивов двух произведений является романтическое странствие главных героев. Ни титулы, ни женщины не смогли удержать их на одном месте. Они боялись скучного постоянства в силу живого ума и молодости. Как Печорину, так и Каю, остается в жизни путешествовать. Печорин произносит: «Во мне душа испорчена светом, воображение беспокойное, сердце ненасытное; мне все мало: к печали я так же легко привыкаю, как к наслаждению, и жизнь моя становится пустее день ото дня; мне осталось одно средство: путешествовать» [6, с. 75].

Лермонтовский герой уехал в поисках приключений и опасностей на Кавказ, ремарковский герой – в Южную Европу. Печорин считал, что он готов поймать пулю в лоб или получить смертельную рану. Кай стал рискованным автогонщиком и готовился к соревнованиям на опасной трассе в Европе, где очень часто смертью заканчивались гонки.

Сходны ключевые характеристики главных героев. Печорин говорит о себе: «Я как матрос, рождённый и выросший на палубе разбойничьего брига...» [6, с. 210]. Кая так характеризует Фиола: «Тихую пристань громче всех восхваляют люди, которые носятся в океане. Вы бы не вынесли, если бы кто-то на самом деле заставил вас причалить к тихой пристани» [7, с.76]. Бушующий океан, а не тихая пристань символизируют жизнь героев и отражают их страсти и скитания. У Печорина – это разбойничий бриг, а у Кая – океан. Однако оба героя не могут получить желанного: один может лишь приблизиться к пристани, т. е. к состоянию самопознания, а другой бесконечно скитается в поисках своей станции.

В двух произведениях удивительно сходны любовные отношения героев: три женщины, между которыми Печорину и Каю предстоит сделать выбор. У Печорина это Бэла, княжна Мери и Вера, у Кая Барбара, Мод Филби и Лилиан Дюнкерк. Можно утверждать, что ремарковские женские образы подаются с отчётливой долей соответствия лермонтовским женским образам. Образ чистоты и идеальной жены воплощён как в образе Бэлы, так и Барбары. И княжна Мери, и Мод Филби отличались прежде всего легкомыслием и праздноностью. Вера и Лилиан Дюнкерк представляют один и тот же умудрённый жизненным опытом тип женщины, с которыми герои не могут создать семью, но легко проводят с ними время. Ни Печорин, ни Кай, не могли выбрать ни одной женщины для уз брака, для обоих важнее ощущение свободы. Печорин размышлял: «Надо мною слово жениться имеет какую-то волшебную власть: как бы страстно я ни любил женщину, если она даст мне только почувствовать, что я должен на ней жениться, – прости любовь! Моё сердце превращается в камень, и ничто его не разогреет снова. Я готов на все жертвы, кроме этой; двадцать раз жизнь свою, даже честь поставлю на карту... но свободы моей не продам» [6, с. 178]. У Кая такое же жизненное кредо: быть независимым от брачных отношений. Свобода для него также предполагает отказ от любого выбора: «Жизнь дарила сильные впечатления и потрясения лишь мимоходом, кто за них цеплялся, разбивался сам или разбивал впечатление [7, с. 245].

Сходна в романах ключевая сцена поединка, которая есть у Лермонтова и Ремарка. Как и Печорин, Кай участвует в смертельном поединке на автотрассе из-за женщины, которую не любил, но не отказывался от обще-

ния с ней. Противник Кая, как и у Печорина, – неопытный молодой соперник автогонщик Мэрфи, который во всём проигрывал главному герою. Единственное, чем отличаются романы – финалы поединка. Если Печорин безжалостно убил Грушницкого, то Кай после взрыва машины противника по его вине на автотрассе считал, что лучше было бы остаться друзьями. Кай в финале романа едет с Мод Филби в Ниццу, последнее, что видит читатель: машина Кая и уходящая дорога за горизонт, которому нет ни конца, ни края, т. е. поиск, который закончится, скорее всего, так же, как закончился поиск для Печорина – смертью.

Печорин является символом «лишнего» человека тридцатых годов XIX века в России. Кай предвосхищает героев «потерянного поколения» в Германии, поскольку ещё не появился знаковый для этого определения автобиографический роман Ремарка «На Западном фронте без перемен» (1929). Временная разница романов почти в целый век. Однако можно утверждать, что они – герои своего времени и своего поколения. С большой долей уверенности можно констатировать, что роман Лермонтова «Герой нашего времени» являлся претекстом «Станции на горизонте» молодого Ремарка, поскольку сама история разных стран выдвинула похожих героев, а роман Лермонтова оказался для Ремарка блестящим примером для собственного осмысления своего времени и места человека в нём. Создавая следующий роман-биографию «На Западном фронте без перемен», Ремарк применит лермонтовскую монологическую форму повествования от первого лица и будет более убеждённым и объективным свидетелем своего военного «потерянного поколения».

#### *Список литературы*

1. Цветков Ю.Л., Корегина В.А. Русское присутствие: роман М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» в дискурсивном пространстве раннего Э.М. Ремарка (роман «Станция на горизонте»): постановка проблемы // Формирование образов России и русских в западных дискурсивных практиках XX–XXI веков / отв. ред. А.Э. Воронникова. Воронеж: Научная книга, 2018. С. 355–363.
2. Боров Ю.Б. Место компаративизма в системе современной методологии // Проблемы современного сравнительного литературоведения. Сб. статей. М.: ИМЛИ РАН, 2004. С. 31–37.
3. Коновалов В.Н. Романтизм М.Ю. Лермонтова // Русский романтизм / под ред. Н.А. Гуляева. М.: Высшая школа, 1974. С. 117–139.
4. Фридендер Г.М. Динамика повествовательных жанров // Фридендер Г.М. Поэтика русского реализма. Л.: Наука, 1971. С. 166–209.
5. Штернбург В. фон. Ремарк. «Как будто всё в последний раз» / пер. с нем. А.С. Егоршева. М.: Молодая гвардия, 2018. 378 с.
6. Лермонтов М.Ю. Герой нашего времени. СПб.: Лениздат, 2014. 224 с.

7. Ремарк Э.М. Станция на горизонте / пер. с нем. С. Шлапоберской. М.: Вагриус, 2000. 255 с.

## HEROES OF THEIR TIME:

### M. Y. LERMONTOV AND E. M. REMARQUE: A COMPARATIVE ASPECT

© Yu. L. Tsvetkov

The paper introduce a typological comparison of german writer E. M. Remarque early novel «Station on the horizon» (1928) with the novel by M. Yu. Lermontov «Hero of our time» (1840), based on the statements of E. M. Remarque about the great influence on the work of Russian literature. As a result of three steps of research of a comparative study (according to Yu. B. Borev), it can be stated that there is a high probability of Remarque's acquaintance with Lermontov's novel. The facts confirming this conclusion can be considered coincidences in the images of the main characters: «superfluous man» Pechorin and the predecessor of the «lost generation» Kai. The comparison of their way of life, the uncertainty of its goals, the motives of the romantic journey, the system of characters (three favorite women), as well as the central episode in the development of the plot (duel / bout) indicate typological similarities.

**Keywords:** comparative studies, the needless man, the lost generation, image structure, character system, plot development, motive of the journey.

## 1.6. ВИЗУАЛИЗАЦИЯ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПАМЯТИ В РОМАНЕ Б. ШЛИНКА «ОЛЬГА»

© Т.А. Шарыпина<sup>1</sup>

Рассматриваются способы и приёмы визуализации истории в романе Б. Шлинка «Ольга», поданной автором через призму человеческих частных судеб. В результате проведенного исследования было установлено, что ключом к пониманию идейно-художественного содержания произведения Б. Шлинка являются примеры вымышленных автором фотографических экфрасисов, которые, однако, не только играют сюжетообразующую и характерологическую роли, но и становятся способом документирования, так как описываемые снимки запечатлевают события не просто жизни героев, но судьбы частного человека XX века, не просто вписанные в простую мировую историю, но составляющие и творящие эту историю.

**Ключевые слова:** Бернхард Шлинка, экфрасис, фотографический экфрасис, коллективная немецкая вина, минимализм стиля, интермедийность, историческая память.

Последние романы Шлинка «Женщина на лестнице» («Die Frau auf der Treppe», 2014) [1] и «Ольга» («Olga», 2018) [2] вызвали удивление, дискуссии и неоднозначные оценки у читателей. Роман Шлинка «Ольга», оуб-

---

<sup>1</sup> Проект РФФИ № 11-04-00008.

ликованный через 22 года после знаменитого «Чтеца» и занявший в 2018 г. первое место по версии «Шпигель», оказался не понят российским читателем: «Ну, нет, ребята. Это не «Чтец». И даже не пародия на него <...>. «Ольга» – это приторно ванильная биография ничем не примечательной немецкой женщины, через которую нам якобы рассказывается история Германии XX века. Но для полноценной реализации такой затеи книга смехотворно мала, поэтому получается наоборот – история идет еле заметным фоном, а повествование, по сути, сводится к любовной линии» [3].

В исследуемом романе Шлинка, действительно, нет глобального контекста, отсутствуют и высокие рассуждения о морали и гражданском и социальном долге индивидуума перед обществом. Однако мораль общества в целом складывается из нравственно-этических установок индивидов. Негативные высказывания недовольных внешней простотой произведений Шлинка на читательских форумах вполне ожидаемы, поскольку содержание романов может быть прочитано на нескольких понятийных уровнях повествования, в зависимости от интеллектуальной подготовки читающего. Пресыщенному эффектами массовых шоу, спецэффектами кинематографа и изысками постмодернизма читателю показался скучным литературный минимализм авторского стиля Б. Шлинка, в силу своей профессии юриста привыкшего к точным и недвусмысленным формулировкам. Романы Б. Шлинка адресованы вдумчивому, начитанному читателю, начавшему задумываться о смысле жизни и об итогах своего жизненного пути. Особую роль в поэтике последних романов писателя отводится экфрасису. Минимализм стиля писателя начинает приобретать новые поэтологические доминанты, прежде всего связанные с интермедийностью. И если финал романа «Женщина на лестнице», заставляющий вновь и вновь разгадывать портреты Ирены, закономерно приводит читателя к выводу о том, что по сути весь текст романа является развёрнутым полным монологическим немиметическим экфрасисом, воссоздающим этико-эстетическую концепцию автора [подробно об этом: 4], то в романе «Ольга» писатель использует тип так называемого фотографического экфрасиса, в большей степени отвечающего аксиологическим установкам его юридически ориентированного сознания, привыкшего к точности факта. М. Сапаров, сравнивая и сопоставляя художественные возможности и взаимосвязь слова, живописи и фотографии, замечает, что «появление и распространение фотографии, ее необычайно глубокое проникновение в современную культуру и воздействие на различные виды художественного творчества, на всю систему искусств позволяет в новой перспективе взглянуть на традиционную проблему взаимоотношения литературы и изобразительного искусства» [5, с. 67]. Е. Яценко убедительно доказывает, что на

современном этапе объектом экфрасиса в литературном произведении могут быть произведения живописи, графики, скульптуры, художественной фотографии, архитектуры, кино, а также артефакты, которые произведениями искусства не являются: фото, реклама, открытки и т.д. [6, с. 45].

Роман «Ольга» поделен на три части, в которых рассказывается о детстве, юности, дружбе и первой любви героини, о её стремлении к учёбе и учительству, о том, как всю жизнь ждала своего вечного жениха из последней экспедиции, прост только внешне. По композиции и расстановке персонажей, повествовательной стратегии он напоминает как всемирно известного «Чтеца», так и «Женщину на лестнице». Третья часть содержит письма Ольги к Герберту, она и является ключевой в смысловом отношении. Перед нами не просто банальная история любви, как это показалось читателю, это история целого поколения, которое не дожило, недолюбило, не осуществило свои мечты. Показательно, что действие начинается около 1870 г., судьбоносной эпохи для Германии, и охватывает почти весь XX век. Главные герои переживают оптимистическое начало столетия, стимулированное технической революцией и общим духовным подъемом, Первую мировую войну, приход к власти нацистов и создание Веймарской республики, нацизм, Вторую мировую войну и даже русский плен. Смена рассказчиков и точек зрения, характерный повествовательный приём в литературе XX века, позволяет увидеть историю с разных сторон. И если мы вспомним то, что немецкую литературу, начиная от её истоков, отличает внимание к человеку частному, высокие воспитательные идеи и этические конфликты, то поймём, что перед нами интересно выстроенный роман о том, что трагический XX век сделал с частным человеком, и о том, что от катаклизмов истории никому не удалось укрыться. Перед нами оживает история, поданная автором через призму человеческих частных судеб. На первый план в романе выходит тема, связанная с проблемой коллективной немецкой вины, её истоков и причин, ошибок и преступлений так называемого «поколения отцов», развязавших Первую и Вторую мировые войны, и внутреннего конфликта «поколения детей», разрывающегося между желанием понять истоки и мотивы произошедших трагедий и стремлением осудить преступления. В этом романе Шлинк использует документальную основу, связанную с историей реального лица, жизнь, судьба и образ мыслей которого типичны для поколения немцев, родившихся в эпоху после 1870 г.

Герберт фон Шрёдер-Штранц (1884–1912) – немецкий офицер, служил в колониальных войсках, участвовал в жестоком подавлении восстания туземцев в Африке, затем путешествовал по Кольскому полуострову и Карелии. Одержимый идеей освоения Северного морского пути, с 1905 г.

он занимался организацией экспедиции, которая вышла на маршрут в августе 1912 г. Тогда же Герберт фон Шрёдер-Штранц пропал без вести. Современников удивляла неподготовленность экспедиции, которую относили на счёт необъяснимой самоуверенности Шрёдер-Штранца. Эта экспедиция могла стать одним из первых пунктов в некоей арктической программе продвижения Германии на Восток. Уже в истории подготовки этой экспедиции и в формировании образа мыслей Герберта Бернхард Шлинк усматривает те причины, которые приведут к гибели не только его героя, но к краху целое поколение немцев периода двух мировых войн XX в. Герберт – сын своей эпохи, времени величия Германии, эпохи колониальных захватов и географических открытий, неумеренных амбиций и иллюзий о мировом господстве. Беда поколения Герберта, по мысли героини романа, была в том, что ослепленные идеями об избранности и особой миссии Германии они не стремились к самостоятельности мысли, основательности знаний, но, усвоив набор вырванных из контекста мыслей Ницше о сверхчеловеке, мечтали о бестияльности, о превосходстве над другими. Характерен диалог героев: «Так что же тебя туда тянет?» – «Мы, немцы...» – «Ах нет же, не «мы немцы»! Чего *ты* [выделено Б. Шлинком] там хочешь?». Он молчал, она ждала ответа. Ей вдруг почудилась грусть в шелесте листвы, в фыркании лошади и даже в пении соловья. «Мне все это под силу. Полюс и Северный морской путь. Я еще не был там, но уверен, я это одолею, – он кивнул и повторил еще раз. – Одолею!» – «И что тогда? Ты достигнешь полюса или пройдешь Северным морским путем – а дальше-то что? Что это даст? Ты же сам говорил, что на полюсе ничего нет, а Северный морской путь большую часть года непроходим для судов. Он и останется непроходимым, даже если ты один раз его пройдешь» – «Зачем ты спрашиваешь...» – Он поднял на нее измученный взгляд. – Знаешь ведь, что у меня нет ответов на твои вопросы [7, с. 90].

Кстати, реальный выживший участник этой экспедиции Герман Рюдигер, например, оказался в рядах деятелей нацистского режима. В 1941 году он руководил Немецким зарубежным институтом (основан был в 1917 как Музей изучения самобытных немецких культур за пределами Германии) в Штутгарте, который снабжал нацистское руководство рейха важной для военных целей информацией. После окончания войны он оказался в американском плену и содержался во Флак-казармах Людвигсбурга, где и скончался при невыясненных обстоятельствах в возрасте 75 лет [8].

Стремясь разобраться в истории недавнего прошлого, Шлинк обращается к истокам – к эпохе объединения Германии, личности, идеям и



роли Бисмарка, чей памятник так безуспешно попытается взорвать героиня романа, уверенная в том, что именно этот политик способствовал формированию ложных приоритетов немцев и созданию культа величия Германии, а поэтому виноват в судьбах одураченной немецкой молодёжи нескольких поколений и в двух мировых войнах. Бисмарк для немцев той эпохи – образ символический, не случайно «железный канцлер» стал почётным гражданином 450 немецких городов. Но особое значение в преклонении перед деятельностью и личностью Бисмарка имели колонны и башни, Bismarcktürme и Bismarcksäulen, возводимые, кстати, на средства простых бюргеров без поддержки государства. Для идейного контекста романа Б. Шлинка важно то, что особую роль в увековечивании памяти Бисмарка играла молодёжь. Именно студенческие сообщества собирались открыть более 500 монументов в его честь. Взросление реального Шрёдер-Штранца и Герберта – героя романа – приходится именно на эту пору и несомненно находилось под влиянием этого националистического порыва. Любопытно, что делая памятник Бисмарку одним из главных проблемных кодов романа, автор не описывает, не даёт нам ни одного экфрасиса подобного монумента. В тексте романа подчеркивается только его монументальность, то, что «бюст Бисмарка крепко стоял на своём постаменте», хотя есть и снижающая деталь: «лысина и усы у него были совсем такие, как у моего деда» [7, с. 173]. В своём романе Б. Шлинка, как и в других произведениях, использует интертекстуальные связи, понятные зачастую только хорошо начитанному читателю. Так, история со взрывом памятника Бисмарку напоминает нам почти аналогичную ситуацию из романа Г. Бёлля «Биллиард в половине десятого», когда чрезвычайное обстоятельство (парад реваншистов) заставляет престарелую Иоганну Фемель выйти из небытия и исполнить своё давнее желание – выстрелить в боннского министра М., у которого «морда, как у буйвола». Иоганна Фемель, потерявшая на войне одураченного нацистской идеологией сына Отто, стреляет в чиновника, видя в нем возможного будущего убийцу её внука Йозефа. Ольга винит Бисмарка не только в трагедии поколения Герберта, его загубленной жизни, но и в заблуждениях сына Айка, когда-то подающего надежды архитектора, но сломавшего свою жизнь и погубившего свой талант по причине сотрудничества с нацистами. Любопытно, что в настоящее время, по данным издания «Welt» (ноябрь 2020), партией социал-демократов был организован видеосимпозиум, на котором шла речь о необходимости сноса памятника Бисмарку из-за «авторитарного и колониального прошлого» германского политика, хотя, как известно, «железный канцлер» был против политики колониализма. В контексте романа Б. Шлинка, произведения с притязанием на документальность более

уместной при создании образов героев должна была оказаться фотография или так называемый фотографический экфрасис. В романе «Ольга» разговор идёт о шести фотографиях, пять из которых непосредственно описываются автором в двух частях романа, а одна, по времени пятая, случайно найдена повествователем второй части Фердинандом и представляет Ольгу вместе с её тайным сыном Айком, хотя тайна эта открывается в её письмах лишь в третьей части.

Будучи «неискусством», прежде всего онтологически, фотография именно в своей механистичности запечатлевания действительности стимулирует воображение наблюдателя и зрителя и способствует их активной творческой деятельности [подробно об этом: 8]. Фотографический экфрасис продолжает традиции описания живописи в художественном произведении. При этом фотографическое искусство привносит новые, специфические особенности в описываемое изображение, прежде всего это связано с ракурсом, избранным фотографом, расстановкой фигур на фотографии, освещением, декоративной частью и многим другим. Существенным моментом является и то, какие, реальные или вымышленные, снимки описываются в произведении. Фотографические экфрасисы выполняют целый ряд функций в тексте романа Б. Шлинка, а именно сюжетообразующую и характерологическую. Расстановка и позы детей на первой детской фотографии уже содержат завязку сюжета и начало внутреннего конфликта, который предопределяет судьбы героев (противостояние Ольги и Виктории) и спровоцирует почти детективное расследование, которое будет вести Фердинанд, а затем и внучка героини Адельгейда Фолькман.

В романе «Женщина на лестнице» мы встречаем несколько экфрасисов одной и той же картины, героиня которой неизменна в своём облике и состоянии духа. Смысл экфрасисов меняется в зависимости от духовного кругозора и взросления зрителя или «храброго рыцаря» – повествователя. В романе «Ольга» перед нами, напротив, несколько фотографий разных эпох жизни героев, на которых отчасти изменяется их физический облик, тогда как душевное и духовное состояние героев остаётся по сути неизменным, сформировавшимся в подростковую пору: «На фотографии – эти трое в саду. Виктория сидит на качелях, скрестив ноги, чуть склонив набок голову, она в пышном платье и широкополой шляпке, украшенной цветами, на плече держит раскрытый зонтик. Слева от нее стоит, опираясь на качели, Герберт, он в коротких штанах и белой рубашке. Справа – Ольга в темном платье с белым воротничком. Эти двое смотрят друг на друга так, как будто без слов сговариваются разом, дружно подтолкнуть качели. На лицах у всех троих выражение серьезное, даже истовое. Может быть, они представляют здесь сцену из какой-то книжки? Герберт и Ольга прислу-

живают Виктории? Потому что она самая младшая? Потому что она умеет верховодить старшим братом и старшей подругой? Но что бы они ни хотели выразить, желание их серьезно и истово <...> У Виктории губы капризно поджаты, сразу видно, что она бывает несносной, если ее что-то не устраивает в окружающем мире. У Ольги волевой подбородок, резко очерченные скулы, широкий и высокий лоб – энергичные черты, которые тем больше радуют взгляд, чем дольше ты ими любишься. Обе девушки выглядят вполне сформировавшимися <...> Это две юные женщины. Герберт же только хочет быть взрослым мужчиной, но на самом деле он еще мальчуган, невысокий, коренастый, крепкий, стоит, расправив плечи, высоко подняв голову, а все же ростом он не обогнал девушек, да и никогда не обгонит» [7, с. 24]. Уже этот первый фотографический экфрасис по сути не только описывает характеры героев, которые останутся неизменными по своей доминантой черте, но и определяет их социальный статус и будущие жизненные позиции. Описание этой фотографии не просто останавливает момент жизни, но как бы определяет образы в их конкретном бытовании, что вполне отвечает эффекту документальности, необходимому для писателя.

На более поздних фотографиях Герберт с удовольствием позирует; в этом он, конечно, берет пример с молодого германского императора. Начитанный читатель, конечно, вспомнит многочисленные фотографии Вильгельма, на которых обращает на себя внимание, прежде всего, обмундирование, каски, эполеты. С этой точки зрения, можно даже говорить о нулевом, по классификации Е. Яценко, экфрасисе, а это, в свою очередь, заставляет нас вспомнить героя романа Г. Манна «Верноподданный» – Дидериха Хеслинга, так отчаянно желавшего походить на императора. Характерологическая функция фотографии в романе Шлинка помогает, учитывая минимализм стиля писателя, в создании образов персонажей и определении и уточнении черт их характеров. Детали изображений на фото помогают понять роли участников конфликта и уточнить их жизненные приоритеты. На фотографиях Герберта автором подчеркнуты блеск каски, цвет мундира и нашивок: «Он послал ей свой раскрашенный фотографический портрет, на нем он в синем мундире с красным воротником и красными обшлагами и в красно-синей фуражке с маленьким черным козырьком, почти как у шапочек, что носят студенты. Он послал и еще одну фотографию – на ней он в серой полевой форме, в каске с золоченой пикой. Ольга находила, что он хорош и в одном, и в другом обмундировании. Невысокий, но все же не скажешь, что коротышка, коренастый, крепко сложенный, с выражением веселой решимости в глазах, с крупными и резкими чертами лица» [7, с. 52].

Фотографии Ольги передают прежде всего впечатление её незабываемой духовной стойкости и целеустремленности, того внутреннего нравственного стержня, который помог ей выстоять во всех трагедиях и невзгодах XX столетия. Относительно меняются фасоны платьев, женщина делается старше, но остаётся неизменной сила духа и воля героини: «<...> гладкие волосы Ольги собраны узлом на затылке <...> У Ольги волевой подбородок, резко очерченные скулы, широкий и высокий лоб – энергичные черты, которые тем больше радуют взгляд, чем дольше ты ими любуешься» [7, с. 24];

«Ольга тоже послала ему свою фотографию. Она в широкой черной юбке и белой тунике с красными кантами, с обнаженными руками и шеей. Это было так называемое платье «реформ», Ольга сама его сшила. Пышные волосы собраны в узел, лицо чистое, даже губы не подкрашены, лишь чуть-чуть пудры, и то потому, что у Ольги, когда она волновалась, на щеках выступали красные пятна. Смотрела она гордо, – может быть, она гордилась тем, что она не такая, как другие молодые женщины, у которых в голове только моды и мужчины» [7, с. 53]; «На том снимке запечатлена крепкая женщина с чистым открытым лицом, с морщинками возле глаз и от носа к уголкам рта, у неё сосредоточенный взгляд и решительная линия губ. Белые, ещё густые волосы, стянуты узлом на затылке, та же причёска, что то и на девичьей фотографии <...> Она стоит, ни к чему не прислоняясь, ни на что не опираясь, свободно, опустив правую руку и прижав к груди левую, её поза исполнена достоинства» [7, с. 119].

Любопытно, что в романе упоминаются, но не описываются, реальные фотографии экспедиции Шрёдер-Штранца, не которых были «ледяные пустыни, глетчеры, айсберги, белые медведи, моржи и люди в толстых меховых шубах, стоящие в героических позах рядом с санями, лыжами и ездовыми собаками – газетный художник сделал из фотографий лаконичные рисунки с тонкими черными линиями. На взгляд Ольги, они напоминали карикатуры. Как будто арктическая экспедиция – это повод для шуток!» [7, с. 105]. Возможно на такое отношение писателя к реальным фотографиям, опубликованным ко времени написания романа в 2008 г. в «Шпигеле» (Приложение 1), повлиял их явно постановочный характер, а также найденный Фальком Манке восьмиминутный фильм Кристофа Раве, входившего в состав погибшей экспедиции [8].

Подводя итоги, можно сказать, что вымышленные автором фотографии служат в романе Шлинка как характерологической, так и сюжетоструктурирующей функции, поскольку герои изображены на них в самые значительные моменты их жизни, восполняя лакуны авторского повествования и помогая установлению причинно-следственных связей в описываемых

событиях и явлениях. Фотографические экфрасисы способствуют приёму многоголосия, поскольку описываются не только автором, но и Фердинандом, и даже отчасти Ольгой в письмах. Стоит согласиться с Мирсаидом Сапаровым, что фотография обретает свою жизнь в художественном слове, «в слове-понятии, в слове-смысле» [5]. С точки зрения исследователя, фотография как таковая одушевляется и осмысливается реалистическим словом, только в таком контексте она становится орудием исследования и постижения действительности. В романе Шлинка перед нами описания вымышленных автором фотографий, которые, однако, не только играют сюжетообразующую и характерологическую роли, но и становятся способом документирования, так как описываемые снимки запечатлевают события не просто жизни героев, но судьбы частного человека XX века, жизнь которого не просто вписана в непростую мировую историю, но составляет и творит эту историю.

В завершение следует сказать, что используемые в последних романах Б. Шлинка живописный и фотографический экфрасисы обогащают познавательные стратегии автора и проблемное поле его произведений, а также свидетельствуют о многообразии художественной палитры писателя.

#### *Список литературы*

1. Schlink B. Die Frau auf der Treppe. Roman. Zürich: Diogenes Verlag. 2014. 245 S.
2. Schlink B. Olga. Roman. Zürich: Diogenes Verlag. 2018. 311 S.
3. Отзывы о книге «Ольга». [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.livelib.ru/book/1002888122-olga-bernhard-shlink>. (дата обращения 16.04.2018).
4. Шарьпина Т.А. Функции экфрасиса в романе Бернхарда Шлинка «Женщина на лестнице» // Известия высших учебных заведений. Поволжский регион. Гуманитарные науки. 2017. № 1 (41). С. 73–81.
5. Сапаров М. Словесный образ и зримое изображение (живопись – фотография – слово) // Литература и живопись: сб. статей. Ленинград: Наука, 1982. С. 66–93.
6. Яценко Е. «Любите живопись, поэты...» Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель // Вопросы философии. 2011. № 11. С. 47–57.
7. Шлинка Б. Ольга. Роман. Москва, Азбука-Аттикус. 2018. 304 с.
8. Thadeusz F. Abenteurer: Harakiri im Polarmeer // Spiegel Geschichte [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.spiegel.de/geschichte/abenteurer-a-946817.html> (дата обращения 20.10.2020).

## VISUALIZATION OF HISTORICAL MEMORY IN B. SCHLINK'S NOVEL "OLGA"

T.A. Sharypina

The paper identifies methods and techniques of visualization of historical memory, represented in B. Schlink's novel "Olga" through the private life of its characters. As a result of the undertaken study it was found that the key to understanding of the ideological and artistic content of the work by B. Schlink are photographic examples of ecphrasis having both plot-forming and characterological function. Moreover, these photographic examples of ecphrasis become the result of the process of documentation, because the photographs described by author portray the moments of private lives of his characters, whose fates not only become a part of uneasy world history, but build and create the whole canvas of history.

**Keywords:** Bernhard Schlink, ecphrasis, photographic ecphrasis, German collective guilt, generation of fathers, generation of sons, historical memory, novel.

### 1.7. О КАНОНИЗАЦИИ ТВОРЧЕСТВА ПАУЛЯ ЦЕЛАНА В РУССКОЯЗЫЧНОМ КУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ (1960-е – 2010-е годы)

© Т.В. Кудряцева<sup>1</sup>

Анализируются особенности процесса канонизации в России творчества и личности немецкоязычного поэта Пауля Целана. Акцент сделан на эволюции восприятия и на значении творческой деятельности Пауля Целана для современного российского литературного процесса, в том числе – на проблеме перевода (переводимости) произведений Целана. Пауль Целан рассматривается современной российской германистикой как крупнейший немецкоязычный лирик первой половины XX в. Количество исследований, посвященных Целану, достаточно репрезентативно: имеются многочисленные научные публикации как в форме монографий, так и журнальных статей, дающие представление о его активно переводимых на русский язык собственных произведениях и о переводах Целаном русских поэтов. Анализ особенностей рецепции поэта с учетом ее динамики во времени позволяет сделать вывод о четко просматривающейся тенденции к литературной канонизации поэта в постсоветском культурном пространстве.

**Ключевые слова:** Пауль Целан, немецкоязычная поэзия, перевод, рецепция, литературный канон.

Имя известного немецкоязычного поэта второй половины XX в. Пауля Целана мало что говорит широкому российскому читателю. Первые переводы Целана на русский язык появляются довольно поздно. В 1967 г. в

---

<sup>1</sup> Проект РФФИ № 17-04-00073-ОГН.

сборнике «Строки времени. Молодые лирики из ФРГ, Австрии, Швейцарии, Западного Берлина», вышедшем в издательстве ЦК ВЛКСМ «Молодая гвардия» были опубликованы пять стихотворений Целана, переведенные на русский язык Л. Гинзбургом и Г. Громаном. В предисловии известного поэта и публициста Льва Гинзбурга Целан представлен читателям как «самый известный немецкий поэт, книгами которого гордятся западногерманские издатели» [1, с. 4]. В библиографическом индексе Целан признается «выдающимся поэтом современности» [2, с. 111]. Вся книга сильно идеологизирована, знакомит советских читателей с «прогрессивной», «антикапиталистической» поэзией ФРГ.

Лишь спустя семь лет (1974) в журнале «Иностранная литература» была опубликована подборка стихотворений Целана в переводах Е. Витковского, Г. Ратгауза, В. Куприянова, В. Топорова и др. Годом позже вышла антология «Из современной австрийской поэзии», где в русском переводе увидели свет 43 стихотворения Целана (среди переводчиков – Е. Витковский, В. Куприянов, Л. Гинзбург и др.). В 1976 г. в журнале «Иностранная литература» на антологию появилась рецензия А. Чанцева, в которой, в частности, отмечалось, что советскому читателю был представлен поэт, в стихах которого открывается сила его поэзии, а также смысл времени, в которое жил Целан [3, с. 257].

В 1977 г. в антологии «Западноевропейская поэзия XX века» известной серии «Библиотека мировой литературы» были опубликованы семь стихотворений Целана в переводах Парина, Витковского, Топорова и др. Следующая публикация Целана появилась лишь одиннадцать лет спустя (1988) в известной антологии «Золотое сечение. Австрийская поэзия XIX и XX веков в русских переводах». Она содержала 28 стихотворений Целана в переводах А. Парина, М. Белорусца, О. Татариновой, И. Большчева, С. Аверинцева и др. В предисловии известного германиста А.В. Михайлова творчество Целана названо загадкой для поэтического сознания всей Европы [4, с. 36]. В библиографическом приложении В. Вебер характеризует Целана как поэта, влияние которого для европейской поэзии чрезвычайно велико, более того, отмечается, что творчество поэта открыло новую эпоху в немецкоязычной поэзии. Целан, как отмечает Вебер, показал совершенно новые метафорические модели, синтаксические структуры: он открыл новый поэтический язык, который, как никто еще в лирике, позволил ему создать трагическую картину XX века, картину мирового краха, гибели человеческой культуры, картину тотального чувства вины. Свободный стих, которым пользовался поэт, доказал свою действенную силу, продемонстрировав, какая внутренняя целостность может быть до-

стигнута в стихотворении при полной формальной свободе выражения [5, с. 777].

Первое упоминание о Целане в научной литературе датируется 1980 годом. В академической «Истории литературы ФРГ» автор главы «Пути западногерманской поэзии» А.А. Гугнин посвящает среди прочего, несколько страниц Паулю Целану, чье творчество он называет значительным явлением послевоенной немецкоязычной поэзии [6, с. 405]. В статье «Австрийская литература» («Литературная энциклопедия», 1987) известный германист Ю.И. Архипов отмечает как одну из главных черт поэзии Целана ее принадлежность к герметической философской лирике [7, с. 12]. Целан упоминается также в статьях энциклопедии «Медитативная лирика» и «Литература ФРГ». В последней имя Целана появляется в соседстве с Нелли Закс в связи с библейскими темами в литературе ФРГ. Наконец, в 1989 г. в СССР была защищена первая диссертация, посвященная творчеству Целана [8].

Тот факт, что во времена СССР Целан не входил в когорту официально признанных зарубежных писателей, можно объяснить прежде всего тем, что он как «эмигрант» (читай: предатель), был скорее нежелательной фигурой для «лучшей Родины всех народов». По неофициальным данным, Целан был причислен в СССР к числу «неблагонадежных», в частности, из-за его отказа переводить Маяковского; факт, который, вероятно, мог бы объяснить, что Целану была чужда советская модель социалистического общества.

В постсоветской России ситуация меняется. Прежде всего следует упомянуть журнал «Иностранная литература», ориентированный на широкий круг читателей-интеллектуалов. В 1996 г. на ее страницах был представлен материал, посвященный жизни и творчеству Целана. Публикация, которую подготовил Б. Дубин, содержала Предисловие, несколько стихотворений Целана (в переводе М. Гринберга) и известную «Бременскую речь» Целана (в переводе Дубина) [9, с. 184–190]. В том же журнале в 1999 г. появилась подборка из девяти редакций псалма Целана, переведенного в разные годы разными переводчиками из книги поэта «Ничейная Роза» (1963) [10, с. 122–132].

В 2005 г. в журнале «Иностранная литература» вышла большая публикация, посвященная Целану, которая включала некоторые стихотворения (в переводе О. Седаковой и М. Белорусца), а также письма Целана (в переводе Т. Баскаковой), эссе О. Седаковой «Пауль Целан. Заметки переводчика» и краткий очерк жизни и творчества поэта, составленный Б. Дубиным [11, с. 203–264].



После 1990 г. появляются и книжные публикации произведений Целана. Первая книга его стихов на русском языке вышла в 1998 г., правда, не в России, а на Украине. Поэт М. Белорусец опубликовал свои переводы в киевском издательстве «Гамаюн». Книга содержала произведения из различных поэтических сборников Целана, а также его прозаические произведения «Разговор в горах» и «Бременская речь». Проект профинансировали друзья поэта. Книга вышла тиражом 300 экземпляров [12]. На сегодняшний день существуют семь книжных публикаций Целана на русском языке. Среди них – «Стихотворения» (Пер. И. С. Гуревича, 2001), «Кристалл: Избранные стихи» (Пер. Л. Жданко-Френкель, 2005), «Стихотворения. Проза. Письма» (Пер. М. Белорусца и Т. Баскаковой, 2008), «Мак и память» (Пер. А. Прокопьева, 2017) и др.

Многие произведения Целана можно найти в сети Интернет на различных литературных сайтах. Тексты Целана считаются трудными для восприятия и, как следствие, для перевода. Переводчики охотно делятся своими мнениями, как относительно творчества самого Целана, так и относительно различных стратегий перевода его произведений на русский язык. Следует упомянуть и многочисленные рецензии на публикации произведений Целана. Переводчики и литературные критики видят в Целане одного из крупнейших и наиболее многогранных европейских поэтов XX в. [13; 14; 15].

В 1998 и 2000 гг. в Санкт-Петербурге были защищены две диссертации, посвященные творчеству П. Целана [16; 17]. В 2004 и 2007 гг. вышли два сборника, включающие статьи, материалы и воспоминания о Целане [18; 19].

В двухтомной академической «Истории австрийской литературы» (2009–2010) имя Целана упоминается несколько раз. Во втором томе есть специальная глава, посвященная Целану. Автор – Владимир Никифоров. Основой для главы послужила его диссертация 1989 г. [20, с. 215–234]. Целану посвящена отдельная глава в «Истории немецкой литературы», вышедшей в Москве в 2014 г. [21, с. 733–744]. Имя Целана мы также находим в «Большой российской энциклопедии» (2017) [22, с. 272].

Учитывая сказанное, можно заключить, что Пауль Целан сегодня все больше удостоивается внимания российских германистов. Об этом свидетельствуют и многочисленные научные публикации, регулярно появляющиеся в России в последние годы. Среди них – работы, анализирующие особенности поэтики («Герменевтика интертекстуальности в творчестве Пауля Целана» Ю. Евстафьевой, «Трансформация библейских псалмов в сборнике “Ничейная роза”» Е. Горбуновой), статьи компаративного плана («Апофатический метод у Целана и Джакометти» Н. Бакши, «Хлопок за-

творившейся двери, или ничто в поэзии Р. М. Рильке и П. Целана» Ю. Каминской). Следует упомянуть и лингвистические исследования («Понятие межъязыковой идиомы, или об одной межъязыковой идиоме Пауля Целана» Н. Азаровой). О системном характере исследований творчества Целана, а также о том, что в современной России активно идет процесс канонизации поэта, свидетельствует обращение к творчеству поэта в вузовской практике (выпускная квалификационная работа А. Кротовой «Национально-культурный компонент в поэзии П. Целана: лингвокультурологическое исследование», выполненная в 2016 г. в Екатеринбургском государственном педагогическом университете) и др.

Таким образом, можно утверждать, что динамика рецепции творчества Целана в постсоветском культурном пространстве демонстрирует устойчивую тенденцию к литературной канонизации творчества поэта.

#### *Список литературы*

1. Гинзбург, Л. Предисловие // Строки времени. Молодые поэты ФРГ, Австрии, Швейцарии, Западного Берлина. М.: Молодая гвардия, 1967. С. 3–13.
2. Громан, Г. Об авторах // Строки времени. Молодые поэты ФРГ, Австрии, Швейцарии, Западного Берлина. М.: Молодая гвардия, 1967. С. 107–113.
3. Чанцев, А. Диалог со временем (рецензия на книгу «Из современной австрийской поэзии», М., «Прогресс», 1975) // Иностранная литература. 1976. № 12. С. 255–258.
4. Михайлов, А. А. Из источника великой культуры // Золотое сечение / Der goldene Schnitt. Австрийская поэзия XIX–XX веков в русских переводах / Сост. В. В. Вебера и Д. С. Давлианидзе. Москва: Радуга, 1988. С. 5–37.
5. Вебер, В. Справки об авторах и примечания // Золотое сечение / Der goldene Schnitt. Австрийская поэзия XIX–XX веков в русских переводах / Сост. В. В. Вебера и Д. С. Давлианидзе. Москва: Радуга, 1988. С. 713–784.
6. Гугнин, А. А. Пути западногерманской поэзии // История литературы ФРГ. М.: Наука., 1980. С. 399–428.
7. Архипов, Ю. И. Австрийская литература // Литературный энциклопедический словарь / Под редакцией В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. М.: Советская энциклопедия, 1987. С. 11–12.
8. Никифоров, В. Н. Поэтика раннего творчества П. Целана: автореф. дис. ... канд. филологических наук / В. Н. Никифоров. Москва: [Б. и.], 1989. 15 с.
9. Пауль Целан // Иностранная литература. 1996. № 12. С. 184–190.
10. Целан, П. «Псалом» / П. Целан. Переводы с немецкого. Вступление Н. Мавлевич // Иностранная литература. 1999. № 12. С. 122–132.
11. Роза никому: поэзия Пауля Целана // Иностранная литература. 2005. № 4. С. 203–264.
12. Целан, П. Стихотворения / Пер. с нем., состав., примеч. Марка Белорусца; послесл. Геннадия Айги. Киев: Гамаюн, 1998. 110 с.

13. Булатовский, И. Пауль Целан. Кристалл; Пауль Целан: Материалы, исследования, воспоминания // Народ. Книги в мире книг. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://www.narodknigi.ru/journals/74/tselan\\_p\\_kristall\\_m\\_ierusalim\\_2005\\_paul\\_tselan\\_materialy\\_issledovaniya\\_vospominaniya\\_m\\_ierusalim\\_200/](http://www.narodknigi.ru/journals/74/tselan_p_kristall_m_ierusalim_2005_paul_tselan_materialy_issledovaniya_vospominaniya_m_ierusalim_200/) (дата обращения: 21.11.2019).

14. Кукуй, Э. Пауль Целан // Стихи.ру. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [www.stihi.ru/2017/04/17/9243](http://www.stihi.ru/2017/04/17/9243). (дата обращения: 14.02.2020).

15. Скидан, А. Pawel Lwowich Tselan, russkij poet // Что делать. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [https://chtodelat.org/ar\\_5/%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B4%D0%B0%D0%BD-ru/%D0%B0%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%80-%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B4%D0%B0%D0%BD-pawel-lwowich-tselan-russkij-poet/?lang=ru](https://chtodelat.org/ar_5/%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B4%D0%B0%D0%BD-ru/%D0%B0%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%80-%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B4%D0%B0%D0%BD-pawel-lwowich-tselan-russkij-poet/?lang=ru) (дата обращения: 20.10.2019).

16. Вольский, А. Л. Языкотворчество в современной поэзии (на материале лирики П. Целана): автореф. дис. ... канд. филологических наук / А. Л. Вольский. СПб.: [Б. и.], 1998. 19 с.

17. Смирнова, А. В. Поэтика романтизма и поэтический язык П. Целана: на примере сравнения индивидуальных стилей Целана и Новалиса. Дис. ... канд. филологических наук / А. В. Смирнова. СПб.: [Б. и.], 2000. 197 с.

18. Пауль Целан. Материалы, исследования, воспоминания: в 2 т. / Сост. и ред. Л. Найдич. Иерусалим: Гешарим; М.: Мосты культуры. Т. 2: Комментарии и мемуары. 2007. 384 с.

19. Пауль Целан. Материалы, исследования, воспоминания: в 2 т. / Сост. и ред. Л. Найдич. Иерусалим: Гешарим; М.: Мосты культуры. Т. 1: Диалоги и переклички. 2004. 336 с.

20. Никифоров, В. Н. Глава 9. Пауль Целан // История австрийской литературы XX века: в 2 т. / Седельник В. Д. (отв. ред.). М.: ИМЛИ РАН. Т. 2. 2010. С. 215–234.

21. Баскакова, Т. А. Пауль Целан // История немецкой литературы. Новое и новейшее время. М.: Издательский центр РГГУ, 2014. С. 733–744.

22. Белобратов, А. В. Целан // Большая российская энциклопедия. Т. 34. М.: Российская Энциклопедия, 2017. С. 272.

## ON THE CANONIZATION OF PAUL CELAN'S WORK IN THE RUSSIAN-SPEAKING CULTURAL SPACE (1960 – 2010s)

**T.V. Kudryavtseva**

The chapter discusses the Russian perception of work and person of the German-language poet Paul Celan (1920–1970). The chapter accentuates first of all on the perception evolution and on the canonization specifics of this author in our country. Paul Celan is considered by contemporary Russian Germanists as the main eminent German-language poet in the first half of the 20th century. The history of the Soviet recognition of Celan's work begins in the 1950s. Researchers are interested as well in the poet's own works as in his translations of our famous authors' lyrics into German. The author's nationality of origin is still being traditionally defined as Austrian of Jewish origin. The number of studies devoted to Celan is fairly representative: There are numerous scientific

publications in Russia, both in the form of monographs and journal articles, which give a good picture both about his own works, which are actively translated into Russian, and about his translations of Russian poets. The analysis of the specifics of the current poet's perception, considering its dynamics over time, allows us to conclude that there is a clear trend towards literary canonization of the poet in the post-Soviet cultural space.

**Keywords:** Paul Celan, German-language poetry, translation, reception, literary canon.

## 1.8. РУССКО-ИТАЛЬЯНСКИЙ ДИАЛОГ СКВОЗЬ ПРИЗМУ СОНЕТА

© *А.Н. Ушакова*

Исследование посвящено актуальной проблеме перевода, связанной с культурным диалогом Италии и России. Внимание сосредоточено на стихотворении А.С. Пушкина «Мадона», написанном в сонетной форме. Именно форма итальянского сонета становится для русского поэта образцом, но не тем, верность которому соблюдается на всех уровнях. А.С. Пушкин вольно интерпретирует структуру, позволяет не «подчиняться» законам развития темы, но точно передает сонетную концепцию. Это в первую очередь интересует переводчиков, которые в согласии с «правилами» современного итальянского стихосложения не сохраняют рифму в пушкинском тексте, но следуют за русским поэтом в толковании образов, особенно акцентируя некоторые смысловые оттенки.

**Ключевые слова:** перевод, сонет, русской-итальянский диалог, А.С. Пушкин, Мадонна, культурный контекст.

Эту работу следовало бы назвать «Итальянско-русский диалог...», так как мысль о смещении смысловых акцентов вызвана обращением к проблеме перевода русского текста на итальянский язык. Специфика перевода в данном случае объясняется своеобразной культурной коммуникацией, для раскрытия смысла которой важно ответить на вопрос: как «слышится» родная итальянская традиция переводчиками в русском тексте? Русским источником является стихотворение А.С. Пушкина «Мадона» (1830), традиционно относимое к сонетной форме, о чем свидетельствует и подзаголовок, приводимый в некоторых изданиях.

Сонет – форма строгая, подчиняющаяся правилам, связанным не только со структурой, но и с организацией смысла. Это совершенный пример сбалансированной конструкции, в которой необходимы повторение рифмического рисунка катренов (но допустима вариативность рифм в терцетах), смена типа рифмовки, последовательное развитие темы, соотносимое с идеей синтаксической завершенности каждой строфы. Несмотря на то, что сонетная культура постепенно начинает допускать отступления от

канона, многие исследователи и читатели склонны консервативно интерпретировать форму: чем труднее соблюсти формальные требования, тем точнее можно выразить сложные идеи, поэтому даже в XX веке актуально понятие «правильного» сонета. А.С. Пушкин в 1830 году написал три сонета: «Сонет», «Мадона», «Поэту». Трудно упрекнуть поэта в незнании поэтических правил. Именно понимание их позволило А.С. Пушкину создать тексты, напоминающие о значимых в культурной перспективе особенностях выбранной формы. Взяв за образец итальянский сонет, поэт вступил в диалог с сильной традицией сонетосложения. Продуктивность этого культурного диалога подтверждают переводы русских текстов на итальянский язык. Отклики итальянских переводчиков и исследователей свидетельствуют о понимании ими смысла того метафорического послания, который А.С. Пушкин отправляет всегда, когда, увлекаясь чужой культурой, иной традицией, создает оригинальное сочинение. Л.П. Гроссман, например, в известной работе о сонете, естественно, вспоминает три пушкинских образца этой формы, отмечая нестрогую каноничность стихотворений А.С. Пушкина. Исследователь настаивает на том, что сонет отрицает любое проявление поэтической вольности, требуя от автора подчинения системе жестких правил и ограничений. В связи с этим делается вывод: «даже при соблюдении принципов строфического сечения и катренарной рифмы начальных строф» стихотворение, создатель которого избегает всех «трудностей», лишено сонетной формы; «в этом смысле “сонетность” пушкинских опытов может быть подвергнута сомнению» [1]. «Опыты» А.С. Пушкина получают право именоваться сонетами благодаря «поразительно выдержанным сонетным ритмам», «удачным» начальным и финальным строкам стихотворений. Исследователь, примиряя традицию и искусство русского поэта, предлагает именовать пушкинские сонеты «вольными». Примечательно то, что три стихотворения называются Л.П. Гроссманом «опытами», что связано с изначальной дистанцированностью поэта от сонетной формы, с кажущимся внезапным обращением к новой структуре. Важно снова напомнить о том, что А.С. Пушкину никогда не было интересно «повторять», даже при переводе «идти» за автором, игнорируя собственные идеи, оригинальные искания в области формы. Он увлекался новым жанром, неожиданной поэтической мыслью, направлением и стремился сразу высказать свое. Такое увлечение всегда было для А.С. Пушкина синонимично вдохновению. Мгновенно понимая смысл новой для себя формы, чужую концепцию, поэт встраивал их в собственную поэтологическую систему, естественно не думая о следовании за «образцом», о копировании, о соблюдении тех правил, от которых смело отступал и чтимый А.С. Пушкиным Шекспир.

Итальянцы не желают сохранять в пушкинских текстах то, что им кажется уже неважным. Можно пренебречь следованием канону, соблюдением законов определенной формы (пусть и освященной родной традицией). XX век (а в нем интенсивно переводят А.С. Пушкина) отрекается от строгих правил организации стиха, рифмы прежде всего. А.С. Пушкин, таким образом, вовлекается в диалог структурных исканий итальянских писателей.

Идеологический план стихотворения А.С. Пушкина оказывается для итальянских переводчиков необычайно значимым. Не сохраняя пушкинскую рифму в переводе, они пекутся о поиске точных соответствий образов, пытаясь «повторить» за А.С. Пушкиным и его «ошибки» в организации сонетного материала (повтор «одной... одной», «чистейшей... чистейший», перенос), отказываясь только от тире между вторым катреном и терцетом в пользу точки. Интересно то, что современный итальянский исследователь замечает, что каждый сонет А.С. Пушкина представляет «особую реализацию выбранного поэтического жанра»: «Non vedo nella deviazione formale del sonetto dal canone una menomazione del suo rigore originario <...>. Vedo invece ognuno dei sonetti di Puškin come un campione rigoroso della produzione poetica dell'autore e una particolare realizzazione del genere poetico adottato» [2, с. 207]. Русский поэт «понимает» и «передает» философию сонета. В контексте итальянской культуры пушкинский текст может быть вписан в особую толковательную традицию.

В итальянском издании, собранном из посвященных Богоматери произведений, редактируемом Джузеппе де Лука (Giuseppe De Luca), приводятся два стихотворения русского поэта: «Мадона» и «Жил на свете рыцарь бедный». Девиз рыцаря и послужил названием части, связанной с русской темой издания, – Ave Mater Dei. Джузеппе де Лука обращается к двум известным итальянским переводчикам А.С. Пушкина: Этторе ло Гатто (Ettore Lo Gatto) и Томмазо Ландольфи (Tommaso Landolfi). В переводе Этторе ло Гатто, являющегося признанным специалистом в русской литературе, приводится стихотворение «Мадона» («Madonna») с подзаголовком, маркирующим горизонт формальных ожиданий читателей – «sonetto». Приведем этот текст в том виде, в каком предлагает его Джузеппе де Лука:

«Non di numerosi quadri di antichi maestri ho desiderato sempre ornare la mia dimora, perché il visitatore li ammirasse superstiziosamente, ascoltando il giudizio grave degli intenditori.

Nel mio semplice angoletto tra le mie lente fatiche, di un sol quadro ho sempre desiderato essere ammiratore, di uno solo: perché dalla tela, come dalle nuvole, la Purissima e il nostro divino Salvatore.

Ella con maestà, Egli con l'intelletto negli occhi mi guardassero, miti, nella gloria e nei raggi, soli, senza angeli, sotto la palma di Sione.

Si sono realizzati i miei desideri. Il Creatore ha mandato a me te, o mia Madonna, purissima imagine della più pura grazia» [3, с. 696–697].

Для сравнения переводческих стратегий обратимся сразу еще к одному примеру.

«Non con raccolte di quadric d'antiche maestri / A abbellire ho ispirato la mia dimora, / Sì che il visitatore andasse in estasi / In ossequio al solenne giudizio degli esperti. // Nel mio cantuccio, fra tante lente fatiche, / Un solo quadro ho aspirato a contemplare, / Uno solo: sì che dalla tela come da nuvole / La Purissima e il Divino Salvatore – // Lei regalmente e lui con sapienza negli occhi – / A me guardassero, miti, nella gloria e nella luce, / Essi soli, senza angeli, sotto le palme di Sion. // Esaudita è la mia aspirazione. Il Creatore / Dal cielo a me ti ha mandato, mia Madonna, / Te, la più pura imagine della grazia più pura» [4, с. 129].

То, что «Мадона» оказывается в издании, посвященном Деве Марии, и то, что этот текст соотносится с «Рыцарем бедным», свидетельствует о готовности итальянских исследователей интерпретировать сонет в религиозном контексте. В последнем терцете «Мадоны» синтезируются образы земного и сакрального миров: местоимение «ты» – это обращение к земной женщине, «Мадона» – указание на святой образ (о котором подробнее рассказывается в предыдущих частях сонета). Сочетание «моя Мадона» акцентирует идею приближения категории священного к дольному миру (Розелла де Вито отмечает то, что «в названии стихотворения А.С. Пушкина» – «итальянское слово “Мадонна”, указывающее на образ Богоматери, но в итальянском языке также означающее просто “моя госпожа” и могущее быть употребленным в архаическом смысле по отношению к близкому, реальному человеку» [2, с. 217]). В заключительной строке «Чистейшей прелести чистейший образец», образ «прелести», даже оказываясь в окружении характерных эпитетов, напоминает не только о чудесном, но и об искушении. В переводе эта строка соотносится со священными текстами («Il Creatore ha mandato a me te, o mia Madonna, purissima imagine della più pura grazia»; «Il Creatore / Dal cielo a me ti ha mandato, mia Madonna, / Te, la più pura imagine della grazia più pura»). Ключевым образом является «grazia», что в переводе с итальянского означает не только «изящество, грация», но и «благодать, благословение». В Ветхом Завете мы читаем о «la grazia di Dio», в Новом Завете – «la grazia del Signore Gesù Cristo». В этом понятии, таким образом, «встречаются» религиозно маркированный и реалистичный смыслы. Также в «imagine» уживаются «образ» («высокое») и «образец» («профанное»). В переводах в финале акцентиру-

ется именно сакральная тема, несмотря на то, что существует «земной» план. Мотив богоданности героини усиливается во втором примере перевода и уточнением «dal cielo». В переводе Ло Гатто образ («purissima imagine») из последнего терцета отсылает и к образу заключительной строки второго катрена – Purissima. «Диалог» финальных строк катрена и терцета у А.С. Пушкина (однокоренные «Пречистая – чистейший») структурно сохраняется во втором переводе. Мы видим, что итальянские интерпретаторы, с легкостью отказываясь от сохранения рифмы, принимая и транслируя «вольности» русского сонета, настойчиво выражают идею сакрального служения возлюбленной, подобного служению Богородице, идею, вписывающуюся в их традицию. Джузеппе де Лука пишет: «In tanto la Madonna si può e si deve dire Madre della fiducia» («Иногда Мадонну можно и должно называть Матерью веры»), потому что Христос – воплощение веры. Де Лука приводит сравнение Девы Марии со стеблем, держащим цветок – Христа [3]. В образе Богоматери выражается идея защиты, даруемой матерью ребенку. Это «покров», защищающий его от бурь жизни. Для А.С. Пушкина встреча с реальной женщиной, которая видится ему долгожданною женою, символично интерпретируется как обретение такого покровца, Дома, по которому поэт всегда тосковал. Идеальное рыцарское служение Мадонне оказывается возможным осуществить в реальном времени. Переводы сонета А.С. Пушкина позволяют нам раскрывать глубинные смыслы не только в диалоге с итальянской сонетной традицией, но и в оригинальном тексте.

#### *Список литературы*

1. Гроссман Л.П. Мастера сонета // Собрание сочинений в пяти томах. Т. IV Мастера слова. Кн-во «Современные проблемы» Н.А. Столляр. Москва, 1928. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [www.az.lib.ru](http://www.az.lib.ru) (дата обращения 14.09.2020).
2. Rosella Winternitz De Vito I sonetti di Puškin. Europa Orientalis 18 (1999): 2. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [www.europaorientalis.it](http://www.europaorientalis.it) (дата обращения 10.09.2020).
3. Mater Dei. Bollettino dell'Opera «Mater Dei» diretto da Don Giuseppe De Luca. 1954-1959. Roma, 1972. Edizione di Storia e Letteratura. Текст приводится по изданию Aleksander S. Puskin, Tutte le opera poetiche...; a cura di Ettore Lo Gatto; Milano, Ugo Mursia, 1959, p. 132.
4. Aleksandr S. Puškin. Opere. A cura di Eridano Bozzarelli e Giovanna Spindel. Arnoldo Mondadori Editore, 1990. Traduzione di Giovanni Giudici e Giovanna Spindel.



## RUSSIAN-ITALIAN DIALOGUE THROUGH THE PRISM OF A SONNET

A.N. Ushakova

The chapter is devoted to the actual problem of translation related to the cultural dialogue between Italy and Russia. Attention is focused on A. S. Pushkin's poem «Madona», written in sonnet form. The form of the Italian sonnet became a model for A.S. Pushkin. A. S. Pushkin freely interprets the structure, does not follow the laws of the theme development, but accurately conveys the sonnet concept. This is primarily of interest to translators who, in accordance with the «rules» of modern Italian versification, do not preserve the rhyme in Pushkin's text, but follow the Russian poet in the interpretation of images, especially emphasizing some semantic nuances.

**Keywords:** translation, sonnet, Russian-Italian dialogue, A.S. Pushkin, Madonna, cultural context.

## 1.9. ИСКУССТВО ПОЭЗИИ И ПОЭЗИЯ В ИСКУССТВЕ ЖАНА КОКТО

© *Е.В. Гнездилова*

Исследованы особенности эстетики французского поэта, драматурга и режиссера Жана Кокто. Автор исследования ставит цель – изучить и проанализировать специфику национальных кодов, ставших структурной и смысловой основой для эстетической системы французского автора. В основе данного исследования научно-методические работы отечественных и зарубежных литературоведов, философов и культурологов. Исследование проводилось с использованием методов историко-культурного анализа, сравнительно-исторического синтеза. Проанализировав пьесы и кинофильмы Жана Кокто, а также труды отечественных и зарубежных ученых, автор пришел к выводу, что ключевым в эстетической концепции Жана Кокто является понятие «поэзия», для формирования которого французский поэт использует миф об Орфее. Мотивы античного мифа являются структурной основой для художественных и философских поисков Жана Кото, основой для разработки темы «поэта и поэзии».

**Ключевые слова:** Жан Кокто, проблемы творчества, мифологема Орфея, дадаизм, модернизм, сюрреализм, тема поэта и поэзии.

Французский поэт, драматург, эссеист и режиссер Жан Кокто с удовольствием принимал участие в «прелюбопытном спектакле» [1, с. 794], который разыгрывался в жизни Европы первых десятилетий XX века – эпохи «художественной революции», центром которой стал Париж. Это было время тотального обновления искусства, обусловленного колоссальным «сдвигом» в общественном сознании, который констатировали Х. Ортега-и-Гассет, Г.П. Федотов и другие мыслители XX века. «Инверсия

эстетического чувства» привела к возникновению таких авангардистских направлений, как футуризм, кубизм, орфизм, конструктивизм, дадаизм, сюрреализм.

И хотя Жан Кокто «никогда не цеплял на себя ярлыков» какой-либо литературно-художественной школы, тем не менее, ни один авангардистский «изм» не остался незамеченным поэтом. Он участвовал в экспериментах футуристов и дадаистов, был знаком с орфической теорией Робера и Сони Делоне, боготворил Пикассо и его кубистические работы, обращался к поэтике сюрреализма. Аккумулируя новации эпохи, и вместе с тем, опираясь на традиции предшествующей культуры, Жан Кокто создал собственный стиль, сформировал собственную эстетику, ключевым понятием которой является «поэзия». Неслучайно свои произведения Ж. Кокто классифицирует как «критическая поэзия», «поэзия романа», «поэзия театра», «поэзия кино».

В эстетической концепции Ж. Кокто «поэзия» – это способ видения мира, особый язык, на котором изъясняются поэты, наивысшая форма выражения, с помощью которой человек может преобразить окружающий мир. Специфическая форма, особое построение произведения, основанная на синкретизме, свойственном мифологическому мышлению, на слиянии в художественной ткани произведения образных и понятийных категорий, что способствует не только эстетической привлекательности творения, но и выражению определенной идеи, того смысла, который автор стремится донести до читателя-зрителя.

Поэзия, поэтический язык не существуют вне поэта, который в соответствии с мифопоэтической традицией, выступает в роли демиурга. Для Жана Кокто поэт – создатель мифов, который своими «чарами и заклинаниями» проясняет красоту и тайну мира, скрытую за видимостью вещей. Искусство поэта, по Кокто, должно быть «непосредственным, быстродействующим и синтетическим», он должен уметь передать в одной строке то, «что прежде растаскивалось на четыре строфы; ведь не страница грустного текста, а чудо хорошо сказанного слова вызывает у нас подлинно прекрасные слезы» [1, с. 795]. Рождая ритмы и отбирая слова, насыщенные мифологическим значением, освещая детали, которые до него оставались невидимыми, поэт «пересоздает» реальность. Но в отличие от символистов, стремившихся прорваться сквозь пелену повседневности к трансцендентной Красоте, «перевести здешнее, временем связанное, в широчайший круг бытия», Ж. Кокто поэтизирует современную ему реальность. Эстетизация современности становится приметой модернизма в 1910–1920-е годы. Вместе с тем «видимый» мир в произведениях модернистов дается в качестве «смыслового знака», а не как добросовестная фотография. По-

добная установка на «видимое», как отмечает Ю. Тынянов [2, с. 328], носит универсальный характер и связана с отказом от поисков «натурального сходства», поскольку больше нет уверенности в том, что «подлинные представления» о мире на самом деле подлинны. Лишь соотношенность «нескольких рядов зрительных представлений» дает возможность приблизиться к подлинности, а стремительно завоевавший признание монтаж, или конструктивизм, важен именно как способ соотносения и «не только фабульного характера, но еще и в гораздо большей степени – стиливого». В искусстве и литературе авангарда совершается «смысловая перепланировка мира» [2, с. 329]. Наиболее активно производит эту «перепланировку» кинематограф, преобразая «видимое» в смысловые знаки, выражая тем самым тенденцию, присущую всей культуре 10–20-х годов XX века.

В качестве основы для такой «перепланировки» многие художники этой эпохи используют античный миф. Как отмечал С.С. Аверинцев, для литературы модернизма характерно «свободное, непатетичное отношение к мифу, в котором интуитивное постижение дополняется иронией, пародией и интеллектуальным анализом и которое осуществляется через «прощупывание мифических первооснов часто в самых простых и обыденных вещах и представлениях» [3, с. 881]. Так, например, «мифологизация» житейской прозы с ее алогичностью доводится до необычайной последовательности в творчестве Ф. Кафки и Дж. Джойса, других авторов.

Жан Кокто на основе античных мифов создает особое мифопоэтическое пространство, творит миф современного бытия. Он одним из первых во французской драматургии модернизирует античный миф, прокладывая дорогу таким драматургам как Ж. Жироду и Ж. Ануй. Впервые именно в его пьесах у Антигоны, Эдипа и Орфея греческими остаются лишь имена. В пространстве драматического текста они – парижане, пытающиеся распутать клубок глубоко личностных проблем, которые волнуют автора. Для Ж. Кокто миф – это способ прикоснуться к основам бытия, обнажить структурные компоненты внутреннего «Я», способ найти себя, идентифицировать собственную личность. Учитывая, что Жан Кокто основной эстетической категорией считал поэзию, а себя при всем многообразии талантов – поэтом, то становится объяснимым, почему именно миф об Орфее избирается им в качестве одной из главных тем творчества.

Жан Кокто, наследуя традиции предшествующей культуры, демонстрирует в творчестве синтез иного рода. Он подходит ко всем явлениям реальности как художник-универсалист, как художник-исследователь. У него нет ностальгии по ушедшей эпохе, а есть страстное желание разобраться во всем, что происходит в жизни, исследовать природу поэтиче-

ского творчества, вооружившись новейшими открытиями в области философии и психологии [4].

Стремление к целостному изображению человека, к единству реального и ирреального, сознательного и бессознательного, мужского и женского отражено на всех уровнях поэтики его драматических произведений. Используя миф об Орфее в качестве «инструмента структурирования текста» [5, с. 178], Жан Кокто создает трагифарс о жизни современного поэта. Первое драматическое произведение, в котором Жан Кокто обращается к мифу об Орфее, одноактная пьеса «Орфей», написанная им в 1925 году. Орфей у Кокто – известный поэт Фракии, у которого были и слава, и богатство. Он писал стихи, вызывая восторг публики. Вся Фракия знала их наизусть. Когда-то он был верховным жрецом Солнца. Но с появлением некоей таинственной лошади все изменилось в его жизни. Он оставил свою должность и переехал в деревню. И теперь вся его жизнь состоит в том, что он «холит лошадь», «задает ей вопросы и ждет, что она ему ответит» [6, с. 275]. Общение с лошадью происходит на манер спиритического сеанса: сколько раз лошадь ударит копытом, такую по счету букву из алфавита и записывает Орфей, складывая, таким образом, слова и фразы. Так, лошадь «продиктовала» Орфею мистическую фразу «Жена Орфея преодолет Аид», которую поэт считает формулой, способной «преобразить поэзию». Именно поэтому он отправляет этот текст на Всефракийский конкурс поэзии. В этой пьесе Кокто обращается к практике дадаистов, школа которых к 1925 году, утратила свою роль и фактически распалась как литературно-художественное объединение. Однако влияние их идей на творчество Ж. Кокто еще ощутимо в этой пьесе [7, с. 149]. Он не только иронизирует над их идейными установками, направленными на тотальный нигилизм и констатацию абсурдности жизни, но ищет форму для выражения значимости и особой роли подсознательного и бессознательного в жизни поэта, что в данном случае является характерной приметой времени.

Во Франции, как и в других странах Европы, психоаналитические идеи З. Фрейда все более завоевывают популярность. Более того, теория З. Фрейда становится второй по значимости после философии А. Бергсона теоретической составляющей сюрреализма. К середине 1920-х годов сюрреализм как стиль художественного мышления стал преобладать в литературе и искусстве Франции. Кроме психоанализа, большое влияние на формирование эстетической концепции Ж. Кокто оказывают идеи А. Бретона. Он, в частности, писал о том, что слово является своеобразным мостом между мифом и реальностью, но заключенное в рамки собственного значения, навязанного ему обществом, оно теряет свою магическую функцию

[7]. Бесконечность, непостижимость слова, оправдывающее его значимость для многих религиозных концепций, роднящего его с абстрактной бездонностью мифа, а реальная звуковая оболочка, внешний образ приобщают слово к миру вещественному. Поэтому языковые эксперименты являются частью сюрреалистической теории, стремившейся восстановить разрушенный, балансирующий между изначально противоположными, но одинаково значимыми гранями бытия, между рациональным и иррациональным в человеке и мире. Язык, по мысли А. Бретона [7] и других сюрреалистов, должен стать инструментом воссоздания истинной реальности, сочетающей телесное и духовное, – «сюрреальности», а поэзия, согласно сюрреалистической концепции, являлась способом существования в этой идеальной вселенной. В связи с этим задача художника состоит в том, чтобы преодолеть вертикальный путь в глубины своего «Я» с целью поднять на поверхность сокровища бессознательного и осуществить затем синтез внутренней и внешней реальности. Следующим шагом должно стать воссоединение «полноценного» человека с миром, но опять же не с одноким миром фактов, а с миром сущности, мифа, архетипов. Дезинтеграция языка, освобождение его первоэлементов от искусственных логических связей между собой и самостоятельное создание ими новых, истинных связей видится как средство достижения поставленной цели.

И хотя Жан Кокто никогда не причислял себя к сюрреалистам, а в каких-то произведениях ставил своей целью – противостоять им, тем не менее, он «боролся в сущности за то же, что и они, но работал один, они же выступали группой» [8, p. 189].

Исследование темы поэта и поэзии на материале мифа об Орфее Ж. Кокто продолжил в фильме «Кровь поэта» (1930), первом кинопроизведении, где Ж. Кокто не только выступил как сценарист, но и проявил свой талант режиссера. Позднее, размышляя о фильме, Ж. Кокто утверждал, что в «Крови поэта» он «исполнил одним пальцем то, что затем оркестровал» в следующем своем творении «Орфей» (1950) – фильме, который считается знаковым в истории поэтического кино. Поэтому «Кровь поэта» можно рассматривать как своеобразный мост, связующее звено, между пьесой «Орфей» и кинофильмом «Орфей», созданном в 1950 году Кокто-сценаристом, Кокто-режиссером, Кокто-художником.

Работая над этим фильмом «Орфей» (1950), Кокто сформировал эстетическую концепцию «ирреального реализма», которая имеет принципиальное отличие от «сверхреальности» сюрреалистов. Так, если сюрреалисты «собирают вещи наново, заменяя все части до одной разрозненными элементами, произвольно набранными из непосредственного чувствительного содержания вселенной в собственно сюрреалистиче-

ский объект» [7, с. 246], то Ж. Кокто конструирует произведение, объединяя реальность и ирреальный мир, как две самостоятельные области. Используя технику монтажа, Ж. Кокто конструирует произведение, объединяет явь, мир реальный, в котором живет Орфей, и мир ирреальный, мифологический, небытие. Причем в изображении мира ирреального Жан Кокто придерживается принципа правдоподобия, или подробности в описании деталей. Учитывая, что Кокто возвращается к теме Орфея в 1950 году, становится понятно, почему его теперь интересует не «символичность изображения» ирреальности, как было в «Крови поэта», а момент стыка, «пограничности», встречи двух сфер человеческого существования, также заложенный в мифологеме Орфея. Такая смена акцентов обусловлена не только изменениями, произошедшими в общественной жизни и Франции, и Европы в целом, но, и обстоятельствами личной жизни Кокто, который к этому времени потерял очень много близких и дорогих для него людей.

Таким образом, Орфей для Кокто – это, прежде всего, художник *par excellence*. И во всех произведениях, посвященных Орфею, драматург стремится исследовать особенности творческой природы художника. Мифологема Орфея является основой концепции творчества и эстетики Жана Кокто. По мнению художника, для постижения Абсолюта необходимо погрузиться в собственное «я», обратившись к первоосновам бытия, к истокам мифологического мышления. Орфей Кокто ошибается, находит себе ложных кумиров. И только столкновение со смертью (мотив утраты Эвридики и прохождение через подземное царство) возвращает его к истинным ценностям.

### *Благодарности*

Автор выражает благодарность своей *alma mater* – МГУ им. М.В. Ломоносова, исследователям факультета журналистики и филологического факультета, а также организаторам Международной научной конференции «Национальные коды в европейской в европейской литературе XIX–XXI веков» – Институту филологии и журналистики ННГУ им. Н.И. Лобачевского.

### *Список литературы*

1. Карпентьер А. Жан Кокто и эстетика окружающей среды // Кокто Ж. Петух и Арлекин. СПб.: Кристалл, 2000. С. 791–805.
2. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. 578 с.
3. Краткая литературная энциклопедия. М.: Сов. энцикл., 1967. Т. 4. 1024 с.

4. Гнездилова Е.В. Античный миф как основа эстетической концепции Жана Кокто // Вестник Тверского государственного университета. Серия Филология. № 1 (60), 2019. С. 171–178.
5. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М.: Академический проект, 2012. 336 с.
6. Кокто Ж. Орфей // Кокто Ж. Петух и Арлекин. СПб.: Кристалл, 2000. С. 215–255.
7. Бретон А. Кризис предметности // Иностранная литература, 1996, № 8. С. 245–249.
8. Kushner Eva. L'Orphee de Cocteau // Le mythe d'Orphee dans la litterature francaise contemporaine. Paris, 1961. P. 155–180.

## **THE ART OF POETRY AND POETRY IN THE ART OF JEAN COCTEAU**

**E.V. Gnezdilova**

The chapter is devoted to the research of the peculiarities of the aesthetics of the French poet, playwright and director Jean Cocteau. The author sets the goal of studying and analyzing the specifics of national codes that have become the structural and semantic basis for the aesthetic system of the French author. This study is based on scientific and methodological works of domestic and foreign literary critics, philosophers and cultural scientists. The research was carried out using the methods of historical and cultural analysis, comparative historical synthesis. Analyzing the plays and films of Jean Cocteau, as well as the works of domestic and foreign scientists, the author of the chapter came to the conclusion that the key concept in Jean Cocteau's aesthetic concept is the concept of “poetry”, for the formation of which the French poet uses the myth of Orpheus. The motives of the ancient myth are the structural basis for the artistic and philosophical searches of Jean Cocteau, the basis for the development of the theme of «poet and poetry».

**Keywords:** Jean Cocteau, problems of creativity, the myth of Orpheus, dadaism, modernism, surrealism, the theme of the poet and poetry.

### **1.10. СПЕЦИФИКА СРЕДНЕВЕКОВЬЯ В ДИЛОГИИ ЖАННЫ БУРЕН «LA CHAMBRE DES DAMES» («ДАМСКАЯ КОМНАТА»), 1979)**

**© Н.В. Соболева**

Глава посвящена выявлению и описанию специфики концептуального восприятия и художественного осмысления эпохи Средневековья в романной дилогии Жанны Бурен «Дамская комната» (1979). В контексте проблем методологии исследования репрезентации истории в художественном нарративе романа второй половины XX века формулируются вопросы, связанные со значимыми параметрами его поэтики: жанровый статус и тематические акценты, своеобразие повествования, система образов, паратекстуальные элементы. Подчеркивается определяющее зна-

чение частного, камерного восприятия истории в аспекте повседневности и «феминизации» романного ракурса.

**Ключевые слова:** исторический роман, восприятие Средневековья, темпоральная чувствительность, малый нарратив, семейная хроника, художественная рефлексия, «средневековая фабула», феминизация романного ракурса.

Интерес к феномену Средневековья в историографии и в опыте художественного высказывания второй половины XX века определяется кругом вопросов, связанных с проблематизацией темпоральной чувствительности, конфликтом методологий (Новое Средневековье, Новый медиевализм, Новая медиевистика и др.), языков описания, способов и стратегий репрезентации национального прошлого в культурной парадигме современности. Согласно Мишель Уэрд, «Средние века составляют для историографии привилегированный объект изучения, этот особый интерес переходит и в область романа» [1, с. 89]. Установка на ревизию сложившегося комплекса знаний и представлений о Средневековье носит антагонистический характер и формирует в историографическом и романном повествовании тенденцию к возобновлению традиции, являющуюся попыткой воспроизвести средневековый идеологический конструкт "renovation", восстановление целостности, возврат к истокам и подлинности, сохранение стабильности и в то же время постоянное переосмысление национального культурного кода и шире – всего существующего порядка вещей. В этом отношении будет симптоматичным поворот к наиболее репрезентативным историческим вехам Средневековья в аспекте малых нарративов, вектор которого был задан еще французской Школой Анналов, обращение к историческим событиям прошлого в ракурсе истории частной жизни и повседневности.

Важно отметить, что «объектом изучения» в историографии и романе, как правило, становится период XII–XIII веков, поскольку именно он отличается наибольшей событийной плотностью, представляя все характерные маркеры «средневековости»: крестовые походы, войны, эпидемии, политические и экономические изменения, постепенно намечающийся переход к Ренессансу. Репрезентативность этого периода сообщает историческому роману о Средневековье усиление эстетизации образов эпохи, формирование которых, как правило, оказывается связанным с привлечением интермедиального и собственно литературного контекста, что определяет принципиальную новизну самого механизма конструирования исторического антуража в художественном повествовании.

«Средневековый» роман второй половины XX века в отличие от исторического романа «романтического» («гюговского») типа репрезентирует исторический нарратив как последовательность отдельных исторических



моментов, на фоне которых разворачивается непрерывная история частной, индивидуальной жизни. Балансируя на границе fiction – non-fiction роман снабжается паратекстуальными элементами: картами, хронологиями, биографическими справками об исторических или псевдоисторических лицах – придающими роману характер документа и утверждающими здесь равноправие истины исторического факта и художественного вымысла.

Дилогия французской писательницы Жанны Бурен «Дамская комната» (1979) – семейная хроника двух поколений династии парижских ювелиров Брюнелей, частная повседневность жизни которых вписывается в официальный исторический контекст XIII столетия (так, читатель косвенно узнает о жизни королевского двора Франции эпохи Людовика IX, 7-м и 8-м крестовом походе, религиозных паломничествах и пр.). Выбор подобного жанра определяет характер художественной рефлексии средневековой реальности в романе: жанр хроники, с одной стороны, апеллирует к исследованию семейной темы в духе реалистического подхода XIX столетия (и здесь подчеркнута утверждается «не-историчность» персонажей, их изображение вне исторических событий эпохи как способ утвердить равноправие между прошлым и настоящим, подчеркнуть условность времени; симптоматично, что первую часть романа предваряет эпиграф-посвящение – высказывание самой романистки – «Моей счастливо здравствующей семье из двадцатого века посвящается эта история "моей" воображаемой семьи –? – из века тринадцатого»), с другой – подчеркивает значимость культурно-исторических реалий средневековой повседневности. «Средневековая жизнь в романе Бурен – временная длительность, где люди любят, дышат, едят, живут и умирают, находясь в общем потоке существования» [1, с. 95].

Для Жанны Бурен (1922 – 2003), кавалера ордена Почетного легиона, обладательницы ряда французских литературных премий (премия Дома прессы за роман «Дамская комната», Гран-при журнала Elle и др.), в 40 лет вернувшейся осознанно к католичеству, с чьим именем связаны романы, тяготеющие к сентиментализации проблематики «средневековой фабулы», «феминизации» романного ракурса («Счастье – женщина», 1963 (о любви Пьера Ронсара, Агриппы де Обиньи); «Мудрая Элоиза», 1966, «Дамская комната», 1979 (Гран-при журнала Elle; премия Дома прессы), «Игра искушения», 1981 (продолжение «Дамской комнаты»); «Раненная любовь» 1987 (история любви Пьера Ронсара к Кассандре Сальвиати, длившаяся в течение 40 лет), Средневековье – это время всех возможностей, а XII–XIII века – «эпоха куртуазности, блеска и созидательности» (из автобиографического рассказа «Улыбка ангела», 1998), время прекрасных дам, полноты жизни и чувственной искренности. Тем не менее, следует сказать, что Бу-

рен в «Дамской комнате» намеренно не стремится к исторической стилизации, оставаясь в рамках реалистической хроники, детализированность повествования которой представляет частную жизнь семьи XIII века со строгой отчетностью документа (будь то медицинский или кулинарный рецепт, перечень ассортимента лавки ремесленника/торговца, церемония бракосочетания принцессы и т.д., и т.п.). В этом отношении показательно предисловие к роману французской исследовательницы, историка-медициста Режины Перну: «...роман, лежащий перед читателем, приносит медицисту редкую радость. Он представляет образы средневековья, которые необратимо порывают с традициями романистов, пишущих о средневековье. <...> Герои романа – это такие же люди, как вы и я, занятые своим делом в своем обычном окружении ... специалист по средневековью, прочитав роман Жанны Бурен, может лишь, как минимум, приветствовать произведение, персонажи которого подобны во всем тем, кого он встречает на страницах грамот и летописей, актов дарения и податных списков – короче говоря, исторических документов. Не вдаваясь в оценку их значимости, он находит в них свой обыденный мир, и это становится для него счастливым откровением. Возможно, мои слова озадачат читателя. Его учили вовсе не так представлять себе жизнь в XIII веке» [2].

Средневековье Бурен строится на соотношении реалистической точности в построении романной коллизии, где центральное место отводится любовной теме (супружеский долг, природа чувства, превратности любви в широком спектре куртуазности и т.д.), на изображении индивидуального психологизма героев в реалиях и ассоциациях, имманентных эпохе. Смещение гендерных акцентов в романе концептуально проблематизируется и подчеркивается уже в самом заглавии: дамская комната – это приватный, камерный, закрытый и до этого невербализованный мир чайний, страхов, надежд и грез «прекрасной дамы» XIII века, которая обретает здесь голос и самостоятельность высказывания, – так женщина века XX-го восстанавливает баланс и равноправие гендерных дискурсов Средневековья века XIII-го («В пурпурной мантии, с венком из белых фиалок на голове, с огромным букетом цветов в руках, избранница медленно ехала, улыбаясь, приветствуя публику, – идеализированный образ Женщины на вершине своего могущества. Это была Дама – героиня куртуазных историй, вышедшая прямо из «Романа о Розе»!) [3].

Романная топика определяется соотношением внешнего и внутреннего в построении пространственных образов: топосы города, городской, внешней, официальной жизни зачастую оказываются второстепенными по отношению к топосам дома, внутреннего пространства повседневности, насыщенного запахами, звуками, контрастностью цветописы и светописы,

зачастую это «взгляд» изнутри, направленный вовне: «Над островерхими крышами, в небе со словно застывшими на месте ничем не угрожавшими людям облаками разносился перекрывавший весь этот гул звон колоколов церкви Сен Северен. В полумраке церкви, где аромат ладана смешивался с сильным запахом пота и деревенским духом помятой ногами травы, устилавшей пол, солнечные лучи, проходившие через цветные витражи, окрашивали во множество цветов и оттенков, как на искусно выполненных миниатюрах, хоры и изваяния святых. Посреди нефа прихожане на коленях, либо стоя и даже сидя на полу, ожидали начала службы. Рука об руку молились Флори и Филип» [3].

Мир человека XIII века дан в романе Бурен через восприятие, через жизнь индивидуального сознания героев, которая часто наполнена религиозными (непримиримость противоречия между культивированием чувственности в язычестве – Май любви – и христианским смирением плоти), литературными (по преимуществу, куртуазная поэзия и рыцарские романы) и живописными ассоциациями (средневековые книжные миниатюры, гобелены и др.), реконструирующими «исторический», «медievalный» компонент их мироощущения. Герои романа – люди середины XIII столетия, чья жизнь насыщена реалиями времени, и эти реалии не стилизуются в духе исторического романа романтического типа, а, напротив, представляются в нарочито повседневном, своеобразном ракурсе жизни: «Флори часто читала перед этим собранием виртуозов кое-какие свои произведения. Однажды она услышала там Филиппа, когда по просьбе королевы он сымпровизировал мотет, аккомпанируя себе на виоле, и получила от этого огромное удовольствие. <...> Казалось, он делал все, чтобы соблазнить Флори, чье сердце и мысли, полные впечатлений от рыцарских романов, мечтаний и невысказанных желаний, были заранее открыты. <...> Если некоторым влюбленным, например, Тристану и блондинке Изольде, было так трудно любить друг друга, отчего они жестоко страдали, то мы ничего такого не испытали. Это была простая, естественная история, без отклонений и препятствий. Мы пришли к алтарю с благословения своих семей и друзей. <...> Пришедшие из пригорода крестьяне громко расхваливали свои овощи, домашнюю птицу, сыры. Прошел церковный служба, возвращавший прихожанам о чьей-то смерти, за упокой души кого им следовало помолиться. За молодоженами устремился разносчик галантереи, изо всех сил стараясь сбыть свой товар: гребенки, тесьму, булавки или ленты. Филип его оттолкнул. У подножья Монжуа, где святая Мария, белокурая, как Флори, улыбалась своему младенцу, менестрель тянул свою бесконечную песню, прославлявшую дела Роланда» [3].

История в романе интерпретируется с позиций исторического нарратива XX века, она «узнаваема» и «предугадывается», однако целостность нарратива романного обеспечивается нивелированием границ между прошлым и настоящим в идее преемственности и общности судьбы разных человеческих поколений. Неслучайно, что, заканчивая роман, Бурен ставит дату написания 31 августа 1977 года, синхронизируя временной план сюжета (действие которого завершается 31го августа 1255 года) со своей собственной повседневностью, реализуя тем самым потребность в обнаружении повествовательного эквивалента идее чистой длительности, вне-разрозненности истории и ее эмпирического переживания в поисках обретения утраченного времени («Часто говорят о «Франции, поделенной надвое». В пространстве? Или в статистике? Не нам о том судить. Но что касается времени, то в нем – во времени – это строжайшим образом верно. Утверждение о том, что наша страна существует лишь начиная с XVI века, неприемлемо с научной точки зрения. Убеждая нас в том, что наше прошлое не представляет интереса, иными словами, в том, что его не было, нас лишают этого прошлого» [2]).

#### *Список литературы*

1. Ouerd M. Les moyen âge romanesques du XXème siècle. In: *Médiévales*, n°3, 1983. Trajectoire du sens. Pp. 89-96.
2. Перно Р. Предисловие к дилогии Ж.Бурен «Дамская комната» // Бурен Ж. дилогия «Дамская комната» («Май любви», «Дамская комната»). Перевод Карпинский Г., 1994. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.litmir.me/br/?b=181182> (дата обращения 10.10.2020).
3. Бурен Ж. «Дамская комната» («Май любви», «Дамская комната»). Перевод Карпинский Г., 1994. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.litmir.me/br/?b=181182&p=60> (дата обращения 12.10.2020).
4. Artus H. Pourquoi le Moyen Age fascine les romanciers // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [https://www.lexpress.fr/culture/livre/le-moyen-age-roman-d-une-fascination-croissante\\_1114290.html](https://www.lexpress.fr/culture/livre/le-moyen-age-roman-d-une-fascination-croissante_1114290.html) (дата обращения 12.10.2020).

#### **MIDDLE AGES SPECIFICS IN JEANNE BOURIN'S DILOGY «LA CHAMBRE DES DAMES» («LADIES 'ROOM», 1979)**

**N.V. Soboleva**

This paper is devoted to identifying and describing the conceptual perception and artistic comprehension of the specifics of the Middle Ages in Jeanne Bourin's diology "La chambre des dames" ("Lady's Room", 1979). In the context of the problems of the survey methodology of the history representation in the artistic narrative of the novel of the second half of the twentieth century, questions related to the significant parameters of its poetics are formulated: genre status and thematic accents, the originality of the narrative, the system of images, paratextual elements. The decisive importance of private, chamber

perception of history in aspect of everyday life and the novel perspective "feminization" is emphasized.

**Keywords:** historical novel, perception of the Middle Ages, temporal sensitivity, small narrative, family chronicle, literary reflection, "medieval plot", novel perspective feminization.

**1.11. БИБЛЕЙСКИЙ СИМВОЛ «ПЕЧАТЬ КАИНА»  
И ЕГО ФУНКЦИЯ В ЭТИЧЕСКОЙ ПАРАДИГМЕ  
ПРОИЗВЕДЕНИЙ РАЗЛИЧНОЙ КУЛЬТУРНОЙ ОРИЕНТАЦИИ  
(Ф.М. ДОСТОЕВСКИЙ «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ»,  
Э. ЗОЛЯ «ТЕРЕЗА РАКЕН»,  
Л. КАПУАНА «МАРКИЗ РОККАВЕРДИНА»)**

© *Н.Л. Самосюк*

Работа посвящена выявлению общего структурного элемента, восходящего к библейскому образу «печать Каина» и определению его роли в формировании этической парадигмы «преступление – наказание – покаяние – возмездие». Предметом исследования являются литературные произведения, принадлежащие к различным национальным традициям (романы Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание», Э. Золя «Тереза Ракен» и Л. Капуана «Маркиз Роккавердина») и построенные на сюжете «идеального преступления», в результате чего протагонист избегает наказания, но остается в экзистенциальном противостоянии с комплексом проблем, определяющих меру возмездия по отношению к преступнику. Познакомившись с библейским символом «печати Каина» позволяет всем трем писателям обосновать надличностный элемент в осуществлении наказания. Обращение единого для национальных традиций первоисточника позволяет яснее увидеть различия в идейно-философской проблематике произведений. Отличия в решении основного конфликта указывает на различия, которые сформировали уникальный образ национальной культуры.

**Ключевые слова:** структурный элемент, канон, библейский символ, национальная традиция, культурный код, этическая парадигма.

Проявление культурных различий интересно рассмотреть на художественном материале близком по ряду причин: время создания, фабульные соответствия, комплекс философских проблем и способы их решения в художественном повествовании. Роман Ф.М. Достоевского и Э. Золя появляются в печати практически одновременно. В 1866 году в журнале «Русский вестник» выходит «Преступление и наказание». В 1867 во Франции Э. Золя издает роман «Тереза Ракен». А уже в 1901 году итальянский писатель Луиджи Капуана публикует роман «Маркиз Роккавердина», который

вступает в идейный и художественный диалог со произведениями Ф.М. Достоевского и Э. Золя.

В текстах, принадлежащих различным национальным традициям, проявляется как общие тенденции времени, так и ситуация творческого диалога. Например, роман Л. Капуана является художественным осмыслением и натурализма Э. Золя, и философской проблематики, заявленной в творчестве русского классика. В 1892 году Капуана писал об увлечении русским романом в Италии: «Самым значительным событием последних пяти лет является распространение русского романа среди латино-германских народов... Русский роман сам по себе обладает такими достоинствами, что избавляет нас от необходимости искать иную причину его большого успеха помимо его высоких качеств» [1].

Для анализа рецепции библейского символа выбран аспект, позволяющий выйти на проблему создания значимых для национальной и мировой культуры текстов, в которых обнаруживают себя образы, характеризованные Питиримом Сорокиным как «непсихологические знаки, посредством которых ... психика объективируется или символизируется» [2, с.103]. В данном случае речь пойдет о рецепции «печати Каина» как символе с уже сложившейся системой значений для писателей, усвоивших библейские сюжеты и проблематику христианского дискурса. Интерес вызывает ситуация, при которой рецепция не оказывается прямым заимствованием образов или элементов сюжета из книги «Бытия», а является осмыслением концепта возмездия, заданного священным писанием. Все три произведения касаются убийства как события, выходящего за рамки криминального. Образ убийцы в данном контексте приобретает значение точки сосредоточения всех нравственно-эстетических вопросов своей эпохи: природного и надличностного, социального и религиозного. Символ «печать Каина» имплицитно присутствует в размышлениях о возмездии несмотря на то, что участвует в формировании различных смысловых парадигм в произведениях всех трех авторов.

В романе Э. Золя символ обнаруживается в мистификации природного начала, которое представлено как детерминизм физиологии. У Ф.М. Достоевского этот вопрос уходит в антитезу добра и зла как фундаментальных категорий оценки человека. В романе Л. Капуана характер персонажа отражает представление о родовой принадлежности, вопрос преступления и наказания рассматривается писателем через проблему разложения патриархального мира, который держался на догматах католической церкви.

Печать Каина (с точки зрения символического значения) – демонстрация божественной воли, благодаря которой убийца не может смешаться с людьми [3]. Печать указывает на злодея и отчуждает его от других. Нару-

шение божественной заповеди: «не убей!», как и любое другое нарушение, предполагает наказание. Отсутствие наказания отвергает аксиологический принцип социального устройства. Вопрос о наказании касается репрессивного механизма, который призван защищать членов общества от произвола личности во имя общественного блага. Как показано во всех трех сюжетах, именно эти социальные структуры оказываются бессильны в процессе отчуждения преступника и установлении его вины в совершении преступления.

Авторы показывают недостатки социально-правовой системы, сквозь сети которой проскальзывают преступники: Родион Раскольников, Лоран и Маркиз Роккавердина. Например, судебная система в романе «Маркиз Роккавердина» подчинена законам социальной иерархии и идет на поводу у мнения сильных. Вместо реального убийцы, Маркиза Роккавердина, в тюрьму попадает Нели Казачко, крестьянин, работающий на маркиза. В отношении его допускается судебная ошибка, и невинного человека отправляют на каторгу, где он через несколько месяцев умирает. В романе «Тереза Ракен» нерадивость и легкомыслие полицейских подкрепляется свидетельством гребцов на реке, в показаниях которых четко прослеживается подмеченная писателем модель поведения людей в толпе (над чем Э. Золя открыто иронизирует). В «Преступлении и наказании» расследование представлено как сложное социально-психологическое явление, затрагивающее вопросы вины, доверия и покаяния, как акт признания ложности концепции главного героя в контексте философско-религиозных размышлений Ф.М. Достоевского.

Можно утверждать, что все три романа эксплуатируют сюжет «идеального преступления». В романе Л. Капуана подозрение о причастности Маркиза к убийству остается в сфере частных разговоров и не ведет к возобновлению уголовного преследования. В «Терезе Ракен» обстоятельства смерти Камилла так близки к естественным, а преступный замысел так тщательно скрывается сообщниками, что предварительное разбирательство оказывается бессильным каким-либо образом установить факт убийства. Что же касается романа Ф.М. Достоевского, то здесь также реализуется ситуация идеального убийства, хотя писатель и не акцентирует на этом внимания. У Порфирия Петровича не было прямых улик, доказывающих причастность Раскольникова к убийству Алены Ивановны и ее сестры Лизаветы, поэтому в романе так актуален элемент полемики, риторика которой направлена на признание героем собственной вины. В сюжетах всех трех романов вопрос о наказании переносится на уровень личной ответственности.

Основная задача в решении конфликта ложится на личность как сосредоточение всех точек напряжения в романах. Поскольку проблема личности во всех трех романах решается различно и подчинена разным художественным системам, вопрос о возмездии каждый из писателей формулирует по-своему, исходя из национально-культурного характера.

В «Преступлении и наказании», для того чтобы символ «печати Каина» дал о себе знать, Ф.М. Достоевский прибегает к мистификации и вводит в художественную систему образ мещанина, который признает в Раскольникове убийцу. Символ, таким образом, не имеет материального выражения, но представлен как феномен, определяющий духовное единение людей во Христе. О возможности увидеть в другом знак преступления свидетельствует уверенность слов незнакомца, который называет Раскольникова «Убивец!». На христианский контекст этого события указывает и форма слова, которая всегда ассоциировалась с церковно-славянским языком и образ безымянного обывателя, который появляется в сюжете для того, чтобы указать на возможность некоего знака, не воспринимаемого ничем другим, кроме как духовным зрением.

В романе «Тереза Ракен» Э. Золя дает материальный, даже визуальный образ христианского понятия. Вопрос о символе решается писателем в русле натуралистической теории. Нельзя не заметить, что укус Камилла, который остается как метка о преступлении, болезненно воспаляется через полтора года, именно в тот момент, когда Лоран венчается в церкви с вдовой жертвы. Писатель пытается рационализировать этот явно не укладывающийся в теорию натурализма момент, но приведенный аргумент, на наш взгляд, случен и не выдерживает критики: речь идет о твердом воротничке накрахмаленной рубашки, который вызывает ощущения раздражения в месте укуса. Образ раны как незаживающей метки не просто беспокоит Лорана, он настолько болезненный, что самим Лораном воспринимается как некий бунт организма против самого себя. Укус представляет собой вечно незаживающую стигму как физическую, так и психологическую. В брачную ночь Лоран насильно заставляет Терезу поцеловать рану на шее. В этом проявляется стремление героя преодолеть эмоциональную травму через приобщение Терезы к чувству вины за содеянное.

Кроме того, в эпизоде самоубийства героев образ каиновой печати становится частью символического признания вины в совершении преступления. Тереза умирает, прижав губами к шее Лорана в месте укуса. Следует предположить, что именно это указание на связь между героями раскроет трагедию семьи Ракен. Таким образом физиология, на которую постоянно ссылается Э. Золя подвергается уточнению с точки зрения символики хри-



стианского плана. Проблема обостряется при рассмотрении вопроса о возмездии, которое неминуемо постигает убийц. И если истоки преступления открываются Э. Золя в силе природного начала, то вопрос о возмездии через обращение к христианской символике выводит конфликт из узких рамок натуралистической теории. В романе французского писателя сама природа в образе незаживающей плоти восстает против пролитой крови другого человека.

Мистификация и в том, и в другом случае позволяет христианскому символу найти свое место в художественной системе произведений и проявиться в качестве способа, отчуждающего убийцу от мира природы и людей. Таким образом, идеология крайнего индивидуализма с ее правом распорядиться судьбами других людей сталкивается с силами, способными ей противостоять. И у Ф.М. Достоевского и, у Э. Золя идея возмездия решается с привлечением художественных средств, отвечающих философским исканиям писателей, находящихся все еще в русле идейно-философских тенденций времени, общего для обоих писателей. С другой стороны, воплощение этой идеи отражает принципиальные расхождения, которые коренятся в фундаментальных, канонических основах культуры русского и французского авторов. У Ф.М. Достоевского это проявляется в возможности покаяния через признание вины перед другим, как перед миром в целом. Э. Золя, следуя взглядам натурализма на природу человека, реализует идею проклятия плотского начала, которого убийцы не выдерживают. Постоянная боль и навязчивая визуализация образа покойника доводит героев до полной деградации. Автор отказывает им в покаянии, поэтому «Тереза Ракен» заканчивается самоубийством героев.

В романе Капуана «Маркизе Роккавердина» образ «печати Каина» проявляется в навязчивом ощущении гвоздя, застрявшего во лбу Маркиза, убившего мужа своей возлюбленной Аргиппины Сольма. Его сумасшествие – это результат тектонических движений социально-идеологического характера, которые изменили саму суть общественных отношений на юге Италии после Рисорджименто. Можно сказать, что утверждение автором необходимости возмездия для маркиза из рода Роккавердина является результатом глубоких размышлений над религиозными и социальными противоречиями своего времени.

Власть героя, воспринятая окружающими как проявление божьей воли, теряет свою убедительность и силу в буржуазном мире, в котором начинают аккумулироваться богоборческие идеи. На смену незыблемой иерархии патриархального мира приходит подвижность, зависящая от финансовой состоятельности нуворишей. Обязательное участие Маркиза в судебном процессе уже нарушает абсолют власти. История предвыборной кам-

пании в местный совет с ее способами привлечения избирателей на свою сторону открывают относительность таких фундаментальных для патриархального общества понятий, как закон данного слова, понятие о родовой привилегии и многое другое.

Маркиза повсюду преследуют неудачи и катастрофы. Его попытки наладить производство вина и оливок не дают результата. Крестьянин Санти Димаура продает ему свой участок земли, а затем возвращается в родной дом, чтобы повесится в знак протеста перед законом золотых монет, нарушающих привязанность к земле как месту обетования души. В то время пока маркиз владел ситуацией по праву родовой принадлежности, кум Санти Димаура был уверен, что Роккавердина не предъявит свои права на землю и ситуация останется в рамках традиционного противостояния без решения в пользу одного или другого.

Христианская идея покаяния в романе Л. Капуана терпит поражение, в силу идеологического сломы эпохи, для которой характерным становится отсутствие единого примеряющего начала. Это приводит к тому, что возмездие ставит остро вопрос об ответственности всех сторон перед теми объективными изменениями, в которых герои теряются и не могут ни следовать новым правилам, ни жить по старым.

Вопрос о покаянии в традиции канонической исповеди заканчивается глумлением маркиза над статусом священнослужителя. Признание Дону Сильвио Ла Чура заканчивается попыткой Маркиза выторговать себе прощение, а требование священника покаяться и понести заслуженное наказание отвергается как оскорбление рода Роккавердина. Слова Дона Сильвио: «Бог справедлив, но неумолим! Он сумеет отомстить за невинного. Пути его неисповедимы» [4, с. 76] – только раздражают Маркиза, поскольку воспринимаются им как риторические фигуры, не имеющие для него больше сакрального смысла.

Власть аристократа в новых социальных условиях теряет абсолютное значение, так как жизнь становится слишком сложной для того, чтобы сохранилось господство представителя рода Роккавердина с его определяющим правом на божественную природу власти. Но в тоже время католик Л. Капуана ограждает своего героя от самоубийства, как страшного греха, на которое идет, например, кум Санти Димаура. Маркиза спасает любимая им женщина. Агриппина Сольмо приходит к нему за решением своей судьбы, как раз в тот момент, когда Маркиз уже готов был застрелиться. В этом недопущении греха Роккавердина видит руку проведения, только уже не понимает, направлена она Богом или Дьяволом, поскольку в своем видении индивидуалиста он единственный, кто имеет право признать себя виновным. В бреду собственного сумасшествия ему слышатся слова самого

дьявола: «В ушах у него лишь невнятно, почти неразличимо звучали слова кузена: «Тому нашептывает: «Убей!» Тому нашептывает: «Убей!» Да, да! Дьявол нашептывал ему – увы! – увы это страшное слово..., и он убил!.. А потом точно такой же дьявол внушил куму Санти Димауре: «Удавись! Удавись!! И тот удавился!..» [4, с. 206].

Проявление символа «печать Каина» в романе Л. Капуана очень близко к концептуальному значению, объединяющему гвоздь, которым легионеры прибивали плоть Христа, то есть орудие убийства, и образ тернового венца, который был на челе Спасителя. Такое амбивалентное понимание «каинова знака» приводит к совмещению идеи страдания и насилия как над другим, так и над собой, в чем нельзя не увидеть влияние идей Ф.М. Достоевского.

Для Маркиза мир, который зиждился на господстве христианской идеи, теряет свои основания. Безусловно, эти идеи приходят к автору романа под влиянием философии Ф. Ницше и творчества русского классика. Для Л. Капуана человек, нарушавший божественные заповеди и отказавшийся от покаяния, устанавливает закон индивидуальной воли и в результате оказывается поверженным в бессилии своего разума, разрушая таким способом в себе образ и подобие Божие, по которому был создан. По сути, Л. Капуана формулирует предупреждение новому XX веку, который с легкостью отказался от христианства и дальше несет на себе ответственность за стремление индивидуальной воли утвердить новый миропорядок.

Таким образом, литературные примеры свидетельствуют об их принадлежности к единой системе ценностей, характеризующей европейский тип сознания. Существенные различия в понимании парадигмы преступления и наказания как возмездия свидетельствуют о принципиальных расхождениях на уровне осмысления проблемы личности человека. Здесь существенную роль играют социально-религиозные различия, в котором феномен наказания соотносится с уникальными национальными и авторскими перцепциями актуальных для своего времени тенденций.

#### *Список литературы*

1. Володина И.П. Достоевский и итальянская литература XIX – начала XX в. // Достоевский зарубежных литературах. Л.: Наука, 1978. С. 5–37.
2. Сорокин П.А. Преступление и кара, подвиг и награда. Социологический этюд об основных формах общественного поведения и морали. М.: Астрель, 2006. 618 с.
3. Chevalier J., Gheerbrant A. Dictionary of Symbols. New York, 1994. 1188 p.
4. Капуана Л. Маркиз Роккавердина: Роман; Рассказы. Л.: Художественная литература, 1987. 407 с.

**THE BIBLICAL IMAGE «THE SEAL OF CAIN» AND DETERMINATION  
OF ITS ROLE IN THE FORMATION OF THE AESTHETIC PARADIGM  
IN THE WORKS OF DIFFERENT CULTURAL ORIENTATION  
(F.M. DOSTOEVSKY «CRIME AND PUNISHMENT»  
E. ZOLA «TERESA RAQUIN»  
AND L. CAPUANA «MARQUIS OF ROCCAVERDINA»)**

*N.L. Samosyuk*

The work is dedicated to identify a common structural element that goes back to the biblical image "the seal of Cain" and determination of its role in the formation of the ethical paradigm "crime – punishment – repentance – retribution". The subject of the research are several works belonging to various national traditions of literature: the novels of F.M. Dostoevsky "Crime and punishment", E. Zola "Teresa Raquin" and L. Capuana "Marquis of Roccaverdina". All novels are based on the plot of the "ideal crime". As a result, the protagonist avoids punishment, but remains in an existential confrontation with a complex of problems that do not allow leaving the situation without determining the measure of retribution against the culprit. The different artistic design of the biblical symbol "seal of Cain" allows all three of the writers to justify the transpersonal element in the implementation of punishment. The way of entering the biblical source, which is common for national traditions, Russian, French and Italian, into the paradigm of artistic images allows us to see more clearly the differences in the ideological and aesthetic position of authors belonging to the national and world literary canon. Differences in the solution of the main conflict than is between the individual and the community, indicates the differences which formed a unique image of national culture.

**Keywords:** structural element, the Canon, the Biblical symbol, the national tradition, cultural code, the ethical paradigm.

**1.12. ФИГУРА Г. ФЛОБЕРА  
В ВОСПРИЯТИИ ДЖ. БАРНСА**

© *M.B. Мясникова*

Настоящая работа посвящена определению особенностей рецепции фигуры Гюстава Флобера в художественном творчестве и публицистике современного британского писателя Джулиана Барнса. Целью исследования является выявление и характеристика взаимодействия художественных концепций двух авторов, влияния творческого наследия и личности Флобера на становление эстетической концепции Дж. Барнса. Французский классик и его художественное наследие не раз становятся предметом рефлексии современного писателя. Анализ публицистики и художественных произведений Барнса позволил сделать вывод о ключевой роли Флобера в формировании его подхода к литературе и художественному творчеству и выделить такие принципиально значимые для него моменты, как: высшая ценность литературы как «истины», особое внимание, уделяемое художественному

слову, проблемы поиска верного слога, а также несовпадения описания реальности и её самой.

**Ключевые слова:** авторская рефлексия, рецепция, Дж. Барнс, Г. Флобер, проблема стиля.

Стиль – одна из основных категорий поэтики, однако, вместе с тем, по наблюдению Н.Д. Тамарченко, «в области литературоведческой терминологии трудно отыскать другое слово, которое имело бы столь же широкую сферу употребления и столь же неясное значение» [1, с. 443]. С одной стороны, стиль понимается как «нечто общее <...> как проявление некоторой единой системы», а с другой как «нечто особенное, т.е. стилистические характеристики относятся в этом случае к *специфике* текста» [1, с. 444] (курсив – Б.А. Успенский). В свою очередь, «Оксфордский словарь литературных терминов» определяет стиль как «особый способ использования языка, характеризующий автора, школу, период или жанр» [2, р. 247], тем самым объединяя оба подхода к изучению стиля и одновременно ставя важный акцент на связи стиля с языком, т.е. стиль оказывается неразрывно связан именно со способом выражения – вне зависимости от того, имеется ли в виду некий общий стиль, «стиль эпохи» или же индивидуально-авторский.

Естественным образом проблема стиля является предметом рефлексии не только исследователей литературы, но и самих литераторов. Выбор стиля – принципиально важный момент, поскольку он служит средством выражения содержания не только отдельно взятого произведения (сюжета), но всей эстетической концепции автора. Формирование индивидуального стиля происходит под влиянием множества факторов: мировоззрения самого автора, ведущей эстетической концепции его времени, и проч. Не последнее место в этом процессе занимает авторская рефлексия художественных принципов и творчества других писателей: современников и предшественников. Анализ этой рефлексии может оказаться для исследователя весьма продуктивным, поскольку то, на что именно обращает внимание один автор в творчестве другого, с чем соглашается, а с чем спорит, в определённой степени является отражением его собственных творческих принципов. В настоящей же работе предпринята попытка исследования особенностей восприятия фигуры Гюстава Флобера современным британским писателем Дж. Барнсом.

М. Дебюре характеризует Джулиана Барнса как «самого французского из всех английских юмористов» [3, с. 272]. Французские литература, культура, язык и сама Франция занимают важное место как в жизни самого писателя, так и в его произведениях. «Франкофильство» Барнса неоднократно отмечалось критиками, а «французский текст» становился предме-

том внимания исследователей его творчества. Франция и французская литература неизменно возникают практически в каждом интервью или статье писателя – и наиболее часто упоминаемой в них персоналией является Г. Флобер. «“Надеюсь, он когда-нибудь уже заткнется со своим Флобером”, – сказал однажды моему другу крайне раздраженный Кингсли Эмис» [4, р. 14] – пишет Барнс во вступлении к сборнику эссе «Хочу заявить» (“*Something to declare*”, 2002). Подобный комментарий совсем не удивителен, поскольку Флобер неизменно оказывается предметом авторского осмысления как в художественных произведениях (fiction), так и публицистике и эссе (non-fiction). Так, кроме широко известного биографического романа «Попугай Флобера» (“*Flaubert’s Parrot*”, 1984) Барнс написал также обзоры академических изданий переводов писем Флобера на английский язык [5], предисловия к этим изданиям, и даже некролог флобероведу Ж. Брюно [6]. В уже упомянутом сборнике «Хочу заявить» из семнадцати эссе о французской культуре – девять посвящены Флоберу (семь – биографии, и два – «Госпоже Бовари»). Такое внимание отнюдь неслучайно: для Барнса Флобер – не только любимый писатель и объект интереса, но, по его собственному признанию, «писатель писателей», «святой и мученик литературы <...> создавший своей “Госпожой Бовари” современный роман» [4, р. 14]. Французский писатель, таким образом, воспринимается Барнсом как фигура не просто знаковая, но ключевая для всей литературы, воплощение писательского мастерства и таланта – не в последнюю очередь из-за того внимания, которое Флобер уделяет проблеме стиля произведения.

Выделение «Госпожи Бовари» в качестве ключевого произведения Флобера в целом является общим местом в изучении творчества писателя, однако именно с этим романом связываются как основные теоретические размышления Флобера о сущности стиля, так и практическое его (стиля) становление. Стоит отметить, что интерес к вопросам стиля как способа выражения мысли является своего рода отличительной чертой именно французских философов и писателей. Наиболее популярным и примечательным текстом в этой связи является «Речь о стиле», произнесённая Ж.Л.Л. Бюффеном при вступлении во французскую Академию и известная по сей день фразой «Стиль – это сам человек» [7, с. 316] (ср. с «Госпожа Бовари – это я»). «Словцо» Бюффона неоднократно упоминается и самим Флобером в письмах и характеризуется одновременно как «кощунственное» и «недооценённое» [8]. Кощунственным, с точки зрения Флобера, является тезис Бюффона о том, что «гений, или творческая сила, есть не что иное, как терпение в превосходной степени» [9, с. 193] – писатель отказывается верить в то, что природа гениальности сводится исключительно

но к кропотливому труду. Однако, работая над «Госпожой Бовари», Флобер же пишет Л. Коле: «Дай бог, чтобы кошунственное словцо Бюффона оказалось истиной! Наверняка я буду одним из первых, кто его подтвердит» [8]. Под «терпением» у Бюффона понимается не только умение бесконечно совершенствовать свой текст, но и способность автора максимально изучить предмет, о котором он говорит, всецело сконцентрироваться на нём – в известной степени это соотносится и с принципами работы самого Флобера, отстаивавшего примат энциклопедической эрудированности и тщательного изучения описываемых реалий над слепым порывом вдохновения. «Недооценённой» же писатель считает идею об органической связи стиля с образом мысли и жизни. Так, на упрёк Ж. Санд в том, что его занимает только поиск красивых слов, Флобер отвечает, цитируя Бюффона: «Я считаю, что сама по себе закругленность фразы ничего не стоит, а все дело в том, чтобы хорошо писать, – потому что “хорошо писать значит одновременно хорошо чувствовать, хорошо мыслить и хорошо выражать” (Бюффон)» [8]. Утверждая высшую ценность «хорошего» слова (стиля), писатель, таким образом, утверждает и высшую ценность литературы, поскольку именно в ней стиль достигает своего совершенства. Эта мысль оказывается принципиально важна для Барнса, в свою очередь называющего литературу «окончательной истиной», поскольку «красивое и величественное неправдоподобие вымысла может рассказать о жизни больше, чем любая совокупность достоверных фактов» [10, с. 281]. Развивая идею об организующей силе слова, Барнс словно доводит её до высшей точки, в которой утверждает окончательное превосходство художественной реальности над настоящей.

Можно предположить, что «Госпожа Бовари» оказывается так важна для британского писателя, потому что именно в этом романе Флобер предпринимает попытку нового изображения реальности в литературе – объективного. Прежде всего, эта попытка оказывается связана с установкой на полное авторское устранение из текста: «Насколько в других вещах я был распахнут, настолько в этой стараюсь быть застегнутым на все пуговицы и держаться геометрически прямой линии. Никакой лирики, никаких размышлений, личность автора отсутствует» [8]. Этот тезис, по мнению Барнса важен и интересен не столько, потому что Флобер «не подсказывает» [11, с. 195] и не учит читателя, сколько потому, что, в отличие от писателей предшественников и современников, Флобер утверждает ценность литературы, художественного слова как такового. «Флобер, величественный и непреклонный, всегда следует высокой эстетической линии <...> художник может познать человечество, но не может изменить его; истина сама по себе является достаточным благом» [4, р. 218], – пишет Барнс в

одном из эссе, снова обращаясь к тождеству литературы и истины. «Госпожа Бовари», таким образом, оказывается первым текстом, воплотившим эту идею, и потому становится для писателя прецедентным.

Важно отметить, что «красивое неправдоподобие вымысла» и «высокая эстетическая линия», вопреки некоторой возвышенности формулировок, у Барнса вовсе не означают изображения Прекрасного. «Красивое» здесь относится к стилистической точности и совершенству слова, но не к содержанию – собственно предмет изображения вовсе не должен быть хорош или приятен. В интервью Р. Куку Барнс иронизирует над современными молодыми людьми, упрекающих Флобера в том, что его книга «холодна», и он недостаточно любит своих героев: «Мы живём в мире, где студенты хотят, чтобы их всегда предупреждали о возможном дисконформе. Отличная, на мой взгляд, идея. Давайте поместим на обложки всех великих романов надпись “ШОК-КОНТЕНТ! СОДЕРЖИТ ПРАВДУ!”» [12]. Вслед за Флобером Барнс отказывается думать о том, что будет приятно или нет читателю, даже не ставит задачу вызвать читательские симпатии: «... мне никогда не приходило в голову, понравятся или нет определённые персонажи определённым читателям. Они просто те, кто они есть, и делают то, чего требует история. Это всё, что меня волнует» [12]. Принципиальным моментом здесь является природа сюжета, той самой истории (“story”) – вновь отчасти следуя традиции Флобера, Барнс, как правило, избирает предметом изображения достаточно заурядные, «простые» сюжеты: первая любовь, любовный треугольник и проч. Примечательно здесь то, что романы Барнса, как правило, едва ли не нарочито бессобытийны, и пересказ их будет довольно скучен. Сюжетной коллизией, отправной точкой, как и почти в любом романе, у Барнса является некая дилемма: эмоциональная, моральная. Однако сюжет строится не на пути её преодоления, но на описании рефлексии главного героя – сама дилемма, как правило, остаётся так и не решённой. Флобер несколько раз в письмах сетовал, что его книге не достаёт «занимательности» ввиду отсутствия событий, однако в то же время утверждал: «я настаиваю, что идеи могут быть не менее занимательны, чем события, но для этого они должны вытекать одна из другой, как струи каскада, и таким образом увлекать читателя в бурлящие фразы и кипенье метафор» [8]. Барнс как будто пытается претворить эту концепцию в жизнь. Важно, что повествование у Барнса, как правило, ретроспективно и реализуется посредством обращения главных героев к воспоминаниям об уже свершившихся событиях – они занимают изначально пассивную роль, всё уже случилось, ничего изменить нельзя, можно только вспомнить и попытаться понять смысл произошедшего, рассмотреть его с разных сторон – так, например, Пол Робертс, герой-повествователь «Од-



ной истории» (*“The Only Story”*, 2018), посредством рассказывания истории о своей первой любви пытается понять, как она вообще определила его дальнейшую жизнь; или же Шостакович в каждой из трёх частей романа «Шум времени» (*“The Noise of Time”*, 2016), оказываясь в «кризисной» ситуации, обращается к своему прошлому, пытаясь понять, что именно, какие события привели его в эту ситуацию настоящего. Еще одним принципиальным в этой связи моментом является авторская установка на мимесис процессов памяти в повествовании: помимо того, что память ненадёжна, важно еще и то, что прямая, хронологическая связь событий в ней заменяется на ассоциативную, а «вспоминание» некоторых эпизодов и их роль в развитии сюжета вообще может быть читателю изначально неясна. Например, в самом начале первой части «Шума времени» представлен абзац из перечислительного ряда отрывков воспоминаний: «... а мысли блуждали. Лица, имена, воспоминания. Торфяной брикет – тяжестью на ладони. Над головой бьют крыльями шведские водоплавающие птицы. Подсолнухи, целые поля. Аромат одеколна “Гвоздика”. Теплый, сладковатый запах Ниты, уходящей с теннисного корта. Лоб, мокрый от пота, стекающего с мыска волос. Лица, имена» [13, с. 19] – изначально абсолютно неинформативные, эти образы в дальнейшем множество раз повторятся и раскроются. Так, «руки» в дальнейшем трансформируются в «неумолимые мамины пальцы на запястье» [13, с. 20], «руки мертвецов» – самый страшный детский кошмар, защищающие руки маршала Тухачевского, и его же бессильные руки, стирающие пот с мыска волос; «изящные, не пианистические» [13, с. 30] руки самого композитора.

Другой пример можно найти в «Одной истории». Повествование этого романа также ретроспективно и ведётся с позиции героя, который уже пережил эту историю и знает её конец. Однако довольно часто рассказчик сложно «бросает» своё воспоминание посреди повествования, не связывая с предыдущим эпизодом и никак не объясняя, зачем оно здесь нужно – объяснение появляется только впоследствии, при повторном обращении к этому же эпизоду. Одним из таких эпизодов является воспоминание, связанное с синяком возлюбленной героя – Сьюзен: «Однажды замечаю у неё на руке, выше локтя тёмный кровоподтёк <...> Синяк размером с отпечаток большого пальца» [14, с. 84], женщина объясняет, что это след от случайного удара: «Да, не иначе, думаю я про себя. Она так же чувствительна, как и я. Конечно, мир походя причиняет нам боль» [14, с. 84]. Во второй же части романа герою открывается истинная природа происхождения кровоподтёка: «Конечно, тот синяк у неё на предплечье был не просто размером с отпечаток пальца – это был самый настоящий отпечаток большого пальца, оставленный Маклаудом, когда тот силой удерживал её на

стуле, осыпая руганью» [14, с. 157]. Достаточно странная характеристика сныка как «отпечатка» в самом начале, с одной стороны, служит определённой подсказкой читателю, с другой – как будто случайна, ей можно не придать никакого значения, поскольку ещё неизвестно о тиранстве мужа Сьюзен. Приведённые примеры, конечно, вряд ли являются «бурлением метафор», в которое, согласно Флоберу, должно увлекать читателя повествование, но являются новым способом воплощения этой идеи. Отказываясь от событийности и стремительности развития сюжета, Барнс заставляет читателя увлечься «расшифровкой» деталей и мотивов, а также попыткой линейного восстановления событий.

Не менее значимым, чем собственно художественные принципы Флобера, для Барнса становится мотив мучительного поиска верного стиля (слога), пронизывающий всю переписку французского литератора и достаточно ёмко выраженный в «Госпоже Бовари»: «Ведь никто же до сих пор не сумел найти точные слова для выражения своих чаяний, замыслов, горестей, ибо человеческая речь подобна треснутому котлу, и когда нам хочется растрогать своей музыкой звезды, у нас получается собачий вальс» [15, с. 195] – речь изначально обречена и бессильна перед реальностью, она не может ничего описать достаточно полно, ёмко и адекватно. Поиск наиболее подходящих слов для описания реальности – важная проблема для романов Барнса. Например, Джеффри Бритуэйт – главный герой романа «Попугай Флобера» – пытается рассказать о своей жизни, обращаясь к жизни Флобера, хочет найти своё слово через чужое, используя для этого выдержки из биографий писателя, цитаты из его писем и дневников. Герой-рассказчик «Одной истории», в свою очередь, меняет повествовательные лица от части к части, стараясь таким образом найти «правильную» дистанцию, верный способ рассказать свою историю любви.

Напрямую связывается с этой проблемой следующая, не менее важная для Барнса – насколько описание реальности соотносится с самой реальностью. Так, в «Госпоже Бовари» Эмма под влиянием своего юношеского чтения и мечтаний отчаянно желала великой любви и роковой страсти, но в жизни столкнулась с отнюдь не литературными героями. Похожая проблема проходит через большую часть романов Дж. Барнса – однако его героини, читающие книги, в отличие от Эммы однажды осознают это трагическое несовпадение, зачастую служащее причиной большого разочарования: «В книгах все объясняется, в жизни – нет. Я не удивляюсь тому, что многие предпочитают книги. Книги придают смысл жизни. Но проблема в том, что жизнь, которой они придают смысл, – это жизнь других людей, и никогда не твоя» [16, с. 181] («Попугай Флобера»), «В этом заключался еще один наш страх: а вдруг Жизнь окажется совсем не такой как Литера-

тура?» [17, p. 15] («Предчувствие конца»), «Одно из множества житейских разочарований заключается в том, что жизнь – это не роман и не новелла Мопассана» [13, с. 57] («Шум времени»).

Важно и то, что, характеризуя Флобера, Джулиан Барнс писал не только о его важной роли в контексте литературы и литературного творчества, но и называл «центральной фигурой в развитии современной чувствительности» [4, p. 14]. Именно это мучительное осознание бессилия перед описанием своих чувств и мыслей, страх «впасть в Поль де Кока» [8], показаться банальным, не раз выраженные французским писателем, впоследствии будут восприняты философией и эстетикой постмодернизма и окажутся в связи с этим особенно значимым для британского писателя.

#### *Список литературы*

1. Тамарченко Н.Д. Теория литературы. Теория литературы: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: В 2 т. / Под ред. Н.Д. Тамарченко. Т. 1: Н.Д. Тамарченко, В.И. Тюпа, С.Н. Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. М.: «Академия», 2004. 512 с.
2. The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms Ed. by C. Baldic. New York: Oxford University Press, 2001. 294 p.
3. Бондарчук Д. Через Ла-Манш и обратно // Иностранная литература. 2002. №7. С. 272–275.
4. Barnes J. Something to declare. Leicester, England: Howes. 2002. 408 p.
5. Barnes J. The Lost Governess // TLS. London. 3 August 2018. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.the-tls.co.uk/articles/public/julian-barnes-gustave-flaubert/> (дата обращения: 19.10.20).
6. Barnes J. Worlds within words // The Guardian Sat 28 Jun 2003. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.theguardian.com/books/2003/jun/28/classics.julianbarnes> (дата обращения: 20.10.2020).
2. Бюффон де Ж.Л.Л. Речь при вступлении во французскую академию; пер. с фр. В. Мильчина // Зенкин С.Н. Работы по французской литературе. Екатеринбург: Изд-во Урал, ун-та, 1999. С. 311–317.
3. Флобер Г. Письма 1830–1880. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://flobert.narod.ru/flaubert/letters.htm> (дата обращения: 20.10.2020).
4. Бюффон перед концом жизни. Из записок Эро Сешеля; пер. с фр. Н.М. Карамзина // Карамзин Н.М. Переводы. М., 1835. Т.8. С. 185–216.
5. Горбачева М. Разные тропинки через лес // Иностранная литература, 2002. №7. С. 277–281.
6. Реизов Б.Г. Флобер // Реизов Б.Г. Французский роман XIX века. М.: Высшая школа, 1969. С. 171–214.
7. Cooke R. Julian Barnes: ‘Flaubert could have written a great novel about contemporary America’. *Interview* // The Guardian. [Электронный ресурс]. – Режим

доступа: <https://www.theguardian.com/books/2018/jan/29/julian-barnes-interview-the-only-story> (дата обращения: 21.10.20).

8. Барнс Дж. Шум времени: роман; пер. с англ. Е. Петровой. М.: Иностранка, Азбука-Аттикус, 2017. 288 с.

9. Барнс Дж. Одна история. Одна история: роман; пер. с англ. Е. Петрова. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2019. 320 с.

10. Флобер Г. Госпожа Бовари; пер. с фр. Н. Любимов. М.: Художественная литература, 1981. 272 с.

11. Барнс Дж. Попугай Флобера: роман; пер. с англ. Т. Шинкарь // Барнс Дж. Попугай Флобера. Англия, Англия. Глядя на солнце: романы; пер. с англ. М.: ООО «Издательство АСТ»: ОАО «ЛЮКС», 2004. С. 7–205.

12. Barnes J. The Sense of an Ending. London: Jonathan Cape, 2011. 144 p.

## FLAUBERT'S FIGURE IN J. BARNES' RECEPTION

**M.V. Myasnikova**

This paper is devoted to identifying the peculiarities of Gustave Flaubert's image in the artwork and opinion essays written by the modern British writer Julian Barnes. The research is aimed at singling out and defining the features immanent to the aforementioned authors' artistic frameworks, as well as understanding what impact Flaubert's figure and legacy made on Barnes. As far as we know, Barnes often addresses and interprets the novels of the French writer in his own pieces of art. As a result of the essays and books analysis, the following conclusions have been drawn: firstly, Flaubert plays the key role in forming Barnes's creative approach; secondly, Barnes highly appreciates literature and thinks of it as “the truth”, pays special attention to the lexis he uses, and cares about differences between the reality and its fiction reconstruction.

**Keywords:** author's reflection, reception, J. Barnes, G. Flaubert, problem of style.

## 1.13. ЭКРАНИЗАЦИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ АЛЕКСАНДРА КУПРИНА В АСПЕКТЕ НАЦИОНАЛЬНЫХ И МЕЖКУЛЬТУРНЫХ КОДОВ

© *Д. Шимоник*

Цель данной работы – проследить некоторые киноверсии произведений русско-го классика Александра Ивановича Куприна. Рассматривая фильмы, поставленные по произведениям этого автора («Поединок», «Олеся», «Мелюзга», «Гранатовый браслет» и др.), мы исходим из теории перевода и интерпретации первоисточника на язык кино, сторонниками которых являются такие учёные как: Роман Якобсон, Юрий Лотман, Михаил Ямпольский, Пётр Тороп, Марэк Хендрыковски и др. Терминология и теоретические положения, высказанные в особенности эстонским и польским исследователями и стали главной основой научной рефлексии в данной работе. Александр Куприн – «русский Хемингуэй», как его иногда называют, все-

гда стремился передать в своих текстах стихию русской жизни, русский менталитет, но в то же время в его творчестве много отсылок и к другим культурным кодам. Рассмотренные экранизации, в большой мере передают дух и идеи, заложенные в произведениях писателя.

**Ключевые слова:** экранизации, Александр Куприн, интерпретация, теория перевода, адаптация.

Как известно, киноискусство очень часто обращается к литературным произведениям, в частности к русской классической литературе. Произведения Льва Толстого, Фёдора Достоевского, Антона Чехова, Михаила Булгакова, Бориса Пастернака, Владимира Набокова и др., привлекали не только русских кинематографистов. Напомним хотя бы фильмы Джо Райта («Анна Каренина»), Акиры Куросавы («Идиот»), Дэвида Лина («Доктор Живаго»), Стенли Кубрика («Лолита»), Райнера Фасбиндера «Отчаяние», Нури Бильге Джейлана («Зимняя спячка») и др. Об экранизации турецким режиссёром чеховского рассказа «Жена» интересно пишет болгарская исследовательница Наталья Нягалова [1].

Безусловно, русская классика нашла самое большое воспроизведение в отечественном кинематографе. Обширный перечень её экранных воплощений даёт Ольга Буренина-Петрова, в своей статье «Литература на экране», опубликованной в 2017 в журнале «Wiener Slawistischer Almanach» [2, с. 217–219].

Трансформация литературного текста в изобразительный стала предметом научной рефлексии таких выдающихся учёных, как: Роман Якобсон, Юрий Лотман, Михаил Ямпольский, Пеэтер Тороп [3; 4; 5; 6] и др. Эти учёные внесли свой вклад в построение теории экранизации и создание научной терминологии, связанной с процессом интермедиального перевода с языка литературы на язык кино. Эстонский семиотик Пеэтер Тороп, сторонник теории перевода, говорит об адаптации, в случае когда фильм возникает на основе романа или рассказа, о контаминации, если речь идёт о кинофильме, подготовленном на основе нескольких литературных текстов и о нарративизации, как повествовательном фильме на основе повествовательного текста [6].

Вопрос адаптации и интерсемиотического перевода поднимает польский киноэксперт Марек Хендрыковски [7], который говорит о том, что, адаптируя литературное произведение, создатель фильма уподобляется автору перевода. Степень его творческой свободы бывает разной: от максимальной верности первообразу к свободной трансформации и перефразированию. Как в художественном переводе, в случае адаптации можно говорить о нескольких повторяющихся действиях, таких как: пропуск некоторых элементов, перестановка элементов, замена одних компонентов

другими или же добавление новых компонентов, не существующих в литературном произведении. Возможна ещё одна модификация – пишет исследователь – речь идёт о смещении акцентов важности оригинала, что иногда ведёт к другому глобальному смыслу художественного целого.

Польский исследователь сравнивает идею адаптации с процедурой копирования, воспроизведения. По его мнению, идея адаптации напоминает процедуру воспроизведения в живописи – изготовление копий с литературного или живописного прототипа. Адаптер-переписчик становится другим выполняющим. Хендриковски поднимает также вопрос норм и моделей интерпретации, которые помещаются между двумя полюсами: верным воспроизведением первоисточника и его переработкой [7].

Приведённые теоретические положения, а вернее некоторые нормы и модели проверяются (в рамках так называемых поэтик: имманентной и нормативной) на материале экранизаций произведений Александра Куприна (1870–1938), принадлежащего к тем авторам, произведения которых вызывали и до сих пор вызывают интерес создателей кино. Здесь сразу возникает вопрос, каковы причины обращения к Куприну и его текстам? Можно предположить, что секрет заинтересованности Куприным лежит, во-первых, в самом характере автора, в его живой и полнокровной личности, поражающей неимоверной энергетикой и равнодушием к разным областям жизни. Куприн увлекался корридой и цирком, даже был наездником в цирке, работал криминальным репортёром и профессиональным военным. Следует также напомнить о его пристрастии к экстремальным ситуациям; писатель участвовал в опасном рыбацком промысле, спускался на морское дно, летал на воздушном шаре (вместе с известным лётчиком-спортсменом Сергеем Уточкинским) и на аэроплане (вместе с борцом Иваном Заикиным) [8, с. 27]. Жизнь Куприна была яркой и насыщенной разнообразными переживаниями и впечатлениями и несла с собой большой жизненный опыт. Не удивительно, что всё это нашло выражение в текстах писателя, имеющих нередко биографическую подоснову. Его герои – живые полнокровные люди, которые прямо просятся на экран. И это, пожалуй, вторая причина режиссёрского интереса к Куприну. В целом, богатый и разнообразный художественный мир писателя – ценный источник для создателей фильмов. В данном случае, дело не в рыночном давлении (хотя и это имеет значение), а – как отмечалось выше – в особой творческой природе автора «Поединка», создавшего ряд пластических, живых образов и ситуаций в рамках разных региональных и провинциальных пространств (будь то юго-западное побережье Крыма, будь то Полесье, будь то Рязанская губерния) [9].

История экранизаций купринских произведений долгая, она начинается с повести «Поединок», вынесенной на экран в 1910 году. Стоит напомнить, что публикация повести совпала с поражением русского флота при Цусиме во время русско-японской войны. Действие повести происходит в провинции, в приграничной местности и относится к концу XIX века (конкретно к 1894 году), когда в русской армии были разрешены офицерские поединки. В произведении автор изобразил с одной стороны беззащитных простых солдат, с другой – жестоких, внутренне опустошённых офицеров. В этом разобщённом мире разыгрываются личные трагедии людей, их «поединок» с окружающей действительностью.

Адаптация повести была осуществлена талантливым режиссёром Андреем Мэтром на московском отделении киностудии братьев Пате. В фильме снимались Аркадий Лесногорский (подпоручик Ромашов), Зинаида Мамонова (Шурочка Николаева), Николай Васильев (поручик Николаев), и др. Подготовленный на начальном этапе развития фильмографии чёрно-белый немой фильм был смонтирован с кратких сцен («живых фотографий») полностью передающих содержание купринского произведения. По определению постановщиков кинофильм «Поединок» – драма. Здесь сразу возникает теоретический вопрос о соотносённости жанров в литературе и кино.

Стоит отметить, что роман «Поединок» насчитывает шесть экранизаций, и, например, чёрно-белая озвученная кинокартина 1957 года (режиссёр Владимир Петров) выполнена в жанре мелодрамы, что прекрасно передаётся работой известных представителей классической актёрской школы (Юрий Пузырёв – Ромашов, Ирина Скобцева – Шурочка, Михаил Названов – Николаев, Андрей Попов – Назанский, Лидия Сухаревская – Раиса Петерсон, Евгений Евстигнеев – капитан Петерсон и др.).

По этой повести был поставлен также кинофильм – драма «Шурочка» (студия Ленфильм – 1982). Режиссёр и сценарист этого полнометражного цветного фильма Иосиф Хейфиц к исполнению главных ролей пригласил Елену Финогееву и Андрея Николаева. Заглавие кинофильма указывает на перестановку акцентов с Ромашова (имеются в виду предыдущие киноленты) на Шурочку, которая в интерпретации режиссёра важнее Ромашова в передаче главной идеи повести, и в этом смысле решение Хейфица вполне оправдано. В свою очередь, концепция, выдвигающая Ромашова на главную роль повторяется в кинофильме «Подпоручик Ромашов», смонтированном в 2012 году на основе телесериала «Юнкера». Сценарий к фильму написал режиссёр Игорь Черницкий совместно с Аэлитой Романенко. В роли Ромашова выступил Анатолий Просалов, в роли Шурочки – Алёна Бабенко, в роли полковника Шульговича – Богдан Ступка, а в роли капи-

тана Сливы – Владимир Костюхин. По сравнению с предыдущими экранизациями и самой повестью в новой киноверсии меняется время действия, оно перенесено в канун первой мировой войны. Колорит эпохи, ощущение времени, историзм обостряются за счёт документальных кадров. Значительным изменениям подвергается и образ главного героя. В фильме «Подпоручик Ромашов» этот персонаж значительно резче, решительнее и смелее, чем в предыдущих картинах и у самого Куприна. Центральный сюжет развивается в традиционном русле взаимоотношений главных героев, различного понимания ими любви, офицерской чести и вообще человеческого достоинства.

После этого экскурса в XXI век мы возвращаемся к хронологическому рассмотрению экранизаций произведений Куприна, напомним о том, что самая ранняя экранизация состоялась 110 лет тому назад, другие – на 50 с лишним лет позже. В 1955 году на Одесской киностудии был поставлен очень удачный фильм «Белый пудель». Режиссёры киноленты – Марианна Рошаль и Владимир Шредель. Автором сценария является Григорий Гребнер. Рассказ «Белый пудель» был опубликован Куприным в 1904 году в петербургской газете «Юный читатель». Сюжет произведения взят из реальной жизни. Гостеприимную крымскую дачу писателя нередко посещали бродячие артисты. Среди них была маленькая бродячая труппа: старик с шарманкой, 12-летний мальчик-акробат по имени Серёжа и белый пудель Арто. Мальчик рассказал историю, которая сильно затронула писателя: богатая барыня захотела купить пуделя, так как собака очень понравилась её избалованному и капризному сыну. Эта история и легла в основу купринского рассказа.

Фильм Марианны Рошаль и Владимира Шределя, сделанный по сценарию Георгия Гребнера, является, можно сказать, верной копией оригинала, сохранившей общее настроение, верно передающей сюжет купринского рассказа, изобразившей социальное положение, чувства и эмоции главных персонажей: Мартына Лодыжкина (Виктор Кольцов) и Серёжи (Володя Поляков) и почти полностью сохранившей их диалоги. Зрителя пленяют прекрасные виды Крыма: горные тропы и морское побережье, а также роскошные особняки. Но творцы фильма добавили также своё «слово»: они ввели элементы, которые в купринском произведении отсутствуют. Речь идёт, прежде всего, о песне, которую поёт в начале и в конце кинокартины Серёжа, и которая придаёт кинокартине функциональную и композиционную завершенность. И слова и мелодия песенки ободряют, вносят радостные ноты в нелёгкую, нищую жизнь бродячей труппы. Песня прекрасно вписывается в артистическую жизнь труппы, с ней им легче и веселее идти в жаркую южную погоду. С другой стороны, этой песней, удачно выра-



жившей смысл купринского рассказа «Белый пудель», особо акцентируется квинтэссенция, главная мысль киноленты.

Для доказательства приведём полный текст песни:

Идём спозаранку мы в дождик и зной,  
Старушка-шарманка висит за спиной.  
Кормилица наша, шарманка, играй,  
По белому свету бродить помогай.

*Припев:*

Играй, играй, шарманка, играй,  
По белому свету бродить помогай.

Мы людям хорошим веселье несём,  
На каждом шагу представленья даём.  
Кормилица наша, шарманка, играй,  
По белому свету бродить помогай.

*Припев.*

...

И всё-таки часто нам братья за труд –  
Копейку стыдятся, а две не дадут.  
Кормилица наша, шарманка, играй,  
По белому свету бродить помогай.

*Припев.*

...

Но нам унывать не годится никак,  
На хлеб и на хлев наберётся пятак.  
Кормилица наша, шарманка, играй,  
По белому свету бродить помогай.

*Припев.*

...

И снова идём мы дорогой своей  
И знаем, что свет не без добрых людей.  
Кормилица наша, шарманка, играй,  
По белому свету бродить помогай.

*Припев.*

...

Важным добавлением являются в фильме также яркие кадры с рыбацкой артелью и её песнями. В отличие от недоброжелательных богачей, рыбаки приветливо встречают артистов, угощают их ухой, беседуют как с равными.

Кинолента, выпущенная Одесской киностудией, помещается, с одной стороны, в рамках национальной кинотрадиции и отражает тогдашнюю кинокультуру, с другой, она неотделима от литературной культуры, т.е. традиции интерпретации литературного произведения, учитывающей статьи, рецензии и прочие метатексты [6, с. 180]. В целом нужно ещё раз подчеркнуть, что постановщики постарались максимально полно воссоздать индивидуальные ценности оригинала.

Затем последовал французско-шведский фильм «Колдунья» (1956) по мотивам повести «Олеся», образующей, вместе с рассказами «На глухарей», «Лесная глушь», «Серебряный волк», так называемый «Полесский цикл». Тут режиссёр фильма (Андре Мишель) наряду с введением собственного заглавия вводит и другие изменения, прежде всего, меняет место действия и переносит его в глухой уголок Швеции, природные ресурсы которого из-за своего местоположения сильно отличаются от Полесского региона. Герои фильма получают шведские имена Ролан Брюлар (актёр Морис Роне), Инга (Марина Влади), Кристина Люндгрэн (Николь Курсель). И старуха Майла (тут бесспорно возникает ассоциация с именем купринской героини Мануйлихи). «Колдунья» – это первый фильм, принёсший настоящую славу Марине Влади. Кинофильм пользовался огромным успехом в СССР. М. Влади в роли колдуньи, вернее, лесной нимфы очень понравилась Владимиру Высоцкому, который, посмотрев фильм, влюбился в Марину.

В фильме А. Мишеля очень многое взято от Куприна, но в рамках творческой фантазии, создателями фильма были придуманы ещё три эпизода. Первый связан с влюблённой в Ролана Кристиной Люндгрэн, которая, чтоб избавиться от соперницы, как владелица мест, где разыгрываются события, приказывает Майле и её внучке покинуть лес и их бедное жильё. Второй эпизод связан с посещением Роланом и Ингой города. Не могло обойтись также без скандинавской мифологии и историй о лесных духах (троллях) как неотъемлемой части шведского национального сознания. В рамках этой истории помещается сцена со взрывом Роланом камня, в котором по верованиям спрятан тролль. Режиссёр ввел также небольшие изменения по отношению к финалу истории взаимоотношений влюблённых; его экранное воплощение менее романтично, чем у Куприна.

Через несколько лет, в 1971 году, на Киностудии им. Александра Довженко была сделана вторая экранизация купринской повести. Кинокартину «Олеся» снял украинский режиссёр и актёр Борис Ивченко, сын народного артиста Виктора Ивченко, сценарий написал Василий Дулгеров, в главных ролях выступали известные артисты: Людмила Чурсина (Олеся) и Генна-

дий Воропаев (Иван Тимофеевич), Борислав Брондуков (Ярмола), Анатолий Барчук (лесной сторож Дмитро) и Мария Капнист (Мануйлиха).

Как и в предыдущей экранизации, фоном, вернее, основой действия является дикая природа (северный лес, болота, море в ленте Мишеля; старый лес, очаровательные берёзовые рощи украинского Полесья у Ивченко). Подобно Инге, Олеся – воплощение чистой любви и слитности с природой, которая участвует в мистерии зарождающейся и расцветающей любви. Для Олеси деревья – её истинные друзья, разделяющие радость и горе девушки. В обоих фильмах повторяются чарующие сцены, представляющие героинь, бегающих, подобно лесным зверям по лесу, прыгающих по кочкам, с неслыханной лёгкостью лазающих по деревьям.

Как мы упомянули, у Инги имеется соперница – Кристина Люнгрэн, в советской же кинокартине к Олесе равнодушны Ярмола и Дмитро. Конечно, режиссёр может позволить разыграть своему воображению, но в данном случае возникает вопрос, стоило ли? Не меняется ли из-за этого главная смысловая нагрузка, связанная с этими двумя сюжетными линиями, да и в общем с идеей всего произведения?

В целом оба фильма передают настроение и дух купринской повести, хотя и во многом кинофильмы отличаются друг от друга. В обеих картинах очень много удачных сцен и кадров (кадры с троллем, запрятанным в камне в «Колдунье», кадры, представляющее погружение главного героя «Олеси» в трясину и добавленная режиссёром сцена его спасения бабкой Мануйлихой, сонное видение Ивана Тимофеевича, не говоря о кадрах и сценах с участием Марины Влади и Людмилы Чурсиной).

Значительно расходится, причём не всегда с пользой для нового произведения искусства, сценарий очередного кинофильма по Куприну «Гранатовый браслет» (Мосфильм, 1965 год). Постановщики-новаторы (режиссёр и сценарист Абрам Роом, второй сценарист – Анатолий Гранберг и оператор Леонид Крайненков) «обогащают» фильм вставками, сильно нарушающими гармонию, свойственную оригиналу, и на самом деле, не поднимают, а снижают художественную ценность кинокартины. Такого типа дополнением является появление в фильме – в роли персонажа – Александра Куприна, которому Желтков рассказывает о своей любви к Вере Николаевне Шеиной. В одной из рецензий на фильм Роома говорится о том, что разговор писателя с Желтковым «запятнал чистоту его любви к Вере Николаевне (не слишком ценно чувство, о котором можно рассказать постороннему – констатирует рецензент) [10]. И это мнение вполне справедливо, как и справедливо замечание о необоснованном пропуске монолога Желткова, «рождённого в воображении Веры Николаевны чарующими звуками «Аппассионаты» Бетховена. Этот ключевой момент сюжета

произведения отсутствует в фильме Абрама Роома. [10]. На самом деле, эти лучшие строки – ответную реплику – из произведения Куприна стоило сохранить. Тем не менее фильм имеет свои достоинства: действие сопровождается прекрасной музыкой Бетховена, её аккорды звучат на протяжении всего фильма и радуют, особенно любителей творчества немецкого композитора.

Если говорить об актёрском составе, то тут у зрителя складывается весьма амбивалентное отношение: Ариадна Шенгелая, исполняющая роль Веры Николаевны, пленяет красотой и величественной женственностью, хотя она немного сдержанная и холодная. Тем не менее Вера мечтает о чистой, нежной и настоящей любви. Желтков же в исполнении Игоря Озерова вызывает весьма смешанные чувства; в общем, он играет неплохо, однако не достигает вершины образа, обрисованного Куприным. В его игре не хватает настоящей глубины чувств: жертвенности, самоотверженности, безграничной преданности и нежности, присущих купринскому персонажу. Кроме этого, его внешний вид (главным образом лицо) не совсем соответствует изображению данному писателем. У купринского Желткова длинные пушистые мягкие волосы, бледное девичье лицо, голубые глаза и упрямый детский подбородок с ямочкой посередине» [11, с. 469]. Из всего этого Озеров, играющий Желткова, обладает лишь пушистыми мягкими волосами, да ещё у него очень выразительные (но не голубые) глаза.

Стоит отметить удачную сцену визита к Желткову Василия Львовича (Олег Басилашвили) – мужа Веры и его шурина – Николая Николаевича (Владислав Стржельчик). Кадры этой сцены прекрасно передают противоположность характеров героев: чуткость и деликатность личности Василия Львовича и бессердечие, властность и порывистость натуры его антипода. В данном случае оказывается, что следование купринскому тексту принесло несомненную пользу. То же самое относится к сцене посещения Верой Николаевной умершего Желткова. Создатели фильма сумели хорошо передать символическую сцену с красной розой; особенно впечатляет укрупнённый образ алого цветка.

Если сравнивать оба произведения искусства, каждое из которых обладает собственными художественными средствами, то, на наш взгляд, прототип по силе выражения превышает его воспроизведение на экран, свершившееся в 1965 году на Московской киностудии.

Через два года после «Гранатового браслета» Центральное телевидение показало двухсерийный художественный фильм о Куприне под названием «Мне нельзя без России» (1967). Фильм (на документальной основе) поставил режиссер Александр Прошкин. В фильме снималась дочь писателя

Ксения Куприна – звезда французского немого кино, вернувшаяся из эмиграции в 1959 году. Кроме Ксении Куприной в киноленте снимались: Владимир Муравьев (Александр Куприн), Анатолий Кторов (Иван Бунин) и др. Сценарий был подготовлен Ксенией Куприной и Владимиром Оболенским. В фильме использовались уникальные архивы Куприна, привезённые дочерью писателя из Парижа. После этого интереснейшего события Куприна долгое время не ставили.

И вдруг в 2004 году на экраны вышел фильм Владимира Морозова «Мелюзга» (студия «Рой») по одноимённому рассказу писателя, опубликованному впервые в 1907 году в 12 номере журнала «Современный мир». Сценарий к фильму подготовили Людмила Пивоварова и режиссёр – Владимир Морозов. Над созданием ленты успешно поработали операторы: Павел Кулаков и Владимир Шевчик, а также композитор Александр Маноцков и художник Валентин Вырвич. Главными героями и рассказа, и фильма являются земский учитель Клавдий Иванович Астреин и земский фельдшер – Сергей Фирсыч Смирнов, заброшенные судьбой в глухую мещёрскую деревню Рязанской губернии. Рассказ начинается со слов: «В полтораста верстах от ближней железнодорожной станции, в стороне от всяких шоссеиных и почтовых дорог, окруженная старинным сосновым Касимовским бором, затерялась деревня Большая Курша» [11, с. 232]. Важную роль, как в рассказе, так и в фильме играет художественный хронотоп, выраженный свойственными обоим видам искусства средствами – вербальными и образными. Главные герои, работающие в мещёрской глуши – типичные представители русской интеллигенции, но вместе с тем они по отношению друг к другу инородного характерологического склада: «Учитель мягок, незлобив, наивен и доверчив, и все это с оттенком покорной, тихой печали. Фельдшер – циник и сквернослов. Он ни во что на свете не верит и всех людей считает большими подлецами» [11, с. 233]. Здесь можно провести некоторую параллель между стратегией презентации персонажей из «Гранатового браслета»: Василий Львович *versus* Николай Николаевич, с той разницей, что в рассказе и фильме «Мелюзга» явно ощущаются ирония и сарказм автора по отношению к персонажам и их продолжительным спорам о России и русском народе. С некоторой дозой иронии представлен взгляд Астреина на их работу в деревне. Учитель верит в то, что хорошо приносить свою, хоть самую малюсенькую пользу, он убеждает оппонента: «ведь каменщик не просто кладёт кирпичи, а строит прекрасный собор». Астреин своими возвышенными рассуждениями убеждает себя в том, что они со Смирновым даже в этом захолустье вкладывают свои кирпичики в храм светлого будущего русского народа. Другого мнения фельдшер: он не верит ни в светлое будущее русского народа,

ни в величие его истории. Своей пылкой речью Смирнов в резком тоне опровергает рассуждения Астреина. И так изо дня в день герои ведут за рюмкой «тяжелый, бесконечный, оскорбительный, скучный русский спор, без которого они уже не могут обойтись» [12]. Русский интеллигент обязательно должен с кем-то спорить, тем более, когда за окном зима и деревня Курша сплошь занесена снегом и сугробами выше окон. Светлым моментом в беспросветном бытовании учителя и фельдшера является посещение в Новый год отдалённого от Курши на 12 вёрст Шилова, где «по давно заведённому обычаю, все окрестные священники и дьячки вместе с попадьями, дьяконицами и дочерьями, съезжались на встречу Нового года (...) к отцу Василию, который к тому же на второй день, 1 января был именинником» [11, с. 241].

После праздника герои в течение двух недель вспоминали этот счастливый день и хвалили взаимно своих избранных (Астреин часто видел в своих снах весёлую Липочку), но постепенно жизнь вошла в обычную, обуянную тоской колею, и праздник казался уже дурным сном. Разговоры опять превратились в пытку, и герои стали искать спасение в эфирном забытии. Наркотический мираж рассеялся лишь с приходом весны [12].

В рамках хронотопа центральным являются три зимних месяца, сопряжённых с зимним деревенским пейзажем, что даёт возможность кинооператору проявить свои компетенции в записи движущихся изображений морозной зимы. Повторяющиеся значимые кадры заснеженной деревни пересекают ход событий с целью передачи душевного состояния героев и тягостной для обоих «дружбы-вражды».

Актуальность купринской «Мелюзги» отмечает Елена Сафронова: «в ней прослеживаются отголоски современной дискуссии между «патриотами» и «либералами»». Особую злободневность столетнему рассказу придаёт и тот штрих, что, при всей грубости и чёрствости фельдшера, крестьяне его уважают, признают его полезность для себя и снабжают его едой и дровами, а вот «носителя просвещения» игнорируют, ничем не одаривают, отчего учитель вынужден столоваться у фельдшера», – пишет исследовательница [13].

Задумываясь над причинами многолетних пробелов в экранизации произведений Куприна, Владимир Оболенский констатирует: «это и понятно, ведь Куприн был слишком социальным писателем, «неудобным» власти и именно поэтому плохо воспринимался властью во все времена его жизни, как в царской России, так и в советское время» [14].

Несмотря на выше упомянутые и другие препятствия, в не совсем благоприятное Куприну время было создано четыре прекрасных фильма по его произведениям: «Поединок» «Белый пудель», «Олеся» и «Гранатовый

браслет». В большинстве из них великолепный актерский состав, яркие запоминающиеся образы купринских характеров, четкое следование создателей за классическим текстом Куприна, который «оказался на экране более взрывным и затрагивающим души и мысли человека, чем любые уловки недобросовестных режиссеров, портящих (...) русскую классику своими социально-политическими ухищрениями, искажающих авторский замысел, смещающих таким образом самосознание народа в восприятии истории России» [14].

Очередные произведения русского классика опять долго ждали экранного воплощения. Первое, после почти 20-летнего перерыва, было осуществлено в 1984 году. Речь идёт о кинофильме «И вот пришёл Бумбо...», с жанровым обозначением семейный. Фильм был снят на киностудии «Ленфильм». Это первая контаминация, т.е. фильм, основанный по мотивам рассказа «Слон» и нескольких других ранних рассказов писателя, а также по мотивам известной сказки «Девочка и слон». Режиссёр фильма Надежда Кошеверова, неразлучные друзья – сценаристы Юлий Дунский и Валерий Фрид, оператор Эдуард Розовский и композитор Моисей Вайнберг. Создатели кинофильма взяли немного от Куприна, но тематические инспирации его прозой очевидны: тема циркового искусства с демонстрацией физической силы, смелости, изысканных трюков и эквилибристики, дрессировки животных, и прежде всего эпизод с приведением слона в дом больной девочки. Этот центральный эпизод потерпел некоторые изменения (купринскую девочку зовут Надя, героиню фильма – Александра – Сашенька; у Нади полная семья, Александра полусирота; имя купринского слона Томми, в кинофильме он именуется Бумбо; у Куприна директор цирка намного гуманнее, чем его экранное амплуа и т.д.). Кроме того, создатели кинопродукции многое добавили. На экране появился однокурник отца Сашеньки – Костя, бывший студент-медик, сыгравший неосценимую роль в жизни больной девочки и её отца (в роли Кости выступил Валерий Золотухин). Новым персонажем является также Ахмет – дрессировщик слона Бумбо (в этой роли выступил Александр Панкратов-Чёрный).

Следующим кинофильмом, снятым по рассказу Куприна является «Гамбринус», одноимённый фильм, поставленный дебютантом Дмитрием Месхиевым в 1990 году на Одесской киностудии по сценарию Валерия Тодоровского. В главной роли Сашки-скрипача выступил не актёр, а скрипач – лауреат престижных международных конкурсов Михаил Безверхний. В фильме использована музыка знаменитых русских и иностранных, в основном немецких, композиторов: Дмитрия Шостаковича, Льва Смирнова, Цезаря Кюи, Кристофа Виллибальда Глюка, Вольфганга Амадея Моцарта, Иоганна Себастьяна Баха, Франца Петера Шуберта, Ференца Листа и Йо-

зефа Ланнера, которая, бесспорно обогащает, углубляет, компенсирует недостатки и «комментирует» содержание кинокартины, в общем, способствует выражению замысла режиссёра.

Музыка в кинофильме как теоретическая проблема стала предметом многих исследований музыковедов и искусствоведов. Эстетике киномузыки, а также её функциям посвящена большая работа польского музыковеда Зофии Лиссы [15]. В 1970 году книга была издана на русском языке (перевод с немецкого) с предисловием и некоторыми изменениями и дополнениями [16].

За «Гамбринусом» последовала кинокартина «Яма», поставленная в 1990 году на студии Александра Довженко в режиссуре Светланы Ильинской, которая вместе с Андреем Курковым приготовила сценарий к визуальной презентации повести Куприна. В фильме снимались Татьяна Догилева (Тамара), Любовь Руднева (Люба), Ирина Цывина (Маня Маленькая), Виктория Кузнецова (Женя), Валентина Талызина (содержательница публичного дома). Премьера кинофильма состоялась в 1991 году.

Социальная и психологическая вещь Куприна, бесспорно, мощное обвинение тогдашнему русскому обществу («Яма» писалась в годы 1908–1914). По словам Оболенского, «это произведение стало настоящей анатомией социума и человеческих пороков. Гений Куприна позволяет видеть «Яму» не только в конкретном публичном доме, но и в любой несвободе и угнетении человека человеком (...) при всей смелости поднятой темы (которую многие сочтут непристойной, как предвидел автор), Куприн настойчиво повторяет, что он посвящает свою повесть юношеству и материнству» [14]. Этим он хотел предостеречь будущие поколения – заявляет критик [14]. Куприн с большим сочувствием показал подвергающихся повседневным унижениям и надругательствам обитательниц публичных притонов, их нужду и бесправное положение. Однако основную причину проституции писатель видит в биологических факторах, хотя – как сам заявляет – он не претендует на окончательное решение поставленной проблемы [17, с. 742].

Отсутствием чёткого взгляда на поставленный вопрос критики объясняют композиционную расплывчатость повести, перегруженность эпизодами, не связанными с главным сюжетным ходом, их коробит и наличие сцен мелодраматических (посещение публичного дома группой интеллигентов во главе с певицей Ровинской и адвокатом Рязановым) и сцен натуралистических [17, с. 742]. О натуралистических (и реалистических) элементах в купринской «Яме» можно прочитать в нашей статье «Elementy naturalistyczne i realistyczne w poetyce "Jamy" Aleksandra Kuprina» и в книге «Poetyka prozy Aleksandra Kuprina...» [18, с. 415–423; 19, с. 107–118].



Несмотря на все «недостатки» повесть «Яма» сыграла свою роль в русской предреволюционной литературе, она резко противостояла порнографической беллетристике, наполняющей тогдашний рынок (Александр Каменский, Михаил Арцыбашев и др.). В силу приведённых (и не приведённых) факторов, экранизация повести могла представлять некоторые трудности.

Ильинская придаёт своей экранизации гротескно-фарсовую тональность, в отличие от превалирующей драматической тональности использованного ею прообраза. Отсюда ряд отклонений от текста оригинала: не раскрыты истории многих обитательниц публичного дома, в том числе главной героини повести Жени: у Куприна Женья покончила с собой в конце повести. В фильме это событие передвинуто к началу. В кинокартине позиция героини уравнивается с позицией Паши, Сонечки или Маньки-Скандалистки. На первое место выдвигается фигура Тамары, ради которой пришлось выдумывать сцены, которых в повести нет. В соответствии с комически-гротескной условностью, создатели снабдили картину многими спецэффектами (например, подушечная драка, погромы и побои). Конечно, как уже подчёркивалось, режиссёр имеет полное право на собственную интерпретацию, так как создаёт новое произведение искусства. Однако в данном случае такие сдвиги (вместе с некоторыми убранными сценами) не оказались достаточно мотивированными и полезными для кинофильма, отличающегося некоторой фрагментарностью, и, вытекающей из этого недоговорённостью.

Бесспорно, кинокартина имеет и свои достоинства, Ильинской удалось передать дух и атмосферу времени, в фильме замечательные виды тогдашнего Киева, великолепие декорации и костюмы, поются старинные романсы. Всё это верно передаёт колорит российского провинциального города начала XX века. Но, пожалуй, самое главное в фильме – отличная актёрская игра.

Поскольку в наш XXI век большую популярность snискали телесериалы, их создатели не пропустили возможности демонстрации произведений Куприна на малом экране. И так, в 2006 году студией Черома-фильм был осуществлён 12-серийный телефильм «Юнкера» (1928–1932) по одноимённому роману писателя, созданному в эмиграции, и другим произведениям писателя, например: «На переломе» («Кадеты») и «Поединок». Режиссёр сериала Игорь Черницкий работал также над сценарием (в соавторстве с Аэлитой Романенко). Роли исполнили: Анатолий Просалов (поручик Ромашов) и Илья Иосифов (юнкер Александров), Игорь Черницкий (штабс-капитан Буланин – новый персонаж, ипостась Куприна) Алёна Бабенко (Шурочка), Николай Романов (капитан Белов), Андрей Харитонов

(Назанский), и др. Среди исполнителей были знаменитые актёры: Богдан Ступка, Владимир Гостюхин, Ольга Арнтгольц и др. В общем счете в сериале было двести персонажей.

Действие телекартины охватывает годы пребывания главного героя, *porte parole* автора, в московском Александровском военном училище. В силу временной дистанции в романе нет критического тона, присущего «Кадетам» и «Поединку». Картины жизни юнкеров, как впрочем и вся до-революционная Россия, на рубеже XIX и XX веков идеализированы и овеяны ностальгией. С документальной точностью воспроизводит писатель реальные лица (генерал Борис Шванебах – первый начальник Александровского училища, генерал-лейтенант Анчутин, полковник Артабалеvский, капитан Ходнев и многие другие). С точностью воспроизведены важные факты и события, представленные глазами юнкера Александра и капитана Буланина, бывшего кадета, а впоследствии воспитателя юнкерского училища. Буланин учил юнкеров военному искусству, указывал на то, что в сражениях основную роль играет солдатская гордость и крепость духа, развивал у будущих офицеров чувство собственного достоинства и чести.

В сюжетной линии «Юнкеров» центральное место заняла тема любви и связанная с ней ответственность Ромашова за любимую женщину. Создатели фильма показали духовный рост, благородство и человеческое отношение подпоручика к обиженному солдату Хлебникову. В фильме прозвучали песни композитора Николая Романова, сыгравшего заодно роль капитана Белова.

Большим событием российской кинематографии была «Яма» Влада Фурмана, который, можно сказать, шёл уже по проторенному пути и, в отличие от Ильинской, сумел выдержать чувство меры и, не слишком увлекся уродливой стороной жизни. В фильме Фурмана тоже очень хорошо поработали актёры, особенной похвалы заслуживают женские роли – по существу все актрисы создали яркие, живые образы. В. Фурман не слишком отступил от первоисточника, даже более определённо, чем автор произведения, показал страдания «девиц» от общественной патологии и цинизма тех, от кого они зависимы (хозяйка дома – Анна Марковна, её экономки: Эмма Эдуардовна и Зося, околоточный надзиратель Фома Фомич Кербеш и работоторговец Семён Горизонт). В фильме отрицательные стороны этих персонажей немного сглаживаются. Создатели фильма не раскрыли полностью преступной деятельности Горизонта, который, по словам В. Оболенского, «не только развращал, но и создал целую мощную коммерцию работоторговли женщинами, детьми и бизнес его распростра-

нялся на весь Юг Российской империи от Варшавы до Саратова и от Киева до Одессы [14].

Финал трагедии совсем не соответствует первоисточнику, и, подобно некоторой сглаженности отрицательных фигур, окончание выдержано в этом же духе. У Куприна в финале происходит бунт и погром солдатами, обманутыми в одном из домов терпимости. В следствие кровавых событий описываемые заведения исчезают, но погромы евреев продолжаются ещё в течение трёх дней. В фильме эти события не показаны.

Фильм «Яма» Влада Фурмана в изменённой версии демонстрировался в 2014 году на российском телевидении в виде сериала. «Куприн. Яма», телекартина В. Фурмана, которая открывает триаду телеэкранизаций купринских произведений. Второй фильм назывался «Куприн. Впотьмах» (режиссёр Андрей Эшпай), третий – «Куприн. Поединок» (режиссёр Андрей Малюков). Каждый из трёх фильмов включает в себя одну повесть и несколько рассказов. По утверждению Дениса Евстигнеева, «эти фильмы охватывают почти всё творчество Куприна. Русская классика – это то, к чему надо возвращаться. Куприн – замечательный писатель и мастер сюжета, он очень современен и актуален. Это картина для тех людей, которые в телевизионном кино хотят увидеть эмоциональную и страстную историю. Прошло сто лет, но люди не меняются. У всех те же страсти и те же цели. Не меняется наша способность любить и страдать, ревновать, предаваться страстям, мучиться или быть счастливыми» [20]. Жизненную основу придаёт фильмам актёрское присутствие автора, который «лично знаком» и общается со своими героями. Роль Куприна исполнял Михаил Пореченков. Зрители, как часто бывает, отнеслись к экранизациям поразному, но большинство из них признаётся, что они восхищаются прозой автора и с большим удовольствием читают его произведения. Положительную рецензию на экранизацию повестей Куприна поместил в Интернете, цитируемый уже писатель Владимир Оболенский [14].

Безусловно, все эти экранизации переводят произведения классика в статус массового искусства. Но с другой стороны, нельзя упрекнуть создателей фильмов в том, что экранизированные ими произведения Куприна стали банальными. Наоборот, они отлично передают дух эпохи, а также сохраняют идеи и настроения автора.

Подводя итоги, хочется ещё раз подчеркнуть, что Куприн принадлежал и принадлежит к авторам, занимающим особое место в поле русского культурного пространства. О популярности русского классика свидетельствуют не только экранизации, в большинстве удачные, но также и многочисленные издания его произведений, в том числе два совсем новых собрания сочинений (Полное собрание сочинений в 10 тт. Т. 11, дополни-

тельный. М.: Воскресенье, 2006–2007 и Собрание сочинений в 9 тт. М.: Книжный Куб «Книговек», 2010).

Если говорить о национальных и межкультурных кодах в его творчестве, то «русский Хемингуэй», как его иногда называют, всегда стремился передать в своих художественных текстах первоначала бытия, стихию русской жизни, русский менталитет, но в то же время в его творчестве много отсылок и к другим культурным кодам [21]. Рассмотренные экранизации в большой мере передают дух, мысли и идеи, заложенные в произведениях писателя.

#### *Список литературы*

1. Нягалова Н. Рассказ «Жена» А.П. Чехова и фильм «Зимняя спячка» Нури Бильге Джейлана: проблемы интерсемиотического перевода // Inskrypcje. Północznik, R.VIII 2020, z. 1(14), с. 93–99.
2. Буренина-Петрова О. Литература на экране // Wiener Slawistischer Almanach 2017 № 79, С. 205–227.
3. Якобсон Р. О лингвистических аспектах перевода в зарубежной лингвистике. М.: Международные отношения, 1978. С. 16–24 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.philology.ru/linguistics1/jakobson-78.htm> (дата обращения 20.10.2020).
4. Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы кино-эстетики. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://www.etnolog.org.ua/pdf/e-biblioteka/mystectv/kino/lotman\\_yu\\_semiotika\\_kino\\_i\\_problemy\\_kinoestetiki.pdf](http://www.etnolog.org.ua/pdf/e-biblioteka/mystectv/kino/lotman_yu_semiotika_kino_i_problemy_kinoestetiki.pdf) (дата обращения 20.10.2020).
5. Ямпольский Б. Язык – тело – случай. Кинематограф и поиски смысла. М.: НЛЮ, 2004. 360 с.
6. Тороп П. Тотальный перевод. Тарту: Издательство Тартуского университета, 1995. 220 с.
7. Hendrykowski M. Związki filmu i literatury. // "Polonistyka" 1996, №5 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://filmotekaszkolna.pl/dla-uczniow/materialy-filmoznawcze/zwiazki-filmu-i-literatury> (дата обращения 15 09 2020.).
8. Лилин В. Александр Иванович Куприн. Пособие для учащихся, Л.: Провещение 1975. С. 27.
9. Шимоник Д. Единство жизни и творчества: феномен Александра Куприна, „Toronto Slavic Quaterly”, TSQ 55 – Winter, 2015 (2016) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://sites.utoronto.ca/tsq/55/Szymonik.pdf> (дата обращения 10.10.2020).
10. Гранатовый браслет. Рецензии зрителей [Электронный ресурс]. – Режим доступа <https://www.kinopoisk.ru/film/44601/> (дата обращения 10.10.2020).
11. Куприн А.И. Собрание сочинений в шести томах, т. 4, М.: Худ. лит-ра, 1957. 469 с.

12. Электронный ресурс. – Режим доступа: <https://www.film.ru/movies/melyuzga> (дата обращения 12.10.2020).

13. Сафронова Е. Живому сердцу нет могилы [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [https://7info.ru/arhiv/accents/zhivomu\\_serdcu\\_net\\_mogily/](https://7info.ru/arhiv/accents/zhivomu_serdcu_net_mogily/) (дата обращения 15.09.2020).

14. Оболенский В. Фильм «Яма» Куприна. Рецензия. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://proza.ru/2014/06/11/1590> (дата обращения 20. 10. 2020)

15. Lissa Z. Estetyka muzyki filmowej. Polskie Wydawnictwo Muzyczne Warszawa 1964, 488 s.

16. Лисса З. Эстетика киномузыки. М.: Музыка, 1970, 496 с.

17. Куприн А.И. Собрание сочинений в шести томах, т. 5, М.: Худ. лит-ра, 1958. 763 с.

18. Szymonik D. Elementy naturalistyczne i realistyczne w poetyce "Jamy" Aleksandra Kuprina // *Slavia Orientalis* 1977, № 4. С. 415–423.

19. Szymonik D. Poetyka prozy Aleksandra Kuprina/1889-1916. Lublin. Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, 1988, 158 с.

20. Электронный ресурс. – Режим доступа: <https://www.1tv.ru/movies/statyi/russkaya-klassika-eto-to-k-chemu-nado-vozvrashatsya-pochemu-nelzya-propustit-mnogoseriynny-film-roedinok> (дата обращения 20. 10. 2020)

21. Szymonik D. Эрос, Купидон, Амур. Об одном польском издании рассказов Аександра Куприна // *Polska – Rosja: dialog kultur. Tom poświęcony pamięci Jeleny Cybienko* // „Studia Rossica XXII”, Redakcja naukowa Alicja Wołodźko-Butkiewicz, Ludmiła Łucewicz, Warszawa, 2012. С. 229–235.

## FILM ADAPTATIONS OF ALEKSANDR KUPRIN'S WORKS IN THE ASPECT OF NATIONAL AND INTERCULTURAL CODES

**D. Szymonik**

The purpose of this work is to trace some film adaptations of the works of Aleksandr Ivanovich Kuprin, the Russian classic writer. Considering films based on the author's works, we proceed from the theory of translation and interpretation of the original works into film language, which is supported by such scholars as: Roman Jakobson, Yuri Lotman, Mikhail Iampolski, Peeter Torop, Marek Hendrykowski, etc. The terminology and theoretical positions, expressed in particular by Estonian and Polish researchers, have become the basis for the scientific reflection in this chapter. Aleksandr Kuprin – "Russian Hemingway", as he is sometimes called, had always tried to convey in his texts element of Russian life, the Russian mentality. At the same time there are many references to other cultural codes in his work. The film adaptations considered in the chapter largerly convey the spirit and ideas embodied in the writer's works.

**Keywords:** film adaptation, Aleksandr Kuprin, interpretation, translation theory, adaptation.

## «ЖАНРОВЫЙ КАНОН» И «ПАМЯТЬ ЖАНРА»: ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И АНАЛИТИЧЕСКИЕ РАКУРСЫ

### 2.1. ЖАНРОВЫЕ ПОИСКИ В НОВЕЙШЕЙ РУССКОЙ ДРАМЕ

© *О.В. Журчева*<sup>1</sup>

Целью исследования является рассмотрение процесса актуализации жанров средневекового театра в новейшей отечественной драматургии. С помощью методов и приемов исторической поэтики в работе удалось доказать, что содержательные и формальные возможности таких канонических жанров, как литургическая драма, моралите, житие, могут отражать современные поиски универсальных нравственных ориентиров. Поставленные задачи решаются в процессе анализа пьес И. Вырыпаева «Танец Дели» и В. Леванова «Святая блаженная Ксения Петербургская в житии». Итогом стал вывод о том, что жанровая эклектика новейшей драме тем не менее тяготеет к каноническим жанрам прежних эпох и становится предпосылкой для возникновения новой поэтики.

**Ключевые слова:** жанровый канон, новейшая драма, мистерия, моралите, житие в клеймах, И. Вырыпаев, В. Леванов.

Становление жанровой системы русской драмы происходило достаточно поздно, во второй половине XVIII века. Поэтому можно говорить, что она в большей степени заимствована из театральной системы французского классицизма, а жанры средневековые дошли до русского театра в адаптированном, усеченном виде в рамках практики школьного театра.

Современный театр так же, как и театр рубежа XIX–XX веков ищет обновения смыслов и форм не только в новаторских и авторских жанрах, но и в архаичных, которые по самому своему наполнению должны были бы придать пьесе общечеловеческий смысл. Знаменательна в этом смысле мысль Максима Горького, высказанная в письме к А.П. Чехову: «Как странно, что в могучей русской литературе нет символизма, нет этого стремления трактовать вопросы коренные, вопросы духа» [1, с. 42]. Как на рубеже XIX–XX веков, так и на рубеже XX–XXI веков задачей драматурга является желание проникнуть в сокровенные тайны бытия, понять мотивы его движения, изменения, загадки существования.

---

<sup>1</sup> Проект РФФИ № 17-14-63501.

Из всех многочисленных научных взглядов на созидание / разрушение жанровой системы вообще и драматургии в частности можно выделить два доминирующих взгляда. Они связаны с устойчивостью и изменчивостью жанров, особенно в переходные, кризисные, рубежные моменты становления драматургии.

Одну точку зрения наиболее точно высказал М.М. Бахтин: «Литературный жанр по самой своей природе отражает наиболее устойчивые, «вековечные» тенденции развития литературы. В жанре всегда сохраняются неумирающие элементы архаики <...> Жанр – представитель творческой памяти в процессе литературного развития. Именно поэтому жанр и способен обеспечить единство и непрерывность этого развития» [2, с. 121–122].

Можно вспомнить и рассуждения С.С. Аверинцева о незыблемости аристотелевских взглядов на сущность жанров в последующем литературном процессе. Представление о жанрах как «тождественных самим себе и непроницаемых друг для друга сущностях» оказалось поразительно живучим в европейском эстетическом сознании. В современных поэтиках сохраняется свойственное Аристотелю отождествление сущности жанров с живыми существами: <...> Существование жанров мыслится по аналогии с существованием тел, в частности живых тел, которые могут быть в “родственных отношениях”, но не могут быть взаимно проницаемы друг для друга» [3, с. 194].

Во многом противоположную, полемическую точку зрения высказывал Ю.Н. Тынянов: «<...> становится ясным, что давать статическое определение жанра <...> невозможно: жанр смещается» [4, с. 256]. Следовательно, жанровые границы становятся проницаемыми для других художественных форм, образуя, своего рода конвергентные жанры, столь характерные для литературы всего XX века.

Эти две точки зрения примиряет концепция Н.Л. Лейдермана о мироподобии жанра, поскольку жанровая структуры создает образную модель мира, в которой все имело бы свою цель и свой порядок, соединяясь в завершенную универсальную картину бытия. «Эта модель и есть ядро жанра, которое сохраняется в течение многовековой жизни жанра под слоем всяческих новообразований. А мирообъемлющая семантика структурного ядра жанра и есть то, что обозначают метафорой «память жанра» [5, с. 18].

В XX веке в большинстве драматургических произведений предполагается «единичное», авторское определение жанра, хотя формально сохраняется жанровая оболочка: встречаются и трагедия, и комедия, и драма, и водевиль, и мелодрама и все другие составляющие жанровой системы русской драмы, сформировавшиеся к концу XVIII – началу XIX веков. В XX

веке наряду с классическими, принято употребляются проблемно-тематические определения жанров: историко-революционная пьеса, документальная пьеса, социально-психологическая пьеса и др. Об этом писал в конце 1970-х годов В.В. Фролов в своей книге «Судьбы жанров драматургии» [6], где пытался составить возможно полную жанровую типологию русской драмы XX века. Однако подобная типология (в отличие от классической жанровой системы) была несколько ущербной, дробной и субъективной, поскольку жанровый подзаголовок дается по проблемно-тематическому срезу, а не по принципиальному жанровому определителю – специфике разрешения конфликта.

Современная драматургия и театр тяготеет, на мой взгляд, к обратному. Наряду с намеренной эклектикой и авторским релятивизмом в моделировании формы произведения, возникает стремление к поискам устойчивого жанрового ориентира. Можно заметить стремление воскресить некоторые архаичные, устойчивые, канонические жанры, переосмыслить их, вдохнуть в них новое содержание. Здесь видна потребность современного художника через забытую каноническую форму предьявить миру не частное авторское высказывание, а некую более универсальную модель мира.

В свое время Ю.Н. Тынянов сформулировал весьма примечательную мысль о смене литературных поколений и литературных форм: «В эпоху разложения какого-нибудь жанра, он из центра перемещается в периферию, а на его место из мелочей литературы, из ее задворков и низин выплывает в центр новое явление» [4, с. 230]. Мысль Тынянова до сих пор современна.

Для примера хотелось обратиться к переосмыслению таких жанровых жанров как мистерия, моралите и житие.

Драматург Иван Вырыпаев выстраивает целый жанровый ряд канонических жанров средневековой драмы. Пьесы «Кислород» (2002) и «Бытие 2» (2004) совершенно очевидно ориентированы на жанр мистерии, литургической драмы. Пьесу «Танец Дели» (2009) можно определить как моралите. Эти жанровые обозначения употреблены с определенной степенью условности, поскольку пьесы скорее имеют скорее некоторые черты и приемы обозначенных традиционных форм. Драматург в целом ряде своих театральных и кинематографических работ как богоискатель, поэтому естественным представляется его стремление спроецировать свои эстетические поиски на жанровый канон, предназначенный для религиозных сюжетов.

В «Кислороде» звучат размышления (композиции) по числу библейских заповедей, как своего рода антимистерия, антилитургия. В «Бытие 2» тоже использованное прямое обращение к религиозному материалу, упо-



добление героини, врача-психиатра библейским героям, что позволяет вести разговор о жизни и мире на другом бытийном уровне.

Остановлюсь подробнее на пьесе «Танец Дели». Пьеса состоит из семи фрагментов, представленных как самостоятельные пьесы, причем каждая из них начинается списком действующих лиц и заканчивается поклонами. Во всех пьесах действуют одни и те же персонажи, общим числом шесть, но все они никогда не встречаются вместе. В центре каждой пьесы либо смерть одного из персонажей, либо счастливое спасение от нее. Каждая пьеса дополняет содержательно другие, образуя в свою очередь некий метатекст всего произведения, смысл которого – понять, что же такое «Танец Дели». Так при внешней мозаичности в пьесе возникает сюжетная целостность.

Каждая пьеса обладает своей самостоятельной сюжетной линией, в центре которой воспоминания или рассказ о смерти одного из персонажей, об отношении к этой смерти и как кульминация – рассказ о танце Дели. Получается, что Вырыпаев проверяет психологическую реакцию разных людей на одну и ту же трагическую ситуацию внезапной смерти близкого человека. С другой стороны, все фрагменты можно сложить в единое фабульно-композиционное целое. Можно соотнести композицию пьесы с композиционно-монтажными приемами средневекового театра. Семь пьес, семь площадок-педжетов со своими декорациями (это приемный покой больницы, но больницы разные), семь вариантов одной и той же ситуации, и экспериментальная возможность проверить человеческую способность сопереживать, сочувствовать, принимать на себя чужую боль. Здесь встречаются множество признаков средневековой драмы: неопределимость времени, условность места, максимальная неопределенность человеческих характеров, типов и жизненных ситуаций, минимум детализации не только в обстоятельствах, но и в словесных формах выражения чувств. В каждом эпизоде есть своего рода «общие места», повторяющиеся периоды в диалогах персонажей.

Сюжет несет в себе некоторые черты притчеобразности, экспериментальности, поэтому здесь присутствуют некие аксиоматические истины и добродетели, которые актуализируются и даже материализуются в «Танце Дели». Поэтому с определенной долей условности формально и содержательно можно говорить о своеобразном воскрешении жанра моралите.

Кроме того, «Танец Дели», на мой взгляд, можно считать художественным манифестом современного искусства: из самого уродливого и страшного явления жизни художник, проповедующий красоту, может сотворить красоту – например, танец Дели, возникший под влиянием ужаса от человеческой грязи, от ожога сердца.

В XX, а затем и в XXI веках неожиданно обретает новую жизнь жанр жития. Здесь много материала для рассуждения, но предполагаю остановиться только на одной известной пьесе Вадима Леванова «Святая блаженная Ксения Петербургская в житии» пьеса в клеймах (2008). Это житие, написанное по смоделированным автором правилам, однако, достаточно приближенная к традиционному жанровому канону. Пьеса нарочито не театральна и не диалогична. В большинстве клеймах-эпизодах в качестве собственно действующего лица присутствует только сама Ксения. Другие участники диалога чаще всего безымянны. Все действие передано через повествовательный текст от имени безымянных свидетелей жизни Ксении или ее чудес.

Если рассматривать житие как жанр, то пьеса каноническому сюжету не соответствует: нет всеблагих родителей, нет трудного детства и юности, зрелости, посвященной умерщвлению тела, духовным подвигам, преодолению соблазнов, есть только посмертные чудеса. Посмертные чудеса обрамляют пьесу: она начинается с эпизода спасения во время блокады Ленинграда, а заканчивается эпизодом спасения во время чеченской войны (без указания конкретных места и времени событий).

Блаженной Ксения становится из-за сильного потрясения – безвременной смерти ее мужа Андрея Федоровича без покаяния. Это событие создает постоянное мерцание сюжета: то ли смерть любимого человека открыла ей внутренний взгляд на людей и их поступки, то ли ее юродство сознательная попытка заслужить покаяние для себя и для мужа. Предпоследним клеймом-эпизодом становится воображаемая встреча Ксении с мужем, но не в трансцендентном пространстве, а встреча живого – прозревшего и мертвого – измученного, чтобы поделиться друг с другом единственной истинной ими познанной: главная святыня – это любовь.

Первая группа клейм-эпизодов предполагает поиски Ксенией своей духовной идентичности – она в платье мужа, отсюда ее унижения, непризнание людьми, страх, ненависть, отсутствие чудес, но присутствие разоблачительного социального пафоса. Вторая часть от средника включает в себя эпизоды с чудесами, прозрениями, предсказаниями и главное, Ксению признают теперь не по внешним признакам, а как носителя божественной благодати.

Пьеса вполне соотносима со средневековыми жанрами драматургии, причем с несколькими сразу каноническими жанрами. Здесь есть элементы мистериальности – превращение простого человека в святого, снисхождение на него благодати; есть элементы миракля – рассказы о чудесах и предсказаниях; есть элементы моралите – поскольку в первой от средника

части присутствует публичное разоблачение пороков. Этому способствует и главная идея пьесы – «есть ли в миру среди живых святые?»

Подводя итог, можно сказать, что в процессе интерпретации новейшей драмы есть возможность отказаться от тематического, описательного принципа, а можно попытаться выстроить новую типологию жанров, смоделировать новый жанровый канон и, как следствие, получить новую «поэтику» – систему драматургических жанров, описывающих нынешнее состояние мира.

#### *Список литературы*

1. Горький М. Письмо от 5 мая 1899 года // М. Горький и А. Чехов. Переписка. Статьи. Высказывания. М.: ГИХЛ, 1951. 286 с.
2. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М. Художественная литература, 1972. 470 с.
3. Аверинцев С.С. Жанр как абстракция и жанры как реальность: диалектика замкнутости и разомкнутости // Аверинцев С.С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. М. Школа «Языки русской культуры», 1996. С. 191–219.
4. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Искусство, 1977. 254 с.
5. Лейдерман Н.Л. Движение времени и законы жанра. Свердловск, 1982. 256 с.
6. Фролов В.В. Судьбы жанров драматургии. М.: Советский писатель, 1979. 423 с.

#### **GENRE SEARCHING IN THE NEWEST RUSSIAN DRAMA**

© O.V. Zhurcheva

The purpose of this chapter is to consider the process of actualizing the genres of medieval theater in the latest Russian dramaturgy. With the help of the methods and techniques of historical poetics, the work was able to prove that the content and formal capabilities of such canonical genres as liturgical drama, morality, living, can reflect the modern search for universal moral guidelines. The tasks posed in the chapter are solved in the process of analyzing the plays by I. Vyrypaev “Dance of Delhi” and V. Levanov “Holy Blessed Xenia of Petersburg in the Life”. The chapter concluded that the genre eclecticism of the latest drama nevertheless gravitates towards the canonical genres of previous eras and becomes a prerequisite for the emergence of new poetics.

**Keywords:** genre canon, newest drama, mystery, morality, living in brands, I. Vyrypaev, V. Levanov.

## 2.2. ТРАГИКОМЕДИЯ В РУССКОЙ ДРАМАТУРГИИ XX ВЕКА И ЕЕ ТРАНСФОРМАЦИЯ НА РУБЕЖЕ ТЫСЯЧЕЛЕТИЙ

© Т.В. Журчева<sup>1</sup>

Анализируется жанр трагикомедии и его эволюции в русской драматургии XX века. Цель работы – показать, как «трагикомическое мироощущение» (И. Рацкий), сформировавшее конфликт и специфику сюжетостроения в «новой драме» рубежа XIX–XX столетий и оставшееся одним из главных векторов развития драматургии на протяжении всего XX века, к концу его перестает быть актуальным, что ведет к серьезным изменениям характера конфликта в произведениях новейшей драмы, организации действия и, как следствие, представлений о сценичности, о формах выражения авторской позиции. Отталкиваясь от пьес А. Чехова, отечественная трагикомедия проходит несколько важных этапов своего развития в творчестве Н. Эрдмана, А. Володина, А. Вампилова, Л. Петрушевской, Н. Коляды и в новейшей драматургии рубежа XX–XXI вв. приходит к своему неизбежному финалу.

**Ключевые слова:** трагикомедия, трагикомическое, конфликт, характер, новая драма, новейшая драма.

Смещение высокого и низкого, серьезного и смешного, трагического и комического обнаруживается в разные времена в течение многотысячелетней истории европейского искусства. Однако самостоятельная и полноценная художественная жизнь трагикомедии начинается на рубеже XIX и XX веков, в эпоху особенно глубокого духовного кризиса, переживаемого европейским сознанием и связанного с тем, что противостояние человека и мира достигло в этот период своей кульминационной точки. Это противостояние, неразрешенное и неразрешимое в пределах жизни уже нескольких поколений, сформировало особый тип личности и особый тип личностного сознания – пограничного, находящегося в пограничной ситуации и сформированного этой ситуацией. В том смысле, как об этом писал К. Ясперс: «Мы всегда в ситуации. Я могу работать, чтобы изменить ее. Но существуют пограничные ситуации, которые всегда остаются тем, что они есть; я должен умереть, я должен страдать, я должен бороться, я подвержен случаю, я неизбежно становлюсь виновным. Пограничные ситуации наряду с удивлением и сомнением являются источником философии. Мы реагируем на пограничные ситуации маскировкой или отчаянием, сопровождающим восстановление нашего самобытия (самосознания)» [1, с. 347–348].

---

<sup>1</sup> Проект РГНФ- РФФИ № 15-14-63-003.

С идеей пограничности, неукоренности человеческого сознания несомненно соотносится и определение трагикомедии и трагикомического, каким оно сложилось в отечественном литературоведении к середине XX века и было зафиксировано в академических справочных изданиях: «В основе трагикомедии определенное – трагикомическое – мироощущение, которое всегда связано с чувством относительности существующих критериев жизни. Трагикомическое восприятие не признает абсолютного вообще. Субъективное здесь может видеться объективным и наоборот <...> Характер почти независим от обстоятельств, равно как и события автономны от действий героев» [2, стб. 593]. В тех же изданиях по поводу трагического утверждается, что оно «неотделимо от идеи достоинства и величия человека, проявляющегося в самом его страдании <...> предполагает свободное самоопределение действующего лица. Противоречие, формирующее трагическое, заключается в том, что именно свободное действие человека реализует губящую его неотвратимую необходимость, предвидимую им самим» [2, стб. 596].

Таким образом, очевидно, что и трагедия, и трагикомедия изображают человека в пограничной ситуации, когда должно в полной мере проявиться его самосознание. Однако трагический герой, осознавая безысходность ситуации, продолжает по собственной воле действовать, чтобы ее изменить. Он знает, что может погибнуть, но идет до конца. Результатом чего и является великое потрясение, именуемое катарсисом, которое должно способствовать тому, чтобы мир стремился к идеалу, открытому для художника и для его героя, но еще не постигнутому остальными людьми. Величие и непреложность идеала как объективной сущности под сомнение не ставятся. Горечь вызывает лишь его недостижимость. В трагикомедии прямое взаимодействие человека с ситуацией нарушено, само наличие идеала, сама его возможность, даже в умозрении, подвергается сомнению, тем более невозможным представляется достижение идеала. Человек пассивен по отношению к ситуации, в которую он попадает. Причем, именно пассивность (минус-поступок) зачастую оказывается единственно возможным для героя действием, то есть действием положительным, не несущим в себе негативного смысла. Активность же (собственно поступок), напротив, почти неизменно приводит к самым плачевным результатам.

**Трагическая ситуация** требует от личности одновременно и самопознания и, в результате самопознания, действия (действие без самопознания или на основе ложного самопознания формирует характер трагического злодея). **Трагикомическая ситуация** требует самопознания как единственно возможного способа самореализации личности, ибо действие, во-

первых, несовместимо с самопознанием (мешает ему), во-вторых, становится ненужным, бессмысленным, несущим в себе заведомое зло.

Вспомним ставшие уже хрестоматийными чеховские и горьковские пьесы. При всем различии художественных систем этих двух авторов, при всей разнице миропонимания и мировоззрения, в драматургии их многое объединяет. В частности, бесконечное многоговорение, многословие их пьес при крайне малой событийности. Герои Чехова ждут, страдают, надеются, но не действуют. А если совершается поступок, то он влечет за собой самые дурные последствия. Например, в «Трех сестрах» самый действенный и деятельный персонаж – Наташа, которая целенаправленно, через цепь поступков завладевает прозоровским домом, а в конце сообщает, что намерена вырубить еловую аллею – своеобразный символ этого дома. Но, разрушая чужой мир, она хотя бы пытается создать свой собственный. Что касается всех остальных, то лучше бы они вообще ничего не делали, так как любое их деяние – во зло не только окружающим, но и им самим. Так, Андрей женится на Наташе, чтобы потом уже окончательно потерять всякую способность к каким-либо поступкам. Даже главное для всей мировой литературы событие – любовь – не плодотворно, а разрушительно. Так можно продолжать практически о каждом из героев этой пьесы.

В «Чайке» традиционно главным героем принято считать Треплева. Он в сюжете занимает несомненно центральное место. Но он принципиально **не** «действующее лицо» в пьесе. Равно как и Тригорин, Сорин, Дорн. Способностью совершать поступки, действовать, брать на себя какую-то ответственность Чехов наделяет женщин – Аркадину и Нину. Каковы бы ни были побудительные мотивы и результаты их действий, они по-настоящему деятельны и активны. И не только Нина, но и Аркадина умеет нести свой крест и верует во что-то свое, что дает ей жизненные силы. Остальные плывут по течению, позволяя жизни складываться и разрушаться помимо их воли. Может быть, в этом и кроется ответ на вопрос, всякий раз возникающий, когда мы читаем эту пьесу или смотрим ее очередную театральную версию: почему застрелился Константин? Не потому ли, что вдруг понял, что не готов, подобно Нине, ни веровать, ни нести свой крест, ни предпринять что бы то ни было, чтобы хоть как-то изменить свое бессмысленное существование. Единственный поступок, на который он оказался способен, – убить себя.

Горький восхищался Чеховым, но и полемизировал с ним. Общеизвестна его многократно цитируемая декларация о том, что «настало время нужды в героическом» [3], он искал и пытался воплотить образ человека-делателя, способного преобразовать мир, однако программные свои пье-

сы – «На дне» и «Дачники» – написал о людях, которые обречены на бездействие как объективными обстоятельствами жизни, так и субъективными обстоятельствами собственной души. Эта бессобытийность концептуальна, она логически следует из экзистенциальной природы конфликта «новой драмы» рубежа XIX–XX вв. Человек новой драмы – не герой. Не потому, что он плох, а потому, что он зауряден, такой, как все. Поэтому он по определению не может переустроить мир, он может только рефлексировать.

В этом суть трагикомической ситуации, которая требует самопознания как единственно возможного способа самореализации личности, ибо действие, во-первых, несовместимо с самопознанием, мешает ему. Равно как и самопознание мешает действию. Во-вторых, действие становится ненужным, бессмысленным, несущим в себе заведомое зло. При этом мысль о смещении и размывании в трагикомедии объективных и безусловных критериев добра и зла требует уточнения. Искусство рубежа XIX–XX веков все еще зиждется на классических представлениях о мировой гармонии, которая отнята у человека, но она есть, или, по крайней мере, была. И человек живет в тоске по утраченному раю («В Москву, в Москву!», вишневый сад) или с несбыточной надеждой на его обретение («ангелы и небо в алмазах» или «прекрасная новая жизнь» через 200–300 лет). Конец «эпохи гуманизма», который предрекала вся порубежная европейская философия, неумолимо приближался, но еще не наступил. Поэтому человек, как бы ни был он обыкновенен, зауряден, погружен в быт, по-прежнему остается мерой всех вещей. Как бы в противовес тому, что изображаемый мир свидетельствует о постоянном попрании этой единственной ценности, о том, что именно человеческая жизнь в объективной действительности значит бесконечно мало.

Дальнейшее развитие трагикомедии в отечественной драматургии продолжается именно по этой логике. Трагикомедия заступает место трагедии в новой исторической и эстетической ситуации, которую очень образно описал И. Анненский в своей статье «Драма на дне»: «Самое *Дно* Горького, как элемент трагедии, не представляет никакой новости. Это старинная *судьба*, <...> которая когда-то вырвала глаза Эдипу и задушила Дездемону <...> Прежде судьба выбирала себе царственные жертвы: ей нужны были то седины Лира, то лилии Корделии. Теперь она разглядела, что игра может быть не лишена пикантности и с экземплярами менее редкими, и ей стало довольно и каких-нибудь Клещей или Сатиных. Теперь она не брезгает для своего маленького дела даже самой будничной обстановкой, но зато теперь, совершенно оставив романтические эффекты и мир сверхчеловеческих страстей, она умеет прекрасно пользоваться для своих целей

данными психопатологии и уголовной статистики. <...> *герой*, человек божественной природы, избранник, любимая жертва рока, заменяется теперь типической группой, классовой разновидностью» (курсив автора – Т.Ж.) [4, с. 74].

Дальнейшие события XX столетия только усугубляют экзистенциальный конфликт порубежья и тем самым подтверждают закономерность художественных исканий «новой драмы» и развивают их. Люди XX века попали в **безнадежно пограничную** ситуацию, из которой до сих пор не могут найти выхода. Человек остро осознает не только свою собственную жизнь, но и жизнь всех людей столь хрупкой, угроза гибели как отдельного человека, так и всего человечества буквально каждую минуту кажется близкой и, что особенно страшно, неотвратимой. В то же время апокалипсическое мироощущение XX века связано не с некоей высшей божественной волей, а с деятельностью социума, государства, иначе говоря – самих же людей. Причем, деятельностью, многократно объясненной, подробно мотивированной, но абсолютно лишенной сущностного смысла. Но в деятельности социума, государства отдельно взятый человек неизменно остается лишь средством достижения неких, по сути своей, вне человека лежащих целей. Так личность в XX веке оказывается в ситуации неразрешимого конфликта с миром, который грозит гибелью и ей, и в конечном итоге миру. Осмысление этого конфликта тем не менее не вписывается в рамки высокой трагедии и не может быть выражено личностью классического трагического героя, вознесенного над пошлостью обыденной жизни, наделенного не только великими страстями, но и великой мощью характера, способного жить на пределе человеческих возможностей. Обыденный человек, будь то эрдмановский Подсекальников, или хармсовская Елизавета Бам, ни великими страстями, ни мощью характера не обладают. Им остается только рефлексия как единственная форма протеста против жестокой и непостижимой реальности, которой бессмысленно противостоять, которую нельзя переустроить, но и принять безропотно ее тоже невозможно. Пожалуй, точнее всего это выразил как раз именно Подсекальников в финале пьесы Николая Эрдмана «Самоубийца»: «Что такое общественность – фабрика лозунгов. Я же вам не о фабрике здесь говорю, я же вам о живом человеке рассказываю... А есть на свете всего лишь один человек, который живет и боится смерти больше всего на свете... Нет, вы сами подумайте только, товарищи: жил человек, был человек и вдруг человека разжаловали... Вот я стою перед вами, в массу разжалованный человек... Мы только ходим друг к другу в гости и говорим, что нам трудно жить. Потому что нам легче жить, если мы говорим, что нам трудно жить... Товарищи, я прошу вас от имени миллиона



людей: дайте нам право на шепот... В чем мое преступление? Только в том, что живу...» [5, с. 161–164].

«Новая драма», отняв у публики Гамлета, взамен предложила ей «маленького человека», способного задаваться гамлетовскими вопросами, но не готового совершать гамлетовские поступки. Право на рефлексии и самопознание перестало быть эксклюзивной привилегией Героя, а превратилось, если следовать Ясперсу, в повседневную, едва ли не рутинную обязанность каждого. С этим трудно смириться и еще труднее это реализовать в художественной практике. Поэтому, кстати, вершинные образцы отечественной драмы середины XX века – от Алексея Арбузова и Виктора Розова до Александра Володина и Александра Вампилова – упорно возвращаются к классическому Герою, хотя и самоотверженно готовы искать его на кухне, в рабочем общежитии или коммунальной квартире, на стройке, в маленьком сибирском поселке... «В нашей стране быть героем святая обязанность», – утверждал персонаж повести Льва Кассиля «Великое противостояние» [6]. Это не просто декларация, не просто некая привязанная к исторической реальности идеологема. Это утопическая попытка повернуть вспять логику движения философской мысли и художественного процесса XX века и вопреки очевидному все-таки найти выход из неразрешимости экзистенциального конфликта, из абсурдности мироустройства. Этот своеобразный эскапизм обнаруживает себя и на жанровом уровне (арбузовская мелодрама, володинская лирическая драма), и на сюжетно-композиционном (вампиловские кольцевые композиции как воплощение неконечности жизни, возможности продолжить ее на новом витке спирали), и на уровне героя, который всю свою активность и деятельность обращает (или должен обратить) внутрь себя, чтобы было как в стихах Н. Заболоцкого: «Душа обязана трудиться и день и ночь, и день и ночь».

Протестуя против лености души и утверждая духовную деятельность как главную и единственно продуктивную форму деятельности, драматурги 1960-х пытались восстановить классические абсолютные истины, непреложные ценности, вновь утвердить размытые рубежом веков границы между добром и злом. Правда, не всегда им это удавалось. И некоторые элементы трагикомедии порой очень заметны и в мелодрамах Арбузова, и особенно в лирических драмах Володина, и комедиях Вампилова. Однако полноправно трагикомедия возвращается в драматургии Петрушевской, которая декларативно отказалась от того, чтобы выражать какую-либо «авторскую позицию» и давать какие-либо оценки своим героям. Да, впрочем, и действительности тоже. «Литература – не прокуратура», – заявила она в одном из своих интервью середины 1980-х годов. Марианна Строева определила этический пафос Петрушевской как «содрогание о

зле», ссылаясь на Сухово-Кобылина, который полагал, что «содрогание о зле есть высшая форма нравственности» [7, с. 223]. Это не было открытием Петрушевской, потому что «новая драма», традиции которой она унаследовала, также активно утверждала именно это – содрогание о зле, заменившее собой катарсическое переживание высокой трагедии. И воплощался этот пафос именно через негероического трагикомического героя – маленького человека с гамлетовской рефлексией, бессильного перед обстоятельствами, но вынужденного им противостоять в силу такого устройства мира, когда человеку не дано уклониться от «пробывания в ситуации».

Герои Петрушевской кажутся еще более маленькими и мелкими, чем их предшественники. Хотя – парадоксально – персонажи ее пьес в большинстве своем люди из так называемой интеллигентной среды. Однако, в отличие от персонажей «новой драмы» и от непосредственных своих предшественников, героев 1960-х годов, они не только не красноречивы, напротив, как будто почти лишены языка, хотя и очень много говорят. Критики определили язык героев Петрушевской как «магнитофонную правду». Перечитывая их реплики, невольно вспоминаешь цитату из фильма Глеба Панфилова «Тема» – стихи, принадлежащие провинциальному поэту-самоучке: «Бедный гений в мозгу застучался». Язык в его традиционных формах окончательно утратил свою сакральность. В пьесах Петрушевской язык – это своего рода «вторая сигнальная система», отнюдь не позволяющая человеку адекватно выразить себя. Однако момент самовыражения очень важен для героев Петрушевской, потому что он должен стать итогом рефлексии и саморефлексии. Собственно самовыражение – это и есть событие, способное двигать драматургическое действие. Через самовыражение, мучительное, требующее колоссальных усилий, герои Петрушевской и противостоят непонятному, абсурдному миру.

Драматургия Петрушевской как бы вернула отечественную драму и театр к эстетической ситуации «новой драмы», но на ином витке исторической спирали. И можно, пожалуй, сказать, что она и завершила в нашей литературе и в нашем театре тот круг, который был начат «новой драмой». Сохраняя в своих пьесах экзистенциальный конфликт и героя, противостоящего непостижимости бытия, она возвращается к тому трагикомическому мироощущению, которое сформировалось на рубеже веков. А ее «содрогание о зле» по-прежнему питается идеей о человеке как мере всех вещей. На этом круг жизни отечественной трагикомедии как последней попытки утвердить самостоянье человека завершается. Подобно тому, как в пьесе чеховского Треплева «все жизни, свершив свой печальный круг, угасли» и осталась лишь некая мировая душа посреди холода и мрака небытия.

И кто же принял на себя миссию этой мировой души? Вопрос риторический, ибо ответ самоочевиден – «новая драма – 2».

Драматурги, заявившие о себе в начале 2000-х как о движении «Новая драма», видели свою миссию в том, чтобы вернуть театр к современности, обратиться к реальным бедам и проблемам времени. Боль человеческая – их главная тема и главный предмет их внимания. И в этом смысле они, конечно, как и положено русским литераторам, вышли из «гоголевской шинели». И даже как бы не вышли, а наоборот, вернулись в нее и старательно обживают каждую прореху, каждую оторванную пуговицу. Но... Вполне закономерное «но», ибо и времена, и нравы уже иные. Неизменной осталась только боль. Однако Гоголь и длинный ряд его последователей жили в ином мире. Концептуально ином. Поэтому в их художественной системе в центре – конфликт человека с миром, конфликт добра, в которое они верят, со злом, о котором содрогаются.

Что же изменилось сегодня? Изменился самый мир. И его отражение в сегодняшнем искусстве. В художественной картине мира не осталось места идеалу.

В пьесах 2000-х, как впрочем, и во многих пьесах нынешнего времени, нет этого противостояния как основы драматургического конфликта. Потому что эпоха гуманизма, агонизировавшая более ста лет, действительно, наконец, рухнула. Исчез не только образ человека как меры всех вещей, образ, который был центром земного мира. Исчез и Бог как воплощение высшего разума, света, добра и любви. А если Бога нет, то, как справедливо говорил Смердяков, все позволено. В том смысле, что категории добра и зла перестают существовать, потому что место Бога как высшего гармонизирующего разума не просто опустело, а исчезло. Это даже не великое экзистенциалистское Ничто. Это даже не абсурдизм. Картина мира, отраженная во многих произведениях «Новой драмы», напоминает страшные антиутопические предвидения о том, какой станет земля после глобальной ядерной катастрофы. Хотя на самом деле они чаще всего избирают своими сюжетами вполне современные жизненные обстоятельства, разворачивающиеся в вполне узнаваемых интерьерах и происходящие с столь же узнаваемыми, очень похожими на любого из нас людьми (достаточно вспомнить хотя бы «Пласталин» или «Волчок» Василия Сигарева, «Собирателя пуль» Юрия Клавдиева, «Mutter» Михаила Дурненкова, многие пьесы Николая Коляды). Дело не только и не столько в материальных разрушениях. Разруха по-прежнему в головах. Ментальность героев «Новой драмы» так же катастрофична, как и окружающий их мир. И в их сознании нет ничего, что бы могло этому страшному миру противостоять: они часть этого мира, жестокого, безыдеального и страдающего от своей жестокости и безыде-

альности. В сознании героев еще живет разделение на «я» и «они», но оно по сути своей иллюзорно. Потому что «я» и «они» практически ничем не разделены и неразличимы. Поэтому в «Новой драме» деградирует конфликт, а вслед за ним и действие. Пластилиновый мир (удивительно точный образ Сигарева) не может быть структурирован. И не может рефлексировать и обрести самобытие. А если невозможно обрести самобытие, то и трагикомедия как последний плач по утраченной классической картине мира, умерла за ненадобностью.

Сегодня «Новая драма» как движение уже ушла в прошлое и стала частью истории литературы и театра. Даже сами представители ее уже почти не пользуются этим понятием, актуальным для очень небольшого отрезка исторического времени. В критике же чаще употребляется нейтральное «новейшая драматургия», «современная пьеса» – понятие широкие, обозначающие только временные границы. Основоположники «Новой драмы» начала 21 века – Елена Гремина, Михаил Угаров – уже стали классиками: не только потому, что их уже нет на этом свете, но прежде всего по силе их влияния на театрально-драматургический процесс. Несмотря на все трудности, продолжается дело Театра.doc с его пристальным вниманием к каждой без исключения человеческой судьбе, будь то известный политзаключенный или обыкновенный гастарбайтер. Однако уже в 2000-е наметилась и иная линия творческих и мировоззренческих поисков современной драматургии. Она связана прежде всего и главным образом с именем и творчеством Вадима Леванова. Начав с переосмысления чеховской традиции в своих ранних пьесах, он сложным, отнюдь не прямолинейным путем приходит к попытке восстановить классическую оппозицию «добро – зло», вернуть в свою художественную картину мира Бога как необходимое условие и обоснование выбора.

#### *Список литературы*

1. Краткая философская энциклопедия. М.: Издательская группа «Прогресс» – «Энциклопедия», 1994. С. 256–257.
2. Краткая литературная энциклопедия. Т.7. М.: Сов. Энцикл., 1972.
3. Письмо М. Горького к А.П. Чехову. После 5 (17) января 1900 года. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://gorkiy-lit.ru/gorkiy/pisma/pismo-99.htm> (дата обращения 28.10.2020).
4. Анненский И.Ф. Драма на дне / Анненский И.Ф. Книги отражений. М.: Наука, 1979. С. 71–81.
5. Эрдман Н. Самоубийца / Эрдман Н. Пьесы. Интермедии. Письма. Документы. Воспоминания современников. М.: Искусство, 1990. С.81–164.

6. Кассиль Л.А. Великое противостояние. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [https://librebook.me/velikoe\\_protivostoianie/vol1/1](https://librebook.me/velikoe_protivostoianie/vol1/1) (дата обращения 28.10.2020).

7. Строева М. Мера откровенности // Современная драматургия. 1986. № 2. С.223.

## TRAGICOMEDY IN RUSSIAN DRAMA OF THE XX CENTURY AND ITS TRANSFORMATION AT THE TURN OF THE MILLENNIUM

**T.V. Zhurcheva**

The chapter is devoted to the tragicomedy genre and its evolution in Russian drama of the XX century. The aim of this work is to show how “a tragicomic attitude” (I. Racki) has shaped the conflict and the specifics of plot construction in the “new drama” of the turn of XIX–XX centuries and have remained one of the main vectors of the development of drama throughout the XX century, towards the end it ceases to be relevant, leading to significant changes in the nature of conflict in the work of modern drama, the organization of actions and, as a consequence, notions of scenictnet, the forms of expressing author's position. Starting from the plays of A. Chekhov, Russian tragicomedy passes through several important stages of its development in the works Of N. Erdman, A. Volodin, A. Vampilov, L. Petrushevskaya, N. Kolyada and in the latest drama of the turn of the XX–XXI centuries comes to its inevitable finale.

**Keywords:** tragicomedy, tragicomic, conflict, character, new drama, newest drama.

### 2.3. МНОГОЖАНРОВАЯ ПРИРОДА КНИГИ О. СЕРГЕЯ КРУГЛОВА «ПРО ОТЦА ФИЛОФИЛА»

© *И.Л. Багратион-Мухранели*

Книга поэта и священника о. Сергея Круглова «Про отца Филофила» является принципиально новым явлением современной русской литературы. Она соединяет традиции религиозной духовной литературы и язык современных масс-медиа, воспроизводит разговорный язык в сочетании с высокой риторикой и передает устойчивые архетипы национального сознания. Главный герой несет черты фольклорного персонажа. Фольклорность книги представлена характером героя и усилена особыми устойчивыми лексическими формулами, которыми завершается каждый рассказ. Парадоксальность поведения отца Филофила диктует обращение к жанрам притчи, анекдота, фэнтези, абсурдной бытовой истории в жизни во взаимоотношениях священника и его паствы. Книгу Круглова, близкую по форме к дневнику, можно назвать современным патериком, причем родившимся из записей в Фейсбуке.

**Ключевые слова:** жанр, дневник, патерик, притча, анекдот, церковная риторика, масс-медиа, сакральное, комическое.

Книга поэта и священника о. Сергея Круглова соединяет сакральное и смешное. Через эту двойную оптику автор показывает глазами отца Филофила приходскую жизнь провинциального священника и шире – нашу современную жизнь. По утверждению автора, цикл рассказов об отце Филофиле начинался в форме записей в Фейсбуке. (Небольшие подборки выходили на сайтах «Полутона» и «Гефтер», а также в журнале «Волга»). То есть главный герой рождался на глазах читателей, отчасти вместе с ними, что отразилось в фольклорной природе персонажа. Эта установка на фольклор, на живые, еще не устоявшиеся современные события, проявляется и в характере главного героя на разных уровнях – лексическом, фабульном, характерологическом, номинативном. Епархиальный чиновник спрашивает у отца Филофила относительно его имени, которого нет в Святцах, кто его Ангел Хранитель. И в ответ слышит – Дед Мороз.

Круглов может давать слова в устной транскрипции, («пасалтирь», «пийсят»), изобретать новые устойчивые лексические формулы. Каждый рассказ имеет одинаковое завершение, своего рода фольклорную формулу. Когда отцу Филофилу надоедает или не нравится происходящее, он произносит – ВЖЖЖУХ – и, «как мать поставила», восходит и затворяется «в клетки сердца своего». Это личное заклинание, своего рода *deus ex machina*, позволяет отцу Филофилу разрешить ситуацию, благополучно пережить духовное испытание, а автора оберегает от морализаторства и прямолинейных указаний. Отца Филофила отличают простодушие, свобода и здравый смысл, которые проявляются в веселой остроте ума. На вопрос прихожанки, что нужно сделать с запиской, на которой записаны грехи для исповеди, отвечает – сделай самолетик.

Автор свободно творит новый фольклор. Глупость, ханжество, невежество околицерковной среды под пером Круглова становятся источниками ярких необычных текстов. Один из рассказов основан на непонимании письменного текста церковной службы. Церковный сторож перевирает церковнославянский текст Псалтири «Цари земстии, и все люди, князи и все судии земстии, юноши и девы, старцы с юнотами». «Старцы с юнотами» превращаются в «старцев с енотами». А на возглас «Господи, Спаси благочестивыя» отец Филофил слышит ответ паствы как «Господи, убей малочестивыя», поскольку хорошо знает своих прихожан и слышит их подлинные намерения «духовными очами».

Приметы времени щедро рассыпаны в историях отца Филофила. Но пребывает он в особом мире, принадлежащем вечности, христианской вечной радости. Здесь жанр притчи уступает место сказке, фэнтези. «Сказка – это чудеса с точки зрения человека обыкновенного, – пишет Г.К.Честертон. – Продвигаясь сквозь историю к нашей эпохе, мир стано-

вился ученой, но и терял простоту. Фольклор постепенно превратился в беллетристику, но древний огонь чудес медленно гаснет в лучах повседневно-реализма» [1, с. 276]. С. Круглов с простодушным лукавством раскрывает перед читателем сказочность повседневности. При этом отец Филофил обладает той легкостью, которая свойственна истинно народным персонажам, чье поведение легко отрывается от хлопотливой повседневности и продолжает свое существование в логике чуда. При первом знакомстве – он провинциальный священник, отец 18 детей, лукавый, парадоксальный, наделенный острым умом и неподражаемым юмором, – реалистический персонаж, знакомый, необыкновенно и радостно узнаваемый читателями.

Но отец Филофил – не только окормляющий прихожан священник, но и в некоторой степени ...эльф. Он может использовать в качестве транспортного средства – елку, взнудать ее и взлететь в клеть сердца своего, где и будет предаваться размышлениям о духовном.

Соединение блестящей литературной выдумки и тонко подмеченных примет нашей современной жизни проявляются в том, что в небольшой по объему книге соединены самые разные литературные формы. Она восходит и к патерику – сборнику душеполезных историй. Наиболее распространенные жанры рассказов книги Круглова – это притчи, анекдоты, сценки, которые свободно располагаются в лирическом дневнике. Краткие рассказы Круглова с жанровой точки зрения можно сравнить с историями, которые бывают собраны в патерике. Но не в классическом патерике, вроде «Луга духовного», а в произведении Майи Кучерской «Современный патерик. Книга для впавших в уныние», первой в русской литературе XXI века соединившей юмор с описанием реалий новой православной и околоцерковной жизни. Рассказы Круглова тяготеют к «серийной» ультракороткой прозе (определение поэта М. Кукулина), которая сегодня выстраивается между литературой и интернетом. Но Круглов не столько блогер, сколько известный поэт, автор нескольких поэтических сборников. И прозу он наделяет этими свойствами.

Один из излюбленных приемов Круглова – материализация метафоры. Само выражение «взойти в клеть сердца своего», после чего отец Филофил либо продолжает жить по-старому, либо ложится спать, восходит к Евангелию от Матфея «Ты же, егда молишия, войди в клѣтъ твою, и затвори въ двери твоя, помолися Отцу твоему, иже въ тайнѣ: и Отець твой, видяй въ тайнѣ, воздаст тебе явѣ» [2, Мф. 6:6]

Особенно привлекает в книге Круглова стилевое богатство – от высокого стиля церковнославянской риторики до клише масс-медиа. Герой отделен от окружения лексически, он говорит чистым русским языком,

уместно использует церковнославянизмы. А восторженные прихожанки считают, что отец Филофил читает проповеди «крафтово». В одном и том же рассказе встречаются словосочетания «наложить епитимью» и «приношу извинения за предоставленные неудобства». Круглов любит преувеличения. Но из них рождаются незабываемые образы, и автор достигает полноты мифа. Отец Филофил пребывает в одном ряду с патером Брауном Г.К. Честертон, Доном Камилло А.Гуарески, персонажами из духовенства, нарисованными Н.С.Лесковым.

Откровенная литературность уравнивает фольклорную простоту и является таким же важным свойством и несомненным достоинством текста.

Помимо восемнадцати детей, отец Филофил обладатель также трех котов, которых редко можно увидеть у него дома в силу их двойственной природы. Кот №1 – Чеширский кот (Льюиса Кэрлла), №2 – Кошка, которая гуляла сама по себе (Редьярда Киплинга), №3 – Кот Шредингера (кот математический) – жил у отца Филофила на передержках. Были эти коты не блаженными, ибо коты не милуют. Логика парадокса, абсурда, проявляется тонко. Она направлена на то, чтоб читатель задумался над словами веры, церковного обихода, соотношениями светских и церковных норм. О.С. Круглов останавливается на грани допустимого, иногда перелетает в сказку, иногда остается в кругу досужих вопросов, которыми прихожане одолевают отца Филофила. Вера, юмор и здравый смысл позволяют ему оставаться в пространстве притч, фольклора и литературы.

Книга дает образ живого, не заидеологизированного «другого духовенства» и «другого православия» – подлинного, очищенного с помощью юмора от формализма, ханжества и мертвых традиций.

Отец Филофил не полностью Alter Ego о. С. Круглова. Но Филофил – человек современный и живущий не только жизнью прихода. В сфере его интересов современная литература – например, отец Филофил упоминает несуществующую картину «Митьки ловят Пауля Целана, падающего в Сену с моста Мирабо». Автор подробно и обширно комментирует все имена, появляющиеся в тексте. Еще один из рассказов начинается с того, что отец Филофил начитался на ночь Толкина и ему приснилось, что он стал хоббитом Бильбо. Такое сродство героев не случайно. Дж.Р. Толкин писал о природе вымысла в искусстве. Воображение – это «способность придать творениям человеческой мысли внутреннюю согласованность реальности» [3, с. 62]. С. Круглов создает органичный мир своего героя, не похожий ни на что. «Возможно, каждый писатель, творящий Фантазию, созидающий Вторичный Мир, мечтает быть настоящим творцом, надеется, что все, им написанное, реалистично, что бытие его Вторичного Мира (ес-



ли не все детали его) берет исток свой в Реальности – или впадает в Реальность. И если творению мастера действительно присуща «внутренняя согласованность реальности» (воспользуемся еще раз этим определением), то трудно представить, что это могло бы случиться, если бы произведение не соотносилось с реальностью вовсе. И, может быть, та совершенно особая радость, которая возникает при успешной Фантазии, над ней. Это не только «утешение» в печалих нашего мира – но удовлетворительный ответ на вопрос «Это правда?». Выше я давал несколько иной ответ на вопрос (вполне справедливый): «Да, правда, – если вы хорошо построили ваш маленький мир, это правда в том мире». Подобного ответа достаточно для художника (в широком смысле: для художника, который живет в каждом человеке), но в момент Счастливой Развязки мы на миг обретаем видение, открывающее, что ответ может быть глубже и значительнее: это может быть далекое эхо или отблеск *Благой вести*, сверкнувшей в реальном мире». [3, с. 93–94].

Жанровое разнообразие позволяет о. С. Круглову прикоснуться к тем пластам национального подсознания, которые до него не были представлены в современной литературе и одарить нас Благой вестью национального золотого запаса духовности.

#### *Список литературы*

1. Г.К. Честертон. Чарльз Диккенс. Эссе, статьи и «Чарльз Диккенс». Пер. с английского Н.Л. Трауберг. М.: Vooh Chamber International, 1995. 367 с.
2. Евангелие от Матфея, 6:6. // Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового завета. Брюссель, изд четвертое, «Жизнь с Богом», 1989. 2535 с.
3. Дж.Р. Толкин. Дерево и лист. О волшебных историях. М.: Прогресс. Гнозис, 1991. 142 с.

#### **THE MULTI-GENRE NATURE OF THE P.SERGEY KRUGLOV'S BOOK "ABOUT FATHER FILOFIL"**

**I.L. Bagation-Mukhranelli**

The book of the poet and priest Sergey Kruglov 'About father Philofile' is a fundamentally new phenomenon of modern Russian literature. It combines the traditions of religious spirituale literature and the language of modern mass-media, reproduces spoken language in combination with high rhetoric and conveys stable archetypes of national consciouness. The main character bears the features of a folk character. The folklore of the book is represented by the character of the hero and reinforced by special stable lescical formulas that end each story. The paradoxical behavior of father Philophilus is dictated by the appealing to the genres of parables, anecdotes, fantasy, and absurd everyday stories from the life of the relationship between the priest and his flock. Kruglov's book,

which is similar to form of the diary, can be called a modern Paterik, which was born from Facebook entries.

**Keywords:** genre, diary, Paterik, parable, anecdote, fantasy, Church rhetoric, Mass media, sacred, comic.

## **2.4. ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЕ ВЛИЯНИЕ И СУДЬБА КАНОНА В РУССКОМ ЦЕРКОВНОМ ИСКУССТВЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVII – СЕРЕДИНЫ XIX В.**

© С.С. Акимов

Западноевропейское влияние, главным проводником которого являлась нидерландская и немецкая печатная графика, составляло одну из важнейших особенностей русской иконописи и монументальной живописи второй половины XVII – середины XIX в. Практика использования гравированных образцов дольше всего сохранялась в провинции. В XVII столетии обращение русских мастеров к западной художественной системе явилось ответом на необходимость образно-стилистического обновления средневековой традиции и сыграло роль важного фактора в появлении стилистических и иконографических новаций. В дальнейшем, когда эта система была освоена и адаптирована, значение заимствований свелось к решению конкретных творческих задач. Расширение круга сюжетов, возникновение нового прочтения сакральных образов и эпизодов священной истории сказались на судьбе канона – трансформировавшегося, но сохранившего свою смысловую, догматическую «сердцевину». Эти процессы рассматриваются на примере ярославских фресок XVII в., стенописей и икон российской провинции XVIII–XIX вв.

**Ключевые слова:** русское церковное искусство, иконография, канон, западноевропейское воздействие, нижегородское иконное наследие, Арзамасская школа живописи А.В. Ступина.

### **Историографические замечания**

Отечественное искусство XVII в. привлекает пристальное внимание исследователей уже более ста лет, и за это время было высказано немало разногласных, взаимоисключающих оценок происходивших в ту эпоху процессов. Эти мнения распределяются в широком диапазоне между признанием новаторского, передового характера изменений в монументальной живописи и иконописи, обозначивших новые пути для дальнейшего развития, и восприятием XVII столетия как периода угасания великой традиции Древней Руси, утраты высокой духовности и монументально-возвышенного художественного языка. Какой точки зрения ни придерживаться (мы являемся сторонниками первого взгляда), очевиден переломный характер искусства XVII в., завершающего Средневековье и подготавливающего почву для принятия и развития новой художественной системы европейского ренессансного и постренессан-

сного типа. Ни у кого не вызывает сомнений и чрезвычайно важная роль западноевропейского воздействия как фактора данных изменений. Эта тема активно разрабатывается специалистами со времен первой сводной истории русского искусства, созданной в начале XX в. по инициативе и под руководством И.Э. Грабаря.

Остается она актуальной и сейчас. Подтверждением тому служит состоявшаяся в 2019 г. в Государственной Третьяковской галерее выставка «Библия Пискатора – настольная книга русских иконописцев» [1], к которой была приурочена одноименная международная конференция. Целый ряд прозвучавших на ней докладов – Н.И. Комашко, Е.В. Гладышевой, В.Г. Пуцко, С.В. Блажевской и других специалистов – был посвящен иконографическим новациям, возникшим в православной живописи под влиянием западноевропейской печатной графики. Это еще раз подтверждает необходимость обобщающего взгляда на западное воздействие как источник не только стилистических, но и сюжетно-иконографических изменений, говоря о которых, мы вступаем в область действия канона как одного из принципиальных условий существования религиозного искусства.

Влияние западноевропейского искусства на творчество русских мастеров XVII столетия рассматривалось учеными преимущественно с позиций категории стиля. Еще в 1920-х гг. оживленно дискутировалась проблема русского барокко, причем мнения исследователей о том, можно ли применять это понятие к отечественному XVII веку в целом, либо только к его архитектуре или живописи, разошлись. С выходом фундаментальной книги Б.В. Михайловского и Б.И. Пуришева о русской средневековой монументальной живописи (1941) взгляд на проблему несколько изменился: специфику отечественной художественной культуры XVII в. авторы сопоставляют с итальянским Кватроченто и говорят о раннеренессансных, а не барочных, чертах, находя последние лишь на самом исходе столетия. Эта идея нашла поддержку И.И. Иоффе (1944), а впоследствии в широком культурологическом аспекте была разработана Д.С. Лихачевым, писавшим о ренессансных функциях русского барокко.

Изучение церковной живописи Синодального периода не имеет столь давних и разветвленных традиций, поскольку берет свое начало в 1980-х–1990-х гг. и лишь на современном этапе приобретает целенаправленный характер. Оно началось с появления работ об иконописном наследии отдельных регионов. В числе первопроходцев здесь следует назвать ульяновского искусствоведа В.К. Цодиковича, осуществившего в 1981–1983 гг. масштабное обследование действующих храмов Ульяновской области с целью выявления художественно ценных предметов культа. В научном каталоге, завершившем эту работу [2], дается не только подробное описание произведений, но и предприня-

ты шаги для их стилистической классификации и эстетической оценки. В настоящее время иконопись и храмовые стенописи XVIII – начала XX в. изучены по регионам очень неравномерно (Нижегородская область остается в этом смысле почти сплошным белым пятном), однако уже сейчас стало возможным появление обобщающих работ, прослеживающих пути эволюции позднего церковного искусства. Такова монография И.Л. Бусевой-Давыдовой, в которой как сложный, многообразный, но все же единый, процесс рассматривается развитие иконописи от «живоподобной» манеры мастеров Оружейной палаты до искусства Серебряного века [3]. Важно это исследование и в плане осмысления судеб иконографического канона: автор стремится доказать, что художественная форма никогда не регламентировалась официальными предписаниями церковных властей, а была обусловлена традицией и богословско-эстетическим пониманием сущности священного образа.

Методологическое значение для выбранной нами темы имеют труды Г.К. Вагнера, анализирующего применительно к древнерусскому искусству такие категории, как жанр, канон и стиль в их взаимосвязи [4; 5]. Искусство XVII столетия он определяет как «декоративно-новеллистический стиль», который выполнял ренессансные функции, связанные с обновлением мировоззрения, расширением тематики искусства и диапазона выразительных средств, и подготавливал барокко [5, с. 278]. Главную движущую силу художественных процессов эпохи исследователь видит в том, что «церковная живопись делала шаг в сторону кипучей мирской жизни» [5, с. 266], и новый этико-эстетический идеал «оказался шире существующих жанровых рамок» [5, с. 273]. В результате «художники словно раздваивались в стремлении как можно шире охватить мир реальный и мир мысленный, что <...> является одной из возрожденческих черт» [5, с. 265]. Более того, подчеркивая, что утраты и приобретения были у всех направлений, по которым развивалась отечественная живопись в XVII в., Г.К. Вагнер все же приходит мысли о том, что «стиль барокко нарушил естественный процесс стилеобразования в русском искусстве» и что «тот путь, по которому русское искусство пошло накануне петровских реформ, представляется далеко не единственно возможным» [5, с. 286]. Как о своего рода альтернативе «плотскому» стилю мастеров Оружейной палаты он говорит о творчестве Гурия Никитина, Федора Зубова, Никиты Павловца – они «сумели извлечь из старого иконописного метода такие новые высокохудожественные возможности, которые ставят их одухотворенные работы намного выше ушаковских» [5, с. 282].

В религиозном искусстве любой исторической эпохи, от Древнего Египта до христианского Средневековья, канон многофункционален и связан как с мировоззренческими, так и с практическими аспектами творчества. Его главное предназначение – служить средством неискаженной трансляции истины о

божественном, то есть обеспечивать сакральный статус образа и при этом делать изображение узнаваемым для зрителей. Выдающийся исследователь древнеегипетского искусства Н.А. Померанцева рассматривает канон как «метаречь», призванную воплотить незримое в зримом и сформировавшуюся в результате постепенного закрепления и воспроизведения удачных художественных приемов [6]. Канон принимает на себя в определенной степени и формообразующую роль, находящую выражение не только в предустановленных атрибутах и деталях, но и в композиционных схемах произведений. Вместе с тем, если мы говорим о европейской культуре Средневековья и Ренессанса, то канон не оказывал всеобъемлющего воздействия на художественную форму. Даже в тех случаях, когда заказчик подробно регламентировал иконографическую программу будущего произведения, вопросы стилистики оставались на усмотрение мастера. Таков, например, контракт Ангеррана Картона на создание образа «Коронования Богоматери» (Вильнев-лез-Авиньон).

### **Иконографические трансформации в монументальной живописи XVII в.**

Обратимся к хорошо известному специалистам и любителям искусства материалу – иконописи и монументальной живописи Ярославля, пережившей блестящий взлет во второй половине XVII в. Творчество мастеров 1670–1700-х гг. воплотило наиболее прогрессивные искания русского искусства этого периода, связанные с усилением интереса к реальной жизни и постепенным преодолением отвлеченно-догматической условности образов.

Уже во второй половине XVI в. в искусстве Ярославля возникают тенденции, предвосхитившие специфику местной живописи следующего столетия. В этом плане показательная икона «Ярославские князья Федор, Давид и Константин в житии» (конец XVI в., Ярославский музей-заповедник, инв. № 1212), композиция которой насыщена бытовыми подробностями и, в сущности, представляет собой изобразительный рассказ. Типичными в XVII в. станут и отдельные появившиеся в данном произведении приемы: большое количество клейм с измельченным дробным изображением, обильное использование орнаментов, архитектурные формы фонов, заимствованные с европейских гравюр. Ярославль играл важную роль в контактах с Европой после открытия англичанами пути с Белого моря в Москву (в 1553 г. в городе была открыта английская фактория [7, с. 81]), и местные мастера раньше художников других городов получили возможность познакомиться с западноевропейской печатной графикой.

Расцвет художественной культуры Ярославля приходится на вторую половину XVII в. Широкомасштабное церковное строительство по заказам прихожан и отдельных купеческих семей повлекло за собой взлет монументальной живописи, а большой объем живописных работ требовал привлечения иногородних мастеров. В результате Ярославль стал крупнейшим после Москвы

центром притяжения художественных сил, искусство которого создавалось творческим сотрудничеством местных и приезжих мастеров.

К числу выдающихся памятников фресковой живописи XVII в. относятся ансамбли росписей ярославских церквей Ильи Пророка (выполнены в 1680–1681 гг. костромичами Г. Никитиным и С. Савиным и местными художниками во главе с Дм. Семеновым) и Иоанна Предтечи в Толчковской слободе (1694–1695, Дм. Плеханов с артелью), а также росписи храмов и палат митрополичьей резиденции в Ростове, созданные в 1670–1683 гг. большим коллективом мастеров из разных городов [8; 9]. В совершенной по мастерству художественной форме названные произведения воплотили глубокие изменения, происходившие в церковном искусстве: необычайное расширение круга сюжетов, насыщение религиозных образов жизненно-бытовой конкретикой, усиление интереса к пейзажно-архитектурной среде действия, стремление к красочной, праздничной по настроению декоративности фрескового ансамбля.

Ярославские фрески, возникшие в русле посадской культуры, неоднократно привлекались в качестве наиболее весомого аргумента для подтверждения концепции «обмирщения» русского искусства в XVII столетии. Данная теория в последние десятилетия подверглась критике и опровержению. И.Л. Бусевой-Давыдовой была разработана идея оцерковления в рассматриваемый период всех сторон жизни общества и человека, усиления религиозного пафоса искусства [10, с. 9–10, 24–31]. В качестве факторов усиления религиозной направленности искусства XVII в. исследовательница называет становление человеческой личности, отделившейся от коллектива и ищущей опору в Боге, и церковный раскол, акцентировавший внимание общества на сугубо конфессиональных проблемах. Не вдаваясь в существо вопроса, мы хотели бы подчеркнуть, что если это и так, то перед нами новый, особый тип глубоко индивидуальной религиозности. Этот тип, без сомнения, вел к разрыву со средневековыми традициями. В искусстве рассматриваемого региона ярчайшим примером является замена в ростовских митрополичьих храмах традиционных иконостасов фресковыми, написанными на восточных стенах. По справедливому замечанию В.Д. Черного, «столь нестандартное решение могло появиться только в переломный период, когда радикальный отказ от традиций приближал художника к творческому открытию» [11, с. 381–382]. Рост творческой самостоятельности художника, смелость экспериментов неизбежно вели к утверждению в русском искусстве европейской художественной системы.

В образную систему ярославской монументальной живописи в 1670–1690-х гг. решительно вторгается чувственно-конкретное, обращенное к жизненной реальности и эмоционально окрашенное мировосприятие, соседствующее с отвлеченно-догматическим началом, но уже значительно его потес-

нившее. Так, во фресковом ансамбле храма Иоанна Предтечи в Толчкове росписи алтарной части, с исключительной подробностью толкующих литургию, продолжают традиции сложной аллегорической церковной живописи, а в стенописи молельного зала и галереи сюжеты священной истории представлены в наглядных, жизненно-полнокровных образах. В сцене «Вирсавия в купальне» впервые в отечественном искусстве появляется изображение обнаженной натуры, трактованной без религиозного аскетизма. Бытовые мотивы, отражающие реалии русской жизни, органично введены в росписи церкви Ильи Пророка, например, поэтичная и точная в деталях сцена жатвы из цикла деяний пророка Елисея.

Примечательно, что аналогичными чертами отмечена станковая живопись Ярославля второй половины XVII в. В качестве примеров назовем иконы «Богоматерь Толгская» (1655, ЯХМ), клейма которой содержат эпизоды из истории Толгского монастыря и жизни Ярославля в дни эпидемии 1654 г., и «Сергий Радонежский в житии» (середина – вторая половина XVII в., ЯХМ), чей фон составляют уникальные композиции из российской истории конца XV – начала XVII в. [12, ч. 1., с. 154–159, ч. 2, с. 142–151].

### **Церковное искусство Нового времени. Российская провинция**

Результаты изучения художественной жизни регионов Поволжья и центральной части России в XVIII – середине XIX в. позволяют говорить о провинциальном искусстве как целостном явлении в системе отечественной культуры XVIII–XIX вв., обладающем специфическими социальными, эстетическими и стилистическими чертами [13]. В своем развитии оно прошло этапы размежевания с магистральной линией русского искусства в Петровскую эпоху, расцвета во второй половине XVIII – середине XIX в. и утраты художественной целостности и самобытности во второй половине XIX в. Представляя собой сферу постоянного контакта глубоко архаичных явлений и новаторских тенденций, «высокого» профессионального артистизма и народного либо ремесленного творчества, местных художественных традиций и «столичного» влияния, нередко дополненного воздействием западноевропейского искусства через его подлинные образцы, художественно-эстетическая природа провинциального искусства обладала синтетическим характером. Подобная разнородность, однако, не делает художественную культуру провинции хаотичной совокупностью противоречивых явлений.

В провинции восходящая к XVII столетию практика опоры на западноевропейские гравированные образцы сохранялась до середины XIX в. Продукция европейских граверов, главным образом нидерландских и немецких, активно использовалась иконописцами, монументалистами, живописцами как источник композиционных решений, типажей, орнаментально-декоративных мотивов.

Как показал иконографический анализ обширного круга памятников монументальной живописи в церквях Ярославля, Ростова, Костромы, Вологды и иконописи (исследования В.Г. Брюсовой, И.Л. Бусевой-Давыдовой и других специалистов), в XVII столетии на русское искусство наибольшее влияние оказали Библия Борхта, Библия Пискатора, Евангелие Наталиса. В XVIII в. эти издания продолжают быть источниками образов и композиционных построений для отечественных художников, но дополняются немецкой печатной графикой начала XVIII в. В первую очередь это издания Кристофера Вайгеля и Мартина Энгельбрехта.

Возьмем в качестве примера стенописи Дмитриевской церкви (на крови) в Угличе. Стилистика росписей главного интерьера (1772) обнаруживает более прочную связь с традицией, чем с барочными и классицистическими тенденциями, и говорит о несомненном знакомстве автора с ярославскими фресковыми циклами XVII в. В стенописи трапезной, исполненной Петром Хлебниковым из Борисоглебска в 1788 г. и посвященной теме сотворения мира и истории Адама и Евы, в качестве образца использованы гравюры из Библии Мартина Энгельбрехта.

Экземпляр Библии Вайгеля из фондов Нижегородского государственного художественного музея (*Historiae celebriores Veteris (Novi – том 2) Testamenti iconibus repraesentatae et ad excitandas bonas meditationes felectis Epigrammatibus exornate in lucem datae a Christoforo Weigelio Noribergae, 1712*) подтверждает широкое бытование этого издания в российской провинции на протяжении длительного времени [14]. Палеографические особенности владельческих записей свидетельствуют, что данная книга была привезена в Россию не позднее первой трети XVIII в. и использовалась еще в первой половине XIX в. Можно с уверенностью полагать, что данный экземпляр находился в библиотеке Арзамасской школы живописи А.В. Ступина: о наличии там Библии Вайгеля упоминается в краеведческой литературе [15, с. 19]. Подчеркнем, что бытование европейской печатной графики связано не только с такими крупными художественными центрами, как Ступинская школа, но и с рядовыми иконописными мастерскими.

Провинциальные художники XVIII–XIX вв. нередко проявляли относительно европейских произведений «всеядность», используя все доступные образцы зарубежной печатной графики, разные по стилистической окраске и уровню мастерства. Роль западноевропейской печатной графики в русском искусстве на протяжении XVII–XVIII вв. не оставалась неизменной. В XVII в. благодаря их использованию смягчилась ригористичность иконографической традиции (говоря словами И.Л. Бусевой-Давыдовой) [10, с. 23], появились новые иконографические варианты, при том, что русские мастера никогда не копировали образцы буквально. В целом это способствовало переходу отече-



ственной художественной культуры в новое качество. В XVIII столетии, когда русское искусство полностью адаптировало к себе европейскую художественную систему, западноевропейские гравюры уже не выполняли функции катализаторов в стилистическом преобразовании русской станковой и монументальной живописи. Их роль ограничена сферой частных практических задач, применением понравившихся композиционных находок и образных решений при создании конкретных произведений.

С другой стороны, именно благодаря таким источникам влияние европейской традиции выходит за пределы магистральной линии развития русской живописи и включается в систему провинциального искусства. Широкое и длительное бытование европейских гравюр во многом обусловило прочность позиций барокко в провинциальной живописи – отголоски этого стиля в разной мере дают о себе знать вплоть до середины XIX в. и подчас органично сливаются с классицистическими чертами.

Русские мастера пользовались не только гравированными Библиями, но и отдельными листами западноевропейских авторов. Например, росписи Спасо-Преображенского собора в Угличе, созданные в 1810–1811 гг. под руководством иконописца и монументалиста Т.А. Медведева, полностью лежат в русле академического искусства. Композиционным и смысловым центром ансамбля росписей является экспрессивная и крупная по размеру сцена Преображения, написанная по гравюре с картины Рафаэля [16]. В соборе Рождества Богородицы в селе Катунки (ныне Чкаловского района Нижегородской области), расписанном А.В. Ступиным с учениками в 1805–1806 гг., одна из сцен – «Снятие с креста» – скопирована с гравюры Л. Ворстермана (1620) с центральной части триптиха П.П. Рубенса в кафедральном соборе Антверпена [17]. Поскольку был использован черно-белый эстамп, арзамасские художники сами разработали цветное решение композиции. Творение Рубенса произвело на современников и последующие поколения художников колоссальное впечатление. Дж. Р. Джэдсон, опубликовавший в 2000 году исследование о сюжетах Страстей Христовых в творчестве Рубенса, насчитал 60 выполненных в разное время копий со «Снятия с креста», включая работы Ж.О. Фрагонара и Т. Гейнсборо [18] (примечательно, что Гейнсборо копировал не оригинал Рубенса, а экземпляр той же гравюры Ворстермана). А.В. Ступин внес в изображение одну, на первый взгляд, малозначительную поправку: один из двух мужчин, поддерживающих пелену с телом Христа, изображен у Рубенса полуобнаженным, Ступин же, очевидно, счел это неуместным в православном храме и «одел» данного персонажа. Эта деталь напоминает о том, что и в XVII столетии, и позднее русские мастера не просто копировали западные оригиналы, а адаптировали их под свои творческие задачи и национальные эстетические вкусы.

### **Западноевропейское влияние в иконописи Нового времени**

В последние 25–30 лет иконопись XVIII – начала XX в. стала объектом целенаправленного исследования, музейных и выставочных показов. Изданы научные каталоги, монографии и многочисленные статьи, посвященные особенностям поздней русской иконы в целом, наследию региональных и местных школ, творчеству отдельных мастеров и мастерских; опубликованы каталоги музейных, частных и церковных собраний. Стало понятно, что без учета поздней иконописи картина развития русского искусства Нового времени будет неполной.

К сожалению, наш регион остался в стороне от этих процессов, и трудов о нижегородском церковном искусстве XVIII – начала XX в. до сих пор нет. В конце 2015 – начале 2016 г. автором данной работы было осуществлено исследование небольшой коллекции икон в собрании Государственного литературно-мемориального музея Н.А. Добролюбова в Нижнем Новгороде (далее – ГМД). Произведения впервые были продемонстрированы зрителям на выставке, прошедшей в музее в январе – феврале 2016 г., и в дальнейшем опубликованы [19; 20]. Они позволяют проследить многие стилистические и иконографические тенденции, характерные для иконописи Синодального периода.

Русская икона XVIII – начала XX в. представляет собой явление, порожденное взаимодействием древнерусских традиций и европейской художественной системы, и отличается полистилистичностью, а нередко и эклектизмом. В самом общем виде ее можно классифицировать следующим образом: произведения, восходящие к древнерусским традициям; иконы, продолжающие живоподобную манеру иконописи середины – второй половины XVII столетия; произведения в академической манере, несущие черты характерного для эпохи стиля – барокко, классицизма. Сюда необходимо добавить разнообразные региональные и локальные тенденции, искусство старообрядцев, примитив как особое художественное явление, а также стилизации под древнюю живопись, появившиеся во второй половине XIX – начале XX в. в связи с научным открытием и коллекционированием древнерусской иконы.

Один из случаев пересечения православной и западной традиций представляет существование общего для них обеих иконографического типа. Таков, например, образ «Богоматерь Страстная». Этот извод сформировался в середине XV в. в творчестве иконописцев Крита, среди которых наиболее часто встречается у Андреаса Рикоса, вероятно, и являющегося его изобретателем. Во второй половине XV в. прославился образ работы критских мастеров, привезенный в Рим и хранящийся сейчас в римской церкви Сан Альфонсо (в итальянской традиции данный тип называется *Madonna del perpetuo soccorso*).

В России данная иконография известна со второй половины XVI в. благодаря привозным греческим иконам [21, с. 38]. Общероссийское почитание

образа было установлено в связи с прославлением иконы в нижегородском селе Палец в 1641 г., после чего икона была перенесена в Москву, где с нее сделали список, возвратив оригинал в Палец. Несмотря на это иконы Богоматери Страстной XVII – начала XVIII в. редки.

В музее Н.А. Добролюбова хранится «Богоматерь Страстная», датирующаяся последними годами XIX – началом XX в. Это большая по размерам храмовая икона, с ярким колоритом на золотом фоне. От традиционной иконографии произведение из ГМД отличается необычным цветом мафория Богородицы и ее плата (накинутый поверх мафория плат должен быть белым – эта деталь появилась в русской иконописи в XVII в.). Судя по особенностям колористического решения, стилистике формы, сентиментальности образа, икона была создана на рубеже XIX–XX вв. в Алексеевском монастыре Арзамаса, где существовала иконописная мастерская [22, с. 178], либо в монастырях Арзамасской округи. Стилистические аналоги встречаются в церковных собраниях Нижнего Новгорода и области.

Примером обновления православной иконографической традиции под западноевропейским воздействием может служить сюжет Воскресения Христова. Хранящаяся в музее Н.А. Добролюбова икона «Воскресение – Сошествие во ад» с праздниками в клеймах была подарена сотрудником музея в 2015 г. А.А. Назаровым, обнаружившим ее в Выксунском районе Нижегородской области. Она обладает несомненными живописными достоинствами и может быть определена как произведение рубежа XIX–XX вв., в котором используется стилизация под традиции старинного иконописания.

В среднике представлена развернутая иконография Воскресения Христова, сформировавшаяся в XVII в. и получившая особую популярность в Поволжье, где сохранялась с отдельными дополнениями до начала XX в., например, в произведениях старообрядческой иконописи Средней Волги. Эта иконография объединяет два сюжета: традиционное для православного искусства «Сошествие во ад» и «Восстание Христа из гроба». Последний сюжет возник в XVII в. под влиянием западноевропейских гравюр.

Сцены восстания Христа из гроба и Сошествия во ад объединены в среднике иконы из Воскресенского собора в Арзамасе, почитаемой как древнейшая святыня храма. Ее особенность состоит в том, что в клеймах помещены не изображения праздников, а сюжеты Страстей Христовых. Предание считает эту икону даром Ивана Грозного, оставленным в благословение на основание города и храма; как памятник XVI в. произведение опубликовано в посвященном Воскресенскому собору альбоме [23, с. 100–101]. Позднее Н.В. Бартельс, один из авторов этой книги, справедливо отвергла датировку XVI столетием, но к окончательному выводу относительно времени создания иконы не пришла [24, с. 34–35]. К сожалению, торцы и оборот иконной доски

недоступны для исследования. Мы склонны видеть в арзамасском «Воскресении...» подлинник второй половины XVII столетия. Кроме стилистических черт аргументом в пользу такой датировки представляется одна интересная особенность: в композиции подчеркнута именно сцена восстания из гроба, окруженная мандорлой фигура Христа здесь крупнее, чем в Сошествии, сцена которого буквально срезана нижней рамкой средника. Думается, что таким образом мастер акцентировал новый для него и для верующих сюжет, более наглядно, чем традиционное Сошествие во ад, раскрывающий тему Воскресения.

Введением черт западноевропейской иконографической традиции отмечен крест-Распятие в киоте из музея Н.А. Добролюбова. Произведение выполнено в академической манере и может быть датировано XIX в. Иконография сочетает традиционную древнерусскую схему с западноевропейскими элементами – изображением над распятым Христом Бога-Отца и святого Духа в виде голубя. Тем самым перед нами не только Распятие с предстоящими Богородице и Иоанном Богословом, изображенными на руках креста, но и один из вариантов иконографии Троицы, восходящий к итальянскому Ренессансу и распространенный в западноевропейском искусстве Возрождения и барокко.

Западноевропейские элементы адаптировались русскими мастерами в соответствии с национально-религиозными и художественными традициями; вместе с тем они получили весьма широкое распространение: иконографические заимствования проникали не только в произведения профессиональных мастеров, но и в так называемую народную икону. Примером может служить «Господь Вседержитель с праздниками и избранными святыми» (ГМД), исполненный, скорее всего, в центральных районах России или в Поволжье.

Для иконы характерны многие черты художественного примитива: упрощенность плоскостного рисунка, некоторая грубость обведенных темным контуров, вплоть до асимметрии черт лика Христа. Вместе с тем ее автор был знаком с западноевропейскими гравюрами или же с иконами, написанными на их основе. Рождество изображено в нетрадиционном для православной иконописи образе поклонения Младенцу с участием Марии, Иосифа и двух пастухов. В клейме с изображением Троицы присутствует элемент пространственности. М. Красиным опубликована икона «Рождество Христово» из собрания Х. Вилламо в Финляндии, датируемая второй половиной XIX в. и определяемая как образец народного иконописания [25, с. 223]. Это произведение всецело следует западной иконографии «Поклонения волхвов», что лишний раз свидетельствует о широте распространения заимствований, как и об их творческой переработке русскими мастерами.

Всецело в рамках западноевропейской художественной системы исполнена хранящаяся в ГМД «Богородица с Младенцем», датируемая первой поло-

виной XIX в. Произведение написано в академической манере и представляет собой распространенный в искусстве Нового времени тип иконы-картины. Иконографически и стилистически произведение из ГМД близко итальянской и испанской живописи эпохи барокко (картины Л. Караччи, Г. Рени, Б.Э. Мурильо), где изображение Мадонны с Младенцем, стоящим у нее на коленях фронтально или обнимая мать за шею, получило широкое распространение (в православной традиции также имеется извод с Младенцем, стоящим на коленях Богоматери, касаясь щекой ее лица, как в ярославской иконе «Богоматерь Толгская» конца XIII в., Гос. Третьяковская галерея). Автором иконы из ГМД был, скорее всего, кто-либо из учеников Арзамасской школы живописи А.В. Ступина. Возможно, произведение является копией или репликой с западного оригинала, установить который еще предстоит.

В иконах, выполненных в рамках западноевропейской художественной системы, порой сохраняются отдельные приемы и черты традиционного письма. Примером может служить «Господь Вседержитель». Икона строго соответствует канону, вплоть до цветов одежд: красного хитона и синего гиматия (в русской живописи нередко приобретающего зеленоватый оттенок), обладает чертами классицизма и вполне могла находиться в интерьере классицистического храма; ее можно с уверенностью датировать первой половиной – серединой XIX в. и предполагать авторство провинциального мастера. Она написана в академической манере, с моделировкой объемов и анатомически верным изображением лица с классически правильными чертами, однако Евангелие в руке Христа изображено в обратной перспективе.

Анализ небольшой группы памятников наглядно демонстрирует широту стилистического диапазона поздней русской иконописи, сохранявшей при этом неизменно каноничное содержание и адаптировавшей в художественном и содержательном отношении западноевропейские заимствования к православной традиции.

### **Выводы**

1. Западноевропейское влияние, первым по времени и наиболее мощным каналом распространения которого была печатная графика, составляет неотъемлемую черту отечественного церковного искусства на завершающей стадии Средневековья и в эпоху Нового времени. Историческая роль этого воздействия менялась в зависимости от закономерностей развития отечественной художественной культуры. В XVII столетии знакомство с западноевропейским искусством было равнозначно открытию русскими мастерами новой, непривычной для них художественной системы. Оно было вызвано необходимостью выйти на новый виток развития: произведения западноевропейского искусства проникали в Россию и раньше, но никогда прежде не были столь востребованы. Это открытие способствовало обновлению монументальной

живописи и иконописи в плане как стилистики, так и иконографии, отвечая наиболее актуальным творческим задачам, стоявшим тогда перед русским искусством, и прокладывая дорогу для более последовательного и всеобъемлющего освоения западного ренессансного и постренессансного опыта в Петровскую эпоху. В XVIII–XIX вв., когда этот опыт был уже «присвоен» и адаптирован, круг источников влияния расширился (к традиционно популярной у русских мастеров нидерландской графике добавились произведения других школ), но значение заимствований свелось к решению частных творческих задач, в целом уже не являясь фактором интенсификации художественного процесса.

2. Ярче и разнообразнее всего обновление иконографической традиции проявилось в XVII в. в монументальной живописи, произведения которой, в отличие от иконы, не имеют сакрального статуса и потому допускают большую свободу поисков и более высокую степень сближения образов с реальностью. В стенописях расширяется круг сюжетов, усиливается повествовательное начало, композиции насыщаются реалиями окружающего мира. Необходимость перемен внутренне назрела в отечественном искусстве. Опора на западные образцы явилась катализатором этого процесса; он состоялся бы в любом случае, но западноевропейское влияние в лице доступной для русских мастеров печатной графики вооружило их ориентирами, дало наглядные примеры решения тех творческих задач, которые стояли тогда перед отечественным искусством.

3. В иконописи середины – второй половины XVII в. также происходят иконографические трансформации, связанные в первую очередь с распространением разработанных на Западе композиционных схем. Проникает в иконопись также западная символика и эмблематика [26]. На исходе столетия формируется новый, далекий от древнерусских традиций тип иконы, построенной как картина ренессансного или барочного характера. Таков, например, Страстной чин из московской церкви Введения во храм в Барашах работы мастеров Оружейной палаты, все композиции которого повторяют гравюры Библии Пискатора [1, с. 162–181]. Умозрительные образы средневековой традиции превращаются в наглядно-конкретные изображения. Именно такой тип иконы-картины с динамичным действием и переданной пространственной глубиной станет широко востребованным в XVIII в. – от А. Матвеева до В. Боровиковского; подчеркнем, что речь идет именно об образах для храмов, а не картинах на религиозную тему.

4. В иконописи Нового времени можно выделить три аспекта западноевропейского влияния: а) существование общего иконографического типа в русском и западном искусстве; б) иконографические заимствования (композиционные схемы, типажи, детали), включенные в канонические иконографиче-

ские схемы; в) стилистические влияния от освоения западноевропейской художественной системы в целом до вкрапления отдельных западных художественных элементов в традиционную стилистику иконы.

5. Меняя, подчас радикально, облик иконы, западное воздействие не отменяло ее канонической сущности. Несомненно, канон в значительной степени оказался потеснен новым, нередко индивидуализировавшимся, прочтением сакрального образа. Однако в данной ситуации ярко проявилась гибкость иконографического канона, его способность видоизменяться в зависимости от стилистических предпочтений эпохи, сохраняя при этом свое смысловое «ядро». Эти трансформации были обусловлены двумя взаимодополняющими причинами: мировоззренческими изменениями, связанными с ростом внимания к реалиям земного бытия (отчего и возникает стремление исследователей провести параллели с ранним Ренессансом), и включением в художественный язык отечественного искусства западноевропейских приемов – от элементов прямой перспективы светотеневой моделировки до декоративных мотивов. Новый подход к трактовке образов священной истории, стилистические новации и обновление иконографической традиции при сохранении ее канонических основ выступает как три взаимообусловленные грани русской церковной живописи при переходе от Средневековья к Новому времени. В дальнейшем, как мы видели, развитие иконописи пошло многими путями: от полного стирания внешних границ между иконой и светской академической картиной до поддержания традиционной иконографии и столь же традиционной манеры письма.

#### *Список литературы*

1. Библия Пискагора – настольная книга русских иконописцев // Каталог выставки, Государственная Третьяковская галерея, 26 июня – 6 октября 2019 г. Авторы статей Ю.Н. Бузыкина, А.В. Гамлицкий, Г.В. Сидоренко / Сост. каталога Е.В. Буренкова, Г.В. Сидоренко. М., 2019. 232 с.
2. Цодикович В.К. Русское церковное искусство XVIII – начала XX вв. в немусейных собраниях Ульяновской области // Каталог. Ульяновск, 1991. 403 с.
3. Бусева-Давыдова И.Л. Русская иконопись от Оружейной палаты до модерна: поиски сакрального образа. М.: БуксМАрт, 2019. 476 с.
4. Вагнер Г.К. Проблема жанров в древнерусском искусстве. М.: Искусство, 1974. 268 с., ил.
5. Вагнер Г.К. Канон и стиль в древнерусском искусстве. М.: Искусство, 1987. 288 с.
6. Померанцева Н.А. Феномен канона в искусстве Древнего Египта. М.: БуксМАрт, 2018. 320 с.
7. Головщиков К.Д. История города Ярославля. Ярославль, 1889. 279 с.

8. Брюсова В.Г. Фрески Ярославля XVII – начала XVIII в. М.: Искусство, 1983. 147 с.
9. Акимов С.С. Живопись Ярославля XVII в. в контексте изменений художественной системы русского искусства от позднего Средневековья к Новому времени // Социокультурная среда российской провинции в прошлом и настоящем. Сб. научных статей [VII Международн. Стахеевские чтения]. Елабуга, 2015. С. 31–34.
10. Давыдова И.Л. Россия XVII века: культура и искусство в эпоху перемен. Автореф. дис. ... д. иск. М.: НИИ теории и истории изобразительных искусств, 2005. 48 с.
11. Черный В.Д. Искусство средневековой Руси. М.: Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС, 1997. 432 с.
12. Ярославский художественный музей // Каталог собрания икон. Т. II. Иконы XVII – начала XVIII веков / Авторы-сост. О.Б. Кузнецова и др. Научн. ред. И.Л. Бусева-Давыдова. Ярославль, издательское бюро «ВНД», 2012. Ч. 1. 288 с., ил. Ч. 2. 304 с.
13. Акимов С.С. Изобразительное искусство в художественной культуре российской провинции во второй половине XVIII – середине XIX в. (на материалах Верхнего и Нижегородского Поволжья). Автореф. дис. ... к. иск. Н. Новгород, 2014. 30 с.
14. Акимов С.С. К вопросу о роли западноевропейской печатной графики в развитии художественной культуры российской провинции XVIII – середины XIX в. // Научная дискуссия: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. X Международн. научно-практич. конф., М., 2013. С. 21–27.
15. «Необыкновенное дело» А.В. Ступина. К 200-летию Арзамасской школы живописи // Каталог выставки / Сост. и авт. вст. ст. В.В. Тюкина. Н. Новгород, 2002. 80 с.
16. Кириков Б.М. Углич. Л.: Художник РСФСР, 1984. 212 с.
17. Акимов С.С. Стенопись собора Рождества Богородицы в селе Катунки – произведение А.В. Ступина и его учеников // Карповские чтения. Сборник статей участников IX Всероссийской научно-практич. конференции «Проблемы региональной фольклористики и исторического краеведения» (Карповские чтения). Отв. ред. Ю.А. Курдин. Арзамас, Арзамасский филиал ННГУ, 2020. С. 38–46.
18. Judson J.R. The Passion of Christ. Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, VI. Brussels, 2000. 472 pp., ill.
19. Акимов С.С. Иконное наследие Нижегородского региона XVIII – начала XX вв. К постановке темы // Карповские чтения. Сборник статей. Вып. 7. Арзамас, Арзамасский филиал ННГУ, 2017. С. 4–14.
20. Акимов С.С. Западноевропейское художественное влияние в русской иконописи XIX – начала XX в. На примере нижегородского иконного наследия // Православие и русская литература. Сборник научных статей. Отв. ред. Б.С. Кондратьев. Арзамас, Арзамасский филиал ННГУ, 2016. С. 102–111.
21. Большая русская икона. 300 икон из коллекции Феликса Комарова. Избранные иконы / Сост. и научн. ред. Н. Комашко. М.: СканРус, 2014. 144 с.
22. Петряшин А.С. Арзамасские монастыри. История, архитектура, хозяйственная деятельность XVI–XX вв. Арзамас: ЗАО «Арзамаскомплектавтоматика», 2010. 216 с.
23. Арзамасский Воскресенский собор / Авт. текста Н. Бартельс, Б. Курякина. М.: Индик, 2011. 144 с.
24. Бартельс Н.В. Церковные древности Арзамаса. Проблема исследования памятника в действующем храме // Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного



и декоративно-прикладного искусства. Материалы XVII и XVIII научн. конф., М., 2015. С. 34–39.

25. Красилин М. Русская икона XVIII – начала XX в. // История иконописи. Истоки. Традиции. Современность / Под ред. Т.В. Моисеевой. Тверь: ИП Верхов С.И., 2014. С.209–230.

26. Звездина Ю.Н. Эмблематика в духовной культуре России второй половины XVII века (предварительные итоги изучения) // XI Научные чтения памяти И.П. Болотцевой. Сборник статей. Ярославль, Аверс Плюс, 2007. С. 28–38.

## **THE WEST-EUROPEAN INFLUENCE IN RUSSIAN RELIGIOUS PAINTING OF THE 17<sup>th</sup> – 19<sup>th</sup> CENTURIES AND THE DESTINY OF ICON CANON**

**S.S. Akimov**

The paper analyzes the complex of difficult problems connected with iconographic transformations in Russian church art of the late Middle Ages and the Modern epoch. These processes were proceeded under the West-European artistic influences. The author describes different examples such as Yaroslavl mural painting, creative practice of Alexander Stupin art school in Arzamas and the small, but interesting collection of icon-painting of the 19<sup>th</sup> and the beginning of the 20<sup>th</sup> century in funds of the State Literary and Memorial Museum of N.A. Dobroliubov in Nizhny Novgorod. The necessity of complex historical and stylistic studies in icon-painting of Nizhny Novgorod region of the 18<sup>th</sup> -20<sup>th</sup> centuries is emphasized.

**Keywords:** Russian religious art of the 17<sup>th</sup> century, late Russian icon-painting, West-European influences, canon, iconography, the icon heritage of Nizhny Novgorod region.

## **2.5. ПАМЯТЬ О НЕСЧАСТЛИВОМ ДЕТСТВЕ В ЛИТЕРАТУРЕ ВЕЛИКОБРИТАНИИ: ОТ «ИСТОРИИ МАЛЕНЬКОЙ ГУДИ ДВА-БОТИНКА» ДО ЖАНРА MISERY MEMOIR**

© **М.В. Иванкина**

Сиротство – важная тема британской детской литературы, а сирота – частый герой англоязычных детских книг. Тема сиротства в свою очередь тесно связана с категорией памяти. Память о детстве становится важной частью «взрослой» литературы: мемуарные жанры, как правило, начинаются с описания детства, которое осмысливается и переосмысливается взрослым писателем; детские годы занимают значительную часть повествования в художественной биографии и автобиографии. На рубеже XX–XXI веков память о несчастливом детстве становится формообразующим элементом для нового жанра misery memoir, тогда как литература превращается в форму терапии детской травмы. В данной статье предпринимается попытка проследить эволюцию темы сиротства в британской литературе от XVIII века до

переживающего в настоящее время бум жанра *misery memoir*, который стал не только литературным событием, но и социальным явлением.

**Ключевые слова:** детство, сирота, память, воспоминания, мемуары, *misery memoir*.

*Ведь я не могла ответить на вопрос, возникавший вновь и вновь в моей душе: отчего я так страдаю? Теперь, когда прошло столько лет, это перестало быть для меня загадкой.*

*Ш. Бронте, «Джен Эйр», гл. II*

*Расскажи правдиво все, что ты помнишь: но ничего не прибавляй и не преувеличивай.*

*Ш. Бронте, «Джен Эйр», гл. VIII*

Сложно представить существо более несчастное и вызывающее сочувствие, чем сирота. Все ведущие англоязычные словари определяют сироту (*orphan*) как ребенка, чьи родители мертвы [1; 2; 3]. Слово было заимствовано через латынь из древнегреческого «*orphanos*», оставленный без родителей. Первое известное упоминание слова в данном значении в английском языке относится к XV веку [4]. Важно отметить, что несмотря на то, что слово сирота существовало в языке с XV века, законодательные акты, регулирующие положение ребенка в приемной семье, не были приняты в Британии вплоть до 1926 года. До этого усыновление было частной, как правило, секретной процедурой, которая фактически не документировалась и не наделяла приемных родителей никакими правами. Вопрос о приемных детях в семье предполагал начало сложного общественного обсуждения неприятных вопросов: стигма незаконнорожденного ребенка, права и обязанности родителя и опекуна, положение сироты в приемной семье, домашнее насилие. Долгое время эти замалчиваемые обществом темы брала на себя художественная литература [5].

Память о несчастливом детстве становится важным элементом в литературе Великобритании, как детской, так и взрослой. От одной из первых детских книг «История маленькой Гуди Два-Ботинка» Джона Ньюбери 1765 года до серии книг о Гарри Потере Дж.К. Роулинг сирота – частый герой англоязычных детских книг. Отвечая на вопрос о том, почему сирота был и остается так популярен в английской литературе, профессор Джон Маллан называет несколько причин. Во-первых, они дают писателю большие возможности для развития сюжета: обездоленные дети предоставлены сами себе, они свободно пускаются в мир и открывают его с приятных и неприятных сторон. Сиротство, таким образом, становится хорошим ис-

ходным событием для развития героя. Прошлое родителей и правда о них, семейные тайны могут поддерживать напряжение и интригу («Гарри Поттер и узник Азкабана»). Но прежде всего, сирота – бездомный в широком смысле персонаж, который должен найти свое место в мире. Это, по мнению Маллана, делает сироту романтным персонажем, так как роман – это тот жанр, где обычный человек пробирается через тяготы судьбы. Сирота ведет читателя через лабиринт опыта, сталкиваясь на пути с угрозами и хватаясь за возможности. Являясь центром истории, сирота – незамутненное зеркало, в котором отражаются другие персонажи, их облик и поступки. В детской литературе сирота, в конце концов, найдет счастье, которое компенсирует ему потерю родителей. Наконец, всякое детское произведение о сироте делает акцент на понятии и значении семьи, привязанности и семейных отношений [6].

Сирота и сиротство так же является одним из фундаментальных мотивов фольклорной сказки. Систематизируя фольклорные мотивы в книге «Motif-index of folk-literature: classification of narrative elements of folktales, ballads, myths, fables, mediaeval romances, exempla, fabliaux, jest-books, and local legends», американский ученый Стит Томпсон (1885–1976) поместил мотив сироты в более широкую группу мотивов L. Reversal of Fortune (Повороты судьбы) в подгруппу Unpromising child L100-L199. Под кодом L111.4.1. – 111.4.4. мы находим следующие мотивы: Orphan hero, Orphan hero lives with his grandmother, Orphan heroine, Orphan brothers as heroes, Mistreated orphan hero [7]. Художественная литература активно использует фольклорные мотивы: лишившийся родителей ребенок, дурное обращение взрослого опекуна, испытание, фигура помощника, препятствия на пути к завершению испытания, наказание жестоких взрослых, вознаграждение за страдание. Одно из первых произведений для детей «История маленькой Гуди Два-Ботинка» Джона Ньюбери повторяет мотив за мотивом: Мы находим эти же мотивы в более поздних детских произведениях: «Таинственный сад» Фрэнсис Бёрнетт, «Аня из Зеленых Мезонинов» Люси Мод Монтгомери, «Книга джунглей» Киплинга, «Питер Пэн и Венди» Джеймса М. Барри, «Приключения Гекльберри Финна» Марка Твена, «Большой и добрый великан» Роальда Даля, «Темные начала» Филиппа Пулмана и многих других.

Сирота и сиротство занимают особое место и в истории «взрослого» романа XIX века. По романам XIX века можно изучать социальную историю Британии, ведь за сюжетами как правило стояла жестокая действительность. Проблема усыновления и удочерения в романах «Джен Эйр» Шарлотты Бронте, «Большие надежды» Чарльза Диккенса, «Сайлес Марнер» Джордж Элиот, «Джуд Незаметный» Томаса Харди. Быт детских до-

мов и приютов для детей у Бронте или в «Ярмарке тщеславия» Теккерея. Путь девочки-сироты в гувернантки в «Эмме» Джейн Остин, «Ярмарке тщеславия», «Джен Эйр» и «Городке» Бронте. Брошенные, осиротевшие, голодные, больные и умирающие дети – частные герои романов Диккенса, который был одержим темой несчастливого детства («Повесть о двух городах», «Наш общий друг», «Оливер Твист», «Крошка Доррит», «Большие надежды», «Холодный дом» и другие) [6].

В литературе сиротство тесно связано с категорией памяти. Детские годы занимают значительную часть повествования в художественной биографии и автобиографии. Так первые десять глав романа «Джен Эйр» описывают ее детские годы в доме тети, а затем в приюте. «Жизнь Дэвида Копперфилда, рассказанная им самим» Диккенса – еще один пример автобиографического письма, в котором тяжелое детство становится важным воспоминанием для понимания героя. Память о детстве становится важной частью «взрослой» литературы. Мемуарные жанры, как правило, начинаются с описания детства, которое осмыслиется и переосмыслиется взрослым писателем. В качестве примера можно привести воспоминания Роальда Даля «Мальчик. Рассказы о детстве» (1984), где первая книга целиком посвящена детству дома и в закрытой школе для мальчиков.

На рубеже XX-XXI веков тема несчастливого детства и воспоминание в форме автобиографии дают рождение новому жанру: *misery memoir*. Наряду с синонимичными наименованиями *misery novel* и *misery literature*, в издательских кругах жанр так же называют *inspirational novel*, а в книжных магазинах подобные книги можно найти в секции под названием *painful lives* (жизни, наполненные болью). Название жанра говорит само за себя. Каждый роман – это воспоминание рассказчика о несчастливом детстве и детальное описание происходившего с ним или с ней психологического, вербального, физического и сексуального насилия. Сюжет подобных романов строится по заданной формуле: ребенок находится или попадает в семью, где вместо заботы его ждет насилие, однако после всех немислимых издевательств ребенок выживает, и став взрослым человеком рассказывает свою историю. Иногда повествование ведется от лица спасителя ребенка, который стал свидетелем исцеления после травмы.

Одними из пионеров жанра называют два романа 1990-х: «Ребенок по имени оно» Дэйва Пельцера (1995) и «Прах Анджели» Фрэнка Маккорта (1996). Обе книги были экранизированы и стали образцом для подражания [8, с.16]. В качестве более современных примеров можно привести роман 2005 года «Don't Ever Tell: Kathy's Story» («Никому никогда не говори: история Кэти») Кэти О'Браэн, роман 2006 года «Damaged» («Поврежденная») Кэти Гласс и «Daddy, please no» («Папочка, пожалуйста, не надо»)

Стюарта Ховарта 2007 года. В первом Стюарт вспоминает свое тяжелое детство и невыносимое насилие со стороны отца, и то, как это сделало его убийцей: от подростковых преступлений до убийства отца. Кэти О'Браэн рассказывает историю физического насилия со стороны отца, сексуального со стороны старших братьев, и издевательства в закрытых исправительных заведениях, куда ее поместили в подростковом возрасте. Кэти Гласс описывает историю своей приемной дочери Джоди, которая попала к ней в восемь лет в тяжелейшем эмоциональном состоянии.

Написанные по единому шаблону, каждый новый мемуар оказывался похож на предыдущий, отличаются они лишь набором и уровнем насилия. Однако не это стало причиной критики в отношении *miseru memoir*. Американские журналисты провели масштабное расследование, изучив свидетельства о рождении и медицинские книжки, и опросив членов семей, друзей, соседей и учителей многих авторов *miseru memoirs*, и пришли к заключению, что автобиографии Пельцера и О'Браэн в действительности являются вымыслом [9]. В след за этими писателями многие другие книги, представленные читателю как документальная, мемуарная проза, были признаны литературным вымыслом.

Всплывшая правда широкие научные перспективы открывала для исследователей. Во-первых, возникает вопрос литературоведческого свойства о границах вымышленного и документального, субъективного переживания и объективного в жанре мемуара. Во-вторых, подобный обман читателя может быть вписан и проанализирован в контексте литературных подлогов и литературной игры. Однако важнейшей проблемой, на наш взгляд, является феномен популярности *miseru memoir* и потребность общества в нем.

Действительно, тиражи и популярность мемуаров вызывают удивление не только у литературных критиков и издателей. Всплеск интереса к травме и исповеди выжившего делает жанр *miseru memoir* явлением социальным, и бросает большой вызов социологам, психологам и антропологам, нежели литературоведам.

Когда в 2007 году в своей колонке «The Guardian» Эстер Эдли написала, о том, что «чем хуже ваше детство, тем больше людей хотят об этом прочитать» [10], она сформулировала вопрос, который должен был волновать английского читателя на протяжении как минимум двух веков: почему детское несчастье и боль привлекают читателей. Энн Хокинс Хансакер видит в литературе о страданиях доказательство мифического мышления, которое пронизывает различные культуры на протяжении веков [11, с. XIII]. Конструирование жизни в терминах смерти и возрождения, невзгод и награды является обычным явлением в большинстве биографий,

независимо от их более конкретных общих характеристик. Истории о пленных или рабах, патография, воспоминания о страданиях и горе – все они схожи в том, как служат доказательством того, что истинная трансформация возможна только после кризиса: чтобы воскреснуть, нужно быть распятым.

Анна Рот находит ответ в недавних мировых событиях. В своей эпохальной работе о роли жертвы в популярной культуре «Popular Trauma Culture. Selling the Pain of Others in the Mass Media» она утверждает, что современное увлечение личными свидетельствами о пережитых страданиях восходит к трансляции судебного процесса над Адольфом Эйхманом в 1961 году [12, с. 1]. Опубликованные истории выживших в Холокосте нашли своих читателей и, по мнению Роте, изменили реакцию и отношение средств массовой информации и читательской и зрительской аудитории на чужую боль. Она считает, что радио, телевидение и пресса, заложившие определенную парадигму представления чужой боли в СМИ: безупречная доброта и сочувствие к жертве и ненависть к преступнику» [12, с. 7]. Освещение Холокоста в прессе не могло не повлиять, по мнению Рот, и на художественную литературу. Растущий общественный спрос на исповедальную литературу о боли и травме тематически расширил поле от рассказов о зверствах нацистов до жестокого обращения с детьми, психических заболеваний, наркомании, пластической хирургии, что в конечном итоге привело к огромной популярности *misery memoir* в современном мире.

Какие бы причины не предлагали ученые, очевидно, что фигура сироты, мотив несчастного детства и категория памяти могут дать литературе XXI века еще не один литературных жанр.

#### *Список литературы*

1. Oxford Learner's Dictionary. Oxford University Press. 2020. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/orphan\\_1](https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/orphan_1) (дата обращения: 19.10.2020).
2. Cambridge Dictionary. Cambridge University Press. 2020. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english-russian/orphan\\_1](https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english-russian/orphan_1) (дата обращения: 19.10.2020).
3. Collins English Dictionary. Collins 2020. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.collinsdictionary.com/us/dictionary/english/orphan> (дата обращения: 19.10.2020).
4. Online Etymology Dictionary. Douglas Harper. 2020. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.etymonline.com/search?q=orphan+> (дата обращения: 19.10.2020).
5. Keating J. A Child for Keep: The History of Adoption in England, 1918–1945. Basingstock: Palgrave Macmillan, 2009. 276 p.

6. Mullan J. Orphans in fiction. British Library. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/orphans-in-fiction> (дата обращения: 19.10.2020).

7. Thompson S. Motif-index of folk-literature: classification of narrative elements of folktales, ballads, myths, fables, mediaeval romances, exempla, fabliaux, jest-books, and local legends. Bloomington: Indiana University Press, 1955-1958. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.ruthenia.ru/folklore/thompson/> (дата обращения: 19.10.2020).

8. Szmigiero K. Misery Lit – A Recent Fad or a Genre with Long-standing Traditions? *Zagadnienia Rodzajów Literackich*, 61(3), s. 9–20.

9. Jordan P. Dysfunction for Dollars // *New York Times*. 2002. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.nytimes.com/2002/07/28/magazine/dysfunction-for-dollars.html>. (дата обращения: 19.10.2020).

10. Addley E. So Bad it's Good // *The Guardian*. 2007. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.theguardian.com/society/2007/jun/15/childrenservices.biography> (дата обращения: 19.10.2020).

11. Hawkins Hunsaker A. *Reconstructing Illness. Studies in Pathography*. Purdue UP, Lafayette. 1999. 232 p.

12. Rothe A. *Popular Trauma Culture. Selling the Pain of Others in the Mass Media*. Rutgers UP, New Brunswick. 2011. 222 p.

#### **A MEMORY OF UNHAPPY CHILDHOOD IN BRITISH LITERATURE: FROM “THE HISTORY OF LITTLE GOODY TWO-SHOES” TO MISERY LITERATURE**

**M.V. Ivankiva**

Orphans appear very frequently in the fiction of 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> century for and about children. British literature has a host of orphans who live and remember their poor lives. Very often orphanhood in literature is closely connected with memory and remembering: novels usually start with a character's childhood, (auto)biographies and memoirs also tend to describe protagonist's early years. Written or narrated by an adult, such texts reconstruct, retell and reevaluate the past. Hence the memory of unhappy childhood becomes an integral part of such fiction. At the turn of the XXI century, childhood together with orphanhood and memory formed a new genre called misery memoir. It stems from the unhappy childhood discourse of the XIX century but becomes a social phenomenon which questions the boundaries of historical truth and personal memory, and raises discussion about trauma, and necessity of protecting children.

**Keywords:** childhood, children's literature, orphan, memory, autobiography, memoir, misery literature, misery memoir.

## 2.6. ПОСТКОЛОНИАЛЬНАЯ НАУЧНАЯ ФАНТАСТИКА – ПУТИ РАСШИРЕНИЯ ЖАНРОВОГО КАНОНА

© Ю.П. Хорошевская

Целью настоящего исследования является попытка обозначить некоторые особенности постколониальной научной фантастики в сопоставлении её с «канонической». Постколониальная научная фантастика, равно как и другие жанры литературы, пришедшие из бывших колоний и диаспоры, тесно связана с западной традицией, но также и расходится с ней в ряде областей. Она, разумеется, впитала многие достижения НФ в области сюжетосложения и развития тем, но значительно дополняет повествование специфическими чертами фольклорных и культурных традиций доминантного этноса. При помощи сопоставительного и типологического методов можем прийти к выводу, что авторы постколониальной НФ расширяют и усложняют темы «канонической» научной фантастики в соответствии со своей культурной эпистемой, представляя мир с точки зрения «иного».

**Ключевые слова:** жанр, канон, научная фантастика, постколониальная научная фантастика, миф, мультикультурализм.

Научная фантастика (НФ) является частью многозначного дискурса. Её тексты уязвимы для множества толкований, каждое из которых порождает различный ландшафт НФ, что отражено в многочисленных академических и «фанатских» канонах, появившихся за последние несколько десятилетий. Поскольку критики всё чаще привлекают сообщества фанатов, даже когда-то жёсткие разногласия между «фанатским» канонам (Хайнлайн, Азимов, Кларк) и «академическим» (Дик, Ле Гуин, Баллард) постепенно размываются. В конце концов, с помощью выборочных перепечаток старых работ редакторы НФ-журналов сыграли решающую роль в формировании того, что стало своего рода консенсусным канонам, который затем был усовершенствован последующим поколением антологий.

Так называемая постколониальная литература создаётся представителями различных этнических групп внутри западной культуры. В рядах писателей-фантастов XX века таких авторов были единицы. Среди афроамериканцев вспоминаются, пожалуй, только С. Дилэни и О. Батлер, которые обрели популярность в 60–70 гг. В последние десятилетия выросло целое движение и продолжает увеличиваться. Отношения между научной фантастикой и постколониальной литературой редко оказывались полностью продуктивными, учитывая определённое нежелание этнических писателей иметь дело с воображаемыми сценариями и футуристическими проблемами. В Индии, например, научная фантастика и фэнтези часто игнорируются как маргинальные, детские поджанры, непригодные для взрослого читателя, и они едва ли достигли видимости на основной лите-



ратурной сцене, за некоторыми исключениями, такими, как, например, «Хромосома Калькутты» (1996) Амитава Гоша – роман, в котором викторианские экзотические темы сочетаются с псевдонаучными исследованиями в самых тёмных областях медицины.

Постколониальные авторы во многом опираются на образцы западной НФ в области развития тем, сюжетосложения, но значительно дополняют повествование специфическими чертами фольклорных и культурных традиций доминантного этноса, «давая звучание голосам, которые прежде были не слышны» [1, с. 173–174]. В их творчестве значимой становится тема примирения памяти, поиск вариантов взаимодействия и сотрудничества. Обращение к сюжетам о контактах с инопланетными цивилизациями позволяют шире раскрыть дискурс «иноного».

Научная фантастика определяется Дарко Сувиным как «литературный жанр, необходимыми и достаточными условиями которого являются наличие и взаимодействие остранения и познания, а основным формальным устройством – образная структура, альтернативная эмпирической среде автора» [2, с. 7–8]. Кроме того, Сувин вводит понятие *novum* как специфичный для научной фантастики троп. Согласно Сувину, НФ «отличается нарративным преобладанием или гегемонией вымышленного “*novum*” (новизна, новаторство), подтверждённого когнитивной логикой» [2, с. 63]. *Novum* Сувина на самом деле является «исторически беспрецедентными и непредсказуемыми “новыми вещами”, которые вмешиваются в рутинный ход общественной жизни и меняют траекторию истории» [3, с. 5]. *Новум* помещается автором в повествование таким образом, чтобы усложнить его, и эта сложность на самом деле является предпосылкой, необходимой для того, чтобы автор представил повествование, допускающее когнитивное остранение. Когнитивное остранение и *novum* представляются ключевыми понятиями для определения НФ как литературного жанра, формирование изображаемого мира в котором регулируется определёнными повествовательными правилами.

В качестве альтернативы Фредерик Джеймисон предлагает иную точку зрения на научную фантастику, утверждая, что она используется для того, чтобы дефамилизовать и реструктурировать опыт нашего собственного настоящего и сделать это особым образом, отличным от всех других форм дефамилизации. Джеймисон намеренно использует другой термин, чтобы экстраполировать способ восприятия когнитивного остранения. Дефамилизация Джеймисона – это не просто американизованная версия остранения, у неё предполагается сильный идеологический потенциал. Когда дело доходит до определения утопического аспекта научной фантастики, его больше интересует идеологический, а не формалистски-

эстетический подход. Позже Джеймисон заявляет, что «если научная фантастика – это исследование всех ограничений, наложенных самой историей <...>, то фэнтези – это обратная сторона медали и прославление творческой силы и свободы человека, которое становится идеалистическим только благодаря отсутствию именно тех материальных и исторических ограничений» [4, с. 66]. Это подтверждает мысль Сувина о том, что фантастика – это жанр, который вместо того, чтобы изобретать новый мир, спекулирует на тему будущего. Как далее отмечает Джеймисон, «в рамках этого жанра последовательность экстраполяции становится эстетическим фактором; познавательный элемент становится мерой эстетического качества и удовольствия» [4, с. 30].

С другой стороны, Патрик Парриндер утверждает, что «для того, чтобы научная фантастика была когнитивной, она должна быть сначала остранена: её сходство с мифом, фэнтези и сказкой логически предшествует её отделению от них» [5, с. 39]. Джеймисон придерживается совершенно противоположной позиции в отношении использования устройств, обычно встречающихся в таких жанрах, как фэнтези: «Магия <...> пробуждает все нерешённые общие проблемы, присущие отличию фэнтези от научной фантастики, и, в частности, в определении того, почему такое число фантастических технологий, таких как телепортация или путешествия во времени, сверхчеловеческие компьютеры, телепатия или инопланетные формы жизни, следует рассматривать иначе, чем магов или драконов» [4, с. 63]. Хотя эти два утверждения могут показаться противоречащими друг другу, важно отметить, что и Парриндер, и Джеймисон упоминают две вещи: сходство и различие. Несмотря на то, что научная фантастика по своей сути является спекулятивной формой, равно как и фэнтези, разница между ними заключается в появлении *novum*, которого нет в фэнтези, поскольку фэнтези не нуждается в таком элементе, чтобы создать когнитивное остранение. Иными словами, НФ требуется *novum* для того, чтобы проецировать повествование не только как воображаемое само по себе, но и как воображаемое таким образом, чтобы оно было правдоподобным и вероятным, если предположить саму его вероятность.

Научно-фантастические произведения обычно содержат некоторую воображаемую или фантастическую предпосылку, которая, в той или иной степени, отличает вымышленные миры от объективной реальности. Если рассматривать научную фантастику как «встречу с различием», способ открыть доступ к «инаковости», то новум будет представлять собой метафорическое поле для формулирования проблемных вопросов расы, гендера, нонконформизма и альтернативных идеологий.

Постколониальная литература имеет аналогичный способ проецирования повествования с помощью техник остранения, но вместо того, чтобы провоцировать остранение как таковое, она ставит своей целью наблюдение за перспективой разделения колонизируемых / колонизаторов. Джессика Лангер определяет постколониализм как «процесс, с помощью которого деколонизирующееся общество согласовывает собственную идентичность отдельно от идентичности своего колонизатора и отдельно от своей идентичности как колонизированного места или народа, в контексте как колониальной истории, так и деколонизированного будущего» [6, с. 8]. Постколониальная научная фантастика, со своей стороны, играет с идеей описания этих процессов через призму когнитивного остранения и *poivut*. Джон Ридер утверждает, что «ключевым элементом, связывающим колониальную идеологию с увлечением научной фантастикой новыми технологиями, является нехватка новых технологий. Значение технологического прорыва не в том, что он приносит пользу всем, а в том, что он создаёт исключительную, радикальную разницу между теми, у кого есть новое изобретение или источник энергии, и теми, у кого его нет» [7, с. 32].

Описываемые в НФ тексты технологии – сила, во многом, двойственная. С одной стороны, они представляют собой иллюстрацию прогресса, высот развития цивилизации. С другой, это – инвазивный фактор, который травмирует, поработщает и разрушает традиционное сообщество. Аналогичным образом это представлено и в постколониальной научной фантастике: технология может быть как освободительной, так и подавляющей силой. В то же время, постколониальная сфера часто является восстанием против общества как машины завоевания и против технологии как инструмента этого завоевания. Вместо этого во многих постколониальных НФ произведениях технологии изображаются как навязчивые, инвазивные и, в конечном счете, как средства, с помощью которых завоеватели могут контролировать территорию. Эти тексты обычно предлагают альтернативные формы технологий, которые улучшают жизнь персонажей, но позволяют им оставаться неотъемлемой частью их экосистем и способствуют целебному эффекту реинтеграции в традиционное общество и землю.

Концепция пересечения границы является объёмной метафорой, которая широко распространена в постколониальной литературе в целом и выступает в качестве основного фактора в постколониальной НФ. В западной НФ границы, которые часто пересекаются, являются границами, нарушающими разделение между естественным и синтетическим, неизменным и открытым, и эти границы обычно представляют место, в котором существует различие между «примитивным» обществом и технологически продвинутым. Другими словами, те общества, которые остаются на есте-

ственной стороне границы, считаются традиционными и примитивными, и во многих произведениях западных авторов они подлежат присвоению и «преобразованию». Культуры, которые находятся на другой – синтетической – стороне границы, являются передовыми и цивилизованными как в том смысле, что они могут контролировать свою среду, так и в том смысле, что они могут снова нарушать эту границу и подходить как к природе, так и к примитивным культурам с другой стороны. Постколониальная НФ также исследует эти границы, но они зачастую играют более зловещую роль в этих текстах. В произведениях таких авторов граница представляет собой разделение между ними и Другим, понятие которого часто включает в себя побеждающие расы, но может также пониматься как ненасильственное влияние других культур.

Здесь важно сделать акцент на определении понятия «Другой». Технологии будущего, а также процессы исследования Вселенной и открытия новых миров часто ставят вопрос о представлении Другого. Готовность вытолкнуть центр наружу, поглотить периферию и, таким образом, бесконечно расширять «своё» пространство, является центральной темой в научной фантастике. Исследование неизведанного пространства, открытие новых планет и неоднозначное желание найти разумную инопланетную жизнь составляют одну из основных доктрин этого жанра. Речь, преимущественно, идёт об обнаружении предполагаемых пустых или неизведанных пространств, неисследованных знаний и Космоса. Встреча с инопланетянами в Космосе, либо колонизация обитаемых планет и их автохтонных культур может рассматриваться в текстах постколониальной НФ как модель колонизации, при которой инопланетянам присваивается роль колонизированных коренных народов, а земляне являются колонизаторами.

В эссе «Некоторые вещи, которые мы знаем об инопланетянах» [8] Иштван Чиксери-Роней рассуждает, что инопланетянину отведена роль Другого в классической дихотомии «своё/чужое». В научно-фантастических текстах образы инопланетян имеют разное значение, но основная причина их существования заключается в том, что человеческий вид одинок, поэтому нам необходим Другой, с которым мы можем сравнивать себя. Исторический переход от геоцентрического к гелиоцентрическому мировоззрению позволил людям представить себе другие миры по отношению к нашему собственному, поскольку Земля является всего лишь одним среди неисчислимого множества миров. В колониальную эпоху европейцы «нанесли на карту неевропейский мир, поселили в нём колонии» и в то же время «разработали научный дискурс о культуре и человечестве» [7, с. 2]. Это означало расширение мировоззрения, когда различия были возможны, а Вселенная была больше, чем они первоначально представляли.

Тема Другого часто принимает форму научно-фантастического образа внеземного, технологического гибрида человека или чего-то еще. Эта концепция инопланетянина в НФ часто имеет прямое отношение к расовой напряжённости, как утверждал Чиксери-Роней, хотя Другой в научной фантастике обычно не является человеком, он был дегуманизирован и максимально остранён, обозначая все возможные виды «инаковости».

Другими словами, постколониальная НФ должна быть представлена таким образом, чтобы она оставалась верной жанру научной фантастики, сохраняя когнитивное остранение на том уровне, на котором его может испытать читатель, а также сохраняя способы, которыми авторы из бывших колоний воспринимают научное и то, как это экстраполируется в повествовании. Западная наука здесь не рассматривается как носитель прогресса и средство, с помощью которого писатель исследует конкретную проблематику или создает комментарии. Она служит для обоснования аргумента в пользу того, что прогресс существует всегда, даже в колонизированных обществах, хотя точки зрения на него довольно разные. В отличие от ускоряющего эффекта западного научного метода, основанного на технологиях, научная грамотность коренных народов представляет собой методы, используемые ими на протяжении тысяч лет для восстановления природной среды при одновременном улучшении взаимосвязанных отношений между всеми (в понятие «все» входят, обычно, животные, люди, духи и даже машины). «Когда НФ опирается на традиционные верования и истории, она помещает их в радикально разные дискурсивные контексты, а также сопоставляет их с передовыми технологиями и чужеродными ландшафтами. По сути, современный взгляд на мир – научный, психологический, исторический, материалистический – таким образом противопоставляется традиционному, магическому взгляду. И каждое из этих мировоззрений, вместе с нарративными структурами, которые его заключают, несёт тяжёлое бремя исторического груза» [9, с. 386]. Иными словами, не имея места на Земле, куда можно было бы поместить экзотику неизведанных территорий, писатели изобретают такие места на просторах Космоса, тем самым расширяя сюжет о колонизации и вечных поисках «земли обетованной» не только в пространстве, но и во времени.

Смешение мифического и магического с научно-фантастическим курсом имеет особое значение для постколониальной НФ. Традиционное повествование, особенно миф и фольклор, является центральной функцией культурной памяти. Стирание же этих нарративов можно назвать основной функцией колониальной власти. Такие тексты должны в то же время сочетать в себе эпистему коренных народов и их нарратив, в отличие от произведений «канонической» НФ. Чтобы оспорить и поставить под сомнение

проблематику «инаковости», необходимо представить особый диалект, который инкапсулирует постколониальный взгляд в жанре научной фантастики. Это достигается за счет придания важности коренным персонажам и обществам, в отличие от «канонической» НФ, где именно колонизаторы выступают в качестве главных героев, исследующих другие земли. Однако для постколониальной НФ важно не то, что она включает в повествование сверхъестественные элементы, а то, как эти элементы вступают в игру и как они взаимодействуют с научно-фантастическим дискурсом.

Такая разновидность НФ не столько подрывает, сколько расширяет условности жанра, смешивая обычные научно-фантастические тропы с формальными элементами культурного наследия писателя. В то время как западная научная фантастика имеет тенденцию объяснять даже сверхъестественные технологии и едва ли правдоподобные события с научной точки зрения, постколониальная НФ часто апеллирует магическими, мифическими фактами таким образом, будто они не нуждаются в объяснении и понимаются как нечто, само собой разумеющееся, как неотъемлемая часть объективной реальности. Например, роман Нало Хопкинсон «Полночный вор» (2000) сочетает традиционный НФ сюжет о межпространственных путешествиях, колонизации других планет, всеведущем ИИ с карибским фольклором и культурной традицией. Планета, на которой высаживаются переселенцы, ассоциируется в романе с «тёмной» женщиной, которая нуждается в просвещении. Однако же колонисты «сбегают» туда, большей частью, для того, чтобы «переписать» собственные истории. Другой ее роман «Смуглая девушка в круге» (1999) раскрывает историю Торонто будущего, отгороженного от остального мира стеной. Спасение города, по мнению Хопкинсон, заключается не в достижениях технического прогресса, а в возможности другой культурной традиции, системы верований, отличной от доминирующей. Трилогия Юн Ха Ли «Механизмы Империи» (2016–18) представляет собой оригинальный синтез математики, космической оперы и азиатского культурного наследия, где автор пытается объединить магический и научный взгляд на мировое устройство. В частности, он изучает пангсу-джири (корейский вариант фэн-шуй) и геомантию, используя их идеи для подтверждения собственной теории о том, что определённое расположение элементов и частей «оживляет» космический корабль.

Возвращаясь к тому, что было сказано выше о таких отличительных чертах НФ как новум и когнитивное остранение, можем представить постколониальную научную фантастику как явление, в котором широко используются эти приёмы, но акцент всегда делается на том, как они влияют на коренное население. Связь между научной фантастикой и постколони-

альными исследованиями почти естественна: обе эти области глубоко озабочены вопросами пространства, времени и экзистенции, а центральной проблемой является проблема «инаковости» и самоидентичности Другого – человека, машины, киборга. Автор постколониальной НФ преобразовывает и моделирует темы «канонической» западной научной фантастики в соответствии с его культурной эпистемой, исходящей из маргинального (пост) колониального положения, представляя свою точку зрения с позиции «иноного». Научная фантастика как вид искусства обеспечивает не только когнитивное, но и эмоциональное, и даже духовное остранение от нашего мира: расстояние, необходимое для того, чтобы посмотреть назад критическим взглядом. Другими словами, когнитивное остранение и *povuit* – это механизмы, посредством которых постколониальный дискурс перемещается из ограниченной местности (Земли) в бесконечную местность (Космос), но с предполагаемыми и вероятными результатами, которые служат дополнительным комментарием. Перспектива постколониальной НФ принимает во внимание историю точно так же, как западная научная фантастика принимает повествование о возможном будущем. Их ключевое отличие состоит в том, что в постколониальной научной фантастике футуристическая трактовка истории высказывается с маргинальной позиции «инаковости».

Возможно, никогда не случится такого, чтобы традиционная форма научной фантастики была полностью заменена новым вариантом канона, но сочетание «канонического» дискурса с культурным наследием постколониальных авторов значительным образом этот канон расширяет и усложняет.

#### *Список литературы*

1. Михайлова Л.Г. Научная фантастика в курсе истории зарубежной литературы: опыт преподавания (1980–2008) // Зарубежная литература в журналистском образовании (Опыт преподавания и изучения). М.: Факультет журналистики МГУ, 2010. С. 153–183.
2. Suvin D. *Metamorphoses of Science Fiction*. New Haven & London: Yale University Press, 1979. 336 p.
3. Csicsery-Ronay Jr. I. *The Seven Beauties of Science Fiction*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2011. 336 p.
4. Jameson F. *Archaeologies of the Future – The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. New York: Verso, 2005. 431 p.
5. Parrinder P. *Revisiting Suvin's Poetics of Science Fiction // Learning from Other Worlds: Estrangement, Cognition and the Politics of Science Fiction and Utopia*. Liverpool: Liverpool University Press, 1999. P. 36–50

6. Langer J. Postcolonialism and Science Fiction. London: Palgrave Macmillan, 2011. 188 p.
7. Rieder J. Colonialism and the Emergence of Science Fiction. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2008. 200 p.
8. Csicsery-Ronay Jr. I. Some Things We Know about Aliens. // The Yearbook of English Studies. V. 37.2. Maney Publishing, 2007. P. 1–24.
9. Attebery B. Aboriginality in Science Fiction // Science Fiction Studies. V. 32. No. 3 (Nov 2005). P. 385–404.

## POSTCOLONIAL SCIENCE FICTION – WAYS TO EXPAND THE GENRE CANON

**Y.P. Khoroshevskaya**

The purpose of this study is to try to identify some of the features of postcolonial science fiction in comparison with the "canonical". Postcolonial science fiction, like other genres of literature from former colonies and diaspora, is closely related to the Western tradition, but also diverges from it in a number of areas. Basically, it absorbed many of the achievements of SF in the field of plot formation and development of themes, but significantly supplements the narrative with specific features of the folklore and cultural traditions of the dominant ethnic group. With the help of comparative and typological methods, we can conclude that the authors of postcolonial SF expand and complicate the themes of "canonical" science fiction in accordance with their cultural episteme, presenting the world from the point of view of Other.

**Keywords:** genre, canon, science fiction, postcolonial science fiction, myth, multiculturalism.

### 2.7. АРТУРИАНА В ПЬЕСЕ «РЫЦАРИ КРУГЛОГО СТОЛА» ЖАНА КОКТО

© **В.И. Даскал**

В работе рассматривается специфика художественного воплощения артурианы в драме Кокто «Рыцари Круглого стола» в контексте сюрреалистских литературных интерпретаций данного цикла. Целью исследования является выявление ключевых мотивов, сюжетных линий, центральных персонажей артурианы и их функционирование в пьесе французского драматурга. Анализ текста позволил определить причины обращения Кокто к средневековым легендам о короле Артуре, оценить степень влияния на произведение фактов его личной биографии. Онирическая природа «Рыцарей Круглого стола» определила позицию автора как фиксирующего происходящее наблюдателя. Сделан вывод, что пьеса – сновидение о Средневековье – стала авторским высказыванием о проблеме иллюзорности границ между добром и злом, правдой и вымыслом.

**Ключевые слова:** французская драматургия, Жан Кокто, артуриана, ониризм, литературная интерпретация, диалог.



В XX в. в творчестве французских авторов на волне общемирового экономического, социального и политического кризиса отмечается повышение интереса к Средневековью. Обращение к героическому прошлому продиктовано стремлением найти новый материал, новое пространство для формулирования художественных смыслов: средневековые карнавальная эстетика и театр, мистический ореол вокруг давно ушедшей легендарной эпохи с ее мифологическими сказаниями привлекали писателей и драматургов преимущественно сюрреалистического круга. Наибольшую популярность получают сказки и романы, в которых были изложены легенды о короле Артуре: сюрреалисты в разной степени заимствовали персонажей и отдельные фрагменты легенд в своих произведениях. Из артуровского мифа Гийом Аполлинер, написавший притчу «Гниющий чародей», использует образ Мерлина и превращает его в некроманта, обессиленного собственными злодеяниями [1, с. 687]. Прецедентной для Жюльена Грака становится некогда услышанная им опера Рихарда Вагнера «Парсифаль», либретто к которой немецкий композитор написал под впечатлением от изложенной в одноименном романе Вольфрама фон Эшенбаха легендарной истории о рыцаре – хранителе Грааля. Свой первый роман «Замок Арголь» писатель оформит в виде своеобразного посвящения двум гениям и предложит прочитать его как альтернативную, демоническую версию о Граале, в которой исчезает ключевой мотив искупления: Альбер – романтический прототип Персифаля – в попытке найти сакральный артефакт в недрах замка убивает своего друга-двойника Герминьена – Говена или Клинзора; Грааль, представленный в романе образом Гейде, воплощает мечту о познании, постижении тайн Бытия – с ее смертью этот поиск становится невозможным. Стремление к объединению «материи» и «духа», аллегорически представленному дружбой двух главных героев, оборачивается трагедией. Замысел этого незрелого, по убеждению самого автора, романа получает свое развитие в пьесе «Король-Рыбак», где он также предпринимает альтернативное прочтение истории Персифаля, захватившего Камелот: драматург изображает смятенного героя, боящегося утратить жажду постоянного поиска и обретения себя; в образе же рыцарей Круглого стола угадываются воплощенные сюрреалистические идеи о создании братства единомышленников [2].

В кругу этих обращений особое место занимает пьеса некогда оказывавшего влияние на сюрреалистов до ссоры с А. Бретоном Жана Кокто «Рыцари Круглого стола», поставленной в Théâtre de l'Œuvre в октябре 1937 г. Своенравное обращение с известными сюжетами и фигурами легенд об Артуре по достоинству не оценивается критиками, ожидавшими увидеть более близкое первоисточникам прочтение сюжета. Первое, на что

они обратили внимание, – образ Мерлина. Кокто, продолжая линию, начатую Аполлинером, из средневекового пророка – наставника и соратника короля – превращает его в коварного волшебника, высасывающего из Камелота жизненные силы для укрепления собственного могущества [3, с. 182]. Его вампирическую природу драматург не раз подчеркивает в пьесе: мелкий бес-слуга Джинифер называет его «страхотным магом, одним своим присутствием приведшим этот край к бесплодию» [4, с. 125], колдун способен управлять летучими мышами, которые, как известно, в мировой культуре имеют устойчивую ассоциацию с вампирами. Трансформации подверглись и другие персонажи средневекового цикла: Артур – легендарный король бриттов – предстает одряхлевшим, потерявшим рассудок от ревности стариком; Гиневра – его супруга – выступает как лицемерная авантюристка, которая прибегает к помощи Мерлина, чтобы скрыть длящуюся долгое время любовную связь с Ланселотом – любимым другом и преданным рыцарем короля. Супружеская измена неслучайно помещается в центр сюжета: семейный конфликт как один из лейтмотивов творчества Кокто играет важную роль в понимании социокультурных реалий современной ему эпохи; средневековый легендарный контекст здесь служит для закрепления за адюльтером статуса «вечной» темы. Открытием драматурга становится образ беса Джинифера: эксплуатируемый Мерлином, он предстает перед зрителем и читателем как бесплотный дух, не имеющий собственной телесной оболочки: перевоплощаясь в разных членах королевского окружения, он, с одной стороны, сеет смуту и разногласия меж ними, чтобы отвлечь внимание от прелюбодеяния Гиневры, с другой – помогает Мерлину избежать разоблачения, которое, на первый взгляд, неминуемо должно случиться [5, с. 41–42]. Однако Кокто неслучайно в предисловии пишет об интересе к магии «мер и весов»: добро и зло как равносильные противники пребывают в постоянной борьбе, и потому каждую ситуацию определяет случай. То, что Галахад – странствующему рыцарю и хранителю Грааля – удастся одержать верх над чародеем, оказывается не более чем «чистой театральной случайностью»: постоянное преследование Мерлина становится олицетворением этой постоянной борьбы. Выиграв очередное сражение, Галахад вынуждает колдуна к позорному бегству; мир пробуждается, и над Камелотом восходит солнце. Победа сил добра не отменяет двойного убийства Артура, не устраняет основной конфликт пьесы, а, наоборот, заостряет его: в пылу ярости и обиды король расправляется с Ланселотом и тем самым сводит в могилу скорбящую по возлюбленному жену. В конце мучительно рефлексирующий Артур признается, что предпочитает «настоящую смерть ложной жизни», а рыцарь Галахад предупреждает его о болезненном возвращении

к реальности: «Вы жили, окутанные мертвящими чарами. Ничего настоящего не могло быть вокруг вас. Теперь все – по-живому, все кровоточит. Ничто больше не оболочивает, не усыпляет, не облегчает жизнь. Начинается истина. Она сурова. При пробуждении она причинит вам боль» [4, с. 195].

Критики и ученые (Ж. Маньян, Р. Кемп) практически единогласно сходятся во мнении о том, что предложенная Кокто художественная трансформация артуровских легенд есть ничто иное, как вписанная в пространство аллегории автобиографичная трагедия, поскольку сам драматург говорит об этом в предисловии к пьесе: «Не стоит усматривать косвенного хвастовства в том, что я не считаю себя вправе нести за нее ответственность. Вдохновение не обязательно нисходит откуда-то свыше. Чтобы объяснить его, пришлось бы всколыхнуть все темное в человеке, и, несомненно, ничего лестного там бы не обнаружилось» [4, с. 120]. Развивая мысль, он как бы ненароком оговаривается, называя чары Мерлина «наркотической ломкой», а процесс расколдовывания Камелота – «дезинтоксикацией». Обращением к биографии драматурга можно установить, что в 30-е годы, когда тот пребывает в творческом и духовном кризисе, вызванном, прежде всего, гибелью близкого друга Р. Радиге, опиум становится средством успокоения и забвения, что неизменно приводит к привыканию и последующему формированию наркотической зависимости. К 1934 году, когда появляется идея «Рыцарей Круглого стола», Кокто уже «как будто порывает со своего рода одержимостью Грецией», но еще находится в поиске других тем [4, с. 117]. В силу этого обстоятельства пьеса считается «переходной» между ранним «античным», когда были написаны «Антигона», «Орфей» и «Адская машина», и более поздним периодами, когда создаются «бульварные» драмы («Ужасные родители», «Священные чудовища»). Ее характеризует предельная ироничность, стремление к изображению подчеркнуто противоречивых образов героев, контаминация жанров, в ходе которой фарсовое, на первый взгляд, изложение средневековой истории о короле Артуре, волшебнике Мерлине и священном Граале превращается в подлинную трагедию [6, с. 99–104]. Ирония Кокто проявляется, прежде всего, в выборе темы и средств ее воплощения: идея дезинтоксикации – процесса длительного освобождения организма от наркотической зависимости – реализуется в пространстве артуровского цикла: священный Грааль аллегорически изображает духовную и физическую свободу, Артур – излечившегося и вследствие этого «прозревшего» Кокто; в Галахаде некоторым исследователям видится актер Жан Маре, знакомство с которым побудило драматурга начать лечение [6, с. 99]. Кэтрин Джонс, автор статьи «Вымыслы воплощения в «Рыцарях

Круглого стола» Ж. Кокто», предлагает прочитать предисловие, давшее почву подобным размышлениям, иначе: ссылаясь на Жерара Женнета, которому принадлежит мысль о том, что «паратекстуальные записи представляют собой стратегическое транзакционное пространство между автором и публикой и, следовательно, занимают привилегированное место в динамике интерпретации и восприятия» [1, с. 689], она отмечает, что авторские ремарки и заметки на полях служат для пробуждения в зрителях критического участия в разворачивающемся действии. Не прибегая к прямому обращению к зрителям, драматург предлагает угадать замысел посредством «богатой аллюзии», включенной в пространное доверительное монологичное предисловие. Паратекстуальные записи, по мнению автора статьи, призваны «проблематизировать взаимодействие между автором и вымышленным персонажем» [1, с. 689]. Ученый приходит к выводу, что предпринятое Кокто несерьезное заигрывание с читателем и зрителем свидетельствует, скорее, о желании избежать предельной открытости; «Рыцари Круглого стола» становятся «демонической версией легенды о короле Артуре», воплощающей «переживания Кокто о самом себе» [1, с. 690]. Наряду со стремлением отрефлексировать пагубное влияние наркотической зависимости, под властью которой автор находился достаточно длительное время, Кокто в пьесе размышляет над тем, насколько привлекательными и сильными могут быть забвение и ложь, если им удастся проникнуть вглубь человеческих переживаний. И потому Джинифер – слуга Мерлина – не имеет собственного физического тела, но способен проявляться в других, реализуя, таким образом, мотив двойничества: он поочередно проникает в тела Гавейна, племянника короля, Гиневры, его супруги, и рыцаря Галахада, представив их в карикатурной форме. Вместе с тем очевидная для всего окружения Артура, вызывающая недоумение неожиданная трансформация Гавейна игнорируется королем: напротив, произошедшее изменение кажется ему положительным, вследствие чего отношения между ними становятся по-настоящему семейными. Возвращение Гавейна после изгнания Джинифера из его тела вызывает горькое разочарование у Артура, успевшего привыкнуть к грубому, но жизнерадостному чудаковатому племяннику: «если фальшивые персонажи порой причиняют зло, они могут также украшаться обаянием тем более опасным, что оно дарует лишь призрачную радость» [4, с. 118].

История о короле Артуре мыслится Кокто как мираж, сновидение, некогда посетившее его в период болезни. Именно в таком состоянии, по мысли драматурга, приходит вдохновение не «с небес», а изнутри болезни и тьмы. Желанием «изобрести промежуточный мир, избегающий шока реальности» продиктовано стремление оформить смутное воспоминание

о сне в полноценное драматическое произведение. Вместе с тем именно это состояние полудремы стимулирует «демоническое вмешательство в мироздание» [1, с. 690]. Таким образом, inferнальное начало пьесы обуславливается не только наличием злого колдуна Мерлина, но и самого дьявола, с которым встречаются во сне прибывающие в Черный замок в поисках Грааля Ланселот и его сын Саграмур. Обуреваемые сном, они попеременно засыпают, обнаруживая по пробуждении, что видят один и тот же сон с разных сторон. Оба рыцаря понимают, что явь становится все труднее отличить от сновидения. Красноречивым предвестником грядущей трагедии становится эпизод сна Ланселота, в котором рука в белой перчатке душил любимого сокола сына; на ней же во сне Саграмура, в котором Ланселот играет в шахматы с невидимым противником, появляется красное пятно. Зловещее предупреждение сбывается уже в следующем акте пьесы, когда безумный Артур после убийства Ланселота в ужасе смотрит на свою окровавленную руку и постепенно осознает совершенное им преступление: «Это наваждение? Ужасный сон. (садится.) Иногда мне снится, что я сплю. Я, должно быть, намочил руку и подумал, что это кровь. Кровь ... настоящая кровь ... Она у меня повсюду ... на моем платье ... на моей фигуре ... Я убил!» [4, с. 185]. Однако, стремясь избежать неоправданных отождествлений литературного факта с собственной биографией, драматург насыщает повествование комедийными, развлекательными эпизодами. Снимая с себя как автора какую-либо ответственность за онирическую природу пьесы, Кокто тем самым объясняет возникшую дистанцию по отношению к ней, заявляя, что он является наблюдателем разворачивающейся истории со стороны и только фиксирует происходящее.

Постоянная игра со зрителем и читателем, стремление убедить в отсутствии четкого намерения в оформлении сна как полноценной, продуманной пьесы подчеркивается драматургом и в выборе препарируемого материала. Обращение к древним кельтским легендам якобы было неочевидным и для самого автора: Кокто избирает то, о чем он в предисловии к пьесе напишет: «передо мной прошла от начала до конца эта драма, интрига, эпоха и персонажи которой были настолько не моего обихода, насколько это вообще возможно» [4, с. 115]. Неоднозначное и отчасти несерьезное отношение Кокто к Средневековью, пришедшему на смену идеализируемой им прогрессивной Античности, подчеркивалось литературным бэкграундом драматурга: по его словам, до начала работы над «Рыцарями» он прочитал «Тристана и Изольду» Шарля Нодье; желая понять «дух времени», он читает средневековые романы («Парцифаль» В. фон Эшенбаха, анонимные «Поиски Священного Грааля» и др.), которые впоследствии найдут отражение в его тексте в виде соединенных между собой отдель-

ных сюжетных линий и эпизодов: из средневекового немецкого романа о Персивале драматург заимствует поиски и обретение Грааля, превращение рыцаря в хранителя священной реликвии – в «Рыцарях Круглого стола» его место занимает Галахад; «гибельное сиденье», игра в шахматы с дьяволом появляются у драматурга из «Поисков Священного Грааля». Кокто, вне зависимости от степени погруженности в исследуемый контекст, предлагает альтернативное прочтение каноничных текстов: по аналогии с Иокастой в «Адской машине», язык и поведение которой вульгарны и в большей степени свойственны танцовщице кабаре, чем греческой царице, бес Джинифер, которому отведено центральное место в пьесе, подчеркнуто современен и легко узнаваем, его образ контрастирует с остальными героями, созданными сообразно историческому времени – позднесредневековой Англии. Будучи в образе того или иного персонажа, он позволяет себе отпускать скабрёзные шутки, содержащие завуалированные колкие злободневные высказывания: например, отвечая на пылкую бравату Ланселота о бесконечной любви к ней Лже-Королева произносит: «За восемнадцать лет, мой дорогой Ланселот, адюльтер оборачивается такой же семейной рутинной, как и любой брак, а ложь – одним из докучных домашних дел» [4, с. 164]. Или же, играя роль племянника Артура, он намеренно отказывается носить рыцарскую одежду, предпочитая ей скромное одеяние камердинера и компанию псарей, и всячески провоцирует своим поведением короля на конфликт. Мерлин, в свою очередь, постоянно упрекает Джинифера в неправдоподобии: сам Кокто, отказывающийся следовать литературной традиции, становится его двойником. «Мерлин в роли автора-постановщика навязывает роли незадачливому актеру, игра которого в конечном итоге оказывается прозрачной» [1, с. 692]. Стремление беса Джинифера в каждом новом теле оставаться самим собой напоминает читателю и зрителю о кризисе воплощения, исчерпанности образов, определивших вектор поиска авангардных писателей в сторону средневековой топики.

Таким образом, артуриана становится новой, прежде не освоенной площадкой для артикулирования важных для каждого из авторов смыслов: в видении сюрреалиста Аполлинера образ Мерлина «очеловечивается», приближается к реальной действительности, где господствует амбивалентность, в которой явления положительного и отрицательного порядка сосуществуют практически неотделимо друг от друга; превращение друга и наставника Артура в злобного чародея служит способом реализации этого замысла в пьесе «Гниющий чародей». Внимание Жюльена Грака, считавшего себя последователем сюрреализма, сосредоточено на образах Грааля и его хранителя Парсифаля: трансформируя сюжет, взятый из средне-

векового романа, он создает свой «Замок Арголь» и пьесу «Король-Рыбак», где обращается к размышлениям об идее вечного поиска, соблазнительной, но недостижимой возможности познания. Произведения, составляющие корпус текстов о короле Артуре («Смерть Артура» Т. Мелори, цикл легенд «Ланселот-Грааль»), в рецепции их современника Кокто также претерпевают значительные трансформации: «Рыцари Круглого стола» аккумулируют в себе различные сюжетные схемы (поиск Грааля Галахадом, любовная линия Гиневры – Ланселота), в том числе из произведений современников; полученная в результате такой контаминации синтетическая версия драматурга об освобождении Галахадом Камелота от колдовских чар, наводимых Мерлином, стала выражением личных переживаний Кокто и его художественно-эстетических исканий, попыткой осмыслить природу демонического, сформулировать безоценочное высказывание. Сон, по заверению драматурга, становится отправной точкой для оформления самостоятельного художественного произведения, в котором автор определяет свою позицию наблюдателя, зафиксировавшего по памяти онирический сюжет: в этом он сближается с сюрреалистами, практиковавшими изучение сновидений и использовавшими в качестве основного художественного метода автоматическое письмо – к последнему в большей степени тяготеет пьеса Кокто. Так, с помощью отвлеченных образов Артура, Мерлина, Гиневры, Ланселота из артуровских легенд драматург сформулировал субъективное высказывание о проблеме иллюзорности границ между реальностью и вымыслом, особенно остро беспокоившей его в период выхода из духовного кризиса; образ бесплотного духа Джинифера маркирует «Рыцарей Круглого стола» как подчеркнуто несерьезную, лишённую излишнего драматизма, но погруженную в современный Кокто социокультурный контекст пьесу.

#### *Список литературы*

1. Jones C.M. S/X: Fictions of Embodiment in Cocteau's Les Chevaliers de la Table Ronde // The French Review, N. 1999. V. 72. N. 4. Pp. 687–695.
2. Боров Ю.Б. Эстетика: Учебник. М.: Высш. шк., 2002. 511 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [https://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Culture/Borev/\\_Index.php](https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Borev/_Index.php) (дата обращения 29.10.2020).
3. Bouloumié A. Le mythe de Merlin dans la littérature française du XXe siècle (Jean Cocteau, René Barjavel, Jacques Roubaud, Théophile Briant, Michel Rio) // Cahiers de recherches médiévales et humanists, G. 2004. N. 11. Pp. 181–193.
4. Кокто Ж. Собрание сочинений. В 3 т. Т. 2. Театр: Адская машина; Рыцари Круглого Стола; Двуглавый орел. М.: Аграф, 2002. 304 с.

5. Baudry R. *Le Lancelot-Guenièvre de Jean Cocteau: ou les Avatars du Mythe Amours, Sosies et Substitutions // Cahiers de recherches médiévales et humanists*, G. 1996. N. 2. Pp. 37–49.

6. Клименок А.В. Интертекстуальная поэтика драматургии Ж. Кокто 1920–1940-х гг.: «Орфей», «Адская машина», «Рыцари Круглого Стола», «Двуглавый орел». Дис. ... к. филол. н. СПб: СПГУ, 2015. 170 с.

**MATTER OF BRITAIN  
IN «LES CHEVALIERS DE LA TABLE RONDE»  
BY JEAN COCTEAU**

**V.I. Daskal**

The chapter deals with the artistic beginning of Matter of Britain specificity in J. Cocteau's "Knights of the Round Table" in the context of other surreal fictional interpretations of this cycle. The aim of the research is to identify the key motives, plot lines and principal characters of Arthurian cycle and their functioning in the French playwright's play. The analysis of the text made it possible to determine the reasons for Cocteau's appeal to medieval legends about King Arthur, to estimate the degree of influence of author's personal biography facts on his work. The oniric nature of the "Knights of the Round Table" helped Cocteau to take the position of an observer fixing what was happening. It is concluded that the play – dream of the middle ages – has become an author's statement about the problem of the illusory nature of the boundaries between good and evil, truth and fiction.

**Keywords:** French drama, Jean Cocteau, Arthurian cycle, onirism, literary interpretation, dialogue.

**2.8. «ЛЕТО НА ОЗЁРАХ, В 1843-М» МАРГАРЕТ ФУЛЛЕР  
И РАЗВИТИЕ ЖАНРА ТРАВЕЛОГА**

© *М.П. Кизима*<sup>1</sup>

В данной главе рассматривается публицистическая книга американского романтика Маргарет Фуллер (1810–1850) «Лето на озёрах, в 1843-м» (1844) о предпринятом ею путешествии к Великим озёрам. Фуллер рассказывает о своём личном опыте и о новом опыте молодой американской нации в её продвижении к Тихому океану. Решая эти художественные задачи, она существенно обновляет сам жанр путевых заметок. Анализ показывает, что её травелог имеет своеобразное структурно-композиционное решение, включает – помимо голоса повествователя – множество голосов других людей разных по происхождению и социальному положению; жизнь предстаёт в нём с разных точек зрения и в процессе развития, чему способствуют и разножанровые «вставные» эпизоды, внешне не связанные с путешествием, и трактовка образа повествователя; новаторский подход Фуллер

---

<sup>1</sup> Проекты РГНФ №02-04-00317а, №13-04-16065д



оказал существенное влияние на развитие жанра травелога в американской литературе.

**Ключевые слова:** М. Фуллер, книга «Лето на озёрах, в 1843-м», путевые заметки, травелог, романтизм, американская литература, Р.У. Эмерсон, Уолт Уитмен, Генри Торо.

Маргарет Фуллер (1810–1850) – поэт, прозаик, публицист, автор первого в США философского трактата о равноправии женщин «Женщина в девятнадцатом столетии» (1845) – является (наряду с Эмерсоном и Торо) одной из ключевых фигур американского трансцендентализма. Книга путевых заметок «Лето на озёрах, в 1843-м» (*Summer on the Lakes, in 1843*), написанная ею после поездки на Средний Запад, стала важной вехой её творческой эволюции: в этой книге проявились вполне широта интересов Фуллер, пронизательность её взгляда, способность соединить дар художественного слова и остроту публицистического письма, новаторский подход к жанру, сыгравший существенную роль в развитии американской литературы.

Весной 1843 г. давний друг Фуллер Джеймс Фриман Кларк сообщил, что собирается вместе с матерью и сестрой Сарой поехать навестить брата Уильяма, жившего в Чикаго, и пригласил Маргарет присоединиться к ним, она с радостью согласилась. 25 мая Фуллер и её друзья отправились вглубь континента «открывать» для себя Америку: это было первое путешествие Маргарет за пределы родной Новой Англии. Ей было что «открывать»: страна стремительно росла, всё новые волны иммиграции меняли и количественный состав населения и его структуру; к Союзу присоединялись всё новые территории, многие из них уже стали к тому времени полноправными штатами. Фуллер как литератор стремилась увидеть воочию процессы, столь мощно и быстро трансформировавшие страну, почувствовать пульс рождавшейся новой Америки.

Во время путешествия Фуллер делала заметки, писала в письмах к семье и друзьям о своих впечатлениях; по возвращении она задумалась о том, чтобы обобщить свой опыт. Отрывочные заметки и воспоминания нужно было переработать в книгу. Вначале Маргарет хотела просто дополнить их письмами друзей, также побывавших на Среднем Западе, создать тем самым, как она писала Эмерсону, «что-то вроде почтового ящика» впечатлений и воспоминаний [1, р. 159]. Надо сказать, что уже в этой первоначальной художественной идее была новаторская изюминка (путешествие должно было предстать в лирической форме – как разговор субъектов), но Фуллер её трансформировала и дополнила. Ей пришёл в голову революционный по тем временам план: она решила добиться разрешения поработать в библиотеке Гарвардского университета – и его добилась, став

первой женщиной, получившей такую возможность. В библиотеке Гарварда Фуллер провела кропотливую исследовательскую работу, изучила труды путешественников и учёных; собрав материал, сама села за письменный стол: новый замысел должен был соединить повествование и лирическое начало с фактами, документальными свидетельствами, историческими и этнографическими данными, философскими размышлениями.

К весне рукопись была готова, и книга «Лето на озёрах, в 1843-м» вышла в свет 4 июня 1844 г., вскоре после дня рождения Маргарет (ей исполнилось тридцать четыре года). Это была первая книга Фуллер, предназначалась она довольно широкому кругу читателей и – вопреки волнениям автора – имела успех.

Книга Фуллер, однако, построена совсем не по законам популярной литературы (а путевые заметки были в то время одним из самых заметных популярных жанров). Этот факт отметили уже первые читатели: бросалась в глаза сложность композиции, обилие отступлений. Друга Фуллер Лидию Марию Чайлд (1802–1880), к тому времени уже успешную нью-йоркскую журналистку, впечатлили сила и острота интеллекта автора, но она высказала следующее критическое замечание: «Я могла бы сказать, что твой дом переполнен; в комнатах слишком много мебели. Это результат более высокой образованности, чем обычно у популярных писателей; но это очень мешает широкой популярности» [2, р. 410]. Как видим, Л.М. Чайлд верно указывает на то, что произведение Фуллер выпадает из круга популярной литературы, но особенности книги она оценивает как недостаток – как перегруженность. Критики и в дальнейшем писали о фрагментарности книги, отсутствии композиционной стройности, отмечают эти черты и поныне. Современные литературоведы, однако, обратили внимание на некоторые из тех художественных задач, которые в действительности решает такая видимая «перегруженность» и «нестройность» [3; 4]; этот подход к оценке и интерпретации книги Фуллер, думается, наиболее продуктивен.

Перед нами книга романтическая, следующая принципам романтической эстетики, стремящаяся к обретению своей собственной, уникальной органичной формы. Автор так определяла свою цель: «У меня не было путеводителя, я не вела дневника, не знаю, сколько миль мы проезжали за день и сколько проехали всего. Что я вынесла из путешествия, так это поэтическое впечатление от страны в целом; это всё, что я хотела передать» [5, р. 67].

Итак, только «поэтическое впечатление»; но в эстетике романтизма оно соприкасается с самосозерцанием творящего Духа, наполнено смыслами, уходящими в бесконечность, способно дать истинное знание. Такая

сверхзадача неизбежно вела Фуллер к своеобразному диалогу с выбранным ею жанром.

Жанр травелога – один из древнейших, он развивался и в документальной и в художественной литературе, дал миру такие великие новаторские художественные произведения, как, скажем, «Путешествия Гулливера» Дж. Свифта, «Сентиментальное путешествие» Л. Стерна. В жанре, отмечал Г.Д. Гачев, «таится какое-то священное и вековечное содержание, богатство и значение которого надо понять» [6, с. 7]. Жанровые формы всегда откликаются на меняющиеся потребности литературного процесса; вместе с тем, они являются основополагающими смысловыми матрицами. Известный французский теоретик литературы Ц. Годоров писал, что жанры служат своеобразными «творческими моделями» для авторов и определяют «горизонт ожидания» для читателей [7, р. 18–19]. Фуллер выбрала себе как модель жанр травелога; она учла и опыт предшественников и свой особый замысел, а глубинная природа жанра как смысловой парадигмы, сочетающей в себе устойчивость и подвижность, дала ей необходимую свободу творческого поиска органичной формы для собственного «поэтического впечатления». В результате своих творческих исканий Фуллер не только использует возможности избранного ею жанра, но и сам этот жанр становится в её книге предметом размышления, участвовать в котором автор приглашает своих читателей.

Жанр травелога изначально как бы задаёт повествованию основной принцип развития и вполне определённую структуру: отъезд, путешествие, возвращение домой. «Лето на озёрах, в 1843-м» не следует ожидаемой линии развития и построения текста; напротив, книга строится на нарушении ожиданий читателя. Автор вступает в романтическую игру с жанром и присущим ему «горизонтом ожидания»: она и следует ему в известной мере и в то же время открывает иные «горизонты», создавая сложный, многожанровый текст. Фуллер соединяет документальное и художественное повествование; более того, включает в книгу множество разножанровых текстовых единиц: письма, вставные новеллы, лирическая поэзия, драматические сцены, рецензия, повседневный разговор сменяют друг друга. Естественные для жанра путевых заметок описания увиденного вытесняются художественными новеллами, воспоминаниями, разного рода историями, разговорами, размышлениями, при поверхностном взгляде мало соотносёнными с рассказом о путешествии. Книга «Лето на озёрах, в 1843-м» рождена пережитым опытом и воображением писателя-романтика, стремящегося к синтезу разрозненных, внешне никак не связанных фрагментов мира, времени, пространства, человеческого опыта. Фуллер воссоздаёт разрозненность и отрывочность, чтобы выявить связи и смыслы

и указать на единство на уровне иного – духовного – зрения, путь к которому требует внутренней работы, путешествия духовного.

Обратимся непосредственно к тексту произведения и рассмотрим его структурно-композиционное решение и образ повествователя. Повествование о путешествии открывают и завершают лирические стихотворения автора. И это отступление от предполагаемого жанра не единственная неожиданность для читателя: книга начинается как бы с конца, а завершается призывом к началу. Завершает книгу стихотворение-обращение от имени самой книги к читателю, который открывает – как это часто делают американские читатели – книгу с конца («The Book to the Reader Who Opens, as American Readers Often Do, at the End, with Doggerel Submission»). Эти веселые «вирши» написаны в шуточном тоне и призывают читателя читать книгу так, как он бы хотел, чтобы читали его самого («In fine, read me, even as you would be read») [5, p. 256]. Свойственный романтикам элемент игры и с жанром, и с читателем – один из конструктивных принципов Фуллер в этом произведении. Надо также отметить, что и собственно прозаическая часть путевых заметок заканчивается не прибытием домой, а на пути к дому. Итак, книга завершается открытым финалом, приглашает читателя к размышлению, к его собственному ментальному путешествию. (К рассмотрению финала книги мы ещё вернёмся ближе к финалу данной главы.)

Открывают же книгу два стихотворения, и оба они печальны по своей тональности, критически сравнивают современность с великим прошлым, а их лирическая героиня-автор, говорящая о себе как человеке современного мира, подчёркивает, в том числе, и ограниченность своих способностей донести суть: нет у современного писателя магического кристалла, а свирель его ломается всякий раз, когда нужна, остались только сухие слова – «в наши дни карликов мы цедим по капле и обречены на жажду» («In our dwarf day we drain few drops, and soon must thirst again») [5, p. 2]. Стихотворение «Лето на озёрах» («Summer on the Lakes»), – озаглавленное, как и вся книга, – подводя своеобразный итог путешествия, говорит о том, что летние дни были непростыми, их удовольствия куплены дорогой ценой, в их плодах и горечь и сладость («the vine of bitter-sweet»), но они многому научили: «Summer days of busy leisure, / Long summer days of dear-bought pleasure, / You have done your teaching well...» [5, p. 1]. Уже в этих начальных строках мы видим противоречивые образы («busy leisure», «dear-bought pleasure»), готовящие и читателя к нелёгкому литературному путешествию. Центральный образ второго стихотворения – «К другу» («To a Friend») – это мелкие подарки, привезённые возвратившейся путешественницей, всё, что она может предложить, и не знает, пригодится ли

другу («For such slight gifts wilt thou extend thy hand / When weary hours a brief refreshment crave?») [5, р. 2]. Что же привезла путешественница с собой? В её коллекции клочок сухой травы из прерии, ракушка, сброшенные оленем рога и «орлиное перо, украшавшее Воина, наверное, последнего из своего отчаявшегося племени». Все эти предметы говорят об утратах, о жизни, навсегда ушедшей: трава засохла, моллюск, живший в ракушке, давно истлел, рога и перо – сброшены; перо осталось, но нет ни птицы, которой оно принадлежало, ни человека, которого оно когда-то украшало, ни племени, для которого оно, возможно, было символом. Перед нами сувениры печальные, трагические; они объединяют в себе природу и человека, но представляют их безжизненный остаток, увядшее и отошедшее в небытие прошлое. Нельзя не видеть, что все эти сувениры – прямо или косвенно – связаны с коренными жителями континента, их землёй, тем, в чём они видели красоту и смысл. Фуллер замечает, предлагая свои сувениры, что это «малые дары» и что она «даёт то, что может, а не то, что хотела бы дать» [5, р. 2].

Так с самого начала книги как её итог звучит тема судьбы коренных жителей Америки. Одно из достоинств книги Фуллер в том, что она вписывает свои наблюдения и размышления об индейцах в общий контекст всех своих впечатлений и рассуждений: покорение западных земель, иммиграция, вытеснение индейцев, рост городов, уничтожение девственных лесов, положение женщин, воспитание детей, человек и его сознание, её собственное «я» перед лицом неизведанного, – все стороны жизни предстают во взаимосвязях и в контексте путешествия. Повествование ведётся очень лично, от лица самой Фуллер, рассказывающей о своём опыте встреч с новым и неизведанным географическим, историческим, общественным и личным пространством, при этом автор осмысляет собственное путешествие на озёра как часть общего продвижения американцев к Тихому океану и особо выделяет драматизм судьбы индейцев, значимость их культуры.

Фуллер ищет новые художественные формы, которые были бы органичны для страны и народа, находящихся в процессе становления, людей разных национальностей, потомков первых колонистов и тех, кто только что прибыл в Америку, – с их разным прошлым, но во многом общим настоящим и будущим. Такую задачу будут ставить перед собой вскоре и другие американские романтики, она найдёт свое эпическое воплощение в «Моби Дике» (1851) Германа Мелвилла, «Листьях травы» (1855) Уолта Уитмена. (Надо отметить, что в конце 1840-х годов Уитмен будет одним из поклонников творчества Фуллер: он с нетерпением ожидал публикации её европейских депеш [8, р. 137–139].) Множественность лиц и голосов

человечества, собравшегося на континенте, ярчайшим образом выразят поэтические «каталоги» Уитмена, скажем, в его стихотворении «Слышу, поёт Америка» («I hear America singing ...»); Уитмен и про самого себя скажет, что он содержит в себе «множества»: «I am large, I contain multitudes» («Song of Myself», 51) [9, p. 255].

Такое «уитменовское» мироощущение была свойственно и Фуллер, она писала: «Я хочу биться вместе с живым сердцем мира и понять все настроения, даже все фантазии и выдумки природы. Я доверяюсь интерпретирующему духу, чтобы он в итоге вывел меня – установить истину через ошибки. <...> Пусть я буду вместе с моим веком, и все его воды текут вокруг меня. Если они иногда покрывают с головой, они должны в конце концов вынести меня на поверхность, ведь я ищу универсального, а это – лучшее» [5, p. 132].

Фуллер нужно было дать слово и бизнесменам, и лесорубам, и их жёнам, и обездоленным коренным жителям Америки; её поэтика должна была объять это разноголосое множество единством книги – задача и мировоззренческая, эстетическая и собственно писательская. Она ранее других почувствовала потребность в новых формах, новых подходах для изображения «множественности» и предприняла попытку найти их в своём травелогe, соединив повествование о путешествии и лирические стихотворения, разговоры путешественников, аллегорические сцены, вставные новеллы, исторические документы и факты. Эта разножанровая палитра, переплетение документального и художественного позволяли Фуллер менять фокус и перспективу, создавая объёмность текста; в её повествовании – много субъектов, полифония голосов, сознаний и взглядов.

Полифония голосов и сознаний в книге ярко проявляется в образах женщин. Фуллер рассказывает о неординарных женщинах, бросающих вызов заведённому порядку вещей, стереотипным представлениям о том, что есть женщина и чего она хочет. Этой проблематике посвящены три вставные новеллы, создающие три разных образа несоответствующих общепринятым нормам женщин: жена капитана г-жа П., ученица интерната по имени Мариана и женщина-мистик по имени Ясновидящая из Префорста. Природные склонности каждой из этих женщин оказываются не понятыми и не принятыми обществом; общество вытесняет их, делает маргиналами.

Г-жа П. – существо, полное плотских страстей, её протест выражается в открыто скандальном поведении, шокирующем благопристойное общество: она в пьяном угаре, она – возмутитель спокойствия, а её супруг, остаётся с ней, неся своё покаяние за совершённый им грех (какой – не раскрывается). Её путь – это путь вниз, всё глубже в бездну. Отметим

здесь такую характерную деталь, как условное сокрытие имени героини: создаётся иллюзия того, что речь идёт о реальном человеке, и потому необходима анонимность.

Ясновидящая – прямая противоположность Г-жи П.: она живёт «жизнью почти бестелесной» [5, р. 145] и так проникает своим взором в духовные сферы. Но общество далеко от духовного начала, ему чужды мистические прозрения, оно основывает свои суждения на естественных науках, и медицинское сообщество готово рассматривать её саму только как человека телесного, как «случай» в истории болезней тела, что не приближает к излечению. Помочь могло бы только понимание духовной стороны личности, но способности Ясновидящей не поняты, не приняты, и она живет в ином от людей измерении, а её прозрения так и не трансформируются в философское или поэтическое целое [5, р. 164].

Центральным из трёх женских образов является образ Марианы. В отличие от двух других она – фигура вполне типичная для того времени, в чём-то очень напоминающая саму Фуллер и её жизненный опыт обучения и педагогической работы. Положение Марианы внутри общества делает для неё поиск самореализации особенно затруднительным. Она осознаёт глубину своего внутреннего мира, но ей нужно найти пути к его выражению, отсюда и эмоциональная уязвимость этой героини, её страстные порывы, странности поведения и колкости остроумия. Мариана выходит замуж, но в браке растрчивает себя и умирает: замужество, которое общество преподносит как цель жизни женщины, вершину её достижений и гарантию её благополучия, приносит Мариане гибель; но всё же знание жизни и людей приоткрывает ей сферу свободы.

Все три женщины – жертвы ложного воспитания, ложных взглядов. В школе Марианы никто не учитывает её индивидуальности, её эмоционального и умственного склада, и школьная жизнь превращается в муку. На её пути, правда, встречается одна учительница, направляющая её и помогающая ей лучше понять саму себя. А Ясновидящую воспитывал её дед, который, обнаружив необычные способности своей внучки, сделал всё, чтобы подавить их в самом зародыше. Такое насилие над женской индивидуальностью с самого детства ведёт героиню к трагическим последствиям в их взрослой жизни. И брак, заключённый также в согласии с общепринятыми взглядами, не спасает ни одну из героинь, домашний очаг не становится для женщин опорой, прибежищем, местом свободы. Неудовлетворительное положение дел в обществе затрагивает жизни как женщин, так и мужчин, Фуллер это подчёркивает. Капитан П., человек, судя по всему, совестливый, как кандалами навеки прикован к своей жене, которая топит свою жизнь в алкоголе. Мариане не удалось «встретить человека доста-

точно большой души, чтобы он мог ценить её» [5, р. 102]: её брак с человеком ветреным и ограниченным отрывает её от умственной жизни, внутренне питавшей её личность. А Ясновидящая помолвлена с человеком, который не ценит и не понимает её магнетических способностей, её жизнь в браке принуждает её «ежечасно отказываться от своего внутреннего дома, чтобы следить за домом внешним, внутреннему не соответствующим» [5, р. 138]. Она впадает в депрессию, из-за которой лишается рассудка. И Мариана, и Ясновидящая в итоге обнаруживают невозможность скрывать внутреннюю истину за внешним действием, пропасть между настоящим «я» и тем, каким оно вынуждено представляться, в итоге становится слишком большой.

Так вставные новеллы, внешне нарушающие плавное течение путевых заметок, указывают на то, что путешествие проходит не только по поверхности земли и вод, но и по территории свободы, существующих общественных отношений, представлений и идеалов.

Эксперимент в книге коснулся и самого образа повествователя. Повествование ведётся от лица реальной Маргарет Фуллер, рассказывающей о своём опыте встреч с неизведанным, но Фуллер осмысляет этот личный опыт и как часть опыта общего, а для этого меняет тональность голоса: голос повествователя вдруг наполняется, например, самоиронией и переходит в голос обычного читателя и путешественника: так, она вспоминает, как, впервые увидев прерию, подумала: «Что! А где же горы в дали? И где долины?» [5, р. 35]. Использование таких внутренних модуляций голоса повествователя помогает читателю сохранять свой собственный критический взгляд.

Кроме того, образ повествователя углубляется метафорически. Когда Фуллер и её друзья плыли по озеру Эри, они обсуждали, какой из четырёх элементов наиболее соответствует каждому из них по характеру. Фуллер выбрала для себя землю. В разговоре, который отражён в книге, она уподобляет себя гному, тайно работающему в недрах земли. Эти существа, рассуждает Фуллер, стремятся не к собственному удовлетворению или развитию, но к тому, чтобы «питать вены матери-земли вечным великолепием, так отличающимся от того, что видно глазу на поверхности» [5, р. 15]. Здесь, как мы видим, Маргарет не только использует важный образ немецких романтиков, но прилагает его к самой себе как автору и к своему тексту. Данный образ развивает (не без иронии), например, Гофман в повести «Золотой горшок»: люди превращают золото в наживу, но природа золота не такова; оно таинственно рождается в жилах земли, и золотой горшок, которым награждается герой, достаётся только тем, кто чист душой и способен видеть истинные смыслы. Фуллер предлагает читателю



свой «золотой» сплав, который должен помочь постичь неочевидное; так и она сама оплатила свой проезд «золотом» [5, p. 15].

Надо сказать, что мистическое начало в целом присуще творчеству Фуллер, труды великих мистиков – Сведенборга, Бёме – оказали немалое воздействие на её мировоззрение. В травелогe Маргарет представляет аллегорически разговор между Старой Церковью, Здравым смыслом, Самообладанием и Свободной надеждой и прямо говорит, что свою позицию она выражает устами Свободной надежды: «Подверженная внезапным откровениям, разрывам в привычном существовании, вызванным явлением смерти, касанием любви, потоком музыки, я никогда, насколько помню, не прожила ни одного дня, который можно было бы назвать обычным, естественным днём. Все дни мои отмечены сверхъестественным, ведь я чувствую давление скрытых причин и присутствие, а иногда и связь с невидимыми силами» [5, p. 128]. В этом контексте Фуллер писала и о потребности в обновлении языка: «Язык, который мы обычно используем, настолько разбит и затёрт веками обыденного употребления, что для всех глубоких состояний бытия мы жаждем иного, простого и первобытного» [5, p. 154].

В лирическом стихотворении, завершающем книгу, центральная метафора объединяет саму книгу и предстоящий поход в лес за ежевикой. Участников предупреждают, что шипы на ветках могут порвать их одежду и поранить руки, но всё же дикая ежевика куда лучше садовой; книга тоже потребует от читателей не ограничиваться лёгкими путями. Стихотворение адресовано именно американским читателям, которые, как пишет Фуллер, любят приступать к книге с конца, – завершающее стихотворение автор подаёт как возможное начало; завершение ведёт нас к началу, а само повествование прерывается на полпути домой. В книге, таким образом, фактически нет финала, что подчёркивает и кольцевая композиция – от стихотворения к стихотворению. Однако на первых страницах мы видим сувениры после путешествия, и все они – мёртвые останки прежней жизни, а завершающее стихотворение даёт образ мощной и живой, плодоносящей природы, манящей вкусом и радостями, но требующей усилия и сноровки. Фуллер при этом возвращается к образу истинного золота, с обретением которого ассоциировала свою художественную задачу: «принимай факт и воображение, серебро и свинец, / а на монетном дворе получишь вместо них золото» [5, p. 256].

Подводя итоги, можно сказать, что перед нами противоречивый, открытый текст-размышление и для размышления, к которому автор призывает читателей. В путешествии на Средний Запад Фуллер увидела новую для неё Америку; она писала о том, что хочет проникнуть в «могучий

смысл» увиденного, «возможно, предвидеть закон, по которому из этого хаоса явится новый порядок, новая поэзия» [5, р. 28]. Сделать это ей помогает её новаторский подход к жанру травелога, отразившийся и в структурно-композиционном построении книги и в образе повествователя. Важно отметить, что уже современники Фуллер восприняли «Лето на озёрах» как очень американское произведение; эта оценка прозвучала, в том числе, из уст самого Эмерсона, – он не сомневался в культурном значении книги Маргарет: «[Это] американская, не английская книга, и написана в прекрасной высокой тональности – которая является естественным природным голосом такой исключительной Маргарет» [10, р. 602]. Аналогичную точку зрения выразил и нью-йоркский критик Эверт А. Дайкинк: в своем дневнике он писал, что «Лето на озёрах» – «единственная действительно американская книга, <...> опубликованная в этом сезоне» [11, р. 155]. Новаторский подход Фуллер был плодотворен и существенно повлиял на развитие жанра травелога в американской литературе: он оказался созвучен, например, жанровым поискам Генри Торо в его путевых заметках «Неделя на реках Конкорд и Мерримак» (1849), опубликованных через пять лет после «Лета на озёрах», в книге «Уолден, или жизнь в лесу» (1854), соединившей в себе дневник, художественную прозу, философские размышления на основе описания личного опыта.

#### *Список литературы*

1. Fuller M. The Letters of Margaret Fuller /Edited by Robert N. Hudspeth. 6 vols. Ithaca: Cornell University Press, 1983–94. V. 3. 272 p.
2. Child L.M. Lydia Maria Child: Selected Letters, 1817–1880 / Ed. Milton Meltzer and Patricia G. Holland. Amherst: University of Massachusetts Press, 1982. 583 p.
3. Kolodny A. The Land before Her: Fantasy and Experience of the American Frontiers, 1630 – 1860. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1984. 314 p.
4. Zwarg Ch. Feminist Conversations: Fuller, Emerson, and the Play of Reading. Ithaca: Cornell University Press, 1995. 320 p.
5. Fuller S.M. Summer on the Lakes, in 1843. Boston: Charles C. Little and James Brown; New York: Charles S. Francis and Company, 1844. 256 p.
6. Гачев Г.Д. Содержательность художественных форм: (Эпос. Лирика. Театр). М.: Просвещение, 1968. 302 с.
7. Todorov Tz. Genres in Discourse / Translated by Catherine Porter from French. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1990. VII, 136 p.
8. Reynolds L. J. European Revolutions and the American Literary Renaissance. New Haven: Yale University Press, 1988. 224 p.
9. The New Oxford Book of American Verse /Chosen and edited by Richard Ellmann. New York: Oxford University Press, 1976. 1076 p.

10. Emerson R.W. The Letters of Ralph Waldo Emerson. 10 vols. /Vols. I–VI, ed. Ralph L. Rusk, vols. VII –X, ed. Eleanor M. Tilton. New York: Columbia University Press, 1939; 1990–95. V. VII. 623 p.

11. Capper Ch. Margaret Fuller: An American Romantic Life. 2 vols. V. 2. The Public Years. Oxford, New York: Oxford University Press, 2010. xxii, 649 p.

**MARGARET FULLER'S «SUMMER ON THE LAKES, IN 1843»  
AND THE DEVELOPMENT OF THE GENRE OF TRAVELOGUE**

**M.P. Kizima**

The chapter discusses Margaret Fuller's (1810–1850) book *Summer on the Lakes, in 1843* (1844) about her journey to the Great Lakes. Fuller, an American romantic era writer, describes her own experience and the new experience of the young American nation moving westward to the Pacific. Reaching these artistic aims she transforms the genre of the travelogue. The analysis shows that her travel book is innovative in its structure and composition and embraces – besides the voice of the narrator – voices of many people of different origins and social standings; Fuller incorporates into her narrative fragments of various genres, episodes apparently unconnected with the journey and its description, and creates a complex metaphoric image of the narrator, thus life is viewed in its development and from different points of view. Fuller's innovative approach to her travel book had a significant influence on the development of the genre of travelogue in American literature.

**Keywords:** M. Fuller, the book *Summer on the Lakes, in 1843*, travelogue, travel book, romanticism, American literature, R.W. Emerson, Walt Whitman, Henry Thoreau.

## КУЛЬТУРНАЯ ПАМЯТЬ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕКСТ В РУССКОЙ И РУССКОЯЗЫЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

### 3.1. САТИРИЧЕСКИЙ ОБРАЗ ПОДЪЯЧЕГО НА СТРАНИЦАХ ЖУРНАЛА А.П. СУМАРОКОВА «ТРУДОЛЮБИВАЯ ПЧЕЛА» (1759): ОТ ХАРАКТЕРА К МЕТАТЕКСТУ<sup>1</sup>

© *А.В. Растягаев, Ю.В. Сложеникина*

Исследователи журнала Сумарокова «Трудолюбивая Пчела» выделяют его сатирическую направленность. Чаще всего отмечается сатирический образ подьячего как доминирующая тема всего журнала. Глава предлагает новый взгляд на характер подьячего, который в разных жанрах присутствует в шести номерах журнала. В основу исследования положен комплексный подход. Используются методы литературоведения: историко–типологический, культурно–исторический, биографический, сравнительно–исторический. Исследование показало, что социальный институт подьячества воспринимается Сумароковым как безусловное зло для государства и общества. На уровне проблематики характер подьячего – объект сатирического осмеяния. На уровне поэтики – один из способов циклизации журнальных статей.

**Ключевые слова:** журналистика XVIII века, Сумароков, «Трудолюбивая Пчела», подьячий, характер, метатекст.

В.Г. Белинский в знаменитой статье «Речь о критике» констатировал: «Можно написать целую статью о войне против подьячих: боже мой, где и как ни пятнал, ни позорил их этот неумомимый борец! Говоря о подьячих, Сумароков становится и жолчен, и остёр, и вдохновлён» [1, с. 318].

П.Н. Берков, положивший в середине XX в. начало систематическому изучению истории журналистики XVIII столетия, отмечал, что сатирическое изображение подьячего было положено «Трудолюбивой Пчелой» (1759) и продолжено в публикациях 1760–1770 гг.: в журналах «Полезное увеселение», «Свободные часы», «Доброе намерение», «Смесь», «Адская

---

<sup>1</sup> Работа выполнена при поддержке РФФИ, проект № 18–012–00356 «Журнал А. П. Сумарокова “Трудолюбивая Пчела” (1759) и его значение для русской литературы XVIII века».

почта», «Всякая всячина», «Трутень» и др. [2, с. 118–216]. Утвердив приоритет Сумарокова в разработке темы подьячества, ученый обратил внимание и на изменение редакционной политики «Трудолюбивой Пчелы» в течение всего года издания: «“научная” сторона, особенно заметная в первом полугодии, постепенно вытесняется сатирически–злободневными материалами; появляются в большом количестве прозаические статьи сатирического содержания, представляющие нападки на лихоимство судей, взяточничество и плутни подьячих и т. п.» [2, с. 119–120].

Именно эта сатирическая направленность сумароковского журнала стала концептуальной доминантой самого полного на сегодняшний день аналитического обзора, сделанного в 1960 г. В.Г. Березиной [3]. По мысли ученого, с сатирой связаны начало и конец «Трудолюбивой Пчелы»: «...это не только первый журнал, открывший сатирическое направление в русской журналистике – именно как направление <...> сатирические материалы (в прозе и стихах) помещались в журнале Сумарокова не эпизодически, не от случая к случаю <...> что и привело в конце концов к прекращению журнала» [3, с. 6–7].

Современный американский славист М. Левитт уточнил «понятие “сатирической журналистики” <...> применительно к «Трудолюбивой Пчеле», где просветительский и нравоучительный материал занимает видное, чуть ли не преобладающее, место» [4, с. 73]. Исследователь справедливо поставил сатирическое направление журнала в зависимость от его идейной ориентации, связанной со взглядами Сумарокова, который «напечатал в нем ряд очерков нравственно–философского содержания» собственного сочинения [4, с. 74].

В 2007 г. в двух номерах литовского журнала «LITERATŪRA» была размещена объемная статья, посвящённая типу подьячего в русской литературе XVIII века. И. Куликова собрала обширный материал, достаточно полно описала содержательный аспект социального типа и дала ему типологическую характеристику на литературном материале всего столетия. Однако в статье публикации Сумарокова в «Трудолюбивой Пчеле» не рассмотрены в единстве, их можно опознать только по году публикации (1759). Хронологический принцип строго не выдержан, поскольку цитаты приводятся по современным изданиям [5; 6].

Наконец в 2019 г. Т.А. Алпатова опубликовала статью «Концепт “подьячий” как ключевая единица сатирического “текста” А.П. Сумарокова», где, пожалуй, впервые социальный тип и сатирический образ подьячего рассмотрен как сверхтекст [7]. Однако и в этом исследовании корпус публикаций Сумарокова из «Трудолюбивой Пчелы» остался за пределами

объекта изучения, поскольку хронологические рамки просветительской сатиры были ограничены временем царствования Екатерины II.

Цель данного исследования – заполнить отмеченные лакуны и рассмотреть функционирование характера подьячего на страницах журнала «Трудолюбивая Пчела». Объект изучения – воплощение характера в шести номерах журнала, где он явлен в различных жанрах. Предмет исследования – метатекст характера подьячего как один из способов циклизации журнальных публикаций первого частного ежемесячного издания.

Современники Сумарокова из числа его оппонентов не оценили самопрезентацию издателя «Трудолюбивой Пчелы» в качестве «жесточайшего неприятеля подьяческого рода» [8, с. 762]. Противники журнала считали тему узкой и не заслуживающей внимания писателя, претендующего на место первого российского стихотворца. Отчасти благодаря их усилиям следующие поколения критиков и писателей будут вспоминать уже забытого Сумарокова именно с этой стороны. Естественно, первые упреки появились у М.В. Ломоносова, который приложил немало усилий к закрытию журнала. В известной сатирической эпитафии, датированной началом 1760–х гг., он саркастически едко отозвался о конце «Трудолюбивой Пчелы»:

«Под сею кочкою оплачь, прохожей, пчелку,  
Что не ленилася по мед летать на стрелку,  
Из губ подьяческих там сладости собирать:  
Кутья у них стоит, коль хочешь поминать» [9, с. 690].

В 1768 г. Г.Р. Державин, решивший вступить за репутацию недавно умершего Ломоносова в эпиграмме «Вывеска», вывел Сумарокова в роли Облаевича Цербера, главная заслуга которого в том, что он всего лишь «обругал подьячих выше мер» [10, с. 255].

Если оставить в стороне историю «литературных войн» 1750–1760-х гг., то можно заметить, что характер подьячего как ничтожный объект сатиры по принципу метонимии переносится на его создателя. Эпитафия Ломоносова – яркий пример использования не вполне корректного, с современной точки зрения, риторического приема. Хотя на уровне проблематики опасность социальных последствий пороков, укоренившихся в страте подьячих, была отмечена не только Сумароковым, но и российскими историками. На уровне поэтики именно характер подьячего, функционировавший в различных жанрах на страницах «Трудолюбивой Пчелы», стал одним из способов циклизации журнальных статей, что помогло издателю реализовать метатекстовую коммуникативную стратегию.

В рамках данной статьи метатекст рассматривается как коммуникативное событие, превращавшее любой эпизод российской действительности XVIII столетия в источник символических интерпретаций. Журнальный метатекст, не разрывая связи с бытовой обстановкой, запускал когнитивный механизм читательского восприятия разной степени погружения [11, с. 65–66]. На содержательном уровне самый простой способ циклизации журнальных статей – наличие сквозной темы, которая создает кумулятивную структуру [12, с. 27]. В основе ее, как правило, цикл характеров или, как в случае «Трудолюбивой Пчелы», один характер, но вызывающий особый писательский и читательский интерес.

Социальный феномен подьячества известен еще со времен Московского царства. С.М. Соловьев описал генезис и эволюцию этой социальной страты, пороки которой, раз сложившись, укоренились в среде подьячих. При Петре I, несмотря на указы, количество дьяков, подьячих, судей-мздоимцев превращало критическую массу и часто вызывало недовольство всех слоев населения. При Екатерине I подьячих, пойманных за руку, даже казнили, а на виселицы прибывали таблички с их злодеяниями. Таким образом, практика взяток переживала царствующих особ. Естественным образом российская традиция продолжилась и при правлении Елизаветы Петровны, свидетелем и летописцем которой стал Сумароков [13, с. 229–234, 255, 476–477, 487, 509, 518, 533–535, 600–601].

В первой трети XVIII в. социальный тип подьячего начинает становиться литературным характером. Подьячий приобретает статус сквозного характера для русской литературы вплоть до начала XIX в., пройдя путь от зарождения в сатирах Кантемира до укоренения в литературе в разножанровом творчестве Сумарокова, начиная со знаменитой «Эпистолы о стихотворстве» (1747) [5, с. 9].

Сатирический тип «бездушного подьячего», предложенного в качестве возможного героя комедии в поэтологическом манифесте Сумарокова, на страницах «Трудолюбивой Пчелы» приобретает конкретные узнаваемые черты и постепенно становится характером с метатекстовым потенциалом. Неслучайно впервые подьячий фигурирует в майском номере журнала, который отличается от четырех предыдущих. Он заканчивается словами: «Весь сей месяц сочинения Александра Сумарокова» [8, с. 320]. За весь год издания это единственный случай, когда издатель публикует только свои произведения.

В статье «К типографским наборщикам» [8, с. 263–274] Сумароков создает портрет подьячего через его речевую характеристику. Подьячие изустно «высокомерятся любимыми своими словами, Понеже, Точию, Якобы, Имеет быть, Не имеется, и прочими такими» [8, с. 274]. Их

письменная речь изобилует орфографическими ошибками, но подьячие не спешат учиться и совершенствовать грамотность. Всю свою энергию они тратят на никому не нужные графики: «...в два яруса ставят литеры и четыре литеры узорно в слове Лета перепутывают» [8, с. 274]. Писать подьячие не умеют, и писцами называются иронически. Подьячие – люди не бедные, потому что «их должность – обирать» [8, с. 274]. Заканчивается статья «К типографским наборщикам» в духе сатирического словаря Рабенера: «что безграмотные люди всегда грамотных людей богаче бывают» [8, с. 274; 14].

В июньском номере характер подьячего появляется два раза в разных жанрах – эпиграмме «Судьи приказных дел у нас не помечали...» и стихотворении «Справка» («Запрос»), исполненных сатирическим пафосом [3, с. 22–23]. Как и большинство эпиграмм Сумарокова, опубликованных в журнале, названная эпиграмма не имеет конкретного адресата. Она апеллирует к публичному пространству всей аудитории, как бы читающей вслух, от имени чиновных дворян, которые с легкостью обучились естественному ремеслу подьячих:

«Судьи приказных дел у нас не помечали,  
Дьяки сей дар писать и взятки брать нашли,  
Писать и драть они дворянство обучали!  
Но мы учителей далеко превзошли» [8, с. 370].

Подьяческий «дар», как вирус, оказался настолько живуч, что смог преодолеть и пространство, и время, превратившись во всеобъемлющее вечное российское зло.

В сатирическом стихотворении «Справка. Запрос» комическая ситуация временной потери булавки, скреплявшей документы, превращается в трагифарс всероссийского масштаба. Сумароков остроумно пародирует волокиту, избыточный бюрократизм и подьяческий язык делопроизводства [3, с. 22–23]: «Потребна в протокол порядочная справка...» [8, с. 370]. Из пустяка раздувается целое делопроизводство, требующее протокола и проведения экспертизы: «Казенный был ущерб, булавки помянутой?» [8, с. 370]. На витиеватый запрос приходит простой ответ, где от лица начальника, вероятно, выступает сам издатель журнала: «Я знаю только то, что ты глупый осл» [8, с. 370].

Употребление бранных лексем служит языковой скрепой в формировании «подьяческого» метатекста «Грудолобивой Пчелы». Притча «Подьяческая дочь» [8, с. 476–478], помещенная в августовской книжке, начинается удвоением лексемы «тварь»:



«Не ложно,  
Что можно,  
Себя по виду обмануть,  
И тварью тварь почесть иною» [8, с. 476].

Таким персонажем притчи, выдающим *quid pro quo*, оказывается обозначенная в заголовке подьяческая дочь, одеждой и разговорами претендующая на светскость и кокетство: «Казалось, что в ней была господска кровь» [8, с. 477]. Подьяческая дочь ведет образ жизни, превышающий ее статус, выдает себя за знатную особу, ей не являясь, походя на вдову из эссе Сумарокова «О неестественности» из апрельского номера журнала. Но если вдовица изображала скорбь по умершему мужу, нарушая простоту естества, то загадочное поведение подьяческой дочери объясняется другими причинами. Разгадка в том, что:

«Блаженной памяти ее родитель грешен;  
За взятки он повешен;  
До взяток был охоч;  
И грабил день и ночь.  
Живот его остался весь на рынке;  
Однако деньги все остались ей в скринке» [8, с. 477–478].

По наблюдениям В.Г. Березиной, Сумароков осложняет бытовую сатиру социальной [3, с. 25]. Зарисовка обыденной пьянки подьячих превращается в едкую сатиру на чиновников, берущих мзду со всех подряд невзирая на толщину их кошелька:

«Подьячия из карт те карты выбирают,  
Понеже ни в трисет ни в ломберт не играют.  
Нахлюставшись писцы о взятках стали врать,  
И что де подлежит за труд и кожу драть,  
Не только брать...» [8, с. 477].

В сентябрьском номере в изображение характера подьячего добавляются новые краски. Традиционное пьянство подьячего в сатире Сумарокова «Кто в самой глубине безумства пребывает...»<sup>1</sup>, в эпиграммах А. Аблесимова «Живу на свете я уж лет десятков шесть...» и «Подьячий здесь зарыт...»<sup>2</sup>, дополняется его неспособностью соответствовать статусу

государственного служащего в эпиграмме Сумарокова «Мужик не позабудет»:

«Мужик не позабудет  
Как кушал толокно;  
И посажен хоть будет  
За красное сукно» [8, с. 576].

Концептуальный текст с широкой политико-социальной проблематикой был опубликован Сумароковым в октябрьском номере без названия в разделе «Письмо» («Утесненная истина...») [8, с. 631–633]. Сумароков поднял проблему мздоимства от личной житейской неприятности до трагедии государства, объявив, что грабительство со стороны подьячих – государственная политика беззаконников. Охотники до взяток положили конец народному спокойствию, и Истина просит Юпитера истребить бесовестных приказных служителей. Юпитер отказывается, говоря, что взяточников слишком много: «...сколько вдов и сирот останется и сколько прольется слез, сколько нищих умножится, ходящих по миру и просящих милостыни» [8, с. 631]. Истина отвечает, что «нищих будет меньше; ибо меньше грабительства будет; или разве тебе больше угодно, чтоб невинных людей, ими ограбленных, жены, дети и они сами слезы проливали и по миру таскались?» [8, с. 631]. Перекликаясь с сюжетом «Подьяческой дочери», ведущей богатый образ жизни на наследство повешенного за взятки отца, текст письма также утверждает «преемственность» награбленного: «Сверх того, редко бывает, чтоб по мужней смерти жена или по смерти отцовый сын или дочь, после приказного человека по миру ходили; всегда после их имения остается довольно; разве покойник чаще бывал на кабаке, нежели в приказе» [8, с. 632]. Истина не верит в возможность исправления нравов и видит выход только в истреблении грабителей.

После Юпитерова удара по приказному роду «самые главные злодеи из приказных служителей остались целы» [8, с. 633] – истреблены были только ничтожные служилые чины. Снова возникает ситуация *quid pro quo*: главными грабителями оказались богатые и великолепные люди, которых Юпитер почитал за представителей знатнейших родов. Однако, как оказалось, эти люди были выходцами из нищеты – разбогатеи, они и стали главными грабителями нищих: «...отцы сих богатых и великолепных людей ходили в чириках, деды в лаптях, а прадеды босиком» [8, с. 633]. Ведь и подьяческая дочь теперь носит вместо чепца и телогреи корнет и флеровый салоп. А под внешностью господина скрывается подлость, лихоимство, крючкотворство, невежество. Сумароков видит во взяточничестве

подьячих важную общественную проблему: по их смерти раздались народные рукоплескания громче удара Юпитера, да только удар не нанес никакого вреда охотникам до взяток. В.Г. Березина справедливо связывает «Письмо» Сумарокова со статьей «Разговоры по подобию Лукиановых» (перевод А. Нартова), напечатанной в 1756 г. в «Ежемесячных сочинениях». В ней также фигурируют Истина и Юпитер, но сумароковское «Письмо», благодаря введению характера подьячего, начинает полемику с предшествующим переводным текстом. Изначальный гнев Юпитера из-за изгнания Истины трансформируется у Сумарокова в мольбу «утесненной» об истреблении подьячих. Однако разбогатевший чиновник оказался неуязвим даже перед Юпитером и его молнией [3, с. 25–26].

Характер разбогатевшего подьячего появляется вновь в стихотворении Сумарокова «Диковинка», опубликованном в этом же номере:

«Какой диковинки я в век не ожидал,  
Такую случай мне увидеть ныне дал:  
Я шел задумавшись; разбились мысли стуком;  
Но что увидел я! Подьячий едет цуком» [8, с. 640].

На уровне метатекста это не просто «поэтическая иллюстрация к основной мысли» предыдущего «Письма» [3, с. 25–26]. Это, с одной стороны, визуализация характера подьячего, с другой – последовательное повторное обращение к одной теме – один из способов циклизации журнальных публикаций в пределах номера и в едином пространстве годового содержания ежемесячного издания.

В ноябрьском номере раздел «Письма» заполнен тремя текстами – и все они связаны с характером подьячего. Первое письмо «О некоторой заразной болезни» [8, с. 687–692] написано в духе сатирического словаря Рабенера [14, с. 60–61] и может служить статьей к слову «крючок», давшему впоследствии название пороку крючокотворства. Тяжесть этой заразной болезни в середине XVIII в. доказывается уже тем, что, по данным «Словаря русского языка XVIII века», тематическое гнездо включало 9 лексем: крючковатый, крючкодей, крючкописец, крючоктворец, крючоктвор, крючоктворить, крючоктворство, крючоктворствовать, крючок [15, с. 57–58]. В XVIII в. как просторечно-уничижительное слово «крючок» обозначало волокитчика-взяточника и обычно употреблялось по отношению к судьям и подьячим.

В письме «О некоторой заразной болезни» Сумароков ставит диагноз крючоктворству – этой напастью подьячий род заразился от дьявола, как ранее сребролюбивый Иуда. И теперь «в здешних областях началась скорбь сия подьячими» [8, с. 688]. Заканчивается письмо страшным диа-

гнозом: «Язва акциденции день от дня преужасно размножается, и число больных неописанно велико, а ежели не употребятся к тому способы, чтоб оную болезнь истребить, так последует неизлечимое разоренье» [8, с. 689–672]. Латинский эвфемизм, воспринятый в качестве названия диагностированного заразительного заболевания, не спасает российское общество от язвы взяточничества даже на вербальном уровне. Жанровая природа сумароковской статьи может быть определена как «один из ранних прообразов русского журнального фельетона» [3, с. 27].

Неслучайно А.В. Западов и Е.П. Прохоров поместили второе письмо ноябрьского номера «О думном дьяке, который с меня взял пятьдесят рублей» [8, с. 692–698] в сборник «Русский фельетон. Дооктябрьский период» [17]. Тем самым составители отдали Сумарокову первенство отечественного фельетониста, предвосхитившего на несколько десятилетий появление жанра не только в России, но и в Европе. С нашей точки зрения, данный текст действительно имеет сатирическую направленность. Однако повествование включает элементы вымысла, превращая фактуальный текст в фикциональный. Наррация ведется от первого лица, но Я-героя не совпадает с Я-биографического автора. Герою письма всего 12 лет, и он имеет намерение с помощью взятки решить какое-то важное дело. О себе герой пишет, что был в это время кадетом (Сумароков поступил в Сухопутный шляхетский кадетский корпус в возрасте 15 лет). Подросток решает свое дело с думным дьяком, который приравнивается к обер-секретарю, то есть высшей канцелярской должности в Синоде или Сенате. Пространство, на котором происходит передача взятки, дом дьяка, отгорожено от мира подростка подворотней, щелью между воротами и землей, через которую ребенок еле пролезает. На страже места преступления стоит преужасно лающая собака – герой напрямую сравнивает дом дьяка с адом: «Цербер не испугал Геркулеса в аде, а меня дьячий Цербер гораздо испугал, потому что я ребенок был, да я ж и не Геркулес, хотя и в ад вошел» [8, с. 695].

Слуга дьяка долго не пускает героя в дом, несмотря на его уверения в том, что он не чужд драматическому искусству. Однако слуга безапелляционно называет театр враками, а настоящему делу служит его хозяин – думский дьяк: «Очень досадно мне это стало, что дьяков он писателям драм предпочитает, как будто сердце слышало, что я по времени буду иметь несчастье быть драматическим стихотворцем. Однако служителю знатного человека должен я был уступить» [8, с. 694].

Дальше ситуация становится еще более фантазмагоричной: слуга дьяка заставляет подростка кланяться собаке. Ребенок мыслит, что, если «уже дошел до такой подлости, чтобы кланяться дьяку, великое ли это уже уни-

жение, чтобы и собаке не поклониться; поклонился, да еще и пристойнее было, чтоб я собаке поклонился, нежели ее помещику: она денег не возьмет у меня, а бессовестный ее помещик с меня счистит» [8, с. 695].

Взятничество, синтагматически связанное с характером подьячего, у Сумарокова приобретает не только устойчивый атрибут характера, но и как тема постоянно развивается из номера в номер. Можно проследить ее градацию от уровня констатации и обличения до осознания социально-политической проблемы – угрозы государству и обществу. Взятничество, наконец, осмысливается как морально-нравственная доминанта социального устройства: «Я редко вспоминаю, что я дворянин, а в то время вспомнил я это и размышлял, идучи по двору: дьяк богаче меня, а я несу ему деньги; дьяк хуже меня, а я иду ему кланяться; и ежели бы я философ был, конечно бы, закричал: “О времена! о нравы!”» [8, с. 695–696]. О tempora, о mores! – знаменитое латинское крылатое выражение, к которому апеллируют, говоря об упадке нравов, в осуждение, подчеркивая неслыханный характер события. Оно придает сумароковскому повествованию и бичуемому пороку статус фатальной неизбежности и неискоренимости во все времена.

Непреоборимость мздоимства, его укорененность и всеохватность вводят автора письма в грех: уже не первый раз в журнале он говорит о том, что взяточников нельзя исправить, а можно только истребить. Так и в данном тексте герой желает дьяку смерти на виселице: «Отдал ему свои деньги и поехал домой, всем тем, которые, нарушая честность и присягу, корыстуются взятками, желая висельницы» [8, с. 698].

В том же ноябрьском номере Сумароков ставит остроумную точку коротким текстом, озаглавленным «К Подьячему, Писцу или Писарю, то есть, к таковому человеку, которой пишет, не зная того что он пишет»: «Писарь! ты хулишь издания под именем Трудолюбивой Пчелы, болтая, что в них только Стихи: это неправда, не одни Стихи в них, да и Стихов никто, кроме тебя и тебе подобных невеж не уничтожает. А о себе ты бредишь так: я бы перевел Василия Великого, Григория Богослова, Иоанна Златоуста; но кто бы узнал их в твоём переводе? Я тебе скажу на это прибаутку. Просила некогда жена мужа, чтобы он украл ей пшеницы испечь пироги, потчевать гостей. Муж говорил: у нас от роду пшеничных пирогов не бывало, так узнают то все, что пшеница украдена. Не твое то дело, говорила она. Я так испеку пироги, что они чернее оржаных будут» [8, с. 698–699]. «Хлебная» метафора может интерпретироваться как указание на то, что журнал «Трудолюбивая Пчела» дал пищу для умов и душ современников и потомков. Однако судьба журнала зависит от людей спесивых, с высоким самомнением, но годных только для того, чтобы из белого сде-

лать черное и положить «Трудолюбивой Пчеле» конец [18, с. 140–141]. Такова сущность не только всего подьячего сословия, но и всех пишущих, либо не понимающих, для чего они это делают, либо, наоборот, отлично осознающих силу воздействия своего красноречия на власть имущих.

Свое недовольство подьяческим родом Сумароков недвусмысленно выразил в статье «О копистах» декабрьского номера «Трудолюбивой Пчелы» [8, с. 757–762]. В.Г. Березина по остроте сатирического пафоса сближает данный текст с памфлетом в форме сатирической бытовой новеллы [3, с. 29]. В зачине автор счастлив тем, что не имеет никакого недвижимого имущества потому, что это избавляет его от общения с подьячими: «...большую половину моего века прожил, радуясь тому, что хотя я деревень и не имею, да и не имею и дела с подьячими» [8, с. 757]. Здесь же подьячие названы «родом животных», одно имя которых возмущает дух [8, с. 757]. Далее ничтожество подьячих в восприятии Сумарокова передается имплицитным противопоставлением крылатого коня Пегаса, от удара копыта которого возник источник Гиппокрена на горе Геликон – обители муз, и сих тварей, «которые мне толикое подают омерзение» [8, с. 758]. Подьячие – непреодолимое препятствие, отторгающее писателя от возлюбленной Мельпомены навеки.

В статье «О копистах» Сумароков оглашает высокую самооценку, считая свое стихотворство находящимся на самом вершине силы. Себе в заслугу автор ставит быстрое преодоление разрыва между российским читателем / зрителем, с одной стороны, греческой, французской литературой и театром – с другой, ставшее возможным благодаря стараниям издателя «Трудолюбивой Пчелы». Своим особым вкладом в российскую культуру Сумароков считал основание словесных наук и работу в области очищения и нормализации русского языка. Высокая самооценка Сумарокова совпала с его оценкой современниками и потомками: писателя считают отцом русского театра, создавшего отечественный театральный репертуар, первым русским трагиком и комедиографом [19, с. 114].

Отметив высокое признание своих дел за рубежом, Сумароков увидел в пакостях подьячих божий промысел: они появились в его жизни, чтобы избавить от греха гордыни, дыбы не вознесся автор от самомнения: «Озлобленный мною род подьяческий, которым вся Россия озлоблена, изверг на меня самого безграмотного из себя подьячего и самого скаредного крючкотворца» [8, с. 759]. Озлобление автора было вызвано известной театральной историей, когда Сумароков – с 30 декабря 1756 г. директор Российского театра – распространил право ношения шпаги не только на актеров, но и на переписчиков драматических произведений (копиистов) вне зависимости от их сословной принадлежности. Подьячие, которые при

гофмаршале Сиверсе управляли театром, были возмущены действиями Сумарокова, поскольку носить шпаги им самим не полагалось. Поэтому гофмаршал спешно запретил копиистам носить шпаги. Издатель «Трудолюбивой Пчелы» увидел в этом распоряжении желание смертельно досадить лично ему, даже несмотря на то, что своими постановками он увеселял монархиню и любезное отечество. Статьей «О копиистах» Сумароков фактически объявлял ультиматум: либо запрет на ношение шпаг копиистами будет отменен, либо он перестает писать драматические произведения и слова своего не отменит [8, с. 762]. Действительно, обида, причиненная Сумарокову, стала причиной многолетнего перерыва в его драматургическом творчестве: первая после длительной паузы комедия вышла только в 1764 г., а трагедия – в 1768 году.

Текст статьи Сумарокова дает представление о том, что покушение на формальный признак – ношение шпаг копиистами – было воспринято Сумароковым как развенчание его собственного статуса и авторитета. Писатель заявил, что копиисты откажутся от работы, и тогда он сам должен будет переписывать свои тексты. Это значит, что из творца он превратится в ремесленника, множителя: «Или ты хочешь того, что бы я и стихотворец был и копиист?» [8, с. 761].

В тексте Сумарокова речь идет не столько о личной обиде, сколько о сути безграмотного подьяческого управления театром. В отличие от чиновников–подьячих, театральные копиисты имели хорошее образование, были знатоками русского языка, занимались важным и благородным делом – служением Мельпомене. Запрет Сиверса на ношение ими шпаг фактически аннулировал их дворянский статус, опускал в социальной иерархии в неблагородные сословия. В случае, например, с подьяческой дочерью происходило все наоборот: неблагородная, из подлости, выращенная на кислых щах и квасе девка пролезала в дворянское сословие, да еще не за счет способностей и труда, а за счет унаследованных безмерных взяток отца-подьячего. Сумароков, конечно, видел в этом большую угрозу для общественной добродетели и государства, ощущал несправедливость, которая угрожает основам социального устройства.

Таким образом, воплощение характера подьячего на страницах журнала «Трудолюбивая Пчела» может быть интерпретировано двояко. С одной стороны, для Сумарокова весь социальный институт подьячества – безусловное зло для государства и общества, ненужный, паразитический элемент бюрократической системы. Поэтому публикации на эту сквозную тему имели, в оценке Н.Н. Булича, «совершенно общественное значение» [20, с. 190]. Неслучайно характер подьячего – метонимия всяческих пороков, объект сатирического осмеяния. Как и в большинстве журнальных

публикаций, здесь Сумароков «своею “Трудолюбивой Пчелою” был провозвестником последующих журнальных явлений» [20, с. 128].

С другой стороны, приверженность Сумарокова одной и той же теме в серии журнальных публикаций позволяет рассматривать характер подъячего не только на уровне проблематики. На уровне поэтики данный сквозной характер способствует образованию журнального метатекста. Сходную тенденцию заметил Р. Вроон, исследовав первые десять сумароковских элегий, опубликованных в «Трудолюбивой Пчеле». Ученый пришел к выводу, что в 1759 г. издатель уже делал «попытку установления межтекстовых связей», его элегические циклы в пределах отдельных номеров «демонстрируют нарративный потенциал» и представляют собой единый сквозной метасюжет [21, с. 438, 441]. В случае циклизации элегий метатекстовость задается жанровой доминантой – установкой на предстоящую разлуку влюбленных. В случае с подъячим, наоборот, разножанровые публикации, имея сквозную тему, создают кумулятивную структуру. Именно она обладает нарративным потенциалом, который реализуется уже на уровне метатекста. Сквозной характер подъячего придает ансамблевой дискретности всего журнала кумулятивную целостность. Продолжая традиции Теофраста, Дж. Чосера, Дж. Холла, Т. Фуллера и прямых своих предшественников в журналистике Р. Стила и Дж. Аддисона, Сумароков переводит риторику прозаических публикаций и поэтику разножанровых стихотворений в разряд авторского и издательского литературного мышления, которое задает «Трудолюбивой Пчеле» метатекстовую коммуникативную стратегию.

### *Примечания*

1. Прием лексического повтора слова «запас» в сатире Сумарокова «Кто в самой глубине безумства пребывает» отсылает к его «Эпитафии подъячему» 1756 года [22, с. 364].

2. Эпиграмма А. Аблесимова – «Эпитафия» следует «Эпитафии подъячему» Сумарокова.

Ср.:

Подъячий здесь зарыт, нашел который клад;  
У бедных он людей пожитков поубавил;  
Однако ничево не снес с собой во ад;  
Но все имение на кабак оставил [8, с. 576].

Ср.:

Подъячий здесь лежит, который дело знал,  
Что прямо то кривил, что криво поправлял;



Трудясь до самого последнего в том часу,  
И умираючи еще просил запасу [22, с. 364].

#### *Список литературы*

1. Белинский В.Г. Полное собрание сочинений: В 13 т. Т. 6. Статьи и рецензии. 1842–1843. М.: Изд-во АН СССР, 1955. 799 с.
2. Берков П.Н. История русской журналистики XVIII века. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1952. 572 с.
3. Березина В. Журнал А.П. Сумарокова «Трудолюбивая пчела (1759)» // Вопросы журналистики. Сб. статей. Л.: ЛГУ, 1960. Вып. 2. Кн. II. С. 3–37.
4. Левитт М. Журнал А.П. Сумарокова «Трудолюбивая пчела»: композиция и направление // Дар дружества и муз: Сборник в честь Натальи Дмитриевны Кочетковой. СПб.: М.: Альянс Архео, 2018. С. 69–77.
5. Куликова И. Тип подъячего в русской литературе XVIII века (I) // LITERATÛRA. 2007. 49(2). С. 7–20.
6. Куликова И. Тип подъячего в русской литературе XVIII века (II) // LITERATÛRA. 2008. № 50(2). С. 7–17.
7. Алпатова Т.А. Концепт «подъячий» как ключевая единица сатирического «текста» А.П. Сумарокова // Казанская наука. 2019. № 11. С. 12–14.
8. Трудолюбивая Пчела. СПб.: Тип. Акад. наук, 1759. 767 с.
9. Ломоносов М.В. Полное собрание сочинений. Т. 8. Поэзия. Ораторская проза. Надписи. 1732–1764 гг. М.; Л.: Изд-во Акад. наук СССР, 1959. 1279 с.
10. Державин Г.Р. Сочинения. Л.: Художественная литература, 1987. 502 с.
11. Растягаев А.В. Ансамблевая природа журнала А.П. Сумарокова «Трудолюбивая Пчела» (1759): на примере апрельской книжки // Современная филология: методы, гипотезы, проблемы, универсалии. Самара: СФ МГПУ, 2019. С. 164–194.
12. Трахтенберг Л.А. Циклизация в русских сатирических журналах XVIII века // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2016. Т. 75. №4. С. 22–34.
13. Соловьев С.М. История России с древнейших времен: В 15 кн. М.: Соцэкгиз, 1963. Кн. 10. Т. 19–20. 781 с.
14. Растягаев А.В., Сложеникина Ю.В. «Опыт немецкого словаря» Г–В. Рабенера: от перевода А.А. Нартова до публикации переделки в «Трудолюбивой Пчеле» А.П. Сумарокова // Libri Magistri. 2018. № 6. С. 45–61.
15. Словарь русского языка XVIII века. Вып. 11. (Крепость–Льяной). СПб.: Наука, 2000. 256 с.
16. Лебедева О.Б. История русской литературы XVIII века. М.: Высшая школа, 2003. 415 с.
17. Растягаев А.В., Сложеникина Ю.В. «По окончании сего плачевнаго и смешнаго позорища...»: qui pro quo (на материале апрельской книжки «Трудолюбивой Пчелы» А.П. Сумарокова) // XVIII век: смех и слезы в литературе и искусстве эпохи Просвещения: коллективная монография. СПб.: Алетейя, 2018. С. 637–682.

18. Русский фельетон. Дооктябрьский период / Сост., подготовка текста, вступ. заметки и коммент. А.В. Западова и Е.П. Прохорова. М.: Госполитиздат, 1958. 456 с.

19. Сложеникина Ю.В., Растягаев А.В. Коммуникативная стратегия журнального метатекста «Трудолюбивой Пчелы» А.П. Сумарокова (на примере декабрьского номера) // Язык. Словесность. Культура. 2011. № 2. С. 126–141.

20. Булич Н.Н. Сумароков и современная ему критика. СПб.: Тип. Эдуарда Праца, 1854. 290 с.

21. Вроон Р. «Оды торжественныя» и «Елегии любовныя»: История создания, композиция сборников // Сумароков А.П. Оды торжественныя. Елегии любовныя. Приложения: Редакции и варианты. Дополнения. Комментарии. Статьи. М.: ОГИ, 2009. С. 387–468.

22. Ежемесячные сочинения, к пользе и увеселению служащие. Апрель 1756 года. СПб.: Императорская Академия наук, 1756. 576 с.

### **SATIRICAL IMAGE OF THE SCRIVENER ON THE PAGES OF A. SUMAROKOV'S MAGAZINE "INDUSTRIOUS BEE" (1759): FROM CHARACTER TO METATEX**

**A.V. Rastyagaev, Yu.V. Slozhenikina**

Much of the literature concerning A. Sumarokov's «Industrious Bee» magazine highlight its satirical aspect. The satirical image of the scrivener is most frequently noted as the dominant theme in the entire journal. In contrast, the chapter suggests a new perspective on the character of the scrivener which is present in different genres in six issues of the journal. The study is based on a comprehensive approach. The methods are used: historical–typological, cultural–historical, biographical, comparative–historical. The finding allows us to conclude that the social institute of scribesmanship is perceived by Sumarokov as an absolute evil for the state and society. The analysis underlines the scrivener's character as an object of satirical ridicule, at the problem level. At the level of poetics, the character is one of the ways to cycle journal articles.

**Keywords:** 18th century journalism, Sumarokov, «Industrious Bee», scrivener, character, metatext.

### **3.2. НАЦИОНАЛЬНЫЕ КОДЫ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ БОРИСА ВАСИЛЬЕВА «ГОСПОДА ВОЛОНТЁРЫ»**

© *Е.С. Казютина, Е.Г. Озерова*<sup>1</sup>

Рассматриваются национальные коды как источники ценностно-культурного наследия художественных текстов Бориса Васильева. Цель данной работы – выявить и проанализировать стилистические и смысловые ресурсы языка, которые вербализуют ментально-концептуальные лингвокоды нравственного континуума

---

<sup>1</sup> Проект РФФИ № 19-012-20086.

текстов Бориса Васильева. Поставленная цель реализуется при помощи разработанного нами метода когнитивно-герменевтического анализа текста, который демонстрирует взаимодействие культурного и традиционного контекстуального анализа, благодаря чему становится возможной интерпретация ценностной структуры и стилистических средств текста. Национально-культурный колорит художественного текста помогает выявить смысловые топики при помощи конструктивной роли прецедентных феноменов и идиостилевых маркеров текста.

**Ключевые слова:** национальные коды, ментальная память, ценностно-культурные универсалии.

Русская литература на протяжении многих столетий служит тем духовно-нравственным ориентиром, в центре которого находится уникальное чувственно-ментальное образование – человек как система национальных координат. Данные постулаты, формирующие индивидуально-авторское мировосприятие, складываются в систему ценностей, традиций, взглядов и представляют национальный код, который передаётся из поколения в поколение. Таким образом, национальные коды – это ментальный геном, выступающий нравственным континуумом для претерпевающего трансформацию сознания современного человека. Б. Васильев оказывается тем хранителем «генной памяти», который посредством речи персонажей вербализирует ментально-концептуальные лингвокоды, расшифровывающие прецедентные феномены и идиостилевые маркеры автора художественного текста.

Художественные тексты Бориса Васильева обозначили себя в русской литературе энциклопедией борения человеческой души во всех её ипостасях. Тексты о войне, казалось бы, закаляли писателя, но рефлексия, вылившаяся в поздних произведениях, выявляет со-переживание, со-чувствие и со-страдание. Материалом анализа в данной работе являются художественные контексты диалогии «Были и небыли». Первая и вторая главы романа-эпопеи «Господа Волонтёры» выполняют функцию экспозиции и завязки к последующему повествованию всего произведения.

Посредством индивидуально-авторского построения смыслового пространства текста автор демонстрирует комбинированные языковые конструкции, которые порождаются при помощи нанизывания выразительных и афористических выражений. Используя комплекс лексико-семантических средств, писатель создаёт сложный, многослойный образ художественного времени. При помощи стилистической тональности строится темпоральное пространство: читатель только что был на «собрании» среди колонн и корреспондентов и вдруг переносится вместе с рассказчиком «туда, где нечто ужасное», спускается с отцом Никандром в «ад». Вместе со «свидетелем турецких зверств» читатель теряет сознание и приходит в

себя вновь в «зале, среди массового сумасшествия и взбудораженной публики, где плачут мужчины и женщины», а Гавриил пробивается к сцене «первым русским волонтером».

Автор при помощи стилистически маркированных сочетаний создаёт настроение повествования о публике «Благородного собрания», которая жаждет зрелищ, подготавливает к «выступлению очевидца» «газетной шумихи». Монолог священнослужителя представляет экспрессивно-эмоциональный поток образных конструкций: «... я ехал **по выжженной, вытопанной и напоенной кровью стране**, <...> И если бы не **заброшенные кукурузные нивы**, если бы не **изломанные виноградники**, я мог бы подумать, что **Господь перенес меня через столетия** и я еду **по родной Руси после нашествия Батыея** <...> **Клубы смрадного дыма** сползали к дороге, **окутывая ее точно саваном** <...> **ТАМ**, наверху, находилось **НЕЧТО УЖАСНОЕ**, распространявшее на всю округу **тяжкий дух смерти**, и я не мог не увидеть это **воочию** <...> Я шел один, **вооруженный лишь Божиим именем и человеческим состраданием**, я шел не из **праздного любопытства**, а в **слабой надежде найти хоть единое живое существо и вырвать его из лап смерти**» [1, с. 8–10].

Архитектоника повествования сопряжена с нанизыванием узуальных и индивидуально-авторских сочетаний и идиом, трансформацией эпитетов и метафор. Б. Васильев описывает трагедию, используя повторы, нагнетает впечатление смерти, сгущает описание события при помощи частотного употребления глаголов. Анализируя основные признаки ментальности в языке, В.В. Колесов приходит к выводу: «в центре русской грамматики находится не имя, выражающее устойчивое понятие, а глагол, обозначающий в высказывании действие и в предикате выражающий то новое, что несёт в себе мысль» [2, с. 25]. Динамическая синхронизация глаголов в художественных текстах Б.Л. Васильева является стилистическим приемом и актуализирует ассоциативно-смысловые ресурсы адресата посредством воспринимаемой действительности.

Текст монолога посредством создания компрессии образных средств становится густым, плотным и объёмным. В нём репрезентируется градация боли, горя, страдания и нечеловеческого ужаса: «**Цветущая земля Болгарии была превращена в ад**, и я не просто ехал по этому аду, я спускался в него, как Данте, с той лишь разницей, что это была не литературная «Божественная комедия», а **реальная трагедия болгарского народа**. Я потерял счет замученным, коих отпевал, я потерял счет уничтоженным жилищам, я потерял счет кострам и виселицам на этой земле. Я думал, что достиг дна человеческой жестокости и человеческих страданий, но я ошибся: **Бог послал мне страшные**

**испытания, ибо человеческая жестокость воистину есть прорва бездонная» [1, с. 9].**

Приём противопоставления (цветущая земля – ад) даёт автору возможность создания реминисценций и аллюзий к библейским и фольклорным мотивам, гуманным и нравственным ценностям через призму прецедентных феноменов, которые выступают инструментом генерирования визуальных образов, вербализации концептуального пространства. Б. Васильев воздействует на когнитивные процессы читателя при восприятии текста и предлагает ментальный диалог, разрушая каноны физического пространства ощущения собственного присутствия при описании трагедии: **«Я был в самом центре царства мертвых. И тогда я завопил: Господи! – кричал я, и слезы текли по моим щекам. – За что ты столь страшно испытываешь смирение мое, Господи?» [1, с. 11].**

Данный контекст не только фокусирует «генную память», но и демонстрирует жанровую трансформацию плача, когнитивную информативность и насыщенность душевных переживаний и философских размышлений. Эффект обрядового причитания и плачевной мелодики эксплицируется посредством таких фигур речи, как риторическое обращение, риторическое восклицание, риторический вопрос. Использование глаголов «завопил», «кричал» является жанровым признаком причета и голосьбы, как и перифраз «слёзы текли по моим щекам» вместо «рыдал» или «плакал».

Дискурсивно-смысловое содержание художественных текстов Б. Васильева – это та информация, которая смоделирована и упорядочена автором в данном фрагменте речемыслительного акта. Синтагматические особенности текста, созданного Борисом Васильевым, обуславливаются линейно-смысловыми отношениями словесных знаков в целостной парадигме ассоциативно-образного пространства текстопорождающего дискурса [3].

Описанный монолог отца Никандра модифицирует ценностную структуру повествования и актуализирует ассоциативно-образное восприятие посредством причитания и молитвы по усопшим. Но его цель – быть услышанным, поэтому повествование о трагедии болгарского народа автор сопровождает повторами «видеть-смотреть», «слышать-тишина».

Так, глава начинается с «изображающего вопиющего в пустыне» Истомина, а появление отца Никандра сопровождается «выжидательной тишиной». Описание тишины трансформируется в «лёгкий ропот», который «пробегает». Компрессия образных средств (эпитет, олицетворение, метафора) сопряжена с интертекстуальными конфигурациями.

«В мертвой тишине» зала «отчетливо слышно» рассказ священнослужителя о «Великом безлюдье и великой тишине», сопровождающих его в «царство мертвых». Монолог включает восклицание о христианской

стране **«УСЛЫШЬТЕ ЖЕ это слово, господи!»**. В Ветхом Завете тишина отождествляется с божественным откровением, в Третьей книге Царств используется звуковой образ тишины: «звук абсолютной тишины». В Библии слово «тишина употребляется 3 раза и сочетается с прилагательным великая тишина (Евангелие от Матфея 8: 26; Евангелие от Марка 4: 39). Данное словосочетание зафиксировано и в анализируемом тексте Бориса Васильева.

И тогда в паузах «шепот прошелестел» в зале. «Шипит» отец Никандр, «шипит» автор, в шипении этом ТИШИНА звучит иначе, пробуждается сознание людей. Идиостилевым маркером становится аллитерация. Функционирование данной стилистической фигуры аккумулирует эмоциональное состояние персонажа и демонстрирует духовные ценности художественного текста Б. Васильева, способы репрезентации национальных кодов выявляют авторскую картину мира.

Гавриил «**смотрит** в третий ряд», «**видит лишь шевелящийся, как у kota, ус**», «**словой вдруг оглох**», потому что собственные тревога и горе ближе. И поэтому Варя «**незряче глядя словно не слышит**» от горечи утраты матери, и поэтому отец «**никогда не допускал никого в царство своих размышлений и переживаний, думал не то, что говорил, и не говорил, что думал. А Гавриилу казалось, что он думает о матери, но он ни о чем не думал. Не думал и о воспоминаниях, в которых научился видеть, а не только смотреть**» [1, с. 32–33].

Но сейчас в монологе опытный оратор уводит юношу от собственных дум, который слушал теперь с остальными присутствующими: «**он не смотрел более в третий ряд, он СЛУШАЛ <...> Отец Никандр замолчал. И его услышали. А после в зале уже не было тишины. Рыдали женщины, хмуро, скрывая волнение, покашливали мужчины, и ГЛУХОЙ ГУЛ перекатывался из конца в конец. Услышал и Гавриил, который кричал со всеми вместе, вдруг позабыл и о мадемуазель Лоре, и о рыжеусом артиллеристе-сопернике, он был весь во власти высокого и прекрасного вдохновения: **Благословите первого русского волонтера, отче**» [1, с. 9–16].**

В повествовании заметно меняется окраска, экспрессия, функциональность фразеологических средств, и стилистика номинативных сочетаний меняет тон, задавая новую направленность грядущим событиям. И вот, Гавриил – «**волонтер номер один**».

Медленное и плавное течение временного пространства сменяется динамичным повествованием событий: Варя «ощущает движение времени», а Гавриила: «захватил всеобщий порыв, восторженный пафос публики <...> Он собственной волей взлетел на орбиту, но взлетел так точно, так

вовремя, что был тут же подхвачен посторонними силами, направлен и раскручен ими в соответствии с внутренними законами общественного движения и теперь уже не мог самостоятельно вернуться в прежнее приземленное состояние <...> его наперебой расспрашивали его о том, что было и чего не было, что будет и чего не может быть. Так чудилось ему, чудилось, пока ...» [1, с. 16–19].

«Были и небыли» – так называет автор диологию из двух книг, где повтор является самым частотным стилистическим средством: «казалось», «чудилось», «было и не было», повтор-аллюзия «жили-были». Командир поощряет Гавриила: «только уж коли назвались груздем, так первым в кузовок полезайте, первым, поручик <...> Скатертью дорога» [1, с. 16]. Функционирование фразеологизмов представляет идиостилевое ядро как концептуального, так и коммуникативного аспекта анализа текста. Наблюдение за фразеологическими ресурсами художественного текста Б. Васильева позволило систематизировать материал текста по двум аспектам: 1) идиостилевая специфика, 2) интертекстуальное своеобразие.

Диология является неисчерпаемым источником для дальнейших исследований речевых характеристик персонажей, вербализированных когнитивных процессов, используемых языковых единиц, составляющих тезаурус Б. Васильева

Отец Никандр «осознаёт свой ДОЛГ», в том, чтобы рассказать об увиденном всему миру. Делает это громко и пафосно, с восклицаниями и призывами, взывает к МИЛОСЕРДИЮ, чтобы «великая Россия пришла на помощь православной Болгарии». Публика неистовствует. «КОДЕКС ЧЕСТИ» ведёт Гавриила в Сербию «служить отечеству отвагой и верностью – фамильный закон семьи Олексиных».

Иван Гаврилович одобряет намерение сына ехать воевать и в этом видит предназначение, продолжение традиции: «дворянское занятие – шпага, крест да книга, так в старину считалось» [1, с.33]. И снова автор использует приём аллитерации, создавая речевую тональность, мелодику художественного такта, воссоздавая скрежет, шипение, лязганье, звон искрящего железа оружия и славных подвигов «тех самых Олексиных», известных доблестных воинов уже три столетия: СЛУЖИТЬ, ОТЕЧЕСТВО, ОТВАГА, ВЕРНОСТЬ, Фамильный, Закон, Семья, Олексины, Кодекс, Честь, дворянское, Шпага, Крест, Книга, Так, Старины, Считалось, Чин, Честь, и Скали. Отец благословляет Гавриила и завещает: «Не чинов мы искали, но чести, и нас скорее уважали, чем любили <...> Ни милости, ни снисхождения, помни об этом <...> Конечно, можно было бы уехать без отцовского согласия, и это было бы куда как современно, но Гавриил не любил современности» [1, с.37–38].

Синтагматика художественного пространства текста особенно ярко проявляется в композиционном расположении повествования и выборе лексических средств. Между трагедией народа, восторженного проявления чувств публики, отеческого долга и нового предстоящего несчастья Варя «по смоленской традиции» в полночь в саду слушает «пение соловьёв», «млея от восторга и ожидания», оставив «девичьи страхи».

В эту ночь девушки мечтают о женихах, а Варе пора замуж, она ещё не знает, что ей предстоит «долг сохранить семью», сейчас «молодой прапорщик» стоит за забором и вместе с девушкой слушает «соловьиные переливы», Варя готова любить: «соловьи звенели восторженно и любовно, ночь была нежной и таинственной <...> и вскоре они уже сидели рядом, и стук их сердец давно уже заглушил все соловьиные трели <...> очнулась она внезапно, как со сна, от далёкого тележного грохота» [1, с. 22].

В поток образной компрессии писатель включает когнитивную метафору, которая совмещает порождение причинности и следствия, поскольку грохот тележки – это известие о смерти мамы, и Варя прощается с молодостью, беззаботностью, грёзами и надеждой выйти замуж.

На смену общему негодованию и желанию помочь болгарскому народу, обычному течению событий, девичьих грёз и мечтаний в жизнь семьи Олексиных поступалась смерть. Обычное горе, без пафоса и патетики воззвания священнослужителя: частное, искреннее, непримиримое и ничем неутолимая боль, печаль и утрата, которые изменяют жизнь всех её членов, потому что «отмучилась заступница» и «осиротели одиннадцать душ», потому что лишилась «главной оси самая крепкая и дружная семья», на место которой грядёт «пустота дворянского гнезда», но переживать дворянам должно ТИХО. «Только не реветь. Не реветь, Гавриил, ты офицер. Оставим слезы слабым и помолчим. Помолчим» [1, с. 36].

Семья Олексиных – это национальный исток, фокусом которого была Анна: пересказывает сказку с разным концом в зависимости от настроения ребёнка, её автор неоднократно характеризует через эпитеты «простая и ясная». «У каждого своя торбочка, и как наденешь ее, так и до смерти не скинешь. Поэтому ошибиться нельзя: надо по плечам брать, по силам мерить» [1, с. 69].

Национальные коды художественного текста Бориса Васильева демонстрируют ментальную память и определяют ценностно-культурные регистры всего произведения. Следовательно, способы репрезентации национальных кодов авторского сознания декодируются посредством когнитивных и образных ресурсов читателей художественных текстов Бориса Васильева.



### Список литературы

1. Васильев, Б. Господа Волонтёры. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2018. 640 с.
2. Колесов, В.В. Язык и ментальность. СПб.: «Петербургское Востоковедение», 2004. 240 с.
3. Озерова Е.Г. Дискурсивное пространство художественного текста Бориса Васильева / Е.С. Казютина, И.А. Лютых, Е.Г. Озерова // Гуманитарные исследования 2020. № 2. С. 106–111.

#### NATIONAL CODES IN ARTISTIC TEXT OF BORIS VASILIEV'S «GENTLEMEN VOLUNTEERS»

**E.S. Kazyutina, E.G. Ozerova**

The chapter examines national codes as sources of the value and cultural heritage of Boris Vasiliev's artistic texts. The purpose of this chapter is to identify and analyze the stylistic and semantic resources of the language that verbalize the mental-conceptual linguocodes of the moral continuum of Boris Vasiliev's texts. This goal is realized using the method of cognitive-hermeneutic analysis of the text developed by us, which demonstrates the interaction of cultural and traditional contextual analysis, which makes it possible to interpret the value structure and stylistic means of the text. The national-cultural color of a artistic text helps to identify semantic topics by using the constructive role of precedent phenomena and idiostyle text markers.

**Keywords:** national codes, mental memory, value and cultural universals.

### 3.3. ЛИТЕРАТУРНЫЙ КАНОН В ЗЕРКАЛЕ САТИРЫ: «ВОЙНА И МИР» И «ОТЦЫ И ДЕТИ» В ИЛЛЮСТРИРОВАННЫХ ПАРОДИЯХ «ИСКРЫ»<sup>1</sup>

© *А.Г. Василенко, А.Е. Козлов*<sup>2</sup>

Сатирический еженедельник «Искра» (1859–1873) рассматривается как поликодовый текст, объединяющий разные по семиотической природе составляющие. Изучая пародии «Искры» в контексте литературной полемики эпохи, изучая шаржи и карикатуры журнала как креолизованные тексты, исследователи приходят к выводу о поливалентности этих составляющих, влияющих на локальную ситуацию успеха в литературном поле и глобальную позицию произведения в выстраиваемой литературной иерархии.

---

<sup>1</sup> Исследование выполнено в рамках научного проекта МК-841.2020.6 «Искра» (1859–1873) как энциклопедия русской жизни: издательские практики, сюжетные механизмы и жанровые модификации», грант президента РФ для поддержки молодых ученых.

<sup>2</sup> Проект РГНФ-РФФИ № 15-04-00508.

**Ключевые слова:** вторичность и альтернативность, теория пародии, сатирический еженедельник, «Искра», Толстой, Тургенев, Писемский, Минаев.

Обращаясь к национальному или мировому канону [1], можно констатировать, что спутником любого прецедентного текста, претендующего на место в литературной иерархии, становятся как критические статьи, так и пародии. В большинстве своем эти экстенсивные в содержательном отношении тексты обречены на скорейшее забвение: «срок жизни» оригинала практически всегда оказывается несоотносимо большим срока жизни пародии. Иллюстрацией представленного тезиса является рассматриваемое в статье противостояние сатирического еженедельника «Искра» и периодических изданий, в которых публиковались произведения, претендующие на признание и включение в высшие ряды литературной иерархии.

Следует отметить, что сатирический еженедельник «Искра» может быть представлен как поликодовый текст. Исходя из концепции креолизованных текстов, мы понимаем под этим явлением «тексты, фактура которых состоит из двух негомогенных частей: вербальной (языковой/речевой) и невербальной (принадлежащей к другим знаковым системам, нежели естественный язык)» [2, 18]. Вслед за Е.Е. Анисимовой, говоря о письменной коммуникации в качестве доминанты поля паралингвистических средств, мы рассматриваем иконические (изобразительные) средства [2–4]. Иконические элементы играют значимую роль в механизмах смыслопорождения, представлении авторской позиции и интерпретации текста как единого целого.

Текст карикатуры, особенно сопровождающийся подписью, – это креолизованный, семиотически осложненный текст, обладающий множественной текстовой референцией. Будучи встроенными в текст журнала, карикатуры организуют синтагматическую последовательность, в которой значимо их соположение в издании, связь с сопровождающим текстом (статьи), с подписями. Необходимо помнить и о том, что карикатура – это неотъемлемая часть графического кода издания, как соответствующего читательским ожиданиям, так и нарушающего их. Интерпретация карикатуры предполагает владение средствами иконического и вербального кодов. Желательно знание читателем исходного кода (юмористический потенциал реализуется при столкновении интерпретационных установок исходного текста (при часто буквальном его воспроизведении) и креолизованного текста). Это предполагает знание фактов внеязыковой действительности: культурно-исторического контекста, социальных и общественно-политических процессов и т.д. Зачастую названные компоненты утрачиваются при современной трактовке: вне контекста эпохи читатель может не считать некоторые

смыслы, для него становятся непрозрачными отсылки, не представлявшие затруднения для читателей-современников издания.

Карикатура в иллюстрированном еженедельнике («Charivari», «Punch», «Искра», «Будильник») выступает эквивалентом описываемого события, явления, объекта действительности, со смещением фокуса внимания и ожидаемым искажением оптики [5]. Принципиально новое явление представляют собой пародии поздней «Искры». Во-первых, примечательны карикатуры, в шаржевых изображениях которых опознаваемы Достоевский, Григорович и Писемский (Приложение 2. Рис. 1).

Во-вторых, любопытное явление представляют серии изображений, объединенных общим сюжетом, образующих подобие cartoons – современных комиксов [6, 7, 8]. Особенностью таких серий, наиболее частотных для «Искры» второй половины 1860-х годов, стало совмещение реальных лиц и вымышленных персонажей в плоскости единого креолизованного текста. Это позволяло аранжировать нарративы исходных текстов, дискредитируя не только семантику высказывания, но и стоящую за ним личность. В настоящей статье мы рассмотрим две такие пародийные серии, сосредоточенные на дискредитации литературных оппонентов и их произведений.

Первая серия карикатур посвящена роману «Отцы и дети». Следует отметить, что с момента появления этого полемического романа «Искра» включилась в литературную борьбу, наряду с журналом «Современник». Основные направления этой борьбы отражены в сатирическом стихотворении Д.Д. Минаева [9]:

Уж много лет без утомленья  
Ведут войну два поколения,  
Кровавую войну,  
И в наши дни, в любой газете  
Вступают в бой «Отцы» и «Дети»,  
Рязят друг друга те и эти,  
Как прежде, в старину.

Мы проводили, как умели,  
Двух поколений параллели  
Сквозь мглу и сквозь туман,  
Но разлетелся пар тумана,  
Лишь от Тургенева Ивана  
Дождались нового романа, –  
Наш спор решил роман.

И мы воскликнули в задоре:  
«Кто устоит в неравном споре»?  
Которое ж из двух?  
Кто победил? Кто лучших правил?  
Кто уважать себя заставил:  
Базаров ли, Кирсанов Павел,  
Ласкающий наш слух? <...>

Кто ж нам милей: старик Кирсанов,  
Любитель фесок и кальянов,  
Российский Тогенбург?  
Иль он, друг черни и базаров,  
Переродившийся Инсаров –  
Лягушек режущий Базаров,  
Неряха и хирург?

Ответ готов: ведь мы недаром  
Имеем слабость к русским барам.  
Несите ж им венцы!  
И мы, решая все на свете,  
Вопросы разрешили эти:  
Кто нам милей: «Отцы» иль «дети»?  
– «Отцы», «Отцы», «Отцы»!

Очевидно, что Минаев в данном случае в стихотворной форме выражал те же идеи, что и М. А. Антонович в своей статье «Асмодеи нашего времени». Не менее показательным является другое стихотворение сатирика, где продемонстрирован переход на личности [9]:

Молитвой нашей Бог смягчился:  
Роман *Тургенев* сочинил, –  
И шар земной остановился,  
Нарушив стройный ход светил.

Под гнетом силы исполинской  
Уже хрустит земная ось...  
И *Чернышевский*, как *Кречинский*,  
В испуге крикнул: «Сорвалось!»...

«Вторая волна» критики в сторону «Отцов и детей» прихлась на 1867-й год и явилась реакцией на появление романа Тургенева «Дым». Карикатурист

А.М. Волков обратился к тексту произведения, портретам героев, при этом персонализируя самого Тургенева как кукловода (кукольник в *Vanity Fair*) и провокатора, организующего движение сюжета. Так, в двух открывающих серию изображениях представлен человек, чей облик (аккуратная борода, изящный цилиндр и щегольской аристократический наряд), соотносим с известными изображениями Тургенева (Приложение 2. Рис. 2, 3).

Карикатура позволяла поместить автора и героя его произведения в одно художественное пространство; это процесс создания, конструирования, буквально «выписывания» персонажа. Происходит буквализация метафоры «кисть художника над ним играла», служащей отсылкой к критике А.В. Дружинина и архаическому стилю И.И. Лажечникова. В то же время «взбаламученная грязь», заставляя вспомнить о романе А.Ф. Писемского, отсылает читателя к более позднему, чем тургеневский роман произведению. Карикатурист обыгрывает лексическое значение слова «отеческий», опираясь на ранее заданную оппозицию ««отцы» и «дети» через отношение к ним автора. Эта тема становится сквозной в рассматриваемой серии изображений. Ожидаемые в русской языковой картине мира положительные коннотации лексической единицы «отеческий» (см. иллюстративный материал к первому значению лексической единицы, ср. 1. Свойственный отцу; такой, как у отца. Отецеская забота. Отецеская ласка. 2. Такой, в котором родился и вырос; отчий. Отецеский дом. 3. Унаследованный от отцов, предков» [10]), нивелируются указанием на авторское отношение к созданным им персонажам. При этом текст сопровождает указание на то, что именно такое отношение представлено как «истинное». Текст, сопровождающий карикатуру, насыщен эксплицитной оценкой: «сапоги, совершенно не нужные», «дурацкий балахон». В свою очередь, описание облика Базарова отсылает к оригинальному тексту, ср. «обувь и одежда»: «смазанные дегтем сапоги», «дурацкий балахон» (в тексте повести: «к человеку высокого роста в длинном балахоне с кистями»). Описание «прически» – парик «Степки-растрепки» – опирается не только на текст повести И.С. Тургенева «Отцы и дети» (в тексте повести: «Он у нас гостить будет? <...> Этот волосатый?»), но и на другой прецедентный текст, стихотворение Г. Гофмана «Степка-растепка» (ср. «Ай да диво, что за грива! / Ай да ногти, точно когти, / Отчего-жь онъ такъ обросъ? / Онъ чесать себѣ волосъ / И ногтей стричь цѣлый годъ / Не давалъ, – и сталъ уродъ. / Чуть покажется на свѣтъ, / Всѣ кричатъ ему вослѣдъ: / Ай да Степка! / Ай растрепка!»). Очевидный контраст этому ходульному герою составляет Павел Петрович, рядом с которым, человек, похожий на Тургенева, стоит в лакейской позе. По мере развития графического сюжета Базаров предстает

отталкивающим мизантропом и вивисектором, смерть которого детерминирована авторской волей (Приложение 2. Рис. 4, 5).

Очевидно, что эпилог романа, представляющий собой движение от прозы к поэзии вечной жизни, перекодирован автором карикатуры. Высокий пафос, характерный для последнего абзаца романа, снижается из-за появления фигуры автора-садовника, злонамеренно поливающего ранее посаженные им цветы на могиле Базарова. Не менее любопытна и завершающая серию карикатура, изображающая Тургенева как собеседника и конфидента Павла Петровича (соотносимого в изображении с Павлом Анненковым). Использованный в последнем предложении каламбур: *выпустить – т.е. напечатать, сделать гласным*, способствует буквализации нарратива, превращению сложно организованного романа в комедийный и кукольный текст.

Аналогичным образом организована и серия карикатур, направленных против художественного замысла романа Л.Н. Толстого «1805-й год» («Война и мир»). «Искра» с большим недоверием отнеслась к сюжету «Войны и мира», в целом разделив мнение радикального лагеря о его содержательной несостоятельности («изыщная отделка избранных им (Толстым) уродов» (Берви-Флеровский). Так, в 1868-м году печаталось пародийное стихотворение Дм. Минаева «Война и мир. Подражание Лермонтову»[9]:

Скажи-ка, дядя, без утайки,  
Как из Москвы французов шайки,  
Одетых в женские фуфайки,  
Вы гнали на ходу.  
Ведь, если верить Льву Толстому,  
Переходя от тома к тому  
Его романа, – никакому  
Не подвергались мы погрому  
В двенадцатом году.

Какой был дух в Наполеоне  
И были ль мы при нем в загоне,  
Нам показал, как на ладони,  
В романе Лев Толстой.  
Тогда славяне жили тихо,  
Постилась каждая купчиха...  
Но, чтоб крестьян пороли лихо,  
Застенки были, Салтычиха...  
Все это слух пустой».

Пародийный текст, направленный и против романа, и против авторского объяснения «Несколько слов по поводу книги «Война и мир»» сопровождался прозаическим комментарием, в котором Обличительный поэт пояснял свое намерение: «Последний роман графа Л. Толстого привел меня к печальному соображению, что стихотворение Лермонтова «Бородино» не лишено больших погрешностей, почему я осмелился, так сказать, реставрировать сие стихотворение по сочинению «Война и мир», сочинению неоспоримо художественному и правдивому. Пусть мою смелость извинят только одною любовью к истине» [9].

Как и в случае с Тургеневым, графический ряд А.Ф. Волкова позволял дискредитировать книгу Толстого (Приложение 2. Рис. 6, 7).

Заметим, что реализация задуманной идеи позволяла, с одной стороны, разложить роман Толстого на отдельные фабульные звенья, с другой, придать им черты лубка. Заявленная при этом коммерциализация литературного труда Толстого подрывала доверие читателя к его роману.

В то же время следует отметить, что, если главным объектом дискредитации в случае «Отцов и детей», становился писатель, соотносимый с автором романа (и творцом Базарова), карикатурное представление сюжета романа-эпопеи, в первую очередь, было направлено против литературной критики, провозгласившей произведение Толстого новым словом. Отметим, что, вводя фигуру пишущего автора в карикатурное поле, художник отказался от ее персонализации (что, вероятно, связано с «автономией» Толстого от литературного мира Москвы и Петербурга). Таким образом, находящиеся в плоскости поликодового сложного единства «Искры» эти карикатурные серии выполняют разные задачи.

В заключение отметим, что появление пародийных и эпигонских спутников, часто являясь неотъемлемой частью литературного процесса, становится своеобразным испытанием оригинального текста на прочность. Исход может быть двояким: одни тексты выдерживают проверку или получают популярность (скандальную известность), благодаря рассматриваемому субполю пародии и карикатуры, другие нивелируются и объявляются несуществующими, утрачивая свою релевантность. В любом случае, отражение высокого текста, претендующего на значимое место в литературной и культурной иерархии, на страницах сатирического еженедельника, позволяет увидеть его синхронический рецептивный след, часто практически не различимый на дистанции, отделяющей исследователя от объекта его изучения.

## Примечания

1. Говоря о пародиях, мы подразумеваем под этим явлением вторичные тексты, явившиеся результатом «комического подражания художественному произведению или группе произведений» [12], идиостилью, исключительному или типическому явлению социальной действительности [14,16,18,23]. Пародия как явление «сдвига» литературной системы, маркирующее и торопящее смену течения» [24], не рассматривается в работе.

2. Семантический ореол многих опубликованных в «Искре» пародий лирического жанра составляют метры поэзии М.Ю. Лермонтова, А.А. Фета и Н.А. Некрасова. Активно использовались стилизации, связанные с использованием гекзаметра и ранних переводов «Слова о полку Игореве». В прозаических пародиях ориентиром становилась проза И.С. Тургенева «Петух. Подражание “Собаке” Тургенева», Ф.М. Достоевского («Бедные подписчики», «Двойник. Дневник Федора Стрижова»), И.А. Гончарова («Веселенькие пейзажики, или Похождения Бориса Райского»), В.П. Авенариуса, А.Ф. Писемского и Н.С. Лескова («Проветрились», «Людоеды, или Люди шестидесятых годов»).

3. В одном из фельетонов «Искры», направленных на дискредитацию романа Тургенева «Отцы и дети», в качестве эпиграфа приводится следующий анекдот:

*Она.* – Вы были у Т...а?

*Он.* – Три раза; наконец мне сказали наотрез, что он никогда не бывает дома.

*Она.* – Как... Он... известный друг человечества?

*Он.* Разве вы не знаете, что друзья человечества не любят, когда человечество беспокоит их.

4. Знаменательно, что критикуя философию истории в «Войне и мире», Минаев приписывает автору такие исторические мнения, которые были Толстому категорически чужды и оспаривались в романе:

Да, были люди в наши годы!..  
И будут помнить все народы,  
Что от одной дурной погоды,  
Ниспосланной судьбой,  
Пал Бонапарт, не вставши снова,  
И пал от насморка пустого...  
Не будь романа Льва Толстого,  
Мы не судили б так толково  
Про Бородинский бой!



### Список литературы

1. Дубин Б.В. Классика, после и рядом: социологические очерки о литературе и культуре / Б.В. Дубин. М.: Новое литературное обозрение, 2010. 344 с.
2. Анисимова Е.Е. О целостности и связности креолизованного текста. М.: Просвещение, 1996. 105 с.
3. Анисимова Е.Е. Подпись как компонент креолизованного текста // Коммуникативная лингвистика: сб. науч. тр. М.: МГЛУ, 1997. С. 31–37.
4. Анисимова Е.Е. Лингвистика текста и межкультурная коммуникация (на материале креолизованных текстов) М.: Академия, 2003. 128 с.
5. Козлов А.Е. «Искра» и «Punch»: к вопросу о соотношении // Коммуникативная культура: история и современность. Материалы десятой международной научно-практической конференции. Новосибирск: Изд-во НГУ, 2020. С. 45–47.
6. Василенко А.Г. Графически выделенное слово: эволюция художественного приема (на материале творчества Ю.В. Трифонова) // Сибирский филологический журнал. 2016. №1. С. 193–199.
7. Козлов Е.В. Коммуникативность комикса (в текстуальном и семиотическом аспектах): Дис. ... к. филол. н. Волгоград, 1999. 234 с.
8. Сонин А.Г. Моделирование механизмов понимания поликодовых текстов. Автореф. ... дис. к. филол. н. М.: МГЛУ, 2006. 48 с.
9. Минаев Д.Д. Избранные сатирические стихотворения. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [https://royallib.com/book/minaev\\_dmitriy/izbrannie\\_satiricheskie\\_stihotvoreniya.htm](https://royallib.com/book/minaev_dmitriy/izbrannie_satiricheskie_stihotvoreniya.htm) (дата обращения 3.10.2020).
10. Словарь русского языка: В 4-х т. / РАН, Ин-т лингвистич. исследований; Под ред. А.П. Евгеньевой. М.: Рус. яз.; Полиграфресурсы, 1999. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/mas/39989> (дата обращения 3.10.2020).
11. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет. М.: Художеств. лит., 1975. 502 с.
12. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. М.: Просвещение, 1981. 65 с.
13. Гаспаров М.Л. Пародия // Большая советская энциклопедия. 3 изд. Т. 19. М., 1975. С. 225.
14. Гроссман Л. Пародия как жанр литературной критики // Русская литературная пародия. М.–Л.: 1930. С. 5–38.
15. Дмитренко С.Ф. Беллетристика породила классику (к проблеме интерпретации литературных произведений) // Вопросы литературы. 2002. № 5. С. 75–102.
16. Кривonos В.Ш. Пародия / В. Ш. Кривonos // Поэтика. Словарь актуальных терминов. Под ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Изд-во Кулагиной, 2008. С. 159.
17. Лотман Ю.М. Массовая литература как историко-культурная проблема // О русской литературе. Статьи и исследования: история русской прозы, теория литературы. СПб.: Искусство, 1997. С. 817–827.
18. Морозов А.А. Пародия как литературный жанр (к теории пародии) // Русская литература. 1960. № 1. С. 48–77.

19. Русский реализм XIX века. Общество, знание, повествование / Под ред. А. Вдовина, К. Осповата, М. Вайсман. М.: Новое литературное обозрение, 2020. 568 с.

20. Санников В.З. Каламбур как семантический феномен // Вопросы языкознания. 1995. №3. С. 56–69.

21. Сорокин Ю.А., Тарасов Е.Ф. Креолизованные тексты и их коммуникативная функция. М.: Наука, 1990. 240с.

22. Тынянов Ю.Н. Достоевский и Гоголь (к теории пародии) // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. 576 с.

23. Чаплыгина Ю. С. Юмористические креолизованные тексты: структура семантика, прагматика (на материале английского языка). Дис. ... к. филол. н. Самара: СГПУ, 2002. 222 с.

24. Rose M. A. Parody: Ancient, Modern, and Post-Modern. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. 316 p.

25. Thorstensson V. The Dialog with Nihilism in Russian Polemical Novels of the 1860s–1870s: A dissertation ... for the degree of Doctor of Philosophy (Slavic Languages and Literatures). University of Wisconsin-Madison, 2013.

#### **LITERARY CANON IN THE MIRROR OF SATIRE: “WAR AND PEACE” AND “FATHERS AND SONS” IN THE CARTOONS OF "ISKRA"**

**A.G. Vasilenko, A.E. Kozlov**

The satirical weekly magazine *Iskra* (1859–1873) is researched as a polycode text that combines components of different semiotic nature. Considering the parodies of *Iskra* in the context of the literary polemic of the era, studying cartoons of the magazine as creolized texts, researchers come to the conclusion that these components are multivalent, affecting the local situation of success in the literary field and the global position of the work in the literary hierarchy.

**Keywords:** secondary and alternativeness, theory of parody, satirical weekly, "Iskra", Tolstoy, Turgenev, Pisemsky, Minaev.

#### **3.4. РОЛЬ АНТРОПОНИМОВ В АКТУАЛИЗАЦИИ КУЛЬТУРНЫХ КОДОВ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ (НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА И.А. ГОНЧАРОВА «ОБЛОМОВ»)<sup>1</sup>**

© *Т.Н. Васильчикова*

Ставится проблема функций антропонимов в художественном тексте, которая решается на материале романа И.А. Гончарова «Обломов». Анализ прецедентных антропонимических феноменов в романе позволяет прийти к заключению, что антропоним центрального персонажа – Ильи Ильича Обломова – играет роль се-

---

<sup>1</sup> Проект РГНФ № 115041410242.

миотического знака, являясь культурным кодом к ряду предшествующих фольклорных и мифологических прецедентов: Илья Муромец, Илья-пророк, Еруслан Лазаревич. Филологический анализ текста романа позволяет заключить, что культурная традиция героического прецедента в случае Ильи Обломова сознательно нарушена автором как личностными «негероическими» качествами персонажа, так и характером «негероической» кризисной эпохи 1850-х годов.

**Ключевые слова:** антропоним, антропонимическая система, Илья Обломов, прецедентный феномен, культурный код.

Имя является семиотическим знаком, скрывающим под собой информацию о человеке и его судьбе. Каждое новое употребление того или иного антропонима пробуждает культурные связи с уже бывшими вариантами его употребления. Тем самым имя становится связующим культурным кодом, указывающим на связь времен. Русская антропонимия, в отличие от большинства европейских, двойственна, включая официальную и обиходную версии имен, что следует учитывать и при интертекстуальном анализе антропонимов литературных героев, так как разные версии имени могут иметь и различные претексты. Официальная полная антропонимия включает имя, отчество и фамилию. Культурные переключки осуществляются, однако, не одновременно с тремя совокупными антропонимическими составляющими, а отдельно с каждой из них. В романе «Обломов» преобладает официальная антропонимия. Обиходное «детское», бытовое имя героя – «Илюша» – встречается только в эпизоде «Сон Обломова», где оно включено в единый контекст с образом матери героя.

Имена героев романа «Обломов» играют не только свою номинативную (назывную) роль – словесного обозначения того или иного героя, но и выполняют важнейшие дополнительные функции. В именах, отчествах, фамилиях главных и второстепенных героев изначально заложена автором определенная информация о сути их характеров и роли в повествовании. Каждое имя (антропоним) в романе важно для понимания сути образа персонажа, выступающего его носителем; совокупность же имен героев в романе образует единое художественное антропонимическое целое. Таким образом, антропонимы в романе «Обломов» существуют в определенной взаимозависимости, составляют антропонимическую систему, имеющую ядро и периферию. Ядро составляет фигура Ильи Ильича Обломова, вокруг него концентрируются все остальные, высвечивая его слабые и сильные стороны.

Периферия антропонимической системы состоит из «значащих» имен персонажей второго порядка: Затертый, Тарантьев, Вытягушин и прочие. Имена собственные обнаруживают скрытый смысл отдельных эпизодов и романа в целом, служат ключом к его подтексту, а также актуализируют

интертекстуальные претексты произведения, выделяя и подчеркивая мифологический, философский, бытовой уровни текста, к которым протянута та или иная интертекстуальная нить.

Рассмотрим это применительно к главному герою романа Илье Ильичу Обломову. В литературоведении давно устоялось мнение, что бытовая версия его имени, без отчества и фамилии, указывает на славянский мифологический первоисточник – былины Киевского цикла, с которыми связан образ богатыря Ильи Муромца. Потенциальная возможность стать вторым Ильей Муромцем, у Обломова, по замыслу автора, закодирована в его имени. Однако Ю.И. Айхенвальд еще в 1906 году обратил внимание, что с именем Обломова связана не вся история жизни богатыря и совсем не героические ее эпизода, а только прелюдия – его «сидение и лежание» тридцать лет на печи.

«Внутренние порывы героя остались в стороне, его былинный тезка Илья Муромец, который есть и в Илье Обломове, описан больше в том периоде, когда он сиднем сидит, лежнем лежит, чем когда совершает подвиги духа, то есть волнуется, трепещет, любит. Лучшие мазки своей кисти Гончаров отдал на изображение оседлости Обломова» [1, с.147].

Хотя имя героя романа является прецедентным по отношению к имени былинного богатыря, однако прецедентных ситуаций в романе немного, и связаны они не с героическим, а с пассивным периодом бытия Ильи Муромца. Совпадение с претекстом только прецедентного имени «Илья» при различии отчества и фамилии (или прозвища) сразу предупреждает о возможном несовпадении жизненных ситуаций и в целом судеб героев. Иными словами, не наблюдается полного или даже значительного сходства прецедентного имени и прецедентных ситуаций. Более поздние исследователи также обращаются к вопросу о возможных претекстах именного антропонима героя. К настоящему времени считается, что прецедентное имя героя романа – «Илья» – имеет несколько претекстов. В одной из последних работ, затрагивающих данную проблему, справедливо утверждается: «Имя героя – “Илья” – ключ к фольклорно-мифологическому плану романа» [2, с. 49].

Соединяя Илью Обломова с миром его культурных предшественников, Н.А. Николина сближает его имя уже с двумя мифологическими первоисточниками: образом Ильи Муромца из былин Киевского цикла и образом библейского Ильи – Пророка. Таким образом, от имени героя «Илья» протянуты интертекстуальные нити к следующим претекстам: библейская христианская мифология (Ветхий Завет, Книга царств) и фольклор восточных славян – былины Киевского цикла. Добавим, что третьим претекстом является русская фольклорная сказка о Еруслане Лазаревиче. Тем самым

имя героя романа является прецедентным именем, восходящим к множественным первоисточникам, и служит культурным кодом, пробуждающим ассоциативные историко-мифологические связи. Данный антропоним имеет следующие параметры:

*Семантическое значение антропонима*

«Илья» (библ. «Илия») восходит к Библейской мифологии Ветхого Завета и связано с именем самого Бога. С древнееврейского: «Элияху» – Бог мой Яхве». Более того: «Элияху» является краткой формой имени Бога и в синодальном переводе означает: «Господь». Это древнееврейское по происхождению имя встречается в различных религиях и у различных народов мира. Кроме славянской традиции, оно присутствует в культуре древней Греции как имя «Илиас». В исламских государствах у различных народов это антропоним «Ильяс».

*Библейский претекст антропонима*

Имя героя Гончарова исходит к имени библейского пророка в Израильском царстве в IX в. до н.э. – Ильи Пророка. Особым почитанием этот святой и пророк пользуется у восточных славян, позже хорошо известен в культуре России. Илья Пророк был особенно любим Богом, что соответствует семантике его имени. О его жизни рассказано в Третьей и Четвертой Книгах Царств Ветхого Завета. Важно отметить некоторые особые подробности жизни святого пророка. Многие из его чудес связаны со стихией огня. Он сам по сущности своей приближен к стихии огня, как Бог – к стихии Света. Илья-Пророк низводил огонь с небес. Его деяния настолько значимы и животворны, что приближены к деяниям Бога: Он наделен даром воскрешения из мертвых (воскресил отрока, который впоследствии тоже стал пророком). Он может даровать пищу, которая никогда не кончается. Он может пройти, как Иисус Навин, по водам, как по суше, разделить Иордан на два потока и обнажив дно. Пророк беседовал с самим Богом, закрыв свое лицо. Илья-Пророк наделен великой активной силой: непримирим к нечестивцам, язычникам, которых он усмиряет и побеждает, обличитель лжеучений, истребитель всякой нравственной нечистоты. В Ветхом Завете рассказано о его борьбе против культа Ваала и Астарты, который насаждала Иезавель, жена царя Ахава. Он не только побеждает в этой борьбе, но собственноручно казнит лжепророков. Победа осуществляется с помощью огня. Жертвенник Бога Саваофа зажигается после молитвы Илии, а жертвенник Ваала остается холодным. Знаменателен его уход из земной жизни. Как в иудаизме, так и в христианстве считается, что Илья-Пророк был живым взят на небеса. «Вдруг явилась колесница огненная и кони огненные разлучили их обоих. И понесся Илия в вихре на небо» [4 Царство. 2:11].

Однако существует версия, что до определенного Богом момента конца времен Илья-Пророк находится в некоем сакральном пространстве. Об этом говорится в последней Книге Ветхого Завета – Книге пророка Малахии. Бог пошлет Илью-Пророка на землю, когда наступит второе пришествие, чтобы тот обличил лжемессию. Последний день мира тоже связан с огнем: «И вот придет день, пылающий как печь; тогда все надменные и поступающие нечестиво будут как солома, и попалит их грядущий день, говорит Господь Саваоф, так что не оставит у них ни корня, ни ветвей... Вот, Я пошлю к вам Илию Пророка пред наступлением дня Господня, великого и страшного» [Мал. 4:5].

Итак, библейский образ носит героический сверхчеловеческий характер, с ним связаны такие свойства и качества, как неукротимая и активная преобразующая сила огня, непримиримость к нарушениям Божьих законов. Тем бледнее в свете такой характеристики библейского первоисточника выглядит образ рано ушедшего из жизни Ильи Ильича Обломова, становится понятно, какие грандиозные могли быть связаны с ним ожидания, а также – как многое он не сделал, не сумел. При встрече, описанной в первой главе романа, Андрею удалось напомнить своему другу, что в прошлом, еще десять–двенадцать лет назад, тот был иным. В ответе Обломова отчетливо возникает не мотив огня, горения, связанный с его прецедентным именем Ильи Пророка, а мотив угасания, не реализованных возможностей: «...Знаешь ли, Андрей, в жизни моей ведь никогда не загоралось никакого, ни спасительного, ни разрушительного огня. Она не была похожа на утро, на которое постепенно падают краски, огонь, которое потом превращается в день, как у других, и пылает жарко, и все кипит, движется в ярком полудне, и потом все тише и тише, и все бледнее, и все естественно и постепенно гаснет к вечеру. Нет, жизнь моя началась с погасания. С первой минуты как я осознал себя я почувствовал, что я уже гасну...Двенадцать лет во мне был заперт свет, который искал выхода, но только жег свою тюрьму, не вырвался на волю и угас...» [3, с. 144–145].

Примечательно, что при проведении опроса по роману «Обломов» студенты-журналисты Ульяновского государственного университета, члены единой современной культурно-языковой группы, на вопрос: «Вызывает ли у вас антропоним “Илья Обломов” ассоциации с пламенем, борьбой, горением?», все ответили отрицательно. Ассоциации возникли, однако, с такими понятиями и образами, как «покой», «отдых», «лень», «шалат», «домашние туфли», «диван». Возникает предположение, что Обломов не реализовал в данной ему земной реальности не столько потенциальные силы собственной личности, сколько то, что заложено было в его прецедентном

героическом библейском имени. От героя–носителя прецедентного имени и нельзя требовать полного соответствия прецеденту, так как определенную часть значений имени он неизбежно изменяет или теряет в собственной «реальной» судьбе. В данном случае характер героя, его судьба и его прецедентное имя явно не пришли в соответствие. На героя возложена его именем ноша, реально для него непосильная. При этом возникает свойственная Гончарову мягкая ирония именно по поводу больших ожиданий, которые не сбылись.

В романе герой рано уходит из жизни, умирает во сне, не осознав своей смерти, как не осознал он в полной мере своего высшего предназначения в жизни. Мотив сна проходит через весь роман. Сначала показан богатый сон обитателей Обломовки, где, наряду с принятием пищи, сон был для всех самым приятным времяпровождением. У героя постепенно сон начинает подменять саму жизнь, так как он спит в любое время и не может заставить себя подняться до пяти часов вечера. Он прячется в сон от насущных проблем жизни: ответить на письмо, решить вопрос с переездом, поехать в свою деревню. Наконец, сон (Гипнос) подменяется смертью (Танатос). Эта аллегория восходит к античной древнегреческой мифологии. Эти боги находятся в дихотомической связанности, выраженной в форме близнечного мифа о Сне и Смерти. Гипнос и Танатос – братья-близнецы, но Гипнос – Сон, Танатос – Смерть. Гипнос – белый близнец, Танатос – черный. В мифах близнечного типа близнецы неразлучны, но и борьба между ними идет постоянно, один стремится подменить или уничтожить другого. Если они оба бессмертны, то идет постоянная подмена одного другим: Солнца и Луны (Аполлон и Артемида), сна и смерти (Гипнос и Танатос). В жизни Обломова происходит подмена Гипноса на Танатоса, так как в сон герой прячется от жизни.

#### *Славянские фольклорные претексты к антропониму*

Как уже отмечалось, имя героя восходит к славянской мифологии, перекликается с именем главного героя русских былин – Илья Муромца. Сам герой узнает о своем былинном «прототипе» еще из детских рассказов своей няни. В этом есть особый смысл: древняя изустная традиция передачи фольклорных героических источников предназначена для тех потомков, кто должен в будущем продолжить деяния героев: «Она (няня) повествует ему о подвигах наших Ахиллов и Улиссов, об удали *Ильи Муромца, Добрыни Никитича, Алеши Поповича, Полкане-богатыре, о Колечище* проходим, о том, как они странствовали по Руси, побивали несметные полчища басурман...» [3, с. 94]. (Курсив И.А. Гончарова).

В этом героическом перечне первое место, как и в былинах, занимает Илья Муромец. Он являет собой высшее обобщение черт идеального героя

в русском героическом эпосе. В этом образе сочетаются в единстве богатырская мощь и духовная сила. Самый могучий из всех богатырей русских, Илья Муромец выступает как главный носитель патриотического сознания. Заметно наличие опять-таки определенной доли авторской иронии в таком сближении великого былинного героя и его скромного прецедентного «двойника». Кроме того, для Ильи Ильича Обломова, в отличие от былинного богатыря в историческом прошлом, в его современности – в России 50-х годов не находится и героического деяния. В Обломовке и среди обломовцев уже не было места подвигам, память о них сохранилась только в рассказах «сказительницы» – няни. Герой Гончарова всосал с молоком матери убеждение, что никакая деятельность не стоит покоя, ибо в Обломовке труд воспринимался как высшее наказание. Таким образом героическое прецедентное имя накладывает груз ответственности, требует выполнения определенных обязательств, которые добровольно данный «негероический» герой на себя не возлагал. Если автор говорит об «угасании» как главном мотиве романа, то можно сделать заключение и о несоответствии героя и былинного претекста. Прецедентное имя не актуализирует в таком случае претексты – библейскую историю Ильи Пророка и былины об Илье Муромце, культурный код не срабатывает, оставаясь просто именованным антропонимом данного героя. Можно выделить еще один, фольклорный, претекст, но уже не к антропониму героя, не к его прецедентному имени, а к истории его жизни и жизненной позиции, то есть претекст ситуативный. Это Еруслан Лазаревич, герой русской народной «Сказки о Еруслане Лазаревиче», которой посвятил монографию Л.Н. Пушкарев (1980). Приводя примеры значимости этой сказки для ряда русских литераторов, автор Гончарова не называет, но факт интертекстуальной переклички можно считать установленным. «Упоминание Еруслана Лазаревича в контексте авторской характеристики Ильи Обломова нельзя считать случайным», – справедливо замечает в комментариях к роману Л.С. Гейро [4, с. 658].

Очевидная авторская ирония связана с тем, что все грандиозные события в жизни его героя происходят не в реальности, а в мире воображаемом. В этом и отличие от былинных богатырей, которые только первую половину жизни сохраняют бездействие: Илья Муромец бездействует и даже лежит недвижимо тридцать три года, Еруслан Лазаревич – двадцать лет. Но пробуждение активности наступает во второй половине жизни былинного богатыря, когда родине угрожает опасность. Богатырь встает на защиту. Ирония автора связана с тем, что его герой все только собирается встать – «вот-вот встанет», но так и остается в бездействии. Образы богатырей связаны с философией жизни, представленной в «житии» Обломова.



Архетипичные по отношению к Обломову, оба былинных богатыря: и Илья Муромец, и Еруслан Лазаревич, – сочетают статику и динамику жизни. Они не предпринимают *ненужной деятельности*, но проявляют активность, когда потребовалась деятельность – в защиту и во славу родины и народа. Этого идеала гармоничного сочетания статики (покоя) и динамики (действия) так и не удается достичь Обломову. Героический культурный код его имени тем самым не реализуется, пропадает напрасно, чего нельзя сказать о других достоинствах Обломова – его нежности, гуманности, способности любить и внушать к себе это чувство.

Причина такого диссонанса как в его природной пассивности, воспитании героя, так и в условиях общественного существования. Те формы общественного бытия, которые показал романист, не являются формами подлинной динамической жизни, не вызывают состояние героической активности, вызванной высокой общественной потребностью. В романе иронически показана не только лень, бездеятельность героя, но и жизнь России 50–60-х годов, в которой отсутствует идеал и возможность героической деятельности. Беда не только в том, что Обломов «вот-вот встанет», но так и не встает, но и в том, что по-настоящему ему не для чего вставать. Нет такой деятельности, ради которой ему стоило бы отказаться от покоя. Тем самым переключка антропонима героя с фольклорными источниками показывают несовпадение с ситуациями «бытия Обломова», призвана обнаружить негероическую сущность как самого героя романа, так и негероическую картину его времени.

Таким образом, прецедентный героический антропоним, которым наделен, помимо его воли и без его сознательного выбора, герой романа при наречении именем, ему не слишком подходит. Налицо также несовпадение претекстовой ситуации и реальной жизни героя, что приводит к возникновению иронической дистанции между героическим претекстом и совершенно не героической реальностью. Ирония ситуации в случае Обломова в том, что он и не стремится по сути дела к актуализации навязанного ему прецедентным именем героического прошлого. Более близкий и родственный ему «претекст» находится в идиллическом прошлом его родной Обломовки, связанным с русской фольклорной сказкой: «И старик Обломов, и дед выслушивали в детстве те же сказки, прошедшие в стереотипном издании старины, в устах няnek и дядек сквозь века и поколения» [3, с. 93].

Можно предположить, что имя, которое человек сам не выбирает, а получает, в случае Ильи Ильича Обломова в какой-то мере ему навязано как прецедентное, которому он не может соответствовать, как не мог соответствовать ему и его отец, носитель того же имени. Если бы он мог вы-

брать себе прецедентное имя, то оно восходило бы, скорее, к сказочному фольклорному имени героя, «который кушает себе да наряжается в готовое платье, а потом женится на какой-нибудь неслыханной красавице, Милитрисе Кирбитьевне» [3, с. 93]. Примечательно, что отчество Ильи Ильича восходит уже не только к претекстам именным, но и к жизни его отца, тоже не совершившего героических деяний. Оба живут не в том времени и не в том пространстве, где можно ожидать свершения героических деяний, ибо «ни страшных бурь, ни разрушений не слышать в том краю» [3, с. 81]. Обломов не смог стать героем, как не становится им никто из обломовцев ни в прошлом, ни в настоящем. По своим природным склонностям он склоняется не к сражениям, а к мирной уединенной идиллии. Амбивалентность идиллической картины прошлого возникает уже в рассказах няни-сказительницы: с одной стороны, это идиллия полного довольства и беззаботной жизни в русских волшебных сказках, с другой стороны – героический эпос. Хотя прецедентное имя героя требует соответствовать героике, сам он склоняется больше к сказочной идиллии. Сына же своего все-таки избавляет от высокой ответственности прецедентного имени, называет Андреем и отдает на воспитание в семью Штольца, тем самым прерывая традицию так и не состоявшегося героического прецедента. Илья Обломов, в котором, по признанию Ю.И. Айхенвальда, «есть его былинный тезка», тем не менее подражать ему не смог. Обломову прецедентное имя предлагало жизнь-подвиг, но реальная его жизнь такой не стала. Все именные претексты, казалось бы, подтверждают, что Илья Обломов должен был прожить активную, деятельную жизнь, выполнить значимую и даже великую миссию, однако он не сумел, не нашел в себе сил.

Таким образом, автор наделяет главного героя прецедентным кодовым антропонимом, восходящим к героическим претекстам, которым он по складу своего характера, жизненным представлениям и в силу особенностей своей негероической эпохи изначально соответствовать не мог. Антропонимика героя имеет амбивалентный характер, содержит, с одной стороны, указание на статику – покой, неподвижность (Обломов), с другой – на возможность ее преодоления и обретение спасительного «огня» (Илья-Пророк). В личной судьбе Ильи Обломова эта возможность осталась нереализованной. Уместно вспомнить в этой связи, что ключевая идея всего «триптиха» И.А. Гончарова – показать преодоление «всероссийского застоя» – также осталась нереализованной.

### *Список литературы*

1. Айхенвальд Ю.И. Силуэты русских писателей. М.: изд. Республика, 1994. 592 с.
2. Николина Н.А. Филологический анализ текста. М.: Уч. центр Академия, 2003. 77 с.
3. Гончаров И.А. Обломов: Роман, в 4 ч. Л.: Наука, 1987. 694 с.
4. Гейро Л.С. Роман И.А. Гончарова «Обломов» // Гончаров И.А. Обломов. Роман, в 4 ч. Л.: Наука, 1987. С. 257–551.
5. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. М.: Ком. книга, 2007. 248 с.
6. Краснощекова Е.А. Иван Александрович Гончаров. Мир творчества. СПб.: Пушкинский фонд, 1997. 528 с.

### **THE ROLE OF ANTHROPONYMS IN THE ACTUALIZATION OF CULTURAL CODES IN A LITERARY TEXT (BASED ON THE NOVEL BY I. A. GONCHAROV «OBLOMOV»)**

**T.N. Vasilchikova**

The chapter raises the problem of the functions of anthroponyms in a literary text, which is solved on the basis of the novel «Obломov» by I. A. Goncharov. The analysis of precedent anthroponymic phenomena in the novel leads to the conclusion that the anthroponym of the Central character – Ilya Obломov plays the role of a semiotic sign, being a cultural code to a number of previous folklore and mythological precedents: Ilya Muromets, Ilya the prophet, Yeruslan Lazarevich. Philological analysis of the text of the novel allows us to conclude that the cultural tradition of the heroic precedent in the case of Ilya Obломov deliberately broken by the author by personality "unheroic" qualities of character and temperament «unheroic» crisis of the era of 50-ies.

**Keyword:** anthroponym, anthroponymic system, Ilya Obломov, precedent phenomenon, cultural code.

### **3.5. ПОЧЕМУ НЕ ЕДЯТ ГЕРОИ «ИДИОТА» (СИМПОСИАЛЬНЫЕ И ЕВХАРИСТИЧЕСКИЕ МОТИВЫ В РО- МАНЕ ДОСТОЕВСКОГО)<sup>1</sup>**

© **А.Ю. Нилова**

В главе рассматривается развитие темы еды и питья в романе Достоевского «Идиот». В отличие от других произведений автора и общей тенденции русской литературы тема еды представлена здесь очень кратко и реализуется только посредством мотива кормления из жалости, восходящим к раннехристианским агапам. Тема питья представлена более обширно и реализуется в двух обширных

---

<sup>1</sup> Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научно-го проекта № 18-012-90037 «Достоевский и античность».

симметричных эпизодах, сопоставление которых позволяет сделать вывод об активном функционировании в произведении традиций античного симпозиона и христианской евхаристии и движении художественного мира романа от античного пира к христианскому причастию, происходящему параллельно с развитием в художественной системе романа образа князя Мышкина.

**Ключевые слова:** Достоевский, «Идиот», симпозион, евхаристия, тема еды, образ пира, исповедь, причастие.

Русскую литературу невозможно представить без описания еды. Яркие и красочные описания блюд и застолий обильно присутствуют в произведениях Пушкина, Гоголя, Толстого, Гончарова, Булгакова и даже самого Достоевского. Изображение трапез и блюд русской и европейской кухни отнюдь не является прерогативой исключительно эпических жанров, они встречаются и в лирике. Здесь достаточно вспомнить подробное описание сервированного к обеду стола в стихотворении Державина «Евгению. Жизнь Званская». Это гастрономическое изобилие отражает, вероятно, с одной стороны, традиционное русское хлебосольство (вспомним Пушкинское «Давал три бала ежегодно, и прототался наконец» или дорогие, разорительные обеды графа Ростова), а с другой, – не очень богатую жизнь русских писателей, подчас принужденных к экономии. Описание изобильного застолья в этой ситуации часто становится способом изображения достаточной и благополучной жизни в полном соответствии с утверждение Сократа в платоновском «Пире» о том, что каждый человек стремится к тому «в чем нуждается и чего не имеет» [1, с. 333].

Рита Поддубная отметила, что для изучения с точки зрения «кулинарного антуража» «прозы хотя бы одного только XIX века понадобилось бы многотомное исследование. Если для еды и едоков у Гоголя не хватило бы, пожалуй, и целого тома, то для персонажей Достоевского довольно стало бы и небольшой главы: слишком незначительное место занимает гастрономия в их жизни, в напряжении идейных борений и страстей» [2, с. 256]. Тем не менее гастрономическая тема в творчестве Достоевского уже неоднократно становилась предметом исследования, с большей или меньшей подробностью проанализирована ее репрезентация в романах «Бедные люди», «Братья Карамазовы», «Бесы», «Подросток», «Преступление и наказание». Исключение составил только роман «Идиот» и для этого есть причины: из ряда прочих произведений Достоевского этот роман выделяется полным отсутствием описания процесса приема пищи и очень кратким упоминанием гастрономических блюд. Если в романе «Бедные люди», по наблюдению Л.В. Пузырёвой, упоминаются «вода, чай, кофе, молоко, сладости и лакомства (сахар, конфеты, пряничные петушки, леденцы, цукаты, яблоки, виноград), хлеб, рыба, говядина, спиртные напитки (пунш,

водка), соте-папильот и каша без масла» [3, с. 7], то в «Идиоте» автор называет только чай, кофе, шампанское, вино, сыр, хлеб, мед, масло, оладьи, котлеты, крепкий бульон, колбасу, кровавый ростбиф и говядину. Очень скудный перечень блюд русской и европейской кухонь, особенно если учесть, что изображается не мир «униженных и оскорбленных», а жизнь вполне благополучных в материальном плане людей. Герои «Идиота» не едят и не пьют чай или кофе даже тогда, когда это предписывается ситуацией или культурной традицией, и вопреки особому значению мотива чаепития в произведениях Достоевского. По наблюдению Р. Поддубной, возможность регулярно пить чай является для героев Достоевского «знаком удержания на грани, отделяющей добропорядочную бедность от позорной нищеты» [2, с. 257]. Между тем, когда Ганя Иволгин, во что бы то ни стало стремившийся остаться в пределах «добропорядочной бедности», привел князя к себе домой, никто из членов его семьи не предложил гостю даже чаю, несмотря на то, что комната сдавалась «со столом и прислугой», а время было обеденное. На вечере по случаю дня рождения Настасьи Филипповны гости и хозяйка пьют шампанское, о закуске и самом простом угощении не говорится. Ночью во время празднования дня рождения князя гости тоже пьют шампанское («бутылки все время не переставали откупориваться»), а о закуске напоминает Лебедев в парадоксальном завершении своей речи о монахе-людоеде. Такая ироническая смена темы не вызвала ни у кого желания есть: никто так и не распорядился о каком-нибудь угощении, гости стали собираться уходить, Ганя «отодвинул от себя бокал», и описания как закусок, так и необходимых для них приборов не появилось. Однако уйти никому не удалось: Ипполит стал читать «необходимое объяснение», и во время этого чтения прием пищи был уже совершенно невозможен. На утро после дня рождения князя и его свидания с Аглаей на зеленой скамейке Лизавета Прокофьевна приводит князя к себе на дачу и не угощает ничем, даже чаем, хотя он очевидно голоден, а девицы недавно встали, то есть небольшая закуска была бы вполне уместна. После скандала на вокзале Павловска не предлагают взволнованным гостям чай или кофе ни в доме генерала Епанчина, куда уходит благопристойное семейство Епанчиных со спутниками, ни на даче Лебедевых, куда вваливается шумная компания Рогожина. Точно также без закусок и угощений обходится вечер «смотрин» князя, на который была приглашена старуха Белоконская.

Отсутствие сцен еды на даче Лебедевых, где живет князь Мышкин, можно в какой-то степени объяснить тем, что князь не женат, у него нет хозяйки, которая могла бы взять на себя организацию угощения. Функции хозяйки дачи выполняет Вера, но она не родственница князю и ей неудоб-

но общаться с гостями постороннего ей мужчины. Однако застолий нет и там, где есть полноправные хозяйки – в домах Иволгиных, Епанчиных, капитанши Терентьевой. Отойдя от культурной нормы, или даже демонстративно нарушив ее, Достоевский в этом романе нарушает и тенденцию, присущую его собственному творчеству: еда здесь не является маркером достатка, как, например, в «Бедных людях», в этом романе не едят все.

При таком, чуть ли не подчеркнутом игнорировании автором культурных констант, особое значение приобретают те немногие гастрономические мотивы, которые присутствуют в произведении. Полноценная обильная трапеза упоминается в романе лишь однажды, когда описывается обычный поздний завтрак сестер Епанчиных: «В половине же первого накрывался стол в маленькой столовой, близ мамашиних комнат, и к этому семейному и интимному завтраку являлся тогда и сам генерал, если позволяло время. Кроме чаю, кофею, сыру, меду, масла, особых оладий, излюбленных самую генеральшей, котлет и прочего, подавался даже крепкий горячий бульон» [4, с. 32]. Это своего рода гастрономический фон, культурная норма, которая впоследствии будет постоянно нарушаться. Такой сытный и обильный завтрак осуждался маменькой, но вполне соответствовал конституции сестер Епанчиных, внешность которых автор описывает в полном соответствии с античными канонами телесной, плотской красоты: «Все три девицы Епанчины были барышни здоровые, цветущие, рослые, с удивительными плечами, с мощной грудью, с сильными, почти как у мужчины, руками, и, конечно, вследствие своей силы и здоровья, любили иногда хорошо покушать, чего вовсе и не желали скрывать.» [4, с. 32]. Тесная дружба сестер, имя младшей и таланты старших позволяют увидеть в их образах рецепцию образов античных граций. Очевидно, что в день приезда князя набор блюд за завтраком сестер должен был отличаться от обычного, поскольку дело происходит во время рождественского поста. И здесь возникает вопрос: почему, начав действие романа в один из самых строгих постов, о чем заявлено буквально в первом предложении романа, автор в качестве обычного меню сестер перечисляет блюда скромного стола? И почему до появления князя в жизни героев они вполне сытно питались, а после его появления никто не ест?

Лизавета Прокофьевна пригласила князя разделить семейный завтрак не только из соображений светской вежливости, но из сердечной участливости и сочувствия, предположив, что он очень голоден. Князь искренне и охотно признался, что голоден, и кушал «с большим аппетитом». В романе еще несколько раз появляется мотив кормления и названия блюд, и всегда они связаны с идеей милосердия, жалости, сострадания: говядину, кофе и вино дают осужденному перед приведением в исполнение смертного при-

говора, хлеб и сыр делит с несчастной голодной Мари пастух, затем еду приносят ей жалеющие ее дети. Характерно, что обо всех этих эпизодах князь рассказывал во время завтрака у Епанчиных, когда из милосердия кормили его. То есть все случаи кормления голодного из жалости связаны с образом князя.

Травестийным развитием этого мотива кормления голодного является эпизод в доме Иволгиных, когда Варя попыталась отослать из комнаты неприлично разговорившегося генерала, напомнив ему о времени обеда и остывающем супе. За желанием накормить немощного здесь скрывается стремление соблести приличие.

Близким по содержанию к мотиву кормления является мотив чаепития. Неоднократно отмечалось, что в художественном мире Достоевского этот мотив связан с идеей духовного единения, откровенности [2]. В романе «Идиот» к ним добавляется еще и мотив сострадания. На вечеру у Настасьи Филипповны хозяйка, «чрезвычайно любившая почему-то подобных старичков, старушек и даже юродивых» [4, с. 119] предлагает чай закашлявшемуся старичку. На даче в Павловске Вера предлагает чай находящемуся в лихорадке Ипполиту, однако тот только «помочил свои губы в чашке...» и «поставил чашку на столик» [4, с. 240]. Гордый Ипполит не захотел принять сочувствие Веры, душевное общение не случилось. После несостоявшейся свадьбы князя и Настасьи Филипповны гости пьют чай и это едва ли не единственная сцена в романе, которая не закончилась скандалом и во время которой все участники ее были примирены и умиротворены спокойствием и серьезностью князя. Смирение, с которым князь принял случившееся, заставило всех его гостей проникнуться к нему сочувствием и состраданием.

На фоне практически демонстративной редукции сцен еды, когда завтрак или обед являются лишь характеристикой времени суток, а не приема пищи, обращают на себя внимание два обширных эпизода, во время которых персонажи пьют шампанское. Это сцены дня рождения Настасьи Филипповны и князя.

Вечер по случаю дня рождения Настасьи Филипповны происходит в ее квартире, отличительным признаком которой, кроме комфорта и роскоши обстановки, является огромная статуя Венеры. Хозяйка вечера предлагает всем шампанское, что очень удивляет ее гостей, которые «знали необыкновенную чинность на ее прежних вечерах» [4, с. 119], удивляет это и читателей, поскольку дело происходит, как уже было сказано, в Рождественский пост, один из самых строгих постов, и пить вино в это время нельзя. Как известно, тот вечер представляет собой рецепцию сюжета «Египет-

ских ночей» А.С. Пушкина, а также он восходит к античному жанру симпозиона.

М. Бахтин связывает генезис полифонического романа Достоевского с серьезно-смеховыми жанрами сократического диалога и генетически и типологически близкими ему жанрами симпозиона и мениппеи. Наиболее яркими примерами жанра симпозиона являются диалоги Платона и Ксенофонта с одинаковым названием «Пир», или, в оригинале, «Συμπόσιόν», а также «Застольные беседы» Плутарха, в которых описываются особенности проведения античных симпозионов. Симпозион обычно происходил после вечерней трапезы – «дейпнона», – поэтому во время него не ели, а только пили и беседовали на выбранную тему, присутствовали на нем только мужчины, но могли быть приглашены и гетеры, вел симпозион симпосиарх, который выбирал тему беседы. На вечере у Настасьи Филипповны собираются почти исключительно мужчины, присутствующие женщины, кроме Настасьи Филипповны, практически не влияют на развитие действия. Хозяйка дома, образ которой восходит к образу античной гетеры, берет на себя функции симпосиарха. Аналогом симпосиального состязания в речах становится игра пети-жэ, для которой Фердыщенко предлагает увлекательную, как ему кажется тему – рассказ о самом отвратительном поступке. Так в структуру симпозиона инкорпорируется раннехристианская публичная исповедь, практиковавшаяся между III и IX вв. Участникам этой игры предстоит публично исповедаться, а обстоятельства исповеди – в этот вечер должна решиться судьба Настасьи Филипповны и претендентов на ее благосклонность – и наличие в контексте «Египетских ночей» Пушкина с темой предсмертного пира, делает эту исповедь особенно значимой. То, что исповедником выступает блудница, может восприниматься в двух планах: как проявление свойственной дионисийскому симпозиону карнавальности и переворачивания и как проявление внутренней страдательности Настасьи Филипповны, являющейся главной и невинной жертвой своего невольного греха. Эта метаморфоза – очищение через грех – тоже может рассматриваться как проявление карнавального переворачивания. Еще одним случаем обрядового переворачивания в сцене вечера является изменение социального статуса и общественной репутации князя: именно здесь ему удалось наконец объявить о полученном наследстве и в глазах всех присутствующих он из беспомощного и почти нищего превращается в очень состоятельного человека. С дионисийским карнавалом эту сцену роднит и появление хмельной ватаги спутников Рогожина, напоминающих сопровождающих Диониса сатиров. И здесь показательно, что «огромная статуя Венеры» упоминается только при появлении Рогожина и его компании. Когда в квартиру входил князь,



о ней не говорилось. Завершается вечер отъездом Рогожина со спутниками в Екатеринбург. Как неистовая менада с ними уезжает и хмельная и мягущаяся Настасья Филипповна (еще одна отсылка к дионисийской теме).

Второй раз персонажи романа пьют шампанское по случаю дня рождения князя, т.е. этот эпизод является зеркальным по отношению к предыдущему. Если знаком культурного кода предыдущего эпизода являлась огромная статуя Венеры, то культурный код этого эпизода маркируется упоминаемой Лебедевым «звездой Полюнь» из Апокалипсиса. Действие происходит перед рассветом, что, вместе со ссылкой на Апокалипсис, позволяет соотнести рассматриваемый эпизод с традициями трапез ранних христиан. Структура и правила таких трапез в первые века христианства очень быстро менялись, поэтому апостолы и апологеты сообщают о них разную информацию. Изначально, на рубеже I-II вв., агапа (трапеза любви) включала в себя евхаристию, затем, еще при жизни апостолов, она стала неевхаристической трапезой, а евхаристия стала частью литургии. Если не вдаваться в эти терминологические точности, которые вряд ли так подробно интересовали Достоевского, то можно выделить общие черты, присущие раннехристианским трапезам: они происходили перед рассветом, в отличие от античных симпосиев, на них могли присутствовать люди, объединенные одной верой, в том числе и женщины, на них произносились речи, выросшие впоследствии в проповеди, и их обязательной частью являлась евхаристия, включавшая в себя преломление хлебов и винопитие – причащение тела и крови Христа. Сама же еда с целью насыщения была не только не обязательной, но и осуждалась апостолами и апологетами. Так Апостол Павел призывает: «А если кто голоден, пусть ест дома» (1 Кор 11. 33–34), резко выступает против насыщения во время трапез любви и Тертуллиан. Официально причащение Святых тайн натошак было закреплено 28-м правилом Гиппонского Собора в 393 г. и 50-м правилом Карфагенского Собора в 419 г., а агапы были запрещены. Праздник по случаю дня рождения князя соответствует правилам раннехристианской ритуальной трапезы: он происходит перед рассветом, на нем присутствуют дочери Лебедева – «благородные девицы», как он их называет, в отличие от гетеры-Настасьи Филипповны, действие происходит перед рассветом, герои ничего не едят, но выступают с речами. Если на вечере у Настасьи Филипповны темой речей стал рассказ о самом отвратительном поступке, то здесь темой состязания в речах становится именно еда. На замечание Иволгина о необходимости есть и пить как естественной потребности тела толкователь Апокалипсиса Лебедев отвечает воображаемым диалогом двух мыслителей, один из которых требует духовного спокойствия, а другой настаивает на деятельной помощи голодным: «Слишком шумно и

промышленно становится в человечестве, мало спокойствия духовного”, – жалуется один удалившийся мыслитель. “Пусть, но стук телег, подвозящих хлеб голодному человечеству, может быть, лучше спокойствия духовного”, – отвечает тому победительно другой, разъезжающий повсеместно мыслитель, и уходит от него с тщеславием. Не верю я, гнусный Лебедев, телегам, подвозящим хлеб человечеству! Ибо телеги, подвозящие хлеб всему человечеству, без нравственного основания поступку, могут прехладнокровно исключить из наслаждения подвозимым значительную часть человечества, что уже и было». [4, с. 311–312] И в качестве иллюстрации к своему утверждению о вреде пищи без нравственного содержания рассказывает историю о покаявшемся в конце жизни людоеде, превратившем еду из естественной потребности в страшное преступление. И представляется вполне логичным, что после такого снижения мотива еды все отказываются от закуски, о которой напоминает рассказчик. Примером же пищи, наделенной нравственным содержанием являются указанные выше примеры кормления из жалости, также восходящие к раннехристианским агапам.

После выступления Лебедева и как будто безо всякой связи с ним Ипполит читает «необходимое объяснение», которое Евгений Павлович называет исповедью. Т.е. в обоих случаях мы снова имеем дело с публичной исповедью, и обе они оказываются предсмертными, а значит могут восприниматься как часть таинства елеопомазания и соборования: грешника-людоеда, испугавшегося «звезды Полюни» и гибели души, после признания, по замечанию Лебедева, ждали страшные пытки и смерть, Ипполит попытался совершить самоубийство. Осечку пистолета Ипполита в таком контексте можно рассматривать и в античном модусе – как вмешательство рока, и в христианском – как проявления промысла божия, избавившего юношу от страшной болезни души – греха гордыни.

На дне рождения князя есть шампанское, т.е. вино, которое в контексте традиции христианской трапезы можно рассматривать как причащение крови Господней, но нет хлеба, преломление которого символизирует причащение плоти Христа, поэтому, если вечер Настасьи Филипповны является античным симпозионом с вкраплением христианской исповеди, трагестированной ее участниками, то ночь на даче Лебедевых можно воспринимать как неполную, незавершенную евхаристию. И здесь особое значение принимает замечание автора о том, что Рогожин, бывший хмельным на дионисийском вечере Настасьи Филипповны, в эту ночь ничего не пил. Он, как оглашенный, но не принявший крещение, не допускается до таинства причастия, ему еще предстоит пройти свой путь уверования и очищения через грех и страдание.

В последний раз о еде в романе упоминается буквально в последнем его абзаце. После того, как Аглая «попала в католическую исповедальню какого-то знаменитого пастора, овладевшего ее умом до иступления», Лизавета Прокофьевна затосковала по родине и стала бранить все заграничное, а особенно то, что «хлеба нигде испечь хорошо не умеют». С одной стороны, способ приготовления хлеба для причастия является одним из формальных отличий православного христианства от католического, с другой, с упоминанием хлеба восстанавливается полный чин евхаристии – причащение плоти и крови Христа в память о Нем.

Тема еды в романе отражает движение художественного мира этого произведения от античного симпозиона к христианской евхаристии. Она развивается в художественной системе романа вместе с образом князя. С его появлением еда как телесная пища исчезает и по мере развития образа Мышкина, отменившего профанный мир и восстановившего мир христианский, развивается тема пищи духовной.

#### *Список литературы*

1. Платон. Пир // Платон Диалоги / пер. с древнегреческого В.Н. Карпова. СПб.: Издательский Дом «Азбука-классика», 2007. С. 297–360.
2. Поддубная Р. Чаепитие и не только (гастрономические мотивы у Достоевского) // Достоевский и мировая культура / Альманах № 22. М., 2007. С. 256–269.
3. Пузырёва Л.В. Детали тематической группы «Еда» в романе Ф.М. Достоевского «Бедные люди» // Известия Смоленского государственного университета. 2017. № 1 (37). С. 6–13.
4. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Л.: «Наука», 1973. Т. 8. 511 с.

#### **WHY DO THE IDIOT'S HEROES DO NOT EAT (SYMPOSIAL AND ECHARISTIC MOTIVES IN THE NOVEL OF DOSTOEVSKY)**

**A.Yu. Nilova**

The paper describes the development of the theme of food and drink in the Dostoevsky's novel "The Idiot". Unlike other works of the author and the general tendency of Russian literature, the topic of food is presented very briefly and is realized only through the motive of feeding out of pity, dating back to early Christian agapas. The topic of drinking is presented more extensively and is realized in two broad symmetrical episodes. Their comparison allows us to

draw a conclusion about the active functioning in the work of the traditions of the ancient symposium and the Christian Eucharist and the movement of the artistic world of the novel from the ancient feast to the Christian communion, which occurs in parallel with the development of the image of Prince Myshkin in the artistic system of the novel.

**Keywords:** Dostoevsky, «The Idiot», symposium, Eucharist, food theme, image of a feast, confession, communion.

### 3.6. АНГЛИЧАНИН-НАЕЗДНИК КАК ПЕРСОНАЖ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

© С.В. Шешунова<sup>1</sup>

Раздел посвящен имагологическому аспекту произведений русской литературы XIX–XX веков. Его цель – исследование образов англичан, связанных с конным спортом. Сопоставительный анализ таких образов в произведениях Л.Н. Толстого («Анна Каренина»), А.И. Куприна («Изумруд»), И.С. Шмелева («Мэри», «Маргын и Кинга», «Небывалый обед») выявляет черты подобных персонажей, определяемые этническими стереотипами, характерными для «британского мифа» в русской литературе. К этим чертам относятся особенности внешности (худоба, необычно большие зубы) и профессиональная проницательность (верное, по контрасту с мнением русских жокеев, понимание состояния лошади). Сложившемуся в русской литературе мифу об англичанах соответствуют алкоголизм в «Анне Карениной», талант властвовать в «Изумруде» и неоправданные, однако приносящие успех претензии на национальное превосходство в произведениях Шмелева.

**Ключевые слова:** имагология, русско-британская межкультурная коммуникация, «британский миф» русской литературы.

Британская тема отечественной литературы неоднократно привлекала к себе внимание исследователей [1; 2; 3; 4, с. 137, 140, 145]. Особое место в литературном отражении русско-британской межкультурной коммуникации занимают образы англичан, работающих в России. Писатели XIX–XX веков обращались к таким образам нередко. Достаточно вспомнить «Запечатленного ангела» Н.С. Лескова, «Епифанские шлюзы» А.П. Платонова или образ англичанина, развивающего нижегородское пароходство, в романе П.И. Мельникова-Печерского «В лесах» [5, с. 100–102].

В числе подобных персонажей можно выделить и ряд англичан, профессионально связанных с конным спортом. Это безымянный наездник, управляющий рысаком в рассказе А.И. Куприна «Изумруд» (1907), жокей

---

<sup>1</sup> Проект РФФИ № 17-83-01004-ОГН

Гальтон в повести И.С.Шмелева «Мэри» (1907), а также тренеры по верховой езде – Корд в романе Л.Н. Толстого «Анна Каренина» (1878) и Кинг в двух рассказах И.С.Шмелева «Мартын и Кинга» и «Небывалый обед» (оба – 1934). По контрасту с образом работающей в России английской гувернантки [6; 7], образ англичанина-наездника до сих пор не становился предметом изучения.

Незадолго до трагической развязки толстовского романа Облонский рассказывает Левину: «...у Вронского был тренер англичанин, мастер своего дела, но пьяница. Он совсем запил, *delirium tremens*, и семейство брошено» [8, с. 666]. Стива не уточняет, была ли причиной этого решающего запоя катастрофа Вронского на скачках и гибель Фру-Фру – читатель может лишь предполагать такую причинно-следственную связь. Узнав о беде англичанина, Каренина сама подготовила его сыновей к экзаменам в русскую гимназию, «а девочку взяла к себе» [8, с. 666]. Опуская подробности отношений Анны с этой английской девочкой, отметим, что в России склонность британцев к пьянству традиционно «считалась одним из главных национальных пороков» [9, с. 317]. Можно вспомнить, как еще в «Бэле» М.Ю. Лермонтова (1839) Максим Максимыч откликается на утверждение, что «моду скучать» ввели именно англичане: «А-га, вот что!.. – отвечал он, – да ведь они всегда были отъявленные пьяницы!» [10, с. 483]. Та же мысль неоднократно звучит в анонимных стихотворениях времен Крымской войны 1953–1855 гг. [9, с. 173, 208]. И то, что в «Анне Карениной» английский тренер Вронского попадает в алкогольную зависимость, вполне можно считать проявлением этого национального стереотипа.

Однако такая черта англичанина-наездника встречается только у Л.Н. Толстого. По контрасту, другие свойства подобных персонажей выступают константами у разных авторов. Так, у Куприна и Шмелева многократно повторяется характерная портретная деталь – большие зубы. В «Изумруде» она встречается четырежды: «длинные желтые лошадиные зубы» [11, с. 160]; «желтые, большие, крепко стиснутые зубы» [11, с. 165]; «Англичанин... улыбается, морщась и скаля длинные зубы» [11, с. 166]. Наконец, в предсмертной агонии Изумруда перед его глазами «проплыл англичанин, скаля по-лошадиному длинные зубы» [11, с. 168]. Субстантивированное прилагательное «зубастый» служит устойчивым наименованием персонажа-англичанина в рассказе «Мартын и Кинга»: «не удавай зубастому» [12, с. 526]; «нырнул, зубастый» [12, с. 527]; «я его заматаю, зубастого» [12, с. 527]; «зубастого Кингу вижу» [12, с. 529]. Та же портретная деталь выражается и другими языковыми средствами: «А Кинга ощерил

зубы, во какие костяшки, с гармонии лады будто» [12, с. 525], «зубищами стучит» [12, с. 528].

Подчеркнем, что у Шмелева и Куприна англичане наделены «зубастостью» независимо от сюжетных функций и авторской оценки персонажей. Кинг предстает как антигерой (он нечестно ведет себя во время состязания по плаванию); англичанин в рассказе «Изумруд», напротив, показан с неизменным уважением и симпатией. Но необычная величина зубов отмечена у обоих и выступает как некий национальный признак. Как будет показано ниже, она коррелирует с заявкой на национальное превосходство англичан (подлинное либо мнимое).

Подобным признаком становятся и особенности телосложения. Все четверо перечисленных персонажей отличаются худобой: у Толстого англичанин «сухой» [8, с. 191], у Куприна – «высокий, худой», причем эта характеристика повторяется дважды [11, с. 156, 160]; Кинг «сухой, высокий» [12, с. 536]. Гальтон при первом его появлении назван «худеньким» [13, с. 48], а позже пренебрежительно именуется «этот тощий» [13, с. 48]. Казалось бы, в упоминаниях о худобе наездников нет необходимости, поскольку она обусловлена профессиональными требованиями. Однако в изображении англичан она становится постоянной деталью.

Корд, Гальтон и безмянный наездник из рассказа «Изумруд» проявляют профессиональное внимание к лошади и верное понимание ее состояния. В этом отношении персонажи-англичане подчас противопоставляются своим русским коллегам. Так, англичанин советует Вронскому не навещать Фру-Фру перед скачками, чтобы не волновать ее. Совет дается с почтением – «поднимая шляпу», но Вронский настаивает на своем, и тренер уступает, «нахмурившись» [8, с. 191]. Уезжая на волнующее свидание с Анной, герой тем самым отвергает и второй совет тренера: англичанин «внимательно посмотрел на него» и, «как будто он знал, куда едет Вронский», сказал: «Первое дело быть спокойным пред ездой... ничем не расстраивайтесь» [8, с. 194]. Пережитая Вронским катастрофа на скачках выступает, таким образом, как прямое следствие его непослушания английскому наставнику.

На протяжении повести «Мэри» Гальтон четырежды говорит разным персонажам, что Мэри – лошадка со слабой грудью, и ей нельзя участвовать в соревнованиях [13, с. 46, 49, 73, 76]. Покупающий Мэри жокей Числов и некоторые из его русских приятелей воспринимают этот диагноз как стремление англичанина опорочить лошадь и сбить на нее цену [13, с. 47, 48]. Однако ход событий подтверждает слова Гальтона: на первых же своих скачках Мэри ради Числова побеждает, но при этом надрывается и вскоре умирает. Таким образом, в «Мэри», как и в «Анне

Карениной», русский наездник становится невольным виновником гибели своей прекрасной лошади, потому что не послушал англичанина. Для других жокеев авторитет иноземного наездника несомненен: они осматривают лошадь, «повторяя приемы Гальтона» [13, с. 47].

В «Изумруде» чрезвычайно подробно описано мастерство англичанина в управлении конем. Чувствуя на себе его «точный, внимательный взгляд», Изумруд «гордо подымал голову» [11, с. 160]. Особо отмечены руки английского наездника, которые дважды именуются «волшебными» [11, с. 163, 164], а также «сильными» [11, с. 161], «гибкими и чуткими к каждому движению лошади», но иногда «точно железными» [11, с. 163]. Эти руки внушают Изумруду «привязанность и страх» [11, с. 163]; разнообразными движениями вожжей они могут успокаивать коня [11, с. 164], благодарить его [11, с. 166], помогать ему в распределении сил [11, с. 164–165]. Наездник и лошадь непрерывно ведут безмолвный диалог и хорошо понимают друг друга. Например: «Теперь можно. Иди!» – приказывает наездник. Изумруд прижимает уши и бросает всего один быстрый взгляд назад. Лицо англичанина все горит острым, решительным, прицеливающимся выражением... «Давай все, что можно!» – приказывают вожжи в высоко поднятых руках...» [11, с. 165].

Когда в кульминации рассказа Изумруд слышит обвинения в свой адрес, то «на мгновение ему бросается в глаза лицо англичанина. Всегда такое спокойное, слегка насмешливое и твердое, оно теперь пылает гневом. И вдруг англичанин кричит что-то высоким гортанным голосом, взмахивает быстро рукой, и звук пощечины сухо разрывает общий гомон» [11, с. 166]. Кому дал пощечину англичанин? Почему он не вмешался в судьбу любимого коня, не предотвратил его гибель? Повествование не дает ответа на эти вопросы. Однако оно не оставляет сомнений, что англичанин не был замешан в темных делах, погубивших Изумруда.

В основе купринского рассказа, как известно, лежит реальный эпизод – отравление призового рысака конкурирующим коннозаводчиком [11, с. 518]. Повесть «Мэри», созданная чуть позже в том же году, также упоминает об отравлении конкурентами лошади, победившей на скачках (здесь это часть предыстории). Но у Шмелева виновником этого убийства становится именно англичанин. Когда-то Числов победил Гальтона на лошади по имени Грёза. «О, какой это был триумф! <... > Гальтон был рассчитан, но... остался его приятель. Старый жокей понял только недавно, что из этого вышло. Это он, Шиффер <...>, он отравил Грёзу» [13, с. 44]. Русскому жокею пришлось уволиться. Приятель говорит Числову: «Сжили тебя, старина... Гальтон слопал!» [13, с. 43]. Таким образом, в повести Шмелева англичанин соединяет с профессионализмом непорядочность.

Как известно, конь (лошадь) «играет важную роль во многих мифологических системах», являясь «атрибутом (или образом) ряда божеств» [14]; «...лошадь везде связывали с приходом господствующих цивилизаций и с превосходством. Объезженная лошадь – важный символ власти» [15, с. 201]. Этот древний код, безусловно, повлиял и на изображение наездника в русской литературе: мастерство англичанина в обращении с лошадью подчас выступает как знак его национального превосходства. В рассказе Куприна подчеркнута превосходство англичанина по сравнению с русскими работниками конюшни: «...о, это совсем другое дело. Он весь точно какая-то необыкновенная лошадь – мудрая, сильная и бесстрашная. Он никогда не сердится, никогда не ударит хлыстом, даже не погрозит, а между тем <...> как радостно, гордо и приятно-страшно повиноваться каждому намеку его сильных, умных, все понимающих пальцев. Только он один умеет доводить Изумруда до <...> счастливого гармоничного состояния» [11, с. 156]. Безымянный англичанин изображен прирожденным повелителем: «Этого... человека... человека одинаково уважали и боялись и лошади и люди. <...> Иногда он делал короткие замечания отрывистым, небрежным тоном, и тотчас же все конюхи и рабочие поворачивали к нему головы и лошади настораживали уши в его сторону» [11, с. 160]. В данном аспекте «Изумруд» созвучен той же идеализации английского национального характера, которой проникнута чуть более поздняя повесть Куприна «Жидкое солнце» (1913), где англичане предстают (возможно, с некоторыми оговорками) как властители мира, имеющие на это полное моральное право.

По контрасту, у Шмелева превосходство англичанина над русскими наездниками рисуется как ложное. О Гальтоне повествователь говорит: «Ловкий англичанин приехал создавать себе славу» [13, с. 44]. Это ему удается: «Гальтон затмил всех» [13, с. 75]. Между тем, как уже говорилось выше, талантливый жокей Числов, побеждавший Гальтона, был устранил из числа соперников нечестными средствами.

Что же касается Кинга, он не только проявляет нечестность во время состязаний («Мартын и Кинга»); сомнению подвергается даже его профессионализм. По мнению рассказчика (чья точка зрения представлена как авторитетная), его репутация наездника, превосходящего русских, создана дворянами-англофилами. Эта мысль звучит как в «Мартыне и Кинге», так и в «Небывалом обеде»: «Кинга... англичанин. И верхом обучал ездить, какие ему деньги платили господ! А наши казаки лучше его умеют. Это все пустяки, баловство. Господа набаловали» [12, с. 522]; «Господа избаловали, сто тыщ он нажил, ездить учил! Без его не уме-ли... Десять годов тому казаки наши на Ходынку его заманивали, сто рублей



закладу: пожалуйста потягаться, можете скусить гривенник с земли, на всем ходу? <...> Не стал, не может. «Я, – говорит, – по-ученому учу». Набаловали» [12, с. 534]. Не случайно Кинг (по контрасту с наездниками-англичанами в других произведениях) ни разу не показан в непосредственном общении с лошадейю.

Шмелев нередко наделяет своих персонажей-англичан «говорящими» фамилиями: Тайм («Инородное тело», 1919), Гуд («Два письма», 1924), Гарт («Няня из Москвы», 1932). Не исключение и Кинг: «королевская» фамилия обусловлена тем почетом, которым его окружает московское общество: здесь он «в славу пришел» [12, с. 528]; «Кинга сто тыщ набрал, и почет-уважение ему» [12, с. 534]; «капитал нажил... <...> Ему... почет оказывают какой, на обед позвали... все богачи будут» [12, с. 522]; «небывалый обед готовят, для англичанина» [12, с. 530]. Однако, согласно логике повествования, этот король – голый. Рассказчик дважды повторяет, что успех и слава Кинга – «от неправды» [12, с. 522, 523]. Мысль о незаслуженности славы англичанина варьируется: «Вот какую славу заслужил... За что!» [12, с. 522]; «обида от Кинги нам» [12, с. 526]; «набрал денег с дураков, а ему уважение!» [12, с. 530]. Таким образом, и в «Мэри», и в обоих рассказах о Кинге звучит обида писателя за недооцененную, по его мнению, русскую культуру, в том числе культуру верховой езды.

Как справедливо отмечалось в имагологических исследованиях, образ чужеземца в литературе неизменно «служит также характеристикой <...> воспринимающего субъекта, его собственного национального сознания, мироощущения, менталитета» [16, с. 9]. Об этом свидетельствует и сопоставление образов англичан-наездников в произведениях русских писателей.

#### *Список литературы*

1. Шестаков В.П. Английский национальный характер и его восприятие в России // Россия и Запад: Диалог или столкновение культур: Сб. ст. М.: Рос. ин-т культурологии, 2000. С. 85–117.
2. Желтова Н.Ю. Константы национального характера в литературе первой половины XX века. Тамбов: Изд-во ТГУ, 2006. 166 с.
3. Михальская Н.П. Россия и Англия: проблемы имагологии: учебное пособие по спецкурсу. Самара: Порто-принт, 2012. 222 с.
4. Бреева Т.Н., Хабибуллина Л.Ф. Национальный миф в русской и английской литературе. Казань: РИЦ «Школа», 2009. 612 с.
5. Шешунова С.В. Англичане в диалогии П.И. Мельникова-Печерского «В лесах» и «На горах»: парадоксы межкультурной коммуникации // Нижегородский текст русской словесности: Межвузовский сборник научных статей. Н.Новгород: НГПУ, 2011. С. 100–104.

6. Солодянкина О.Ю. «Дочь Альбиона»: гувернантки в русской литературе // Историк и художник. 2008. № 3. С. 34–51.
7. Желтова Н.Ю. «Русское» и «английское» в рассказе А.П.Чехова «Дочь Альбиона» // Социально-экономические явления и процессы. 2011. № 12. С. 310–312.
8. Толстой Л.Н. Анна Каренина. М.: Худож. лит.-ра, 1981. 799 с.
9. Орлов А.А. «Теперь вижу англичан вблизи...»: Британия и британцы в представлениях россиян о мире и о себе (вторая половина XVIII – первая половина XIX вв.). М.: Гиперборея, 2008. 366 с.
10. Лермонтов М.Ю. Сочинения: В 2 т. Том 2. М.: Правда, 1990. 704 с.
11. Куприн А.И. Собр. соч.: В 6 т. Т. 3. Произведения 1906–1913 / Сост. С.Чуприна; Примеч. И. Корецкой. М.: Худож. лит., 1994. 542 с.
12. Шмелев И.С. Собр. соч.: В 5 т. Т. 4. Богомолье: Романы. Рассказы. М.: Русская книга, 1998. 560 с.
13. Шмелев И.С. Мой Марс / Сост. П.Г. Горелов. М.: Сов. Россия, 1990. 288 с.
14. Иванов В.В. Конь // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т. / Гл. ред. С.А. Токарев. Т. 1. М.: Сов. Энциклопедия, 1991. С. 666.
15. Трессидер Дж. Словарь символов / Пер. с англ. С. Палько. М.: ФАИР-ПРЕСС, 1999. 448 с.
16. Папилова Е.В. Немцы глазами русских в художественной словесности XIX века. М.: ЛЕНАНД, 2014. 136 с.

## THE ENGLISH HORSEMAN AS A CHARACTER IN RUSSIAN LITERATURE

**S.V. Sheshunova**

The chapter deals with the imagological aspect of the works of Russian literature of the XIX-XX centuries. Its purpose is to study the images of Englishmen associated with equestrian sports. A comparative analysis of images like that in the works of Leo Tolstoy (“Anna Karenina”), A. I. Kuprin (“Emerald”), and I.S. Shmelev (“Mary”, “Martin and King”, “An Unprecedented Dinner”) reveals the features of such characters, defined by ethnic stereotypes characteristic of the “British myth” in Russian literature. These traits include physical characteristics (thinness, unusually large teeth) and professional insight (correct, in contrast to the opinion of Russian jockeys, understanding of the horse's condition). The “British myth” in Russian literature corresponds to alcoholism in “Anna Karenina”, the talent to rule in “Emerald”, and unjustified, but successful, claim to national superiority in Shmelev’s works.

**Keywords:** imagology, Russian-British cross-cultural communication, “British myth” in Russian literature.

### 3.7. ПОИСК ИДЕАЛЬНОГО ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО СЧАСТЬЯ В ИДИЛЛИЧЕСКОМ МИРЕ А.А. ДЕЛЬВИГА<sup>1</sup>

© С.В. Рудакова

В центре внимания исследования – анализ идиллического мира А.А. Дельвига, выявление своеобразия представлений о счастье этого поэта. Мотивный, образный анализ и герменевтический подход к рассмотрению идиллий позволяет сделать вывод: антологическая лирика была своеобразным «бегством» поэта от современности, от злободневных проблем, требующих реакции и немедленного решения. Поэт уходит в мир вневременных общечеловеческих ценностей, прячась там от действительности. Счастье для поэта не в материальном, сословном, социальном, а во вневременном, вечном, духовном. Счастье воспринимается Дельвигом как состояние противоположное действительности: счастье – мечта, счастье – воображение. Мир Древней Греции для Дельвига – это идеальный мир, в котором реализуется его мечта о полноценном человеческом существовании, но реальность убивает и этот мир, лишая его и гармонии и счастья. По мысли автора, счастье даровано человеку богами, но оказалось утрачено.

**Ключевые слова:** А.А. Дельвиг, идиллия, поиски счастья, эвдемонизм, мечта, воображение, Аркадия, Античность.

С именем А.А. Дельвига странным образом оказалось связано представление о лени, эксцентрично преувеличенной. Однако леность Дельвига особенная. Это не леность ума и воображения, это особое качество, о котором когда-то размышлял еще К.Н. Батюшков, это особое свойство личности, способной возвыситься над суетным миром, погрузиться в собственные размышления о чем-то значимом, сокровенном, дорогом сердцу, сосредоточиться на процессе своих раздумий, не замечая активного движения вокруг. «Служенье муз не терпит суеты» [1, с. 427], к такому выводу в размышлениях о миссии поэта пришел в стихотворении «19 октября» А.С. Пушкин, и Дельвиг является живым воплощением этого пушкинского афоризма. Суетой для Дельвига были сначала занятия в Лицее, потом служба, к которой он относился чисто формально, с наименьшей затратой энергии. Такой же суетой для него были и мечты о славе, о симпатиях толпы, поэтому, удовлетвовавшись первыми литературными успехами еще на лицейской скамье, остальную жизнь Дельвиг мало беспокоился о славе.

Но тот же Дельвиг необычайно строго относился к своему творчеству. Он много раз возвращался к одному и тому же стихотворению, тщательно продумывал и переделывал не только отдельные строки и строфы, но часто

---

<sup>1</sup> Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ и РЯИК, проект «Феноменология счастья в русской литературе XVIII-XX вв.», № 20-512-23007.

и все стихотворение от начала до конца. Повышенную требовательность, удивительное трудолюбие проявлял Дельвиг, когда дело касалось поэтического творчества. Об этом свидетельствует не количество написанных им стихотворений, а упорное стремление к повышению своего поэтического мастерства, неустанные поиски новых совершенных форм художественной выразительности. То есть и в творческой, и в практической жизни «лень» Дельвига, по его собственному признанию, имела «свои пределы». «Знаменитая лень» Дельвига – это и спутник вольнолюбия, подчеркнуто неофициального, «домашнего поведения», демонстрация пассивного неприятия существующего порядка вещей в современном обществе, ревностная служба царю, почитавшаяся проявлением дворянской добродетели, Дельвигом в системе его жизненных таковой не рассматривается.

В антологической поэзии Дельвиг, следуя в какой-то степени за Н.И. Гнедичем, создает не переводы, а оригинальные стихотворения, пытаясь воскресить характерные стороны античного мирозерцания. В античном мире Дельвига привлекали естественность и простота, безыскусность и прямотуше. Подобно многим своим предшественникам и современникам [2; 3; 4; 5; 6; 7; 8] и другим Дельвиг задумывается о том, что есть счастье человека, где и как его можно найти. Важность этого вопроса подтверждается и частностью использования слова «счастье» [9, с. 18].

Антологическая лирика А.А. Дельвига стала для поэта своеобразным «бегством» от действительности, от ее несправедливости, бесчеловечности, какой-то агрессивности по отношению к личности, от злободневных проблем, требующих участия и немедленного решения. Поэт, осознавая, что не в состоянии как-то повлиять на мир, преобразить, усовершенствовать его, придумал свой лирический мир, в нем царили вневременные общечеловеческие ценности: дружба, творчество, духовная красота, любовь, свобода. Современность пугала Дельвига, порождая одно желание – избежать ее душающего влияния и найти возможность воплотить свою мечту, живущую пока в воображении, в действительность. И такой мечтой, связанной с размышлениями поэта о подлинно гармоничном счастливом существовании человека оказывается Эллада, Аркадия, с нею связывал Дельвиг свое представление об идеальном обществе, гармоничном и счастливом человеке. Именно в мире Древней Греции Дельвиг находил возможность претворения мечты в жизнь, там он представлял подлинно духовно свободных людей, обретших право на счастье, которое реализовывали через естественные человеческие радости – гармоничные отношения людей друг с другом, с природой, миром.

Аркадия описывалась Дельвигом в его идиллиях, в ранних из них, таких, как «К Диону», «Цефиз», «Дамон», «Купальницы», поэт передавал

ощущение блаженства, безмятежности и счастья, что царили в Античности. Аркадия в изображении поэта была наполнена светом, блеском искрящей радости и удовольствия, потому активно в описании этого мира поэтом использовались «блестящие» слова, которые подчеркивали «гармонию человека и природы, их внутреннее и внешнее единство, придают яркость, незабываемость окружающего мира, выражают радость мироощущения, неповторимость и красоту бытия» [10, с. 67], соответственно поэт сакрализировал золотой цвет, показывая его соотнесенность не с земными материальными ценностями, а связанность с духовным и божественным миром, миром счастья и идеала: «Голову в листья, гляжу: там синеют, там искрятся волны. / <...> Я родилась теперь, как она, из пены блестящей. / <...> Юный, он свеж и румян, и пухом блестящим украшен» («Купальницы», 1824) [11, с. 183]. Именно с Дельвига начинается в русской поэзии активное обсуждение и осмысление мира «века золотого», соотносимого торжеством духовных ценностей, проецируемых в том числе и на представление счастье [12, с. 142–143].

Подобно Феокритовым идиллиям ранние стихотворения Дельвига представляли Аркадские пейзажи, наполненными почти осязаемым ощущением счастья, и соотносились они с пространством, максимально приятным для отдыха человека – где-то у источника, в тени деревьев, в прохладной тишине: «Вечернее солнце катилось по жаркому небу, / <...> / В прохладе и блеске катились волны Алфея» («Дамон», 1821) [11, с. 152]; «Сядем, любезный Дион, под сенью развесистой роши, / Где, прохладный в тени, сверкая, стремится источник» («К Диону», 1814) [11, с. 68].

Умиротворенность – определяющее состояние Аркадского мира, она царит и в природе, и человеческом мире; природа и человек пребывают в гармоничных отношениях, кажется, что гармония является фундаментом этого мира, ибо все здесь видится соразмерным, взаимопереплетенным и взаимообусловленным. Человек в этом мире ощущает себя органичной частью природы, торжество непреложных законов бытия воспринимается как закон устойчивости, стабильности жизни, неспешности бытия, отсутствия суетности, что порождает в его душе чувство удовлетворенности жизни, делает его счастливым, ведь он обладает удивительной возможностью радоваться и наслаждаться каждым мгновением своего бытия, ощущая его полновесность и уникальность. Сама природа, на фоне которой разворачиваются истории, рассказанные поэтом, уже рождает в сердце чувство блаженства: «Ночь же прекрасная: тихо, на небе ни облачка, / <...> / Лучи так и блещут, земля утопает / В их обаятельном свете: Иллис из урны прохладной / Льет серебро: соловьи рассыпаются в сладостных в сладостных песнях» («Купальницы», 1824) [11, с. 181–182].

Создаваемые поэтом природные образы передавали пленительную красоту античного мира, позволяли ощущать безусловное торжество жизни в «золотую эру» человеческой цивилизации.

Гармония, царящая в пространстве природы, в идиллиях Дельвига оказывалась созвучна гармонии героев Аркадии. Идиллический герой поэта – личность цельная, воспринимающая и оценивающая мир, в первую очередь, через чувства благородные, идущие от сердца, занятая совершенством духовного мира, мало заботящаяся о материальных или социальных именно это дает ей ощущение свободы и радости. Герой поэта готов принять все проявления полноты бытия и откликнуться на них, так как исполнен духовного здоровья: «Но старость, лишив его сил, убелив ему кудри, / Отнять у него не могла вдохновенного дара / И светлой веселости: их добродетель хранила» («Дамон», 1821) [11, с. 152].

Герои идиллий Дельвига живут, будто руководствуясь философией эвдемонизма, принципы которой были описаны Сократом, Платоном, Аристотелем и их последователями [13; 14; 15; 16; 17]. Для Аркадских жителей из идиллий Дельвига незначимы материальные ценности, условности социального благополучия, они устремлены к добродетели и сосредоточены на духовном совершенствовании. Идеальный мир красоты и гармонии, созданный Дельвигом, овеянный духом Древней Эллады, утверждал собой в поэзии свободу личности, ее право на счастье, приветствовал простые и естественные, исполненные красоты и радости отношения между людьми.

Состояние мира, в котором существуют счастливые аркадские герои Дельвига, поэтом характеризуется прежде всего словами «блеск» и «сладкий». Первое слово оказывается соотношенным с божественным идеальным миром, подчеркивая сакральность Эллады, а второе слово передает ощущение не просто радости бытия, оно связано с желанием поэта воспеть удовольствия земной жизни, блаженство неги счастья, покоя, стремлений к лучшему, желанному, важность неторопливости в познании жизни. В подобном отношении к жизни, к счастью ощущается влияние эпикуреизма, которого Дельвиг не избежал. Слово «сладкий» для Дельвига оказывается в какой-то степени символом мира Аркадии, с помощью его поэту удается передать читателю почти на физическом уровне ощущения древнего человека, на уровне осязательно-вкусовом почувствовать прелесть счастливой жизни античного героя, осознав, что она, эта жизнь, была пьянше сладкой.

В лирике 1814–1817 годов все соотносится с наслаждением, сама жизнь воспринимается прекрасной и счастливой, и об этом поэт говорит не раз: «Пей жизни сладость полной струей» («Застольная песня»); «Все пьет наслажденье с притекшей весной» («К Дориде») [11, с. 108].

Но даже если появляются какие-то проблемы, если происходит что-то, что лишает человека его позитивного настроения, поэт уверен: любовь может снять с человека бремя его страданий и позволить забыть о земных заботах, сделав его снова счастливым: «Скоро ль тяжкие мученья / Усладишь лобзаньем ты / И мгновеньем наслажденья / Утолишь мои мечты» («Признание») [11, с. 120].

Жизнь удивительна и прекрасна, если в ней есть любовь, но лучше, если эта любовь будет счастливой и спокойной. А покой в поэзии Дельвига напрямую связан со сном. Именно это объясняет такую неразрывную связь сна и любви в поэзии Дельвига. Любовь – это «несвязный сон», но он способен подарить «сладкое упоенье». В «Фани» любовь и сон так не отождествляются, но все же очень близки, именно это доставляет лирическому герою наибольшее удовольствие: «Не слаще ли прелестной Фани / Послушным быть учеником, / Платить любви беспечно дани / И оживлять восторги сном» [11, с. 108].

Неоднократно в поэзии Дельвига встречается воспевание сна, в котором человек оказывается свободен от всех условностей, именно во сне к нему слетает фантазия. И именно сон дарует человеку «сладкую негу». Опутывает человека «сладким блаженством»: «мои поцелуи сладко ее усыпят» («Хата») [11, с. 102].; «Блажен, <...> / Кто час любовников пропустил в сладком сне» (Подражание 1 псалму) [11, с. 152].

Но уже в ранних стихотворениях зарождается конфликт между мечтой и реальностью. Обретение мечты может принести человеку подлинную радость и удовлетворение, но жестокая реальность не дает возможности осуществления мечты, и потому, не реализовавшись, мечта рождает в человеке печаль и чувства, прямо противоположные счастью: горечь и страдания: «Когда о будущем мечтаний прежних сладость / Не усладит меня, а будет мне в урок» («К Кюхельбекеру», 1817) [11, с. 116].

Постепенно герой Дельвига приходит к мысли, что не готов жертвовать «за светлые области эфира» ни «золотыми днями», ни тем более «сладострастными ночами», так как «в самом себе блажен поэт» («Поэт», 1820) [11, с. 136].

Однако идиллический мир Дельвига не был статичен на протяжении всего творчества поэта. Даже мечта, в которую, казалось бы, уверовал поэт, оказалась недосягаемой. Дельвиг осознает невозможность существования идеального мира в реальной действительности, пусть даже в далеком прошлом, поэтому в его идиллии входит мотив конца золотого века. Идиллии Дельвига запечатлели скрытый процесс утраты миром благодати и блаженства. Гармония, что раньше разлита была во всем окружающем человека мире, растворена в самом человеке, начинает исчезать. Первое, что

было оставлено гармонией, – человеческие взаимоотношения: люди перестали понимать друг друга, они зациклились на себе, отгородившись от мира. Счастья оставило людей и их мир. Ему на смену пришло несчастье: «Бедная наша Аркадия! Ты ли тогда изменилась, / Наши ль глаза, в первый раз увидавшие близко несчастье, / Мрачным туманом подернулись?» [11, с. 203].

Единственная сфера, где сохраняется гармония, где обитает счастье, где отражается тот свет и блеск, что наполнял раньше Аркадию, – это искусство, только оно по-прежнему связано с миром божественным. После 1825 года, который стал судьбоносным для многих, разделив жизнь на «до» и «после», Дельвиг редко обращается к образам светлого и радостного счастья, редко использует слова, воспроизводящие атмосферу древней гармоничной Аркадии, потому что минимизирует в своей лирике описание «блеска». Ведь для поэта он соотносился с пространством сакральным, божественным, преисполненным гармонии, все это ранее он видел в мире людей – в античной Элладe, где царил культ прекрасной поэзии, высоких чувств и красоты. Поэт осознает, что все земное преходяще, красота как отголосок божественного мира мимолетна, так же как проявление счастья мгновенно: «краса блестит одно мгновенье» [11, с. 221]. Дельвиг показывает, что гармония, уходя из мира действительности, вливается в мир возвышенных человеческих творений: «его стихи блестят как золото, как рубин» [11, с. 224], подчеркивая мимолетность и одновременно и прекрасность некоторых мгновений жизни. Только искусство запечатлевает ту гармонию, что когда-то обитала в древнем мире, делая его столь прекрасным, наполняющим сердца людей счастьем. Полное исчезновение истинного, настоящего, неподдельного блеска, радости жизни, что ведет к утрате веры в счастье человека в этом земном мире, наблюдается ярче всего в идиллии «Конце золотого века»: «... Вечнозеленые сени, / Воды кристальные, все красоты твои страшно поблекли» [11, с. 203].

Сами «блестящие слова» в поздних произведениях поэта еще встречаются, но становятся холодными, чаще характеризуют материальные блага: «он в шлеме блестящем» [11, с. 202], «зеркало, чаши золотые, ларцы из кости слоновой женщины чинно за ними несут»; либо подчеркивают наигранность, неискренность чувств: «а младые рабыни <...> около блещут очами лукавыми в пляске веселой» [11, с. 201]. «Сладость», если и появляется, то не в описании любви или иных наслаждений земных, это слово поэт использует для описаний детей: «Вместе с няней фантазия тешит игрушкой младенцев, / Даже во сне их уста сладкой улыбкой живит» («Четыре возраста фантазии», 1829) [11, с. 214]



Анализ антологической лирики А.А. Дельвига позволяет понять, что поэт, создавая идеальный мир, проживая там вместе с героями счастливые мгновения, приходит в конце концов к признанию того, что «счастье <...> гость на земле, а не житель обычный» («Конец золотого века»), он верит, что в прошлом люди «счастливы были, и боги любили счастливых», но жестокая действительность разрушила былую гармонию, лишив права на безмятежное счастья. Однако утратив веру в вечное аркадское счастье, Дельвиг не прекратил свои поиски идеального человеческого счастья.

#### *Список литературы*

1. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 16 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1959. Т. 2, кн. 1. Стихотворения, 1817–1825. Лицейские стихотворения в позднейших редакциях / Ред. Д.Д. Благой, С.М. Бонди, Т.Г. Зенгер, Н.В. Измайлов, И.Н. Медведева, М.А. Цявловский; Общ. ред. М.А. Цявловский. 1947. 606 с.
2. Абрамзон Т.Е. «Блажен, кто...» в русской поэзии XVIII–XIX вв.: из истории формулы // Проблемы истории, филологии, культуры. 2015. № 3 (49). С. 368–377.
3. Абрамзон Т.Е. К вопросу о русском счастье (поэзия XVIII века) // *Libri Magistri*. 2015. Вып. 1. С. 116–133.
4. Абрамзон Т.Е. О «забавной» Фортуне в русской поэзии XVIII века // Юмор и сатира в координатах XXI века. Сб. науч. ст. по мат-лам I Междунар. научно-практ. конф. Варна: Център за научни изследвания и информация «Парадигма», 2015. С. 5–9.
5. Абрамзон Т.Е. Философия счастья в творчестве Н.М. Карамзина: в поисках истинного блаженства // Проблемы истории, филологии, культуры. 2017. № 1 (55). С. 319–336.
6. Еськова А.С., Петров А.В. «Часто здесь в юдоли мрачной слезы льются из очей»: лирический «метатекст (не)счастья» в письмах Н.М. Карамзина И.И. Дмитриеву // *Мировая литература глазами современной молодежи: сб. материалов III международной студенческой научно-практической конференции*. Магнитогорск: Изд-во Магнитогорск. гос. техн. ун-та, 2017. С. 196–203.
7. Рудакова С.В. Философия счастья в лирике Е.А. Боратынского // *Известия Уральского федерального университета. Серия 2. «Гуманитарные науки»*. 2012. № 4 (108). С. 103–114.
8. Рудакова С.В., Регоци И. К вопросу изучения феномена счастья // *Libri Magistri*. 2020. № 3 (13). С. 49–75.
9. *Словарь языка А.А. Дельвига* / Н.Л. Васильев, Д.Н. Жаткин. М.: Флинта: Наука, 2012. 2-е изд., стер. 108 с.
10. Рудакова Т.В. Слово-образ «блеск» в антологической лирике А.А. Дельвига // *Студент и наука (гуманитарный цикл) – 2017. Материалы международной студенческой научно-практической конференции*. Главные редакторы Н.Н. Макарова, Е.В. Олейник. Ответственный редактор А.С. Гаан. 2017. С. 66–69.
11. Дельвиг А.А. Полное собрание стихотворений. Л.: Сов. писатель, 1959. 381 с.

12. Рудакова С.В. Миф о золотом и железном веках как основа книги стихов «Сумерки» Е.А. Боратынского // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2013. № 4–2. С. 142–146.

13. Аристотель. Никомахова этика / Пер. с древнегреч. Н.В. Брагинской // Аристотель. Сочинения: в 4 т. Т. 4. Москва: Мысль, 1983. С. 53–294.

14. Аристотель. Политика / Пер. с древнегреч. С.А. Жебелева // Аристотель. Сочинения: в 4 т. Т. 4. Москва: Мысль, 1983. С. 375–644.

15. Платон. Апология Сократа // Платон. Собрание сочинений: в 4 т.: / Общ. ред. А.Ф. Лосева и В.Ф. Асмуса.; Пер. с древнегреч. Санкт-Петербург: Изд-во Санкт-Петербургского университета, Изд-во Олега Абышко, 2006. Т. I. С. 83–116.

16. Платон. Горгий // Платон. Собрание сочинений: в 4 т. / Общ. ред. А. Ф. Лосева и В.Ф. Асмуса.; Пер. с древнегреч. Санкт-Петербург: Изд-во Санкт-Петербургского университета, Изд-во Олега Абышко, 2006. Т. I. С. 261–374.

17. Каштанова О.В. Счастье как философская категория в работах античных философов // Вестник Казанского технологического университета. 2014. Т. 17. № 3. С. 308–313.

## THE SEARCH FOR PERFECT HUMAN HAPPINESS IN A. DELVIG'S IDYLLIC WORLD

**S.V. Rudakova**

The chapter focuses on the analysis of A. Delvig's idyllic world, of revealing the originality of ideas about the happiness of this poet. Motive, imaginative analysis and hermeneutic approach to the consideration of idylls allows us to conclude: the anthological lyricism was a kind of poet's "flight" from modernity, from topical problems that require reaction and immediate solution. The poet goes into the world of timeless universal values, hiding there from reality. Happiness for the poet is not in material, estate, social, but in the timeless, eternal, spiritual. Happiness is perceived by Delvig as the opposite to reality: happiness is a dream, happiness is an imagination. The world of Ancient Greece for Delvig is an ideal world in which his dream of a full-fledged human existence is realized, but reality also kills this world, depriving it of both harmony and happiness. In the author's opinion, happiness is granted to man by the gods, but it was lost.

**Keywords:** A. A. Delvig, the idylls, the search for happiness, eudemonism, dream, imagination, Arcadia, antiquity.

## НАЦИОНАЛЬНЫЙ КАНОН И НАЦИОНАЛЬНЫЕ ПРИОРИТЕТЫ В АНГЛОЯЗЫЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

### 4.1. ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКИЕ ЭССЕ ДЖ. М. КУТЗЕЕ: МЕЖДУ КАНОНОМ И СУБЪЕКТИВНОСТЬЮ

© *О.Ю. Анциферова*

Цель данного исследования – на основе компаративного анализа трех сборников литературно-критических эссе «Stranger Shores: Literary Essays, 1986–1999» (2001), «Inner Workings: Literary Essays, 2000–2005» (2007) и «Late Essays: 2006–2017» (2017) а также переводоведческого анализа русского издания третьего сборника проанализировать позицию выдающегося современного англоязычного писателя Дж. М. Кутзее по отношению к канону и классике. Делаются выводы, что для Кутзее классика представляет собой исторический конструкт и определяется через способность к выживанию (в чем нельзя не услышать перекличку с пониманием канона Х. Блумом). Ниспровергающая основы литературная критика должна считаться самым деятельным агентом в становлении классики: именно критик способствует ее самоопределению и обеспечивает ее выживание. Отбор имен для «личного канона» Кутзее определяется спецификой его подхода к мировой культуре, в котором отсутствует как высокомерие имперского сознания, так и комплекс неполноценности «культурных окраин». Недавно появившийся русский перевод последнего сборника литературно-критических эссе не может считаться успешным, и данная работа отчасти восполняет невозможность для русского читателя познакомиться с Кутзее-литературным критиком.

**Ключевые слова:** Дж. М. Кутзее, литературная критика, классика, литературный канон, перевод.

Творчество выдающегося современного англоязычного писателя Дж. М. Кутзее (род. 1940 г.), Нобелевского лауреата 2003 года, изначально включало в себя как художественные произведения, так и литературно-критические эссе – сочетание очень типичное для художников слова, формировавшихся в эпоху постмодернизма. Тем не менее, в 1992 году, отвечая на вопрос о плодотворности сочетания теоретизирования с творчеством, писатель признавался, что в художественной прозе он чувствует себя свободнее, чем в литературной критике. Он объяснял это тем, что не имеет фундаментальной философской подготовки (а постструктуралистская литературная теория, на его взгляд, является разновидностью философство-

вания) и не привык оперировать обобщениями. Он указывал на четкое различие между художественным и литературно-критическим дискурсами: «Ощущения сочинителя художественной прозы можно уподобить чувству полной свободы, безответственности или, точнее, ответственности перед тем, что пока не до конца оформилось, что лежит где-то в конце еще не пройденного пути. Когда же я пишу литературно-критические статьи ..., я всегда сознаю ответственность перед поставленной целью, перед философской традицией, в которую я себя имплицитно вписываю, перед гораздо более жестким теоретическим дискурсом» [1, p. 246].

Теперь, по истечении без малого тридцати лет после выхода в свет цитируемого текста, можно констатировать, что несмотря на высказанное предпочтение, писатель продолжает создавать литературно-критическую (или философскую, по его автортерминологии) прозу, что дает право его биографам определять его как «писателя, эссеиста, литературного критика».

На настоящий момент на счету Дж. М. Кутзее по крайней мере десять сборников эссе (об одном из них мне уже приходилось писать [2]). Тот, о котором пойдет речь ниже – «Late Essays: 2006–2017» [3] – рассматривают обычно как последнюю на сегодняшний день часть в трилогии литературно-критических эссе, подготовленной автором. Ему предшествовали «Stranger Shores: Literary Essays, 1986–1999» [4] и «Inner Workings: Literary Essays, 2000–2005» [5].

По мнению американского рецензента Дж. Шапиро, название первого сборника «Чужие берега» (2001) может восходить к малоизвестному стихотворению Р. Киплинга «Песня банджо», которое не могло оставить Кутзее равнодушным: в нем не только воспеваются подвиги империализма, но и сама поэзия концептуализируется как его пособница – как «боевой барабан Белого Человека, гремящий по всему миру». Выражение «чужие берега» Киплинг, в свою очередь, заимствует из чэпменовского перевода Гомера, позиционируя Улисса, скорее, как архетипического колонизатора, чем просто путешественника, стремящегося домой [6].

Сборник начинался со статьи, программно озаглавленной так же, как известная лекция Т.С. Элиота, прочитанная в 1944 году в Лондоне для «Общества любителей Вергилия» – “What is a Classic?”. В ней, на примере музыки Баха, ставшей в свое время откровением для пятнадцатилетнего Кутзее, он определяет, что такое классика. В одном смысле, это то, что существует вне времени, что сохраняет свое значение для последующих поколений, что переживает время. В другом смысле, классика Баха – «это составная часть европейского музыкального канона, которая достаточно успешно исполняется, пусть даже и не слишком часто и не перед больши-

ми аудиториями» [4, р. 11]. Кутзее напоминает читателям, что имя И.С. Баха было прочно забыто после его смерти, и только через восемьдесят лет, стараниями Ф. Мендельсона, его музыка приобрела известность. Для Кутзее важно подчеркнуть, что нескольким поколениям имя Баха не говорило ровным счетом ничего, ноты его произведений не переиздавались, его музыка не исполнялась. Эта «неклассическая история непонимания, забвения, молчания», по мысли Кутзее, ставит под сомнение «поверхностное понимание классики как вневременного явления, для которого не существует границ. Бах как классик представляет собой историческую конструкцию, чье появление обусловлено определенными историческими силами и определенным историческим контекстом» [4, р. 12]. Этот тезис ведет к неизбежному выводу об исторической релятивизации классики и к столь же неизбежному вопросу о том, что останется после этого от надвременного характера классики: «Что означает в терминах человеческой жизни тезис о вечности классики?». Ответ критик находит у «великого поэта нашего времени, живого классика» поляка Збигнева Херберта (1924–1998). Последний противопоставляет классическое не *романтическому*, а *варварскому*. Более того, классическое vs варварское – для Херберта не столько оппозиция, сколько конфронтация. А пишет Херберт с позиции Польши. Свою родину он (как и Кутзее вслед за ним) воспринимает как цитадель западной культуры, которую история заставила быть в постоянной боевой готовности, дабы отражать атаки варварских соседей. С точки зрения З. Херберта, классика в состоянии отражать атаки варваров и выжить не благодаря какому-то только ей присущему свойству. Сохраняется под натиском варварства (выдерживает проверку временем) то, от чего поколения людей не могут отказаться, и потому держатся за это изо всех сил. Итак, классика определяется через *выживание*. В сущности, эта мысль высказывалась уже Харольдом Блумом в его «Западном каноне» [7; 8], но Кутзее это приводит к парадоксу: оспаривание классики, каким бы жестким оно ни было, – это неизбежная часть *истории* классики, которую можно только приветствовать: ведь если защищать классику от полемических нападок, она не сможет подтвердить свой вневременной статус. Экстраполируя далее эту мысль на литературную критику, Кутзее предполагает, что основная задача литературной критики как раз и состоит в оспаривании (*interrogating*) классики. И тогда боязнь того, что классика может не выдержать подрывных вопрошаний, приобретает прямо противоположный смысл: критика, причем критика самого едкого толка, следует рассматривать не как врага классики, но как самого деятельного ее помощника, ведь именно критик способствует ее самоопределению и обеспечивает ее вы-

живание. «Критика – это один из способов пережить историю» [4, р. 19].

Такое понимание критики, в целом, может служить комментарием к поименному составу сборников литературно-критических эссе Дж. М. Кутзее, отличающийся географическим и временным разнообразием, интересом к разноязычным писателям, находящемуся как в самом ядре Западного канона, так и на его дальней периферии. В первом сборнике мы найдем эссе об англоязычных классиках Дэниэле Дефо, Сэмюэле Ричардсоне, о наших соотечественниках Достоевском, Тургеневе, Иосифе Бродском, о признанных мастерах литературы XX века – Борхесе, Кафке, А.С. Байетт, Доррис Лессинг, Роберте Музиле, Уильяме Гэссе. Представлены в нем и египтянин Нагиб Махфуз, выходец из Индии Салман Рушди, израильтяне Амос Оз и Аарон Апельфельд, тогдашние соотечественники Кутзее южноафриканцы Надин Гордимер и Брейтен Брейтенбах, чешско-канадский автор Йозеф Шкворецкий, нидерландцы Марцелл Эмантс, Хари Мулиш и т.д.

Во втором сборнике, название которого попробуем перевести как «Внутренние механизмы» (2007), состоит из эссе, посвященных в основном писателям XX века (за исключением Уолта Уитмена). Среди них Итало Звево, Роберт Вальзер, Вальтер Беньямин, Бруно Шульц, Йозеф Рот, В.Г. Зебальд, Поль Селан, Гюнтер Грасс, Грэм Грин, Сэмюэль Беккет, Уильям Фолкнер, Сол Беллоу, Артур Миллер, Филип Рот, Габриэль Гарсиа Маркес, В.С. Найпол, Шандор Марай, Хьюго Клаус и др. Свою рецензию на это издание, озаглавленную «Кутзеевский канон», американский писатель и критик Уолтер Керн начинает иронической отсылкой к безвестности многих авторов: «На основе скурых описаний и кратких цитат читатель волен создать собственное представление о рецензируемом авторе, которое, возможно, будет не вполне походить на последнего, но обязательно пробудит множество ассоциаций – и этого, в сущности, вполне достаточно, т.к. для читателя, возможно, эта встреча с рецензируемым писателем и не будет иметь продолжения» [9]. Переходя к более знакомым для американцев авторам, У. Керн реферирует рецензию Кутзее на роман Филипа Рота «Заговор против Америки». Кутзее расценивает «альтернативную историю» (или дистопию) Рота как «заслуживающий уважения провал, который можно объяснить не вполне адекватным пониманием того выража истории, к которому обращается писатель». Считая эту оценку «возможно, излишне строгой», Керн заключает, что в целом эта рецензия очень хороша, и знающие люди могут поспорить с очень немногим – например, с пожеланием Кутзее, чтобы Филип Рот вошел в число изучаемых в университете (т.е. «канонических» – О.А.) авторов. Выразив мягкое несогласие с

«канонем Кутзее», рецензент, тем не менее заканчивает следующей кодой: «Внутренние механизмы» – это мастер-класс Кутзее, и для нас честь присутствовать на нем, несмотря на нашу плохую подготовку и поспешность литературных пристрастий. Знать хоть что-то о В.Г. Зебальде – это гораздо лучше, чем вообще ничего о нем не знать, в особенности, если наши немногие знания происходят из такого надежного источника, как Кутзее. Это вдохновляет читателя на дальнейшие поиски» [9].

В свете всего вышесказанного, нельзя не приветствовать появление русского перевода третьего сборника критических эссе Джона Максвелла Кутзее [10]. Он также представляет несомненный интерес не только для поклонников творчества нобелевского лауреата, но и для всех, кто интересуется литературой в самых разных «неканонических» ее изводах – от творчества признанных классиков мировой литературы (Дефо, Гете, Толстой, Флобер, Кафка) до писателей менее известных и теснее связанных с определенными культурными регионами, такими как Латинская Америка (Антонио ди Бенедетто, Хуан Рамон Хименес), или Австралия (Патрик Уайт, Джеральд Мернэйн, Лес Мерри) и другие.

Кутзее, как известно, большую часть жизни преподавал литературу в университетах Кейптауна, Техаса, Буффало, Гарварда, Чикаго, Аделаиды. Сейчас он живет в Австралии. Быть может, отчасти, в силу его биографических обстоятельств, в его подходе к мировой культуре отсутствует как высокомерие имперского сознания (если пользоваться метафорикой его романа «В ожидании варваров»), так и комплекс неполноценности «культурных окраин». Сейчас уже можно с уверенностью сказать, что главное достоинство Кутзее-литературного критика – в умении привлечь внимание читателя к малоизвестным деталям жизненного и творческого пути автора и раскрыть их существенность для прочтения его произведений.

Интерпретации литературных текстов, предлагаемые Кутзее, как и лучшие образцы его собственной прозы, всегда основаны на внимании к глубинным механизмам человеческой психики, в которых неизменно обнаруживается некое трансцендентальное измерение (не зря порой говорят, что «кенозис» – магистральная сюжетная фигура его текстов [11]). Другая особенность, в равной степени характерная для художественной прозы и литературной критики Кутзее – стремление пересмотреть границы литературной ойкумены (в прозе это, к примеру, «постколониальные ответы», такие, как «Мистер Фо» (*Foe*, 1986), а в критике – пристальное внимание к авторам, выходящим за рамки европейского канона и так или иначе отдающим дань собственному пограничному статусу).

В книгу вошли девять рецензий, первоначально опубликованных в «The New York Times Review of Books». Среди них отметим «Сказание

Филипа Рота о чуме», посвященное роману «Немезида»: в этом очерке злободневность тематики сопоставляется с размышлениями о трансцендентных силах, управляющих человеческими судьбами, при этом Кутзее свободно помещает в одну плоскость античные представления о роке и конструкты современного «пост-трагического воображения». Еще одна рецензия стала откликом на публикацию в США романов Ирен Немировски – французской писательницы еврейского происхождения, пережившей пик своей популярности в 1920–1930-х годах и трагически закончившей жизнь в Освенциме. Литературную биографию Немировски Кутзее строит вокруг проблемы ее еврейской идентичности. Степень ее явленности или сокровенности рассматривается критиком не только как реакция писательницы на политическую и литературную конъюнктуру, но и как важнейший фактор художественных поисков, в которых индивидуальное творческое «я» неотделимо от этнической идентичности. Очерк жизненного и творческого пути одного из любимцев Кутзее – Збигнева Херберта – открывает для русскоязычного читателя поэта, который, прожив всю жизнь в социалистической Польше и не вступая в открытую конфронтацию с властями, противостоял тоталитаризму самой напряженностью своих духовных исканий и неортодоксальностью в осмыслении божественного и человеческого.

Девять статей были написаны как предисловия к проекту «Личная библиотека», затеянного аргентинским издательством «El Hilo de Ariadna» (Мадрид, Буэнос-Айрес). Кутзее отобрал для него авторов, которые, по его словам, сыграли определенную роль в его становлении как писателя. Сразу четыре статьи посвящены Сэмюэлю Беккету, о котором Кутзее в свое время написал докторскую диссертацию: с тех пор англоязычное и франкоязычное наследие ирландского писателя остается в центре его литературоведческого интереса.

Статьи о менее известных в России литературных фигурах, таких как австралийцы Джеральд Мернэйн и Лес Мерри, не только открывают новые литературные ландшафты, но и резонируют с остроактуальными размышлениями о полноправности самых разных путей развития литературы, о том, что почвенничество может отличаться не меньшим бунтарским началом, чем модернизм. И даже завершающий книгу очерк «Дневник Хендрика Витбоья», повествующий о персонаже южноафриканской истории, казалось бы, весьма далекой от нашего культурного обихода, помогает в очередной раз ощутить целостность мировой истории, когда германская колониальная политика начала XX века в Африке в ретроспекции представлена как зловещее предвосхищение всех видов геноцида, ставшего одной из главных примет XX века. Для Кутзее в культурном континууме



нет центра и окраин, и то, что происходит в самых разных и «экзотических» культурах в равной степени может отозваться в сердце читателя.

Трудно не согласиться со словами переводчицы книги Шаши Мартыновой, в рекламных целях помещенными на суперобложке книги: «Тем из нас, кому вечно не хватает этого счастья – сидеть у ног гениального учителя литературы и наблюдать как он читает, эта книга, мне кажется, и посвящена. Отдельно она посвящена тем, кто не учился литературе у нобелевских лауреатов».

Однако, на пути этих действительно замечательных текстов к русскому читателю встают препятствия, о которых невозможно не упомянуть. Кутзее заговорил по-русски на диво косноязычно, и что удивительно – со странным пренебрежением к существующей литературоведческой терминологии. Можно было бы предположить, что переводчица берет на себя смелость решительно обновить русскоязычный литературоведческий дискурс, подобно тому, как столь же решительно она отвергает принцип транслитерации в переводе имен собственных, повсюду заменяя его транскрипцией. И вот появляются в тексте смутно знакомые имена Хенри Джеймса, Натаниэла Хоторна... Не хочу занимать позицию пуриста, но несколько нигилистическое отношение к традиции в данном случае может ввести в заблуждение какого-нибудь не слишком сведущего читателя, который начнет искать, ну хотя бы в русской википедии, английского поэта XVIII века Эдварда Янга... Конечно, ориентация на транскрипцию верна, но по существующему узусу английское «Н» соответствует по-русски и «Х» и «Г», и традиция выбирает «Г», поэтому лучше все-таки – Готорн. Отметим, кстати: Генри Филдинг в тексте так и остается Генри.

В статье о романе Н. Хоторна «Алая буква» мы читаем о «жизни, не загроможденной виноватостями Старого Света» [10, с. 29], а из цитируемой рецензии Германа (не Хермана!) Мелвилла узнаем, что «мир в Натаниэле Хоторне ошибается... Сам Хоторн неизмеримо глубже любого лота простой критики». «Лот» в последней фразе, не скрою, озадачил меня. Обнаружив в оригинале *plummet*, я поняла, что речь идет не о некоем воображаемом аукционе и что переводчица делает попытку (не вполне согласующуюся, впрочем, с правилами русского языка) передать морскую метафору как стилистическую примету писателя-мариниста. Для сравнения: статья Г. Мелвилла «Готорн и его “Мхи старой усадьбы”» уже была переведена в 1977 году А. Зверевым: «Мы заблуждаемся насчет нашего Натаниэла Готорна... Ему доступны глубины несравненно большие, чем те, которых может достичь обычный критик» [12, с. 382]. А. Зверев жертвует морской метафорой (что, наверное, жаль), но в целом текст Мелвилла в его переводе больше соответствует своей прагматической функции. Возмож-

но, между этими позициями нужно выбрать среднюю: сохранить метафору, но сделать ее более внятной чем «можно измерить лотом...».

В рецензии на роман Филипа Рота «Нимезида» читаем: «Марша повторяет мысли о Боге из книги Иова, осуждение, выраженное ничтожности человеческого ума (*sic!*)» [10, с. 51]. Можно предположить, что речь здесь может идти об огрехах редактирования или корректуры, однако дальше глаз натывается на причудливые нарратологические новации: «В последних художественных работах Рота вопрос о том, как до нас добирается повествование, как и прежде, отчетлив» [10, с. 56]. Из статьи о Беккете мы узнаем, что среди английских романистов любовь ирландского модерниста завоевал Генри Филдинг – «свободой, которой он вклинивает свою авторскую самость в повествование» [10, с. 216]. Вообще, «самость» – один из любимых терминов переводчицы, и использование его сколь обильно, столь и многообразно. Так, для Немировски «применение экзотической самости стало смертельным номером канатоходца» [10, с. 147].

С литературной техникой переводчице явно не везет. Английский переводчик Гельдерлина Михаэль Гамбургер, по ее словам, «жестoko язвителен по отношению к тому, что считает недостатком предприимчивости в английской просодии с ее предубеждением против классической метрики и бездумного предпочтения ямба. Рискаю показаться «пешеходным и педантичным <...> он берет на себя смелость...» – пожалуй, оборву цитату [10, с. 103].

Такое впечатление, что чуткость Кутзее к сложным механизмам воссоздания внутренней жизни в слове порой просто не находит адекватной интерпретации в русском языке, как будто и не существует в отечественном литературоведении давней и далеко не праздной традиции разговора о психологизме художественной прозы. Так, о «Страданиях юного Вертера» говорится: «У Стерна же <Гете> перенял метод освещения внутренних процессов изложением фрагментов невольных воспоминаний» [10, с. 76]. О письмах Гельдерлина и Сюзетт Гонтар: «У читателя этих писем, говорит в биографии 1988 года Дэвид Константин, «сопереживание постоянно смещено в особую печаль и ярость, которая наступает, если наблюдать, как наносится непоправимый ущерб...» [10, с. 85].

«Вальжный и полновластный» заглавный герой романа аргентинского писателя Антонио ди Бенедетто «Сама» «уестествляет женщину» [10, с. 171]. Эмоциональный строй поэзии выдающегося австралийского поэта Леса Мерри характеризуется следующим образом: «Этот гнев прямее всего явлен в «Стихотворениях» [10, с. 305]. Да, собственно, и удивительно ли, если на страницах рецензируемой книги этот патриарх австралийской поэзии утверждает буквально следующее: «Аборигенное искусство дало мне

базу отсылок и естественную силу» [10, с. 308], а поэтическому роману «Фредди Нептун» отводится в его наследии «неловкое место» [10, с. 314]?

Особого внимания заслуживает то, как переводчица передает мысли Кутзее о литературной преемственности. «Во всю пахнущая романом Коэнрада «Глазами Запада», повесть «Дело Курилова» – самый открыто политический роман Немировски» [10, с. 154]. Об австралийском писателе Джералде Мернэйне: «“Пейзаж с пейзажем” (1985) и “Бархатные воды” (1990) – опознаваемо собрания малой прозы, на некоторых заметен отпечаток Хорхе Луиса Борхеса» [10, с. 322].

В целом, можно только приветствовать возможность, позволяющую русскому читателю познакомиться наконец с литературной критикой Дж. М. Кутзее «из первых рук». Однако, качество скороспелого перевода встает серьезной преградой между российским читателем и литературно-критической прозой Кутзее – тонкого стилиста и вдумчивого исследователя, открывающего благодарному читателю новые литературные территории и новые смыслы в классическом наследии. Думается, за широтой литературной ойкумены Дж. М. Кутзее стоит не только профессиональная всеядность преподавателя литературы, но и особое понимание литературной критики как действенного инструмента вопрошания классики: в процессе такого вопрошания она только и может отстоять свой вневременной статус.

#### *Список литературы*

1. Coetzee J. M. Doubling the Point. Essays and Interviews / Ed. by D. Atwell. Cambridge, Mass.; London: Harvard univ. press, 1992. 431 p.
2. Анцыферова О.Ю. Влияние русской литературы на концепцию автобиографизма Дж. М. Кутзее // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2014. Вып. 4 (28). С. 176–186.
3. Coetzee J.M. Late Essays: 2006–2017. London: Harvill Secker, 2017. 304 p.
4. Coetzee J.M. Stranger Shores: Literary Essays, 1986–1999. London: Secker & Warburg, 2001. 304 p.
5. Coetzee J.M. Inner Workings: Literary Essays, 2000–2005. London: Harvill Secker, 2007. 320 p.
6. Shapiro J. The Critic's Teeth// The New York Times. 2001. September 16. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [https://www.nytimes.com/2001/09/16/books/the-critic-s-teeth.html?smid=fb-share&\\_\\_FB\\_PRIVATE\\_TRACKING\\_\\_=%7B%22loggedout\\_browser\\_id%22%3A%221c18d316a69c85f5ccf8bac6cb8662d6ae708a6f%22%7D&fbclid=IwAR1rN35Co5KYxuS10PrtIedhBX2YmDI1565j6bIRPrY-3weB5sRO-RSOQs](https://www.nytimes.com/2001/09/16/books/the-critic-s-teeth.html?smid=fb-share&__FB_PRIVATE_TRACKING__=%7B%22loggedout_browser_id%22%3A%221c18d316a69c85f5ccf8bac6cb8662d6ae708a6f%22%7D&fbclid=IwAR1rN35Co5KYxuS10PrtIedhBX2YmDI1565j6bIRPrY-3weB5sRO-RSOQs) (дата обращения 24.10.2020).
7. Bloom H. The Western Canon: The Books and School of the Ages. New York: Riverhead Books, 1994. 546 p.

8. Анцыферова О.Ю. Канон и классика // Художественное слово в пространстве культуры: Материалы международной научной конференции, посвященной 30-летию кафедры зарубежной литературы. Иваново: Ивановский государственный университет, 2007. С. 9–18.

9. Kim W. Coetzee's Canon // *New York Times*, 2007, August 5. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.nytimes.com/2007/08/05/books/review/05kim.html> (дата обращения 24.10.2020).

10. Кутзее Дж. М. Толстой, Беккет, Флобер и другие. 23 очерка о мировой литературе / Пер. с англ. Ш. Мартыновой. М.: Эксмо, 2019. 352 с.

11. Степанов А.Д. Дж. М. Кутзее: "идеальный" нобелиат? // *Русский журнал*. 2003. 14 ноября. [Электронный ресурс] – Режим доступа: [http://old.russ.ru/krug/inomarki/20031114\\_step.html](http://old.russ.ru/krug/inomarki/20031114_step.html) (дата обращения 24.10.2020).

12. Мелвилл Г.Г. Готорн и его «Мхи старой усадьбы»/ Пер. с англ. А.М. Зверева // *Эстетика американского романтизма* / Под ред. А. Николюкина. М.: Искусство, 1977. С. 376–396.

### LITERARY CRITICISM BY J. M. COETZEE: BETWEEN CANON AND SUBJECTIVITY

O. Yu. Antsyferova

The aim of the chapter is to analyze the stance of the prominent modern English writer J. M. Coetzee towards the canon and the classics. The argument is based on a comparative analysis of Coetzee's three collections of literary criticism: *Stranger Shores: Literary Essays, 1986–1999* (2001), *Inner Workings: Literary Essays, 2000–2005* (2007) and *Late Essays: 2006–2017* (2017), along with the translation analysis of the Russian version of his third collection. It is concluded that for Coetzee the classic is a historical construct and is determined through its ability to survive (which resonates with H. Bloom's idea of the canon). Literary criticism, interrogating cultural and literary conventions, should be considered the most active agent in the formation of the classics: it is the critic who contributes to its self-determination and ensures its survival. The choice of names for Coetzee's "personal canon" is determined by his specific approach to world culture which lacks both the arrogance of imperial consciousness and the inferiority complex of the "cultural outskirts". The recently published Russian translation of Coetzee's latest collection of essays cannot be considered successful, and this chapter partly makes up for the impossibility for the Russian reader to get to know Coetzee as the literary critic.

**Keywords:** J. M. Coetzee, literary criticism, classic, literary canon, translation.

## 4.2. МЕМУАРНО-АВТОБИОГРАФИЧЕСКАЯ ПРОЗА ПОЛА ОСТЕРА

© *М.К. Бронич*

Глава посвящена мемуарно-автобиографическим текстам Пола Остера, в фокусе которых находится становление художника. Сравнительный анализ текстов свидетельствует, что Остер пробует различные формы воскрешения прошлого – традиционный, ассоциативно-хронологический принцип построения текста, мотивированного последовательностью воспоминаний, диалогически коммуникативный способ, подчеркивающий связь памяти и восприятия, поясняющий причины запоминания и наглядно выстраивающий характер. Мемуары Остера демонстрируют присущий писателю эпохи постмодерна игровой характер текста, который наряду с невымышленными фактами и документами включает в себя псевдодневниковые записи, несуществующие письма исповедального характера, что нарочито подчеркивает не только типичное для мемуарного произведения сочетание моментов «достоверного» и «вымысла», но и их взаимозаменяемость.

**Ключевые слова:** мемуары, Пол Остер, псевдодневник, документальность, вымысел.

Пол Остер – живой классик американской литературы, воплощающий в своем творчестве знаменитый афоризм Вольтера «Все жанры хороши, кроме скучного». Лирика, поэмы, переводы французской поэзии, драмы, романы, литературно-критические эссе и статьи, мемуары – всё в равной мере подвластно его перу. Каждое произведение Остера, знатока и поклонника мэтров модернизма – Джойса, Кафки, Беккета, являет собой эксперимент, будь то в области жанра, композиции, в разработке темы или структуре персонажа. Виртуозный стилист и мистификатор, он всегда узнаваем, благодаря сквозным мотивам: одиночество, замкнутое пространство, игра случая, неподвластность слова, жажда творчества, спасительность вымысла, совокупность которых появилась в первой прозаической книге писателя «Сотворение одиночества» (*The Invention of Solitude*, 1982), совместившей мемуары с романом [1, с.viii].

Нет ничего удивительного в том, что первое прозаическое сочинение Остера стало ключевым произведением, вобравшим в себя все темы и мотивы его писательства. В нем были заложены основные направления развития художественной мысли писателя и сформулирована его эстетическая программа. Остер назвал свою книгу размышлением о некоторых общих проблемах, субъектом которых является он сам [2, с.106]. Повышенный интерес к себе, своему опыту, интроспекция и саморефлексия, лежащие в традиции американской литературы, объясняют преимущественно

автобиографический характер его творчества и систематическое обращение писателя к мемуарному жанру.

Две части книги («Портрет невидимки» и «Книга памяти»), которые изначально задумывались как самостоятельные произведения, объединены общей темой одиночества и памяти. В центре – размышление о том, как сохранить исчезающий объект, обращаясь к памяти. Скоропостижная смерть отца напомнила «о невидимой границе между жизнью и смертью», «о том, что человек смертен», что «вся его жизнь исчезает вместе с ним» [1, с. 3–4], а стало быть, ее следует удержать, хотя бы на бумаге. Последовательный характер расчленения прошлого опыта, онтологически присущий процессу воспоминания, становится стилистическим приемом в мемуарах, который используется в них сознательно. Но автор постепенно осознает абсурдность поставленной перед собой задачи восстановить достоверный образ отца, который при жизни постоянно ускользал, умышленно отгораживаясь от родных, близких, прошел по жизни, не оставляя после себя никаких следов. «Чем дальше я продвигаюсь, тем больше убеждаюсь, что дороги к моей цели не существует. Мне приходится придумывать её с каждым шагом, а, значит, я никогда не могу быть уверен в том, где нахожусь» [1, с. 30], – к такому заключению приходит Остер, которое приводит его к рассуждениям о поэтике художественного текста, перекликающимися с мыслью Ж.Женетта о том, что непосредственный доступ к внутренней жизни персонажа является отличительной чертой вымысла [3, с. 393].

Вторая часть книги посвящена проблеме функционирования памяти как «пространства, где события действительности повторяются» [1, с. 81], и «каждая сущность ведет двойную жизнь, одновременно в реальном мире и в наших головах, поэтому вычеркнуть одну из этих жизней – значит убить эту сущность в обеих её ипостасях» [1, с. 152–153]. Эти повторяющиеся события «прокладывают дорогу от факта к его значению» [4, с. 11], другими словами, к вымыслу: «Вымышленная история целиком состоит из смыслов, тогда как рассказ о фактах сам по себе начисто лишён какой-либо значимости» [1, с. 145–146]. Слова, утверждает Остер, – это способ пребывания в мире [1, с. 122]. В вымышленном повествовании «действительность, увиденная и постигнутая, *возвращается* в слово» [5, с. 406].

Память и одиночество, согласно автору, являются непременными условиями творчества, законы которого он хочет постичь, ибо слова – это единственно приемлемый для него способ пребывания в мире [1, с. 122]. В первой же книге Остера в фокусе оказались онтология творчества и процесс становления художника. Вторая часть «Сотворения одиночества» написана от третьего лица, что должно, по замыслу писателя, создавать

эффект отстраненности, дающей большую свободу автору по отношению к тексту: «Чтобы писать о себе, мне приходилось относиться к себе как к другому человеку» [2, с. 106]. Таким образом, складывается ситуация, необходимая для литературной саморефлексии, когда автор является одновременно субъектом и объектом собственной художественной мысли.

Пристальное взглядывание в свое «я», сосредоточенность на процедурах творчества и на собственных взаимоотношениях с искусством прошлого, характерное для литературы эпохи постмодерна, становится содержанием регулярно появляющихся в печати мемуаров Остера. Писатель настойчиво, почти маниакально, обращается к одним и тем же эпизодам своего прошлого, к душевным переживаниям и эмоциональным состояниям, перебирает в памяти обстоятельства и события, значительные и ничтожные, которые способствовали или, напротив, мешали достижению поставленной ещё в отрочестве цели – стать писателем. Путь к писательству был чрезвычайно трудным, и служение искусству, верность призванию требовало жертв.

Вторая книга воспоминаний появляется в 1993 году. К моменту выхода в свет «Красной записной книжки» («The Red Notebook») Остер уже известный писатель, автор семи романов, шести поэтических сборников, лауреат престижных американских и европейских наград, в том числе Американской литературной премии ПЕН/Фолкнер (1991). «Красная записная книжка» представляет собой собрание «правдивых историй» из жизни автора, его друзей, знакомых, знакомых друзей и знакомых и т.д. Это самые разнообразные зарисовки, демонстрирующие излюбленную мысль писателя о власти случая над судьбой человека. Профанный читатель заворожен бесконечной цепочкой случайностей, т.е. развертыванием сюжетов, и прочитывает книгу, по выражению автора, как газету, не замечая эстетического задания сочинения, которое имплицитно заявлено в заглавии – «Записная книжка». Для Остера записная книжка – это «обитель слов, заповедное место мысли и самопознания», как он неоднократно заявлял в своих интервью [6]. Записные книжки фигурируют практически в каждом романе писателя: красные («Стекланный город»), синие («В стране исчезающих вещей»), коричневые («Пророческая ночь») и др. Они выступают как лаборатория творчества, как знак одержимости словами, самим процессом складывания слов. «Меня интересуют не только результаты создания текста, но и сам процесс, акт написания слов на бумаге», – говорит писатель [6]. Поэтому все его воспоминания, так или иначе, «привязаны» к вопросам о природе, функциях, смысле писательства, ответы на которые носят то шутливо-легкомысленный, то философско-обстоятельный характер.

Остер пробует различные формы воскрешения прошлого – традиционный, ассоциативно-хронологический принцип построения текста, мотивированного последовательностью воспоминаний («Впроголодь»), диалогически коммуникативный способ («Зимний дневник», «Отчет из детства»), подчеркивающий связь памяти и восприятия, поясняющий причины запоминания и наглядно выстраивающий характер. Характер в мемуарах, согласно Л.Я. Гинзбург, также как и в романе, является «творческим построением и эстетическая деятельность, его порождающая, уходит еще дальше, вглубь того житейского самопознания и познания окружающих и встречных» [4, с. 12]. Героем мемуаров, как правило, выступает сам писатель на различных этапах своей жизни.

Независимо от формы в центре записок всегда находится становящаяся личность, не прекращающийся процесс формирования взглядов, жизненных установок, нравственных принципов как неприменных основ творческого Я. В небольшой книжке «Впроголодь» («Hand to Mouth», 1997) автор обращается к самому тяжелому периоду своей жизни, когда, казалось, любое начинание неизбежно приводило к провалу: брак распался, писательская карьера не удалась, отсутствие средств к существованию внушало чувство панического страха. Вглядываясь в события двадцатипятилетней давности, Остер задается вопросом, почему он поступал так, а не иначе, что заставляло его действовать вопреки здравому смыслу и общепринятой практики «двойной жизни» писателя: иметь работу для заработка, а оставшееся время посвящать писательству, как это делали его предшественники и современники – Томас Стернз Элиот, Уильям Карлос Уильямс, Фердинанд Селин, Дон ДеЛил ло, Салман Рушди и др. И не то, чтобы он отлынивал от работы, поясняет автор, просто от самой мысли о работе от звонка до звонка его бросало в холодный пот. Он не искал комфорта и покоя, он жаждал новых впечатлений и нового опыта, хотел испытать себя в разных жизненных условиях и обстоятельствах, узнать мир в многообразных его проявлениях. «Если такой подход кажется несколько старомодным, то, наверное, так оно и есть... К счастью или к сожалению, вряд ли какой-либо другой меня мог бы устроить» [7, с. 4].

Не только нежелание ограничивать свою свободу заставляет автора отказаться от постоянного заработка. Он с детства не приемлет господствующий буржуазный принцип, гласящий, что «деньги есть высшее из всех благ» [7, с. 11], принцип, который, по глубокому убеждению Остера, сделал несчастными его мать и отца, разрушил их семью и разделил весь мир на «счастливицков и неудачников, богачей и бедняков» [7, с. 13]. Юношеский идеализм рождает острое неприятие демонстрации роскоши, которую культивировали его родители, будь то дорогие автомобили или принад-



лежность к элитному клубу. «Все мои симпатии были на стороне раздавленных жизнью, немущих, жертв социальной системы» [7, с. 14]. Рано определившаяся нравственная позиция и обостренный интерес к окружающим людям, умение подметить присущие им специфические черты и особенности определяют интерес автора к подобным социальным типам, составляющим галерею случайных знакомых, которых он упоминает или описывает. И во время поездок в Европу, где он жил на пять долларов в день, и в студенческие годы, когда он предпочитал «синеворотничковую» подработку, которая занимала руки, оставляя голову свободной, он встречает людей с неустроенной жизнью, бродяг, как будто бы сошедших со страниц стейнбековских книг, но «бывших частью реального мира и игравших свои роли на сцене жизни» [7, с. 33].

В воспоминаниях Остера фигурируют, прежде всего, люди, оказавшие то или иное влияние на его мировосприятие. Он мимоходом упоминает о войне во Вьетнаме и только в связи с необходимостью уклониться от призыва. Посвящает несколько абзацев студенческим волнениям в Колумбийском университете 1968 года, чтобы охарактеризовать собственную позицию «наблюдателя, симпатизирующего попутчика» [7, с. 43]. Вскользь говорит о своем сотрудничестве в университетской многотиражке «Columbia Daily Spectator». (Обо всем этом писатель с документальными подробностями расскажет в своем позднем романе «4321» (2017)). Но зато он подробнейшим образом характеризует не только близких ему людей, но и случайно встреченных. Понять себя, можно только сравнивая с теми, кто был с тобой рядом в данный момент. Друзья, сокурсники, оказавшиеся в центре студенческих протестов, вынужденные скрываться от преследования ФБР, вызывают у автора искреннее уважение и сочувствие, но он увлечен другим: пишет романы, пьесы, переводит французских поэтов...

Определенная отстраненность от общественно-политических событий объясняется и тем, что будущий писатель остро чувствует характер своего «безгеройного времени» [7, с. 46], не принимающего подвижников и мучеников за идею. В то же время он терзается сомнениями в правильности выбранного им пути. Отсюда такое пристрастие к изображению тех, кто подавал большие надежды и не оправдал их, как например, романист и основоположник «Парижского обозрения» Гарольд Льюис Хьюз, которому посвящен большой фрагмент в книге. Колоритная фигура этого мастера устного слова, собиравшего, подобно гуру, толпы почитателей и «учеников», нарисована писателем резкими, выразительными мазками. История знакомства с Г.Л. Хьюзом высвечивает и некоторые стороны характера самого автобиографического героя: сострадательность, отзывчивость, стремление помочь ближнему. Весьма опрометчиво автор предлагает без-

домному пророку переночевать в его крохотной квартирке, которая вскоре превращается в круглосуточный зал собраний, куда стекаются студенты, чтобы послушать «этого короля философии, этого пашу метафизики, этого святого от богемы, который насквозь видел всю ложь, которую им преподавали в университетах» [7, с. 56]. Деликатность, с которой рассказчик пытается выйти из стесненных обстоятельств, делает ему честь. Но сам эпизод с Хьюзом призван проиллюстрировать невзгоды, выпадающие на его долю, как наказание за неосмотрительность и нерасчетливость.

Герой не столько сетует на судьбу, сколько на собственное неблагоприятное и в то же время сознательно принимает неблагоприятные решения: бросает колледж, потому что программа стажировки в Париже его не удовлетворяет, несколько месяцев работает разнорабочим на нефтяном танкере, в бюро по переписи населения в Гарлеме и т.д. В этом был своеобразный вызов господствующим стандартам, стремление к самоутверждению как аутсайдера, отказ от компромиссов. И главный резон такого выбора состоит в том, что «искусство – свято, и следовать его призванию значит пойти на любую жертву, которая от тебя потребуется, сохраняя до самого конца чистоту своих намерений» [7, с. 59]. Кроме того жизнь в чуждой среде давала неисчерпаемый запас впечатлений для будущих книг и уверенность героя в том, что он способен выстоять в любых обстоятельствах.

Рассказ о прошлом сопровождается комментарием, который строится как самонаблюдение над процессом воспоминания максимально близкого к творческому, и подчеркивает дистанцирование повествующего субъекта (писателя) от изображенного. Память выступает как катализатор важных жизненных решений, например, отправиться на несколько лет в Париж. «А побудили меня поехать, я полагаю, воспоминания о моей парижской жизни тремя годами ранее... В тот момент мне хотелось лишь одного: уединиться в каком-нибудь укромном месте и писать. Я чувствовал, что воссоздав обстановку и ощущения замкнутости и свободы тех лет, я смогу как нельзя лучше достигнуть своей цели» [7, с. 82]. Память хранит, казалось бы, несущественные эпизоды и лица из прошлого, которые, как не без удовлетворения замечает рассказчик, он может вызвать и четверть века спустя, подробно рисуя пеструю толпу соседей по дому в нью-йоркском Вестсайте. Зарисовки отдельных фигур, вроде Джо Рейлли, бывшего владельца художественной галереи на Мэдисон авеню, превратившегося в бездомного бродягу, незаметно переходят в физиологические очерки, которые в совокупности представляют широкую картину быта и нравов общественных низов, демонстрируя «универсальное уродство мира, каким бы он внешне не представлялся» [7, с. 72].

Напряженное внимание к личности человека и пристрастное самонаблюдение, анализ и самоанализ, в котором доминирует творческое начало, определяют характер остеровских мемуаров. Рассказчик регистрирует каждый шаг своей писательской биографии, начиная от литературной поденщины, переводов поэтических и прозаических текстов, сочинений киносценариев до первых попыток создания так и не увидевших свет романов. Строя автобиографический образ, Остер неуклонно подчеркивает разрыв между, как ему казалось в юности, глубоко оправданной уверенностью в своей способности противостоять насущным житейским требованиям и настоятельной необходимостью поисков заработка, которые приводят его к знаменательным встречам с Мэри Маккарти, Джоном Ленноном, Артуром Коэном, Ежи Косинским и др. Работая в минииздательстве Артура Коэна, автора романов и эссе, страстного коллекционера, герой составлял каталоги, отвечал на письма и приобщался к искусству XX века. Издательство Коэна *Ex Libris* специализировалось на публикации (в основном переиздании) редких книг и периодики авангардистов начала XX века: манифестов футуризма, кубизма, дада, книг, оформленных в стиле баухаус, фотографий Штейнлица, или, например, «Метаморфоз» Овидия, иллюстрированных Пикассо. Рассказчик включает в текст мемуаров образцы составленных им описаний некоторых книг, демонстрирующих, с одной стороны, объем работы, возложенной на героя, и степень проницательности в оценке тех или иных артефактов, а с другой стороны – играющих роль документального подтверждения излагаемых фактов.

Проблема взаимоотношения вымысла и действительности в литературном произведении живо обсуждается в эпизоде знакомства героя с Ежи Косинским, чью рукопись романа «Кокпит» он редактировал в присутствии автора. Истории, которыми развлекал Косинский своего редактора, почти слово в слово повторяли сюжетные ситуации редактируемой книги. «Насколько я понимал, это было художественное произведение, но когда Косинский рассказывал мне все эти истории, то говорил о них как о фактах, о реальных случаях из собственной жизни. Осознавал ли он сам грань между реальностью и вымыслом? Мне трудно говорить с уверенностью или даже предполагать, но если бы от меня требовался однозначный ответ, я бы сказал, что да» [7, с. 129]. Утверждая, что у литературы вымысла нет другого источника, кроме реальной действительности, личного опыта, Остер открыто встает на защиту Косинского, на которого в середине 1980-х посыпались обвинения в плагиате, в преднамеренном искажении автобиографических фактов, в том, что книги за него писали якобы редакторы и т.д. Герой намеренно подчеркивает незначительность своей роли редактора, сделавшего несколько малосущественных стилистических

корректив, и обращает особое внимание на Косинского – увлекательного рассказчика, который может представить вымысел как реальный факт, а из своих воспоминаний сотворить художественную вселенную.

Избирательность памяти, роль воспоминаний и их достоверность, а также причины запоминания проблематизируются в книге «Отчет из детства» (Report From the Interior, 2013). На первой же странице говорится: «По крайней мере, ты думаешь, что помнишь, веришь, что помнишь, но, может статься, что ты ровным счётом ничего не помнишь или хранишь лишь более поздние воспоминания о том, что, по твоему мнению, ты думал в то далёкое время, которое сегодня уже потеряно для тебя безвозвратно» [8, с. 4]. Книга эта, по замыслу автора, является продолжением вышедшего годом ранее «Зимнего дневника» (Winter Journal, 2012). «Дневник» задумывался как «феноменология дыхания» [9], как воспоминания о пережитых телесных ощущениях от первых впечатлений раннего детства и до достижения зрелости, наступления которой Остер связывает с выходом в свет своих первых романов. Речь идет опять о том, как происходило становление его писательской индивидуальности, потому что, утверждает писатель: «Писательство начинается в теле, это музыка тела, и даже если у слов есть смысл, иногда может быть смысл, такие смыслы берут свое начало именно в музыке слов» [9]. А в «Отчете из детства» писатель ставит более сложную задачу – исследовать жизнь сознания, его поэтапное формирование и трансформацию, опираясь исключительно на воспоминания, которые, как полагает автор, «не полностью обманчивы» [8, с. 4].

«Отчет из детства», также как и «Зимний дневник», написан в форме отрывочных воспоминаний. Это пристальное вглядывание в свое прошлое, в переживания и восприятия окружающего мира, которые фиксируются с позиций сегодняшнего дня. Происходит своеобразное раздвоение субъекта воспоминаний. К себе, в прошлом и настоящем, рассказчик обращается во втором лице, смотрит на себя со стороны как на собеседника, с которым его связывает общность воспоминаний. Подобный модус должен максимально отражать то, как переживания и воспоминания формируются и хранятся в нашем сознании и памяти, и подчеркивать принципиальную неделимость мира на «факт» и «вымысел», превращая текст в лабиринт бесконечной рефлексии. Но ткань текста не является сплошной, она членится на три части, соответствующие детству, отрочеству и юности.

На первом этапе в фокусе повествования – рождение рефлексии и самосознания. «Наша жизнь на этом этапе переходит в новое измерение, потому как в этот момент мы обретаем способность рассказывать о событиях своей жизни самим себе, начать то повествование, которое уже не-

возможно прервать до нашего последнего дня. Вплоть до этого ты просто существуешь. А на следующее утро – уже знаешь, что существуешь» [8, с. 13]. Ступени внутреннего развития отсчитываются открытиями, которые делает маленький герой. Фильм «Война миров» (1953) по роману Г. Уэллса разрушает внушенную ему веру во всемогущество бога, пятничные сборы квартирной платы в трущобах, принадлежащих его отцу, пробуждает сострадание к обездоленным, раннее пристрастие к чтению – любовь к слову. И большая часть воспоминаний этого периода связана с прочитанными книгами. Ключевые слова этого раздела книги «репетиция» и «одиночество». В состоянии внутреннего одиночества, когда теряется ощущение себя, «я» как будто растворяется в состоянии припоминания. Это и есть начало творчества, «репетиции» собственной жизни и смерти [8, с. 45]. Следует заметить, что здесь явно звучат прустовские мотивы. Одиночество и замкнутость – катализаторы творчества – осмысляются как следствия взрождения в несчастливой семье, порой сложных отношений с одноклассниками и учителями, нетрадиционных взглядов и суждений. Воспоминания смыкаются с романом воспитания, в котором встречаются вкрапления дневниковых записей. Но это псевдодневник, который существует только в воображении взрослого рассказчика, сопрягающего важные даты своей жизни со значимыми событиями во внешнем мире: президентские выборы 1952 г., разгар холодной войны, Красный Страх и пр. Фрагменты дневника в тексте воспоминаний играют двойственную роль. С одной стороны, они должны подтверждать достоверность описываемых ситуаций, с другой – свидетельствовать о спонтанности воспоминаний или, по крайней мере, о спонтанности записей воспоминаний.

Но уже в начале второй части мемуаров «Два удара по голове» рассказчик подробно обосновывает мысль об условности повествования: стареющий человек смотрит на себя десятилетнего и пытается уяснить, что он, десятилетний, мог знать и не знать. «1957 год. Тебе десять лет, ты уже не маленький мальчик, но пока и не взрослый парень <...>, с некими смутными представлениями о том, что закончился Суэцкий кризис, что Эйзенхауэр направил федеральные войска в Литтл Рок, столицу Арканзаса, чтобы прекратить беспорядки и помочь с десегрегацией школ, что из-за урагана Одри погибли более пятисот человек в Техасе и Луизиане, что опубликована книга о конце света под названием «На пляже», но не знаешь ничего о публикации «Эндшпиля» Сэмюэла Беккета или «В дороге» Джека Керуака, и уж давно – о смерти Джозефа Маккарти и скандальном исключении профсоюза дальнбойщиков Джимми Хоффа из федерации АФТ-КПП» [8, с. 105].

Название раздела связано с потрясениями, которые дважды в отрочестве пережил герой. Сначала он испытал философский шок, посмотрев фильм «Невероятно худеющий человек» (The Incredible Shrinking Man, 1957), перевернувший его представление о мироздании, а затем – нравственный, «изменивший его внутренний мир» [8, с. 135], после просмотра киноленты «Я – беглый каторжник» (I am a Fugitive from a Chain Gang, 1932). Однако повествование строится не как рассказ о душевной жизни и характере ее изменения под влиянием сильных впечатлений, а как подробное описание фильмов, которое перерастает по форме в сценарии, написанные в настоящем длящегося времени, с присущими жанру раскадровками, локализацией, авторскими ремарками. Все это выглядит то ли как упражнения будущего сценариста, то ли как графомания юного героя, но, скорее всего, как постмодернистская пародия, которая согласно Линде Хатчен, хранит и в то же время подвергает сомнению прошлое [10, с. 10].

Повествование от второго лица размывает границы между настоящим и прошлым, создает единое временное пространство, своеобразную «капсулу времени», как озаглавлена третья часть мемуаров, обращенных к периоду молодости – студенческой поре и послеуниверситетских скитаний и поисков. Содержание этого раздела частично пересекается с книгой «Впроголодь», но акценты здесь расставлены иначе. Капсула времени – это запечатленная в сознании рассказчика и закрепленная в слове картина определенного этапа собственной жизни, что-то вроде альбома фотографий как зримых отпечатков его существования, пребывания на земле. Собственно хорошо осознаваемое пристрастие к писанию мемуаров объясняется рассказчиком отсутствием любых документальных свидетельств его детства и юности. «Ни рисунков, ни образчиков твоего детского почерка, ни фотографий класса в начальной школе, ни школьных табелей, ни фотографий из летнего лагеря, ни домашних кинолент, ни фотографий из средней школы, ни писем от друзей, родителей или родственников <...> о твоей собственной жизни осталось меньше документальных свидетельств, чем о ком-либо из известных тебе людей» [8, с. 177]. А отсутствие дневниковых записей он связывает с неразрешимой для него проблемой адресата, ибо им владеет уверенность в том, что «сам процесс писательства – это движение изнутри вовне, установление контакта с другим» [8, с. 179]. Поэтому единственно надежным проводником в прошлое автору представляются письма, самые ранние из которых писались в возрасте 19-23 лет. «По мере того, как ты медленно осмысливал этот материал и выстраивал его в хронологическом порядке, ты понимал, что эта огромная кипа бумаги и есть твой дневник, который ты не мог записать, когда тебе было восемнадцать» [8, с. 181].

Все письма обращены к подруге, будущей жене Лидии Дэвис, и помогают уточнить некоторые детали. Так конфликт с руководителем французской программы Колумбийского университета, описанный в книге «Впроголодь», переписывается, потому что под рукой оказались письма, которые позволили скорректировать ситуацию и ее трактовку: память не очень надежна [8, р. 200]. Обращение к письмам позволяет выстроить не только последовательность важнейших событий – расовый бунт в Ньюарке, первые попытки написать роман, поездка в Париж и пр., но прежде всего этапы духовного и интеллектуального роста под влиянием бурной социальной жизни 60-х годов, прочитанных книг, знакомства с трудами знаменитых философов и мыслителей – Беркли и Юма, Виттгенштейна и Мерло-Понти.

В текст Остер включает фрагменты писем, чрезвычайно похожих на дневниковые записи. Они датированы, содержат подробности повседневной жизни: куда ходил, кого встречал, какие сны видел, но прежде всего они раскрывают душевную жизнь, переживания и сомнения по поводу творческих неудач. Лишь с высоты времени герой способен осознать закономерность и необходимость этих неудач. «Но, конечно же, ты был неспособен написать роман, когда тебе было двадцать или двадцать один, или двадцать два – ты был слишком молод и неопытен, твои идеи ещё только формировались и, следовательно, пребывали в постоянном текучем состоянии, и потому ты потерпел неудачу, а потом ещё одну, и ещё, и всё же, оглядываясь на эти попытки сегодня, ты не считаешь их пустой тратой времени, ведь среди сотен исписанных тобою страниц <...> уже нарождались личинки трёх романов, которые позднее ты всё-таки сможешь дописать до конца («Стекланный город», «В стране последних вещей», «Храм луны»))» [8, с. 194].

Письма по большей части носят исповедальный характер. Они свидетельствуют о неожиданной резкой смене настроений от печальных lamentаций по поводу своей писательской несостоятельности к пространным рассуждениям о социальных проблемах, политике, революции и пр. Однако вспоминая о студенческих волнениях в Колумбийском университете 1968 года, свидетелем и отчасти участником которых он был, Остер предпочитает сослаться на статью профессора Фредерика У. Дьюпи. Он дает из нее пространные цитаты, считая, что автор, не будучи участником событий, сумел дать наиболее адекватное представление об атмосфере, царящей в университете. Это очень показательный пример постоянной смены ракурса изображения: взгляд изнутри и взгляд извне, но не только. Остер вновь сетует на ненадежность памяти, в которой с годами стираются детали прошлых событий. Но именно забвение позволяет «смягчить боль,

обратить острейший внутренний кризис в некое приглушенное недомогание, которое ты, в конце концов, сможешь оставить в прошлом» [8, с. 241]. Письма дают возможность вести двойную игру с повествователем. Взгляд на мир и на себя юного автора писем комментируется и отчасти корректируется умудренным опытом зрелым человеком, который подтверждает свои суждения упоминанием достоверных или якобы достоверных источников.

По письмам можно проследить, как внешние обстоятельства и события внутренней жизни меняют человека, его взгляды, его эстетическую позицию от декларации абсолютной независимости художника от общества до убеждения в необходимости активного участия в жизни социума с целью его изменения к лучшему. Задача художника – осуществление метафизической революции, т.е. освобождения умов. «Необходимо создать оружие для достижения и поддержания свободы. А это требует мужественного пронзительного взгляда в неизвестность – радикальное преобразование жизни ...ИСКУССТВО ОБЯЗАНО ЯРОСТНО СТУЧАТЬСЯ В ВРАТА ВЕЧНОСТИ...» [8, с. 250]. И далее этот пафосный девиз расшифровывается как задача оставаться верным жизненной правде, насколько бы фантастичной, отвратительной и мучительной она ни была. Логическим завершением долгих раздумий и пространных размышлений о своем писательском призвании становится открытие того, что стать художником можно только «вывернув себя наизнанку» [8, с. 260].

Мемуары Остера, принадлежа к промежуточному жанру, ускользящему от канонов и правил [4, с. 137], демонстрируют присущий писателю эпохи постмодерна игровой характер обращения с невымышленными фактами и документами. Включение псевдодневниковых записей, смешение реальных и несуществующих писем исповедального свойства нарочито подчеркивает не только типичное для мемуарного произведения сочетание моментов «достоверного» и «вымысла», но и их взаимозаменяемость.

#### *Список литературы*

1. Auster P. The Invention of Solitude. Introduction by Paskal Bruckner (p.vii-xiv). New York: Penguin Books, 2007. 176 p.
2. Auster P. The Red Notebook. London: Faber and Faber, 1996. 175 p. ([https://bookfrom.net/paul-auster/page,2,42286-the\\_red\\_notebook\\_true\\_stories.html](https://bookfrom.net/paul-auster/page,2,42286-the_red_notebook_true_stories.html))
3. Женетт Ж. Фигуры. В 2-х томах. Т. 1. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. 472 с.
4. Гинзбург Л.Я.О психологической прозе. Л.: Советский писатель, 1971. 464 с.
5. Михайлов А.В. Языки культуры. Учебное пособие по культурологии. М.: Языки русской культуры, 1997. 912 с.



6. Auster P. The Art of Fiction. №178 // The Paris Review . Issue 167, fall 2003. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL <https://www.theparisreview.org/interviews/121/the-art-of-fiction-no-178-paul-auster> (дата обращения 24.06.2020).

7. Auster P. Hand to Mouth. New York: Picador, 1997. 169 p.

8. Auster P. Report From the Interior. London: Faber&Faber, 2013. 341 p.

9. Auster P. Winter Journal. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL <https://www.bookfrom.net> (дата обращения 10.08.2020).

10. Hutcheon L. Historiographic Metafiction Parody and the Intertextuality of History. John Hopkins University Press. 1989. 32 p.

## MEMOIRISTIC AND AUTOBIOGRAPHICAL PROSE OF PAUL AUSTER

**М.К. Bronich**

The paper reviews memoiristic and autobiographical writings of Paul Auster that focus on the formative years and experiences of an artist. The comparative analysis of the texts shows that Auster experiments with different strategies of reconstructing the past; the traditional narrative structure based on the sequential chronology of memories and associations and the conversational approach that uses dialogue with the author's retrospective self to emphasize the relationship between memory and perception, understand reasons for remembering things, and vividly portray the character's personality and its evolution. Auster's memoirs are rich in the characteristic postmodernist playfulness as they combine hard facts and documents with pseudodiary entries or non-existent confessional letters, ostensibly demonstrating not only how fact and fiction typically mix up in memoiristic prose, but also how interchangeable they can be.

**Keywords:** memoirs, Paul Auster, pseudodiary, factual, fictional.

### 4.3. «БОЛЬШАЯ КНИГА ИСТОРИЙ О ПРИВИДЕНИЯХ, НАПИСАННЫХ ЖЕНЩИНАМИ» (2012): ТРАДИЦИИ, СТРАТЕГИИ, ТРАНСФОРМАЦИИ

© *А.А. Липинская*

Представлен анализ сборника новелл «Большая книга историй о привидениях, написанных женщинами». Антология иллюстрирует целый ряд тенденций: интерес (иногда ностальгически окрашенный) к старинной готической новелле; актуализация исходно присущих этому жанру тем и проблем в новом контексте, иногда диаметрально противоположном исходному (радикальный подход к женской социализации и идентичности, доброжелательный интерес к «другому»), разнообразие жанровых гибридов и, наконец, сдвиг в самой концептуальной основе жанра (пересечение границы перестает быть однозначно опасным и нежелательным). В книге представлена и традиция (читательский и исследовательский интерес к «старой» готике в последнее время весьма вырос), и дальнейшее развитие «историй с приви-

дениями», которые, конечно, сильно видоизменяются, но сохраняют связи со старинными прототипами, одновременно реализуют механизм преемственности и превращают классические тропы в язык для разговоров о насущном и актуальном.

**Ключевые слова:** готическая новелла, женская готика, традиция, жанровый гибрид, фэнтези.

В области науки, которая по-английски именуется *gothic studies*, или изучение готической традиции, есть две большие темы: во-первых, поздние версии литературной готики и вопрос о границах этого вида словесного искусства, во-вторых – женская проза и гендерная проблематика. И то, и другое является предметом больших дискуссий, идут споры о том, является ли готика жанром, модальностью или чем-то иным, каковы ее границы и является ли она женским жанром [2, с. 12; 5, с. 107–120], причем понятно, что в ближайшее время ждать однозначных ответов едва ли возможно. Но вот весьма интересный и характерный кейс, позволяющий прикоснуться к этим проблемам – изданная не так давно, в 2012 году, антология «*The Mammoth Book of Ghost Stories by Women*» под редакцией Мэри О'Риган [4].

Для британской культуры готика – это нечто особенное, едва ли не элемент национального самосознания. Она ассоциируется в первую очередь с предромантизмом и с викторианской эпохой, но в то же время современность обращается к этому пласту литературы весьма активно: экранизации, антологии, последние сорок лет – тщательное изучение, конференции и фестивали<sup>1</sup>. Так что неудивительно появление внушительной антологии, в которой собраны вместе истории от классиков готической новеллы (*ghost story*) и от современных писательниц. Из старого – такие знаковые тексты, как, например, «Карета-призрак» («*The Phantom Coach*», 1864) Амелии Эдвардс и «Рассказ старой няньки» («*The Old Nurse's Story*», 1852) Элизабет Гаскелл.

Антология эта в чем-то очень типична, с учетом популярности жанра, но также и выделяется стратегиями, которые использовали составители. Обычно тексты размещают в хронологическом порядке: берут лучшие рассказы определенной эпохи, тематики, круга авторов и расставляют по годам первой публикации, а здесь хронология в принципе не принимается в расчет, старинные тексты обнаруживаются среди современных, а на обложке их авторы вовсе не указаны. Подход этот становится понятнее, если заглянуть в предисловие: «*I wanted to put together a collection of ghost stories – both old and new – that would showcase the talents of women in the genre, both past and present; and because there's a wealth of talent out there, regardless of the writers' gender*» («Я хотела собрать книгу историй о привидениях, старых и новых, которая продемонстрировала бы таланты жен-

щин, работавших и работающих в этом жанре, еще и потому, что талантов здесь немало, безотносительно пола авторов») [4, с. 10].

Предполагается, что классика по умолчанию известна, но важно показать, что традиция не прервалась, и представить новые имена. Характерно, что составитель достаточно мягко и аккуратно озвучивает гендерный вопрос, акцентируясь на качестве новелл. С одной стороны, ей важно, что женщины сделали большой вклад в развитие жанра, с другой – О'Риган явно не хочет провоцировать споры на болезненную в наши дни тему.

Следовательно, интересовать нас в первую очередь будет не только и не столько идеологический месседж, который в данном случае выражен весьма деликатно, но некоторые моменты внутренней композиции антологии и ряд современных текстов, по-разному трансформирующих традиционную «историю с привидениями».

На обложке антологии – очень характерное изображение: это призрак, явно женский, но не грустная или зловещая леди, блуждающая по замку, а явно сильный персонаж, владычица или колдунья, на фоне природы. Женщина не только как автор, но и как персонаж, стоящий в центре повествования. В самой книге героини будут, конечно, очень разные: и мужчины, и женщины, ведь принцип отбора предполагает, помимо жанра, лишь пол авторов и качество текстов.

Коснемся современных новелл из антологии, хотя бы потому, что этот материал еще не освоен наукой и интересно посмотреть, в числе прочего, как изменился жанр, время расцвета которого (а иногда и время бытования вообще) часто ограничивают едва ли не Первой мировой [3, с. 165]. Очевидно, что даже при достаточно полной сохранности тематики и структурных черт современная готическая новелла будет накладываться на совершенно иную картину мира, начиная с основы основ – с отношения к смерти и к сверхъестественному. В классических *ghost stories* отсутствие четкой границы между жизнью и смертью, естественным и сверхъестественным становится источником ужаса. Пересечение границы неизбежно (иначе история просто не состоялась бы), но оно опасно для героя и страшит читателя (сам герой тоже пугается, но зачастую понимает, насколько все плохо, отнюдь не сразу). Дело было еще и в страхе перед вторжением прошлого (воплощенного в образах смерти и старинной демонологии), который, надо полагать, неактуален для современных авторов: в наши дни готическая новелла порой служит, напротив, каналом для выражения ностальгии. В.Г. Новикова употребляет понятие «эдвардианский код» при описании ряда явлений современной литературы и уделяет внимание, в том числе, его ностальгической функции [1, с. 108] – это вполне применимо к готической новеллистике. Герои современных образцов жанра не

страшатся встречи с мертвыми, наоборот, зачастую активно к ней стремятся или даже сами мертвы.

Ближе других к старинному канону новеллы Алекс Белл «Пятая спальня» («The Fifth Bedroom») [4, с. 203–238] – почти классическая история про дом с привидением. На самом деле, изменился здесь не только антураж (героиня – бывшая фотомодель, изуродованная в автокатастрофе), но и функция сверхъестественного. Двадцатидвухлетняя Хлоя теряет красоту, теряет мужа, которому была нужна лишь безупречной, больше не может работать моделью, словом, теряет решительно все, вплоть до идентичности, и вынуждена фактически создать себя заново, и призрак балерины в загородном доме, куда она уезжает, оказывается не врагом, а помощником: балерина по имени Жизель некогда оказалась в сходной ситуации, потеряла ноги (и, соответственно, работу и популярность) и укрылась от всех в том же самом доме, а потому, как кажется Хлое, могла бы ее понять. Девушка привыкла отождествлять себя со своей внешностью, растворяться в интересах и пристрастиях богатого мужа, но ей предстоит через общение с призраком, напоминающее, надо полагать, первый в ее жизни опыт дружбы и взаимопонимания, научиться воспринимать себя и свою участь совершенно иначе. Детали очень красноречивы: она впервые покупает себе пирожное и получает удовольствие от еды, самые элементарные ощущения становятся началом пути к себе. Автор воспроизводит старинные мотивы историй про медиумов и одержимость: Хлоя начинает танцевать и говорить по-французски, в какой-то момент ей кажется, что ее ноги – старые и изуродованные ожогами, как у Жизели к концу жизни. На деле это разговор о границах личности, о попытках понять себя. Гендерная тематика также присутствует: муж Хлои получает по заслугам, показано все так, будто мстит Жизель, и женская дружба торжествует над мужским эгоизмом. Старинные, достаточно точно воспроизведенные тропы становятся языком для передачи новых актуальных смыслов, впрочем, опять-таки продолжающих моменты, исходно присутствующие в традиции.

Еще одна фундаментальная тема готической новеллистики, интересно представленная в антологии – это тема инаковости. Иное, другое, непонятное всегда пугало и отвращало, в старинных текстах «страшный другой» мог выделяться этническим происхождением (колониальная готика), нарушением общепринятых гендерных моделей, проявлением животного начала и т. д. В наши дни отношение к таким вещам существенно изменилось, и вот в большом рассказе Ким Лейкин-Смит «Поле мертвых» («Field of the Dead») [4, с. 11–57], открывающем антологию, появляется компания бродячих актеров, среди которых – мулат, мертвый мальчик и другие необычные личности, часто гибридной природы – с ослиными ушами, рога-

ми, странным цветом лица и т. д. Это просто элементы костюмов и грима или особенности внешности, но воспринимаются они в определенном контексте, заданном инерцией жанра. Эти странные персонажи показаны с большим сочувствием. Мертвый как «свой» – очень важный момент, практически невозможный в старых текстах, где могли быть безобидные, вызывающие сострадание призраки. Хотя некоторые авторы, среди которых М.Р. Джеймс, считали, что это противоречит законам жанра, но они воспринимались со стороны, как, например, призрачные дети из новеллы Э.Ф. Бенсона «Как страх покинул Длинную галерею» («How Fear Departed the Long Gallery», 1911): героиня обнаруживает их и спасает своим состраданием, по логике скорее сказочной, чем готической («первый, кто полюбил, поцелует, не испугается...»). Здесь мертвый входит в мир живых фактически как свой, потому, что его очень сильно любил отец – это живое воплощение памяти.

«Поле мертвых» – чрезвычайно интересный во многих отношениях текст. Действие его отнесено к 1855 году, к тем временам, когда готическая новелла как жанр входила в пору расцвета. Здесь очень подробно и разнообразно проработана тема памяти – памяти отца о сыне, воспоминаний священника о детстве, вызванных знакомым запахом. Мертвецы и призраки – это тоже часть памяти, вызывающая к живым. Возвращаясь к теме «страшного инога»: в новелле показаны две картины мира. В одной все разложено по полочкам и существует та самая граница между понятным и непонятным, другую очень хорошо проговаривает бродячий актер:

«I'll set you straight, Canon, because you aren't a man to see past his own faith or social standing. <...> Those men might be carved from God's arse-end, but they are still of his flesh. Do not judge a man by his skin!" <...> The very fact that spirits have survived beyond death and haunt your cathedral should be enough to illustrate our worth beyond the boundaries of flesh» («Дайте поправлю, каноник – вы ведь не тот человек, чтобы видеть за пределами своей религии и общественного положения. <...> Может, те люди созданы по образу и подобию задницы Господней – но все же они плоть от плоти Его. Не судите о человеке поверхностно! <...> Уже того факта, что духи уцелели после смерти и обитают в вашем соборе, должно хватить, чтобы показать: плоть не определяет нас всецело») [4. с. 28].

Непонятное и как будто чужое на самом деле ближе, чем кажется, человечность и способность понять в этой системе оказываются выше любых границ, которые существуют, строго говоря, потому, что их устанавливаем мы сами. Принадлежность к миру мертвых здесь почти такая же стигма, как темная кожа или актерское ремесло: очень характерна финальная сцена, где Сэвидж, буквально – Дикарь, актер, потерявший сына, со-

общает об этом священнику. В этот момент он без грима и костюма, т. е. выступает в «человеческой» ипостаси. В такой ситуации важно не выстроить границы, а, напротив, обеспечить их проницаемость. Эта логика фактически переворачивает гносеологию традиционной готической новеллистики, и она встроена в современный идеологический контекст: историческая память, толерантность, мультикультурализм.

Мертвый герой находится и в центре рассказа Ивонн Наварро «Возвращение» («Return») [4, с. 337–354], где мертвая девочка возвращается домой. Это фокальный персонаж. Мы видим историю глазами призрака, к тому же глубоко несчастного: когда-то девочку систематически насиловал родной брат, и об этом знала мать, но молчала. Видимость счастливой семьи иной раз оплачивается безмерно дорогой ценой. Это в первую очередь психологическая новелла, и сверхъестественное служит метафорическим языком, но здесь срабатывает и одна из базовых схем жанрового канона, восходящая еще к средневековым легендам и старинным балладам: мертвые возвращаются к живым и взывают о правосудии.

И еще один характерный рассказ, снова о смерти и о памяти: Кейтлин Кирнан, «Мастерица из Нэрроу Хаузез» («The Madam of the Narrow Houses»). Героиня – швея-медиум, но автор сразу оговаривает, что медиум не такой, как обычно представляется (и тут читателю, вероятно, вспоминается оккультизм викторианской эпохи): мертвые приходят к ней непрошеными, и это не что-то страшное и опасное, просто форма коммуникации, поиски понимания, желание поговорить. Швея не замужем, и ее, предсказуемо, жалеет многодетная соседка, не любящая своих детей и, видимо, несчастливая в браке, но право же, нельзя быть «не как все»! Инаковость в новелле маркирована положительно или, как минимум, нейтрально, хоть и порицается вездесущим общественным мнением. Есть здесь и еще один вывернутый наизнанку старинный мотив: инкуб, посещающий главную героиню, не злой дух-искуситель, но, судя по всему, такое же одинокое существо, жаждущее общения, эмоций и тепла. Интересно выстроено окружающее героиню пространство памяти: молочные зубы и разные причудливые предметы, которые она хранит в шкатулке, надписи на могилах, которые помогают чувствовать себя не такой одинокой, стихи Лонгфелло («The grave is but a covered bridge, Leading from light to light, through a brief darkness!») [4, с. 120] и многие другие моменты. И сверхъестественное, и мир смерти здесь – лишь система связей и ассоциаций, из которых сконструирован внутренний мир девушки. Снова грань не просто проницаема, но она для героини новеллы как бы не существует, хотя, по мнению окружающих, должна, просто обязана существовать. Классическая картина мира готической новеллы

удивительным образом сохраняет практически все элементы, но соотношение их радикально меняется.

Отдельно необходимо отметить жанровые гибриды. Готическая новелла обладает уникальной жанровой валентностью, в «классический» период она легко компоновалась с детективом, психологической прозой, притчей (тексты А. Конан Дойла, Г. Уэллса, Р. Хиченса), а в рассматриваемой антологии есть, например, стимпанковская «Серебряная музыка» («A Silver Music») Гайи Сиболд [688–734], в которой призрак – это призрак автомата, механической куклы, и «Девятая ведьма» («The Ninth Witch») Сары Лэнган [4. с. 158–173], постапокалиптическое фэнтези, мрачная сказка, основанная на старинных поверьях (девятая дочь девятой дочери обладает колдовским даром): «This was back in the old days, when women weren't worth anything. First came the wars, then the floods. Molluscs made homes out of rotted dolls. After that came the plague; moss worms riddled all the animal lungs. By the time things began to clear, and the sun burned out from its sulphurous pocket, everyone was hungry and cold. They'd forgotten what it meant to be human, and had no sympathy left to spare» («Это было в стародавние времена, когда женщины ничего не стоили. Сперва начались войны, потом – наводнения. Моллюски селились на прогнивших куклах. Потом пришел мор, легкие животных кишели червями. Когда стало светлее, и солнце прожгло серную пелену, все страдали от голода и холода. Они позабыли, что значит быть человеком, и больше не умели сострадать») [4, с. 158].

Перед нами мир будущего, снова опрокинувшегося в первобытную дикость, сбывшийся кошмар авторов и читателей викторианских «ужасов», но написано это совсем недавно, и пугающим кажется именно откат к нищете, бесправию и жестокости, крайне приниженное положение женщины, которая должна рожать сыновей своему мужчине и не имеет никаких человеческих прав. Судьба героини пугает и безо всяких сверхъестественных элементов, но в финале ее ждет выстраданное счастье – понимание, что дочери ее будут сильными и свободными. Старинная ассоциация, связывающая одиноких независимых женщин и колдовство, возрождается в новом контексте. И это даже не история с привидениями в полном смысле слова, а феминистская вариация на тему страшных легенд и суеверий. Что бы ни говорилось в предисловии антологии, она не просто создана женщинами, но в значительной мере о женщинах, их самосознании, проблемах и поисках выхода. Некоторые старые тексты «рифмуются» с этой проблематикой – «Тень в углу» («The Shadow in the Corner») Мэри Элизабет Брэддон, «Да упокоится с миром» («God Grant That She Lye Still») Синтии Асквит и др.

Перед нами очень характерная книга, иллюстрирующая целый ряд тенденций: интерес (иногда ностальгически окрашенный) к старинной готической новелле; актуализация исходно присущих этому жанру тем и проблем в новом контексте, иногда диаметрально противоположном исходному (достаточно радикальный подход к женской социализации и идентичности, доброжелательный интерес к «другому»), разнообразие жанровых гибридов (что, на самом деле, было всегда, просто здесь в дело включаются новые жанры – фэнтези и постапокалиптика) и, наконец, сдвиг в самой концептуальной основе жанра (пересечение границы перестает быть однозначно опасным и нежелательным). Получилась весьма интересная книга, представляющая и традицию (интерес к которой в последнее время весьма вырос), и дальнейшее развитие «историй с привидениями», которые, конечно, сильно видоизменяются, но сохраняют связи со старинными прототипами, одновременно реализуют механизм преемственности и превращают классические тропы в язык для разговоров о насущном и актуальном.

#### Примечания

1. См. сайт Международной Готической Ассоциации (IGA): <http://www.internationalgothic.group.shef.ac.uk/conferences-and-projects/>

#### Список литературы

1. Новикова В. Г. Эдвардианский код в английской литературе XXI века // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 11 (4). 2019. С. 99–111.
2. Botting F. Gothic. Lnd.& N. Y.: Routledge, 2005. VII. 128 p.
3. Briggs J. The Rise and Fall of the English Ghost Story. Lnd.: Faber, 1977. 238 p.
4. The Mammoth Book of Ghost Stories by Women. Ed. by M. O'Reagan. Lnd.: Running Press, 2012. 746 p.
5. Teaching the Gothic. N. Y.: Palgrave, Macmillan, 2006. XXI, 214 p.

#### **THE MAMMOTH BOOK OF GHOST STORIES BY WOMEN: TRADITIONS, STRATEGIES, TRANSFORMATIONS**

**A.A. Lipinskaya**

The chapter discusses the collection of short stories *The Mammoth Book of Ghost Stories by Women* which illustrates several important trends: a nostalgic interest in classic ghost stories, the revival of issues typical for the genre in a new sociocultural context which is sometimes radically different (radical approach to gender and femininity, tolerance towards “the other”), a wide variety of generic hybrids and, finally, changes in the very idea on which ghost stories are based (crossing borders ceases to be fatally dangerous and undesirable). The collection presents both the old tradition (Gothic fiction is



becoming increasingly popular among both readers and scholars) and further development of the genre which is undergoing serious changes but nevertheless is closely connected to its roots. Thus the tradition continues, while classical tropes gradually turn into a language for discussing the most urgent modern issues.

**Keywords:** ghost story, female Gothic, tradition, generic hybrid, fantasy.

#### 4.4. БИБЛЕЙСКИЙ КОД В РОМАНЕ М. ДРЭББЛ «МОЙ ЗОЛОТОЙ ИЕРУСАЛИМ»

© *М.В. Мельникова*

Целью предпринятого исследования является анализ специфики создания библейского кода в романе Маргарет Дрэббл «Мой золотой Иерусалим». Автор вплетает в ткань повествования большое количество аллюзивного материала, отсылающего читателя к событиям и образам Ветхого и Нового Завета. Использование библейского кода в качестве одного из важнейших при анализе художественного замысла произведения позволяет значительно расширить проблематику исследуемого романа, актуализировать вечные темы в контексте социальных проблем Англии 1960-х годов. В ходе аналитической работы выявляются уровни реализации библейского кода в романе «Мой золотой Иерусалим».

**Ключевые слова:** Маргарет Дрэббл, библейские аллюзии, феминизм, английская литература 1960-х годов, Иерусалим.

Библия является одной из основополагающих книг, сформировавшей мировоззрение человека Запада. Этот сакральный текст повлиял как на становление морали, так и на мироощущение европейцев, идентифицирующих себя с «новой» эрой, наступившей после рождения Христа. Библия – неисчерпаемый источник, к которому человечество обращается в своих духовных исканиях. Долгое время она была единственной книгой, способной объяснить законы бытия. Культура Запада сформирована под влиянием Библии: многочисленные образы и сюжеты Ветхого и Нового Завета переосмысливаются в произведениях искусства. Много веков Библия находится в статусе главной книги Европы, что делает её воздействие на мировоззрение и культуру человека Запада ключевым. Библия формирует культурный код всей западной цивилизации. Библейский код как одна из главных составляющих культурного кода Запада обогащает произведения искусства дополнительными смыслами, узнаваемыми и особенно важными для европейцев. Библейские сюжеты и образы вошли не только в литературу, музыку, пластическое искусство, но и по мере распространения христианства, соединяясь с народными сказаниями и легендами, образовали богатый фольклорный материал, став частью национальной культуры. Гу-

манистические ценности, заложенные в Библии, и по сей день являются «эталонными» не только для верующих в бога, но и для всех европейцев: безоговорочно принятые правила поведения, сформулированные в заповедях, неоспоримы на протяжении многих веков. Таким образом, библейский код как основа культурного кода цивилизации Запада повлиял на формирование нравственных ориентиров, сюжеты произведений искусства, фольклор.

Библейский код заложен в романе британской писательницы Маргарет Дрэбл «Мой золотой Иерусалим» (1967) на множестве уровней (идейный замысел, проблематика, заглавие, топонимика, система образов, художественная деталь и др.) и реализован с помощью разных средств (прямого и непрямого цитирования религиозных текстов, выстраивания ассоциаций вокруг библейских образов и др.). Выраженный имплицитно и эксплицитно, он является одним из принципов индивидуальной писательской манеры Маргарет Дрэбл для романов 60-х годов.

Роман «Мой золотой Иерусалим» ещё до прочтения ориентирует на восприятие через библейский код: заглавие создаёт поле ассоциаций, сконцентрированных вокруг священного города. Иерусалим наделён статусом исключительным для приверженцев авраамических религий, поскольку на его территории расположены главные святые иудаизма, христианства и ислама. С Иерусалимом связаны важнейшие для христиан библейские события: Тайная вечеря, молитва в Гефсиманском саду, распятие и вознесение Иисуса. Воспетый в мировом искусстве, Иерусалим был для английских поэтов XIX века (У. Блейка, Дж. Байрона и др.) символом стремления к справедливости, к лучшей жизни.

Упоминание города на уровне заглавия настраивает на особое восприятие топонимики романа: она имеет принципиальное значение для раскрытия основного конфликта, связанного с поиском лучшей жизни, «рая на земле». Важен не только сам топос, но и то, как он воспринимается персонажами: «...героини Маргарет Дрэбл в стремлении найти своё место в жизни, своё предназначение, сосредоточены на ощущении близости или, наоборот, отчуждённости от того места, с которым связано их существование в данный момент» [1, с. 143]. Клара Мозм, главная героиня романа, с детства ощущает гнетущую атмосферу родного города Нортэм и надеется покинуть его навсегда. Клара подмечает, что он был «бесплоднее самой бесплодной пустыни» [2, с. 259]; вполне узнаваема отсылка к библейскому образу пустыни, по которой Моисей водил народ Израиля. Использование этой аллюзии реализует мотивы мертвенности, сложности истинного пути. Мотив мертвенности также прослеживается при упоминании жалкого, безжизненного сада Мозмов: «... на всём скапливалась невидимая глазу

фабричная копоть, причём особенно загаженный вид был у вечнозелёных растений» [2, с. 359]. Нортэм представляет собой пространство, в котором благое деформируется и обретает уродливое воплощение: цитаты из Библии помещаются на рекламные щиты, разрушенная бомбой часовня не восстанавливается, а окончательно сравнивается с землёй, викторианское наследие сводится к чопорности и стяжательству.

Семейство Денэмов, знакомство с которым оказалось судьбоносным для Клары, напротив, помещается автором в пространство прекрасного сада. Их дом находится в респектабельном районе Лондона, а во дворе великолепный сад, пышущий жизнью: играющие дети, обилие зелёных растений и кажущаяся безграничность пространства. Жизнь на территории Денэмов бьёт ключом и не подчиняется никаким условностям, в их доме найдёт своё место каждый: оставленный матерью младенец, мечтающая о красивой и беспечной жизни Клара. Топос сада можно трактовать в качестве аллюзии на библейский Эдем. Мотив избранности, возникающий при описании Денэмов, позволяет считать их правомерными обитателями райского сада. Для Клары Моэм рай на земле материализуется на территории Денэмов, однако с течением времени она начинает сомневаться, так ли безгрешны Денэмы и действительно ли прекрасно всё, что их окружает.

Изображённое в романе противопоставление образов двух садов отсылает к мысли Вольтера о необходимости возделывать свой сад. Сад Денэмов настолько дикий, что ни у кого не получается облагородить пространство: «Родители сейчас пытаются привести нижнюю часть в порядок, постоянно что-то покупают, но все как-то без толку...» [2, с. 345]. Обнаруживается, что сад Кандиды Денэм не так прекрасен, как казался изначально, а казавшиеся тёплыми семейные отношения омрачены внутренними конфликтами: в характере каждого из Денэмов заложено неразрешимое противоречие, не позволяющее жить в любви.

Сад семьи Моэмов тоже возделывается миссис Моэм, но происходит это не из-за искреннего стремления к прекрасному, а из-за боязни нарушить социальную условность, традицию, согласно которой перед домом должен быть сад. Миссис Моэм не может отказаться от сада, хотя уход за ним всем в тягость, поэтому вокруг царит запустение: «Это был прямоугольный клочок земли, на котором траву подстригали вместе с сорняками; посередине рос пыльный куст, который никогда не цвел» [2, с. 277]. Таким образом, идея Вольтера о необходимости возделывать свой сад, метафорически направляющая на поиск истинного пути, актуальна и для героев романа, а состояние сада показывает, насколько получается следовать верному пути. Семейство Денэмов в своих духовных исканиях ближе к «земному раю», поскольку их сад прекрасен, хоть и диковат, а Моэмы

находятся на другом этапе внутренней рефлексии, пока не понимая истинных целей возделывания своего сада.

Дрэбл использует художественное пространство как способ характеристики персонажей. Моэмы, находящиеся в «бесплодной пустыне» Нортэма, мертвенны, а Денэмы, проживающие в прекрасном доме с шикарным садом, полны жизни. Клара очарована семьёй Денэмов, ей кажется, что их жизнь – как раз та, к которой она сама так стремилась с самого детства. Однако при более детальном рассмотрении становится ясно, что у каждого семейства есть недостатки, а оппозиция пустыня – сад не так буквальна. И «обитатели» кажущегося райским сада Денэмов, и домочадцы «бесплодной пустыни» Моэмов не в состоянии изменить реальность и достичь качественно нового уровня существования, поскольку не способны к упорному труду, «возделыванию своего сада». Выбранная топонимика актуализирует философскую проблематику произведения: что есть рай и кто его достоин, почему не всем удаётся преодолеть испытание пустыней и др.

Дрэбл указывает на важность топонимики для восприятия художественно замысла романа. Помимо топосов, где разворачивается сюжет повествования, принципиально важным является рассмотрение Иерусалима как символа лучшей жизни. В романное пространство помещена часть псалма Дж. Нила о «лучезарном граде». Ещё девочкой главная героиня полюбила псалом, однако воспринимала его в примитивном ключе: «при пении этого псалма ей представлялся не город на небесах, <...> а самое что ни на есть земное воплощение рая, где в прекрасных домах жили прекрасные люди и беседовали о прекрасных вещах» [2, с. 266]. Образ Иерусалима, неразрывно связанный у европейцев с представлением о святости, трактуется Кларой без возвышенной коннотации. Дрэбл сознательно снижает образ героини, ограничивает её духовный мир материальным восприятием сакрального. Автором поднимаются проблемы целого поколения, ярким представителем которого является Клара: молодая интеллектуалка жаждет лучшей жизни, но не может найти своё место, поскольку уготованная обществом роль домохозяйки её уже не устраивает, а альтернативный сценарий «женского счастья», допускающий самостоятельный выбор жизненного пути, ещё не сформировался. Клара стремится к полной свободе (от религиозного догматизма, от «квазивикторианских» представлений о морали, от «предопределённости» своего пути социальными нормами) и совершает ряд аморальных поступков. П.А. Зелькина говорит в этом случае о «феномене вседозволенности»: «Героини как его представители воплощают индивидуалистский порыв, который терпит поражение <...> им и читателю предстоит ещё осмысливать различия между свободой и вседозволенностью» [3, с. 35]. Клара Моэм и её поколение формируют

новую мораль, отличную от викторианской, которая окончательно изжила себя; на этом пути неизбежны поражения, но именно они побуждают героиню продолжать выбранный путь.

Бунтарское начало Клары впервые открывается в Париже, в этот город она попадает ещё школьницей. В совершенно новом пространстве героиня пробует «жить по другому сценарию», познаёт новые грани своей личности: «Выбирая другой город, по-другому устроенный мир, отвергая провинциальное существование, героиня тем самым выбирает и другое видение и понимание мира и себя в этом мире» [1, с. 142]. Осознавая невозможность серьёзного наказания, героиня вместо предусмотренной школьной экскурсией театральной постановки отправляется гулять на Монмартр. Познакомившись с мужчиной, Клара предаётся короткой романтической связи, что открывает ей новый взгляд на отношения между полами. Примечателен авторский выбор времени действия: поездка состоялась на пасхальной неделе. В христианстве Пасха – один из важнейших праздников, его символическое значение – переход от смерти к жизни. Так, Клара после холодной чопорности Нортэма и «духовной ограниченности» его грожан познаёт в Париже иную, чувственную жизнь. Героиня духовно воскресает, впервые замечает, что её стремление к лучшей жизни действительно может воплотиться в реальность.

Одним из способов эксплицитной реализации библейского кода в исследуемом романе является прямое цитирование Библии: «Я есмь путь, и истина, и жизнь», «Тесны врата и узок путь, ведущие в жизнь, и немногие находят их», «Не хлебом единым жив человек». Выражение авторской иронии воплощено в художественной детали: цитаты были размещены на рекламных щитах в совершенно мертвеном Нортэме и никому не было дела до их содержания. Даже главная героиня не вдавалась в смысл изречений, видя в них лишь намёк на иную жизнь: «сами слова, казалось, принадлежали какому-то большому, совсем другому миру, состоявшему из совсем других вещей» [2, с. 265]. Таким образом, одна из функций прямого цитирования в романе заключается в снижении образа главной героини, совершенно не задумывающейся о духовной жизни. «Другой мир», которому принадлежали библейские изречения, воспринимался Klarой на уровне бытового сознания, что, как уже было сказано выше, стало проблемой целого поколения английских девушек-интеллектуалок середины XX века.

Также библейский код реализуется имплицитно, отсылая читателя к известным сюжетам, одним из которых является притча о сеятеле, через отношение к которой показывается нравственное взросление главной героини романа. Изначально Клара возмущена и даже испугана несправед-

ливостью: «бездумно расшвыривать семена и, куда хуже, человеческие души – это было чудовищно» [2, с. 258]. Представляя себя растением, героиня понимала, что буквально впивается корнями в камни, «где для него [растения] нет ни воды, ни земли, ни тени» [2, с. 258]. Взрослея, Клара понимает, что всё-таки ей посчастливилось оказаться там, «где несколько песчинок и несколько капель влаги не дадут угаснуть трепетной, но цепкой жизни. Да, она удержится, она выживет» [2, с. 258]. Приходит понимание, что не «бездумный» сеятель раскидывает человеческие души, а у всего есть свое предназначение. Изменившееся восприятие притчи (от бесильного гнева до уверенности в собственных силах) свидетельствует о небывалой силе характера, способности героини жить и идти к цели вопреки обстоятельствам.

Имена персонажей, упомянутых в романе «Мой золотой Иерусалим», символичны: Клара Моэм носит фамилию известного английского прозаика, творчество которого высоко оценено Маргарет Дрэббл, миссис Денэм зовут Кандида, что свидетельствует об идейной связи с одноимённым персонажем Вольтера. Один из ключевых героев исследуемого романа, Габриэль, носит имя архангела. В христианстве Гавриил (Габриэль – иная транслитерация имени) приносит людям тайное божественное знание, раскрывая тайны будущего, и охраняет врата рая. В образе Габриэля подчёркивается двойственность, одновременное присутствие мужского и женского начала, свойственное ангелам, он наделён ореолом исключительности: «... почему-то всегда казалось, что существует некий процесс отбора таких совершенных людей, что они, недостижимые, обитают где-то отдельно от всех прочих, не имея обычных человеческих потребностей» [2, с. 371]. В тексте постоянно подчёркивается безупречность героя, он является всеобщим любимцем: «Кларе казалось, они живут, эти герои и героини, в каком-то ярком целлулоидном раю, откуда Габриэль, наверное, спустился» [2, с. 371]. В Габриэля влюбляются не только женщины, он настолько прекрасен, что притягателен и для мужчин. По сюжету романа главная героиня находится в поисках Иерусалима, ассоциировавшегося у неё с лучшей жизнью, с раем на земле. Архангел Гавриил сопровождает праведников в Эдем, но будет ли открыт туда путь Кларе, остается загадкой. Автор не даёт однозначного ответа, оставляя финал романа открытым. А.А. Благовещенская полагает, что возникающий в конце романа «образ-символ сияющего пути, автострада, по которой стремительно проносятся огни фар» [4, с. 72], всё-таки может свидетельствовать о том, что «мать Клары умирает, но сама она остается жить, она преодолевает и свою вину, и скорбь и прорвется к свету» [4, с. 72].

Принципиально важной представляется гендерная проблематика романа, также переданная через библейский код. Автор показывает предельно откровенный взгляд изнутри: автор-женщина заявляет о женских проблемах в патриархальном обществе; усиливает драматизм изображение «мира без мужчин». Отец Клары умер, старшие братья уехали из дома, а место главы семьи заняла мать; она является главной носительницей «квазивикторианской» идеологии, против которой восстаёт Клара. Именно миссис Моэм создаёт ценностную систему своей семьи и решает, каким будет возделываемый сад. В семье Денэмов также главное положение занимает женщина – Кандида; образ её мужа максимально нейтрален, роль в повествовании и раскрытии конфликтов минимальна. Кандида Моэм формирует доброжелательную атмосферу дома, благодаря её стараниям он может восприниматься как «рай на земле».

Маргарет Дрэбл в романе «Мой золотой Иерусалим» особое внимание уделяет гендерной проблематике. Основой круг тем (борьба за социальное равенство, отношения поколений, экзистенциальные искания и пр.) освещается с помощью изображения судьбы женщины, тщательный анализ её переживаний и мотивировок. Дрэбл воспроизводит в главной сюжетной линии сюжет притчи о блудном сыне, но показывает её через отношения матери и дочери. Клара, получив стипендию, уезжает в Лондон, надеясь никогда больше не вернуться в родной город и родительский дом. Несколько лет героиня беззаботно живёт, однако обстоятельства складываются таким образом, что неожиданный визит в Нортэм меняет взгляд Клары на свою судьбу. Маргарет Дрэбл изменяет библейский сюжет: дочь возвращается домой, но не к отцу, а к матери. «Женская» версия сюжета связана с кругом проблем, близких самой Дрэбл: неопределённость положения женщины в современной автору Англии, противоречивые отношения с собственной матерью, неоднозначное восприятие набирающего силы феминистского движения.

Автор исключает из своего сюжета мотив отеческого прощения. Даже на смертном одре миссис Моэм остаётся всё той же взбалмошной женщиной, под взглядом которой «каждый безропотно причислял себя к козлицам» [2, с. 281]. О всепрощении, примирении нет никакой речи, поскольку характер матери, сформированный под влиянием «квазивикторианской» морали, и дочери, яростно отрицающей ценности предыдущего поколения, противопоставлены друг другу. Т.В. Филимонова подчёркивает в исследуемом романе нетипичность авторского изображения неоднозначных отношений Мей и Клары Моэм: «В характеристике ненависти героини к матери... отсутствует анализ характерного для Дрэбл метода изображения и принципов её подробной психологической мотивировки поступков и мыс-

лей» [1, с. 129]. Алогичность ненависти свидетельствует о принципиальном неприятии девушкой ценностной картины мира старшего поколения: абсолютно любое действие матери Клары порождает в дочери желание противиться, бунтовать, яростно искать новое.

После известия о смертельной болезни матери Клара приезжает в Нортэм и проводит вечер за разбором семейного архива. Героиня рассматривает старые тетради и фотографии, на которых видит мать: она «улыбалась радостной, открытой улыбкой, исполненной надежды и доверия, кому-то невидимому, держащему давно не существующий фотоаппарат, – тоненькая, хрупкая и нежная» [2, с. 464]. Клара, наконец, ощущает преемственность поколений и связь с матерью, но не с пожилой женщиной, а с девушкой-ровесницей, исполненной надежд на будущее. На страницах тетрадей, исписанных юной миссис Моэм, оживает героиня, жаждущая прекрасного будущего, также ищущая свой золотой Иерусалим и задающаяся вопросом:

О где ты, светлый мир,  
Не ведающий тьмы? [2, с. 465]

Клара, обнаружив свидетельство нравственных исканий своей матери, не обретает в умирающей женщине родственную душу (слишком глубокие личные трансформации произошли в миссис Моэм с момента написания стихотворения), но ощущает «неслучайность» собственного существования и рождения в данной семье: Клара испытывает «необычное облегчение оттого, что обрела свой родной дом, от сознания, что хоть и не счастливо, но существовала и раньше, и впервые без горечи подумала об истоках собственной жизни» [2, с. 465]. Отныне Нортэм и родной дом не «бесплодная пустыня», а совершенно новое пространство, ценность которого Кларе ещё предстоит осознать.

Таким образом, библейский код как ключевой для понимания культуры и морали западной цивилизации существенно обогащает текст произведения. В романе он представлен на имплицитном (идейный замысел, проблематика, ассоциативное поле вокруг образов и сюжетов Библии, упомянутых в повествовании) и эксплицитном (заглавие, топонимика, имена персонажей, художественная деталь) уровнях. Обращение Маргарет Дрэбл к библейскому коду – приём, используемый не только в «Моём золотом Иерусалиме», но и в других романах, написанных автором в 60-ые годы. Это позволяет говорить о сознательной авторской стратегии, направленной на отражение нравственных исканий целого поколения английских девушек-интеллектуалок середины XX века через образы и события Библии как одной из ключевых книг для западной цивилизации.



### Список литературы

1. Филимонова Т.В. Проблемы интеллектуальной и нравственной свободы в творчестве Маргарет Дрэббл 1960-х годов.: дис. канд. филолог.наук. СПб, 2009. 179 с.
2. Дрэббл М. Мой золотой Иерусалим. СПб.:Амфора, 2000. 475 с.
3. Зелькина П.А. «Феномен вседозволенности в женской прозе 1950–1960-х годов: Ф. Саган, М. Дрэббл // Актуальные проблемы филологии. Екб., 2015. № 12. 187 с.
4. Благовещенская А.А. Своеобразие художественной прозы Маргарет Дрэббл 1960–70-х годов.: дис. ... канд. филолог.наук. Казань, 2004. 169 с.

### **BIBLICAL CODE IN MARGARET DRABBLE'S NOVEL “JERUSALEM THE GOLDEN”**

**M.V. Melnikova**

The aim of the research is an analysis of features of the creation of the biblical code in the novel by Margaret Drabble «Jerusalem the Golden». The author adds into the narrative a large amount of allusive material that refers a reader to the events and images of the Old and New Testaments. The use of the biblical code as one of the most important part in the analysis of the text, it allows us to expand the range of problems of the novel under study, to actualize eternal themes in the context of the English social problems of 60s. In the course of analytical work, the levels of implementation of the biblical code in the novel «Jerusalem the Golden» are revealed.

**Keywords:** Margaret Drabble, biblical allusions, feminism, English literature of 60s, Jerusalem.

### **4.5. ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ КАК ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ: СОХРАНЕНИЕ ИЛИ ЭВОЛЮЦИЯ КАНОНА?**

© *М.С. Слоистова*

Глава посвящена исследованию истории английской поэзии классицизма, составленной известным британским критиком, писателем и поэтом Эдмундом Госсом, как художественного произведения. Целью раздела является установление, изучение и описание особенностей анализируемого произведения с точки зрения соответствия канону истории литературы, с одной стороны, и художественного произведения – с другой. В разделе рассматривается книга Эдмунда Госса «От Шекспира к Поупу: исследование причин и процесса становления поэзии классицизма в Англии», уточняются понятия литературного канона, художественного произведения, истории литературы, рецепции. Делается вывод о соответствии кни-

ги Госса канону истории литературы и художественного произведения, а также значение рецепции читателем в данном вопросе.

**Ключевые слова:** литературный канон, история литературы, художественное произведение, английская поэзия классицизма, XVII век, Эдмунд Госс, рецепция, продуктивная рецепция, «внутрициховая» рецепция.

Для того чтобы ответить на главный вопрос, сформулированный нами в заглавии данного раздела, имеет смысл уточнить значения основных терминов, которыми мы здесь оперируем – канон, история литературы, художественное произведение. Под литературным каноном принято понимать «систему устоявшейся нормативной художественной символики и семантики» [1, с. 149]. Ключевыми словами здесь в нашем понимании являются «устоявшийся» и «нормативный». Иными словами, канон – это всегда что-то общепринятое и соответствующее определенным правилам и нормам.

Следующий термин, нуждающийся в уточнении – история литературы, традиционно определяемая как «отрасль литературоведения, предметом которой является преимущественно прошлое литературы как процесс или как один из моментов этого процесса» [1, с. 198]. В данном разделе мы собираемся рассмотреть историю английской поэзии XVII века, написанную выдающимся британским критиком, писателем и поэтом XIX века Эдмундом Госсом (Edmund Gosse, 1849–1928). Интересно отметить, что Госс настаивает на принципиальных различиях в изучении литературы и изучении истории литературы, которое он ставит целью своего исследования [2, р. 140].

Теперь о художественном произведении. Оксфордский словарь литературоведческих терминов относит к художественной литературе романы, рассказы, новеллы, басни и любое повествование в прозе, а также пьесы и нарративные стихотворения, т.е. всю литературу, имеющую вымышленный сюжет, героев и т.п. [3, р. 96–97].

Известный теоретик литературы Ю.Б. Борев различает понятия «художественное произведение» и «художественный текст». Под художественным текстом учёный подразумевает «носитель концептуально нагруженной и ценностно ориентированной информации, физическое бытие социально значимой художественной мысли» [4, с. 124]. Художественное произведение в понимании Борева «есть функционирующий разгерметизированный текст, имеющий смысл (художественная концепция) и предметное значение (ценность для человечества)» [4, с. 125]. Таким образом, отличие художественного текста от художественного произведения, по Борову, состоит в том, что текст сам по себе неполноценен, он представляет собой своего рода «заготовку», которая превращается в произведение, только начиная функционировать, т.е. восприниматься читателем. Иными слова-

ми, для возникновения полноценного художественного произведения необходим процесс рецепции художественного текста. Под термином «рецепция» мы понимаем «восприятие текста читателем, приводящее к возникновению его собственных идей, выводов, умозаключений и т.д.» [5, с. 294]. Понятие рецепции имеет важное значение для понимания текста Госса, мы неоднократно вернёмся к нему в нашей работе.

Таким образом, рассмотрев основные термины, имеющие значение в данном разделе, приходим к следующим выводам. Соответствующая канону история литературы должна представлять собой научный литературоведческий труд, посвящённый изучению литературы прошлого. Канон художественного произведения предполагает вымышленность, художественную концепцию, ценностно ориентированную информацию и взаимодействие с читателем, т.е. рецепцию. Насколько это возможно совместить в пределе одного текста, рассмотрим на примере истории английской поэзии Эдмунда Госса.

Книга Э. Госса «От Шекспира к Поупу: исследование причин и процесса становления поэзии классицизма в Англии» (*From Shakespeare to Pope: an Inquiry into the Causes and Phenomena of the Rise of Classical Poetry in England*, 1885) состоит из предисловия (*Preface*), посвящения (*Dedication*), шести приблизительно равных по объёму глав (в среднем около сорока страниц) и четырех приложений (*Appendices*), включающих фрагменты творчества некоторых из исследуемых поэтов.

Труд Госса, как уже отмечалось выше, был издан в 1885 году в Кембриджском университете и представляет собой сборник лекций об английских поэтах XVII века, впервые прочитанных автором в указанном университете осенью 1884 года. В декабре того же года Госс отправился в лекционное турне в Америку, во время которого данные материалы были услышаны студентами Института Лоуэлла (*Lowell Institute*) в Бостоне, Университета Джонса Хопкинса (*Johns Hopkins University*) в Балтиморе, Йельского университета (*Yale College*) в Коннектикуте. Он также читал лекции в Нью-Йорке и других городах США.

Лекционное турне Госса было значимым событием не только для него самого, но и для американской аудитории, впервые познакомившейся с его лекциями. В сборнике трудов американской Ассоциации современного языка за 1887–1888 гг. (*Transactions of the Modern Language Association of America*) один из разделов представляет собой рецензию на книгу Э. Госса «От Шекспира к Поупу: исследование причин и процесса становления поэзии классицизма в Англии». Автор рецензии Х.Э. Шеперд пишет о работе Госса следующее: «Its mode of treatment is pleasing – the style is lucid, the narrative is lightened by the judicious introduction of biographical sketches and

entertaining reminiscences. Despite its many agreeable features, it lacks both the depth and breadth of philosophic and scientific investigation» [6, p. 149]. Далее автор рецензии добавляет: «We regret too, that Mr. Gosse has dealt so sparingly with the complex but most fascinating history of the seventeenth century, as a means of elucidating, as well as illuminating his subjects» [6, p. 151]. Другими словами, при всех стилистических достоинствах книги Госса, Шеперду в ней не хватает глубины научного исследования, особенно, относительно истории XVII века.

На основании приведенных выше комментариев книга Госса «От Шекспира к Поупу: исследование причин и процесса становления поэзии классицизма в Англии» воспринимается скорее как художественное произведение, чем научный труд, основанный на сухих фактах. Данное впечатление усиливается посвящением американскому другу Э. Госса, Уильяму Дину Хауэллсу (William Dean Howells, 1837–1920), известному писателю и литературному критику. Посвящение выполнено в виде стихотворения. Оно написано Госсом в Бостоне в декабре 1884 г. во время лекционного турне, практическим результатом которого и стала история поэзии XVII века, рассматриваемая нами в данном разделе.

В рассматриваемом стихотворении с помощью стилистического приёма градации поэт выстраивает в логической последовательности три метонимии «перо – птица», «ракушка – море» и «произведение – автор». Сохранённое перышко воскрешает в памяти образ птички колибри и воспоминание о встрече с ней. В ракушке шумят отголоски моря, а книга хранит частичку души своего автора. Очевидно, что в данном стихотворении речь идёт о книге, в начале которой оно приводится в качестве посвящения, т.е. об истории литературы «От Шекспира к Поупу: исследование причин и процесса становления поэзии классицизма в Англии». В стихотворении прослеживается отношение автора к своему научному труду, как к художественному произведению, драгоценному детищу, хранящему часть его души.

Такое восприятие литературы представляется нам типичным для Госса, известного эстета, друга и покровителя художников, поэта. На одной из первых страниц своей книги Эдмунд Госс открыто заявляет: «Poetry is an art, and must be regarded primarily from an artistic and not from a philosophical point of view» [2, p. 9]. Таким образом, автор анализируемой истории литературы не ставит своей целью «глубокое философское исследование», которого ожидал от его творения Шеперд. Для Госса важно художественное видение и восприятие поэзии.

Тем не менее, большая часть книги Эдмунда Госса посвящена жизнеописаниям английских поэтов XVII века и анализу их творчества в нераз-

рвной связи с событиями биографии. Отметим, что несмотря на общее название истории литературы «От Шекспира к Поупу», оба великих английских поэта упоминаются в ней лишь косвенно. Связано это с тем, что Эдмунд Госс считает своей главной целью в данном исследовании осветить процесс изменения английской поэзии в сторону классицизма, произошедший к середине XVII века, и причины этого процесса. Автора рассматриваемой нами истории литературы интересуют в первую очередь жизнь и творчество тех поэтов XVII века, которые имели прямое отношение к причинам и процессу указанного изменения.

В истории становления английской поэзии классицизма, написанной Эдмундом Госсом, получает освещение творчество двенадцати поэтов: Эдмунда Уоллера (Edmund Waller, 1606–1687), Джона Денхама (John Denham, 1615–1669), Уильяма Давенанта (William Davenant, 1606–1668), Абрахама Каули (Abraham Cowley, 1618–1667), Сидни Годольфина (Sidney Godolphin, убит сторонниками парламента в 1643 году), Джона Кливленда (John Cleveland, 1613–1658), Роберта Уайлда (Robert Wild, 1615–1679), Уильяма Чемберлена (William Chamberlayne, 1619–1689), Томаса Стэнли (Thomas Stanley, 1625–1678), Генри Вогана (Henry Vaughan, 1622–1695), Эндрю Марвелла (Andrew Marvell, 1621–1678), Джона Драйдена (John Dryden, 1631–1700). Описание жизни и творчества этого прославленного поэта-классициста, казалось бы, неожиданно, находим в заключительной главе книги Госса. Автор объясняет этот парадокс незначительной ролью Драйдена в процессе зарождения и становления поэзии классицизма в Англии.

Наибольшее внимание Госс уделяет авторам, которые, по его мнению, приняли самое активное участие в вышеупомянутом процессе – Уоллеру и его ученику Денхаму. Госс анализирует творчество поэтов в неразрывной связи с их биографиями, объясняя его особенности фактами из жизни авторов, что позволяет нам говорить о биографическом методе изучения литературы.

Повышенное внимание к персоне Уоллера автор объясняет его значением для становления поэзии классицизма, называя его «революционером в английской поэзии» [2, р. 40]. Особое внимание автор книги уделяет истории отношений Эдмунда Уоллера и леди Дороти Сидни (Lady Dorothy Sidney), получившей известность в творчестве поэта под псевдонимом Сахарисса. Безответная любовь поэта к леди Дороти Сидни легла в основу его любовной лирики, посвящённой Сахариссе. В одноименной главе своей книги (*Waller and Sacharissa*) Эдмунд Госс приводит тексты наиболее известных и, по его мнению, заслуживающих внимания стихотворений данного цикла – «Песнь Розе» (*Song to a Rose*) и «Пояс» (*On a Girdle*). Госс

напрямую связывает особенности творчества с биографией поэта, что свидетельствует о биографическом методе исследования.

Известно, что «элементы биографического метода всегда присутствовали при анализе творчества художников, особенно при анализе лирики» [7, с. 45]. В случае с книгой Госса мы можем говорить не просто об элементах, но о биографическом методе как доминирующем в его исследовании, так как в ней присутствуют все отличительные особенности биографического метода: биография и личность писателя как определяющие моменты творчества, большое внимание к близким родственникам писателя (например, биографии Давенанта и Марвелла), концентрация на подсистеме «автор-произведение» [7, с. 37–45]. При анализе лирики для Госса большое значение имеет дата рождения автора, при этом всех поэтов он сравнивает с Уоллером, высчитывая насколько они моложе его и объясняя этим их место в процессе становления английской поэзии классицизма.

Современные исследователи творчества Э. Госса отмечают, что в нём проявляется окончательный переход от объективной автобиографии к субъективной, произошедший на рубеже XIX–XX веков [8, с. 62]. Переход этот заключался в смене автобиографии как совокупности произошедших событий автобиографией, понимаемой как повествование, подразумевающее осмысление прошлого. Ту же особенность можно отнести и к биографиям поэтов XVII века, написанных Госсом. В каждом отдельном случае он старается осмыслить события жизни рассматриваемого поэта и объяснить особенности его творчества через них.

Например, особое внимание Госс уделяет факту крещения Уильяма Давенанта 3 марта 1606 года в церкви Святого Мартина в Оксфорде. Дело в том, что крёстным отцом поэта стал не кто иной как Уильям Шекспир, который был дружен с родителями Давенанта и принимал участие в воспитании мальчика. Автор монографии считает, что такие родственные связи имели большое значение для становления Давенанта как поэта и его дальнейшей творческой карьеры. Детальный анализ фактов биографии поэтов и цитируемых стихотворений, свидетельствует о научности труда Госса. Вместе с тем нельзя отрицать и его художественность.

На протяжении всей книги Эдмунда Госса наблюдается его ярко выраженная личная оценочная позиция, проявляющаяся в изложении субъективного мнения о поэтах и их творчестве. Он открыто осуждает хитрость и двуличность Уоллера по отношению к Стюартам и правительству Кромвелля, показывая его крайне непорядочным персонажем в истории Англии. Стихи Давенанта Госс открыто называет посредственными и т.д. В предпоследней главе Госс рассуждает о своём личном отношении к любовной

лирике как к чему-то хрупкому и слишком личному, чтобы ее анализировали равнодушные люди [2, р. 216].

К художественным особенностям книги Э. Госса «От Шекспира к Поупу: исследование причин и процесса становления поэзии классицизма в Англии» также можно отнести обилие ярких стилистических приемов, прежде всего метафор. Например, во второй главе он пишет, что долг Уоллера заключался в том, чтобы «спрятать воображение под замок, связать английской поэзии крылья и захлопнуть в клетке на сто пятьдесят лет» вместо того, чтобы «широко распахнуть окна души навстречу свежему воздуху из мира природы», как делает большинство лидеров литературных течений [2, р. 47]. Английскую поэзию Госс сравнивает со вдовой, которая «в свое время вышла замуж за Шекспира по любви, а теперь дала согласие на брак с Уоллером по расчету» [2, р. 119].

Книгу Госса также отличает занимательная манера повествования с яркой описательностью и интересными образами самих поэтов, их родственников и знакомых, исторических личностей (королей Карла I и Карла II, королевы Генриетты Марии, Оливера Кромвеля и др.), которые воспринимаются читателем, как персонажи художественного произведения. Все перечисленные особенности можно объяснить историей возникновения рассматриваемого труда Эдмунда Госса как курса лекций, так как устная речь всегда более субъективна и эмоционально окрашена. Впечатление художественности книги Госса также усиливается за счёт посвящения У.Д. Хауэллсу, выполненного в виде стихотворения. Здесь нельзя не согласиться с отечественными литературоведами В.Г. Зинченко, В.Г. Зусманом и З.И. Кирнозе в том, что «писать так, чтобы литературоведческая работа приближалась к художественному произведению, – тоже особый дар» [2, с. 43].

Полученные результаты исследования позволяют нам подойти к ответу на главный вопрос, поставленный нами в данном разделе. На наш взгляд, книга Эдмунда Госса вполне укладывается в каноническое представление об истории литературы, так как повествует о прошлом английской поэзии (описанные события происходили за два века до Госса), а также представляет собой научное литературоведческое исследование. Вместе с тем, в монографии Госса также наблюдается соответствие канону художественного произведения. В ней присутствуют ценностно ориентированная информация – авторские оценки личностных и творческих особенностей поэтов, художественная концепция, всегда отчётливо слышен «голос» автора. Что касается вымышленности сюжета и героев, напрямую она отсутствует, но автор описывает реально существовавших людей как персонажей вымышленной истории, включает в повествование не только сухие

факты, но и исторические анекдоты, свои собственные домыслы и т.п. Как уже отмечалось выше, монография Госса насыщена элементами художественного стиля.

При этом не стоит забывать, что ещё одним важным фактором соответствия канону художественного произведения является рецепция читателем. Из данного обстоятельства можно сделать вывод, что решающим в данном вопросе является мнение читателя книги Эдмунда Госса. При прочтении исследуемой монографии как художественного произведения, данный текст следует рассматривать с точки зрения рецепции Госсом творчества указанных поэтов. Поскольку рассматриваемая рецепция имеет материальный результат (продукт) в виде книги Госса, она является продуктивной [5, с. 294].

В рамках «продуктивной» рецепции современный отечественный литературовед М.В. Загидуллина выделяет особый вид – «внутрицеховую» рецепцию, которую определяет как «профессиональное чтение» [9, с. 34], восприятие авторского художественного текста другим писателем и создание на его основе собственного произведения. Специфика «внутрицеховой» рецепции состоит в том, что оба автора являются профессиональными писателями, коллегами по «цеху». М.В. Загидуллина отмечает, что «внутрицеховая» рецепция во многом зависит от личных отношений, сложившихся между писателями. Она выделяет три типа таких отношений: «приятель», ученичество и вражда [9, с. 34].

Книга Эдмунда Госса несомненно является продуктом «внутрицеховой» рецепции. В силу объективных обстоятельств, Эдмунд Госс не мог быть знаком ни с одним из поэтов, жизнь и творчество которых он описывает в своем труде, поэтому о каких бы то ни было личных отношениях между авторами говорить не приходится. Тем не менее, как было указано выше, Госс на страницах своей книги открыто высказывает свое субъективное отношение к личности и произведениям каждого из поэтов.

Так называемую «приятель» Госс демонстрирует по отношению к Абрахаму Каули, Роберту Уайлду, Уильяму Чемберлену, и, особенно, Сидни Годольфину и Джону Милтону, который по мнению автора, не принимал активного участия в становлении поэзии классицизма, поэтому его «благородная фигура» сопровождает повествование Госса «по всему маршруту ... исследования, но находясь на расстоянии, не одобряя и не осуждая...» [2, р. 41]. Что касается Годольфина, Госс называет его благородным и талантливым, восхищается его личностью и творчеством, сожалеет, что по причине его безвременной и трагической кончины в юном возрасте нет ни одного сборника его стихов. Негативное отношение Госса, как уже отмечалось выше, направлено в первую очередь на личность Уоллера, его по-



ведение в политике и личной жизни, а также некоторых примеров стихотворного наследия поэтов, например, Давенанта.

Таким образом, проанализировав историю становления английской поэзии классицизма XVII века, подготовленную Эдмундом Госсом, приходим к выводу, что она отвечает требованиям канона истории литературы, но также может быть прочитана и как художественное произведение, обогащая тем самым творческое наследие Госса и английскую литературу XIX века в целом.

#### *Список литературы*

1. Литературный энциклопедический словарь / под ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. М.: Советская энциклопедия, 1987. 752 с.
2. Gosse E. *From Shakespeare to Pope: an Inquiry into the Causes and Phenomena of the Rise of Classical Poetry in England, 1885.* Cambridge: At the University Press. 299 p.
3. *The Oxford Dictionary of Literary Terms* / C. Baldick. 3rd ed. Oxford University Press, 2009. 384 p.
4. Боров Ю.Б. Эстетика: Учебник / Ю.Б. Боров. М.: Высш. шк., 2002. 511 с.
5. Дроздова М.С. Стратегии реализации творческого потенциала шекспировского наследия в произведениях Дж. Фаулза // Национальные коды европейской литературы в контексте исторической эпохи: коллективная монография. Нижний Новгород: Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского, 2017. С. 293–301.
6. Shepherd H.E. A Review of Edmund Gosse's "From Shakespeare to Pope" // *Transactions of the Modern Language Association of America.* Vol. 1 (1884–1885). P. 149–155.
7. Зинченко В.Г., Зусман В.Г., Киринозе З.И. Литература и методы ее изучения. М.: Флинта: Наука, 2011. 280 с.
8. Караева Л.Б. «Отец и сын» Э. Госса. Смещение жанра автобиографии на рубеже XIX–XX веков // *Вестник Челябинского государственного университета.* 2008. № 26. С. 61–68.
9. Загидуллина М.В. Ранние статьи Гоголя о Пушкине: к вопросу о «внутрицевой» рецепции / М.В. Загидуллина // *Вестник Челябинского государственного университета,* 2004. № 1. С. 34–41.

#### **LITERARY HISTORY REGARDED AS FICTION: PRESERVING OR CHANGING THE CANON?**

**M.S. Sloistova**

The paper focuses on the history of English classical poetry by the celebrated British critic, writer and poet Edmund Gosse regarded as a work of fiction. The research aims at defining, researching and describing the text under analysis as meeting the standards of the literary history canon, on the one hand, and that of fiction, on the other hand. The paper deals with the book by Edmund Gosse *From Shakespeare to Pope: an Inquiry into*

*the Causes and Phenomena of the Rise of Classical Poetry in England.* The notions of a literary canon, a work of fiction, a literary history and reception are clarified in the present paper. The author draws a conclusion on Gosse's book as meeting the canon of literary history and a work of fiction and the importance of the reader's reception for this issue.

**Keywords:** literary canon, literary history, fiction, English classical poetry, XVII century, Edmund Gosse, reception, productive reception, "intradepartmental" reception.

#### 4.6. «КУЛЬТУРНЫЕ ЛАБИРИНТЫ» В РОМАНЕ ЗЭДИ СМИТ «СОБИРАТЕЛЬ АВТОГРАФОВ»

© О.О. Несмелова<sup>1</sup>, А.Р. Шевченко

Рассматривается роман известной современной британской писательницы англо-ямайского происхождения Зэди Смит «Собиратель автографов» (2002).

В основе повествования – история собирателя автографов, наполовину еврея – наполовину китайца Алекса Ли Тандема. Интертекстуальный диалог с каббалой и дзен–буддизмом, который демонстрирует автор, выступает в качестве своеобразного кода, служащего ключом к разгадке запутанного сюжета. В ходе исследования, в рамках которого применяются культурологический, социологический, типологический и историко-генетический методы литературоведческого анализа, уместен следующий вывод. Вторая книга Смит являет собой некий «культурный лабиринт», через который предлагается пройти читателю, следуя за главным героем в поисках собственной идентичности.

**Ключевые слова:** дзен-буддизм, каббала, квест, массовая культура, мультикультурализм, постмодернизм, самоидентификация, травма.

Зэди Смит (1975) – современная британская писательница и обладатель множества литературных наград, в числе которых Уитбредовская премия, премия Сомерсета Моэма и др. Будучи дочерью англичанина и ямайской иммигрантки, рожденная в Лондоне и вобравшая в себя наследие двух культур, она является ярким представителем постколониальной литературы Великобритании. В ее рассказах, эссе и особенно в романах проблемы современной гетерогенной действительности осмысливаются через призму расово-этнического, постколониального и мультикультурного дискурсов.

Материалом для данного исследования служит второй по счету роман писательницы – «Собиратель автографов», опубликованный в 2002 году. В основе повествования – история главного героя, наполовину еврея – наполовину китайца Алекса Ли Тандема, который занимается коллекционированием и продажей автографов знаменитостей. Он одержим идеей приоб-

---

<sup>1</sup> Проект РФФИ № 16-14- 16020.

речения оригинальной подписи его любимой актрисы, италоамериканки с русскими корнями, Китти Александр. Интрига сюжета строится вокруг открытки с росчерком голливудской звезды, которая таинственным образом оказывается в руках главного героя. С этого момента ему предстоит начать свою одиссею на современный лад в поисках ценного артефакта и пройти через ряд загадочных событий, разворачивающихся на фоне двух мегаполисов начала третьего тысячелетия – Лондона и Нью-Йорка.

Можно сказать, что роман Зэди Смит являет собой некий «культурный лабиринт», через который предлагается пройти читателю. Причудливый интертекстуальный диалог с каббалой и дзен-буддизмом, который демонстрирует автор в романе «Собиратель автографов», придает тексту нестандартное звучание и предоставляет возможность дополнительного прочтения. В контексте данного произведения эзотерическое ответвление иудаизма и религиозная школа мистического созерцания, зародившаяся в Китае, выступают в качестве своеобразных кодов, служащих ключом к разгадке запутанного сюжета.

Также текст насыщен множественными отсылками к различным проявлениям массовой культуры, на которые указывают даже эпиграфы романа. Среди них высказывания Мэрилин Монро, Мадонны и цитата из сценария к фильму Билли Уайлдера «Бульвар Сансет». В сочетании с цитатами из письма Франца Кафки к отцу, философских сочинений Вальтера Беньямина, прозы Петера Хандке и, так называемых, дзен буддистских картин-поэм Пола Рэпса и Нёгэна Сэндзаки – все это создает ощущение смешения, слияния элитарной и поп-культур, характерное для эпохи постмодерн.

Главный герой, Алекс Ли Тандем, двадцатисемилетний парень принадлежит поколению миллениалов, которое многие исследователи связывают с такими понятиями, как «симулятивная реальность», упоминаемая Бодрийяром [1], и «общество спектакля» из одноименного трактата Ги Дебора [2]. Культура селебритис, адептом которой является главный герой, собиратель автографов Ли Тандем, наводит и на мысль о консьюмеризме и обществе потребления, ведь знаменитости, чьи подписи пользуются популярностью у фанатов и перекупщиков, «торгуют» своими коммерческими образами, именуемыми как имидж. В этом плане любопытно, как в одном из эпизодов романа писательница описывает съезд собирателей автографов на выставку в Нью-Йорке как «весь 20-й век в миниатюре» [3, с. 619], где можно найти «подписанные Фиделем Кастро бумаги... корешок чека Шона Коннери... конверт от письма, которое Джеймс Джойс забыл отправить» [3, с. 619], и даже «школьную тетрадь Гиммлера» [3, с. 619]. Сам Алекс воспринимается как метафора целого поколения молодых людей, вступивших в третье тысячелетие, чьи «общественные отношения опосре-

дованы образами» [2], а жизнь сосредоточена на идеалах и ценностях, пропагандируемых массовой культурой. Ценности его жизни – фиктивны и призрачны. Он живет в виртуальном мире звезд старого Голливуда, утверждая, что он не может «смотреть фильмы, выпущенные после шестидесяти девятого года» [3, с. 344]. Его кумир, стареющая актриса Китти Александр, – образ с экрана, более дорогой, чем люди, окружающие в реальной жизни. Алекс увлекается наркотиками, таким образом, «дополняя» свою искусственную реальность. Можно сказать, что в образе главного героя воплощается концепция постмодернистского эскейпизма. Его друзья – раввин Джозеф Рубинфайн и чернокожие гарлемские иммигранты Адам со своей сестрой Эстер – также предпочитают повседневной действительности надуманные миры, в случае с Адамом находя убежище в увлечении каббалой; с Рубинфайном – в иудаизме; а для Эстер роль психологического укрытия играют малопонятные отношения с Алексом, более сосредоточенные на физической близости, нежели чем на духовной.

Автор характеризует род деятельности своего главного героя следующим образом: «собирает – это хранитель памяти мира, которая без него исчезнет бесследно» [3, с. 564]. Смысл, вкладываемый в данную цитату, позволяет говорить об определенной доле мессианства, которой Смит наделяет протагониста романа. Интересно, что с местом, где он живет, Маунтджоом – вымышленным Эди Смит пригородом Лондона, название которого переводится с английского языка как ‘гора радости’ – в какой-то степени ассоциируется гора Синай, с которой словно спускается Алекс Ли Тандем, исповедующий ценности массовой культуры и отправляющийся на другой континент в поисках любимой голливудской звезды.

Композиционно произведение разделено на пролог, эпилог и две части, именуемые автором как книги. В книге первой действие происходит в Лондоне. Во второй – писательница прибегает к стратегии квеста, повествуя о путешествии Алекса в Нью-Йорк в поисках личной встречи с любимой актрисой Китти Александр и последующем возвращении в Лондон вместе с ней.

Тематическое название глав романа в каком-то смысле отсылает читателей к смешанному еврейско-китайскому происхождению главного героя. Любопытно, что даже фамилию Алекса – Ли Тандем – в данном контексте можно назвать говорящей. Она словно отражает его истинную сущность как тандем, или слияние двух разных начал. В первой книге главы названы как ипостаси Бога в каббале. Во второй – как ступени практики в дзен буддизме, а именно, следующие:

1. Ищу быка
2. Напал на след быка

3. Заметил быка
4. Ловлю быка
5. Приручаю быка
6. Еду на быке домой
7. Забыл о быке, остался сам
8. Забыл и о быке, и о себе
9. Достиг истока
10. Вернулся с дарами в мир

В буддийской литературе бык символизирует истинную природу человека. Искать быка – значит исследовать эту истинную природу. На уровне сюжета «быком» во второй части является Китти, которую Алекс ищет и привозит с собой обратно в Лондон. На уровне идеи и авторского сообщения бык – гармоничное внутреннее «я» Алекса, которое он обретает, пройдя все десять этапов дзен в течение Нью-Йоркского квеста.

Роман открывается флэшбэком из детства главного героя. Он описывает один из знаковых эпизодов в его жизни – посещение матча по реслингу, во время которого Алекс Ли Тандем, его отец Ли Джин и друзья Адам и Джозеф знакомятся с собирателем автографов Джозефом Клейном. В тот момент, когда Алекс, вдохновленный историями Клейна, стоит в очереди к звездам реслинга за своим первым автографом, умирает его отец, страдающий от опухоли головного мозга. Это событие, с одной стороны, оказывает судьбоносное влияние на выбор героем будущей профессии. С другой, оно, конечно, психологически травмирует Алекса, который был особенно близок с отцом, даже больше, чем с матерью. Впоследствии Сара, мать героя, не может и не хочет заменить ему отца, «их неуклюжие, а порой и комичные старания ужиться вместе напоминали попытки детей изображать взрослых в игрушечном домике» [3, с. 235]. Травма протагониста, по всей видимости, настолько глубока, что автор даже не повествует о ней, прибегая к приему умолчания. В тексте есть буквально лишь одно упоминание: «всё время им не хватало Ли Джина. Боль утраты не стихала. Она пронзала их при каждой новой встрече, словно они собрались на пикник, и Алекс взял посуду, а Сара – скатерть, расстелив на траве, вот только продуктов ни один не прихватил» [3, с. 235]. Целая картинка, как паззл, складывается только после прочтения всего романа. Таким образом, роман символизирует путь протагониста к принятию и последующему избавлению от этой травмы.

В контексте психологической травмированности главного героя немаловажно, что на протяжении всего романа друг Алекса Адам уговаривает его прочитать Каддиш – иудейскую поминальную молитву – по умершему отцу. Отказ главного героя делать это символизирует его неготовность

принять отцовскую смерть. Так как китаец Ли Джин, отец Алекса, в отличие от сына, даже не был иудеем, становится понятно, что Каддиш нужен в первую и последнюю очередь только самому Алексу. Ментальное воссоединение с душой отца и его почитание посредством иудейского религиозного обряда представляется читателю попыткой Алекса обрести гибридную идентичность как единственно возможную для достижения душевного равновесия и гармоничного сосуществования его азиатских и еврейских истоков. Эпилог романа написан в форме Каддиша, состоявшегося в синагоге вместе с друзьями Ли Тандема и его матерью Сарой, но в нем присутствует элемент авторской игры. Настоящий, искренне произнесенный Каддиш читается протагонистом дома в ванной комнате в конце второй части романа, после визита к товарищу – умирающему собирателю автографов Дучампу. Встреча с ними становится поворотным моментом для Алекса, на него будто находит прозрение. В одиноком Дучампе на боковой койке, который потратил всю жизнь на гонку за автографами мнимых звезд, не обретя ничего и никого значимого взамен, Ли Тандем видит свое возможное будущее и исход. Впервые в жизни он испытывает страх потерять самое ценное, что у него есть, глядя по возвращению домой на свою спящую подружку Эстер и своего кумира, звезду старого Голливуда Китти Александр. Все это приводит его к познанию истинной ценности человеческой жизни, и, как следствие, к мысленному, духовному принятию факта о смерти отца и необходимости его поминовения.

На последней странице русскоязычной версии романа (в некоторых экземплярах оригинальной, англоязычной, версии – на обложке) размещена «Каббала Алекса Ли Тандема». Она представлена Древом Жизни – одним из наиболее известных каббалистических изображений схематического устройства Вселенной и взаимосвязей между различными божественными эманациями. Также данный магический каббалистический знак олицетворяет человеческое существо, созданное по образу и подобию Творца. В качестве амулета Древо Жизни используется как символ единства и любви. В нем присутствуют десять сефиротов каббалы – ипостасей Бога (*Хохма* – ‘Мудрость’, *Бина* – ‘Понимание’, *Хесед* – ‘Милосердие’, *Тиферет* – ‘Красота’, *Нецах* – ‘Вечность’, *Йесод* – ‘Основа’ и т.п.). Все они неразрывно связаны между собой и представляют единое целое. Люди должны делать все, чтобы поддерживать сефиротов и не дать им исчезнуть в Небытие. Каждому значению в каббале Алекса вместо героев Пятикнижия (лиц в Торе), таких, как, например, Адам, Ева, Давид, Рахиль, Аарон и т.д., соответствуют фигуры современной культуры – писатели, певцы и т.п., среди которых – Вирджиния Вульф, Джон Леннон и др. В конце романа во главу своего Древа Жизни Алекс помещает портрет Ли Джина, его отца,

вместо задуманного ранее портрета Китти Александр, что символизирует его условный переход от фэйковых ценностей массовой культуры к истине. Прожив всю жизнь, чувствуя давно ушедших голливудских знаменитостей, в финале произведения Алекс чтит память своего рода в лице умершего отца. Считается, что каббала раскрывает тайный смысл Торы и способствует постижению человеком единства реальности в своем ощущении и сознании. В связи с этим на ум приходит и игра слов, подразумеваемая автором: слово *каббала*, имеющее арамейское происхождение и означающее 'получение чего-либо', в контексте видения Зэди Смит символизирует обретение своего истинного «я».

Несмотря на то, что с коммерческой точки зрения «Собиратель автографов» стал достаточно успешным, автору не удалось избежать противоречивых, а порой и отрицательных, отзывов критиков и читателей. Конечно, в этом плане немалую роль сыграла сенсационность и небывалая популярность дебютного романа писательницы «Белые зубы», спровоцировавшая некий «обман» ожиданий. Большая часть читательской аудитории запомнила писательницу благодаря увлекательной и полной блестящего юмора истории о взаимоотношениях нескольких многонациональных семейств в современном Северном Лондоне. Предвкушение если не сиквела, то, по крайней мере, чего-то похожего на первую книгу, ставшую классикой литературы мультикультурализма, стало помехой для повторения успеха «Белых зубов». Хотя время и место действия, впрочем, как и расово-этническое многообразие, в «Собирателе автографов» почти те же, второй роман разительно отличается от первого. Стиль, манера повествования, смысловые акценты – все здесь позволяет читателям увидеть совершенно другую, малознакомую им Зэди Смит. Сама писательница объясняет это тем, что в течение года после публикации первой книги ее преследовал некий ступор, или, как она сама его называет, «блок» в отношении литературного творчества. Критики же, напротив, упрекают её в поверхностном изложении задуманного, излишней запутанности и схематичности сюжетных линий, как, например, пишет обозреватель газеты Гардиан Адам Марс-Джонс [4] или же Митико Какутани в своей рецензии для Нью-Йорк Таймс [5]. Наиболее суровым и беспощадным критиком оказался Джеймс Вуд, который даже предпринял попытку спародировать Зэди Смит в одной из своих статей, объясняя возможные погрешности в изложении материала тем, что у него для написания подобного текста «было всего две минуты, а у Смит – два года» [6]. «Одержимость нереалистичным еврейством» [6], «глупые эпитафии» [6], тот факт, что «главный герой нравится самой Зэди Смит гораздо больше, чем читателям» [6], а все произведение представляет собой «ужасную попытку современного бри-

танского автора звучать по-американски» [6], которую Вуд сравнивает с «мутантом» [6] – все эти комментарии – лишь малая часть его разгромной рецензии. Более изящно и тонко «Собирателя автографов» охарактеризовала британская писательница Дебора Моггак, сравнив его «с цилиндром фокусника, из которого так и не получилось извлечь кролика» [7]. Далее она предпринимает попытку оправдать коллегу, пускаясь в рассуждения о том, что «цилиндр сам по себе не плох даже и без пресловутого кролика» [7], но, тем не менее, ее комментарий, на наш взгляд, наиболее точно характеризует сомнительный эффект, произведенный вторым романом Смит.

С одной стороны, своей гетерогенностью, многоплановостью и эклектичностью роман Зеди Смит «Собиратель автографов» отражает ситуацию, сложившуюся в современном мультикультурном обществе XXI века. С другой, при прочтении он порой напоминает хаотичное нагромождение смыслов, культур, значений и идей. В завершение хотелось бы вновь обратиться к тексту произведения. В одной из глав героиня Эстер, подружка главного героя, описывая происходящее, восклицает: «Сюр какой-то» [3, с. 865]. Трудно с этим не согласиться, так как при прочтении порой создается ощущение, что найти выход из столь причудливых культурных лабиринтов под силу лишь самой писательнице.

#### *Список литературы*

1. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция. М.: Издательский дом «Постум», 2015. 240 с.
2. Дебор Г. Общество спектакля. М.: Логос. 1999. 224 с.
3. Смит З. Собиратель автографов, 2006. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [https://royallib.com/book/smit\\_zedi/sobiratel\\_avtografov.html](https://royallib.com/book/smit_zedi/sobiratel_avtografov.html) (дата обращения: 30.10.20).
4. Mars-Jones A. Name of Prose // The Guardian, 2002. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.theguardian.com/books/2002/sep/08/fiction.zadiesmith> (дата обращения: 30.10.2020).
5. Kakutani M. Books of the Times. An Elusive, Whimsical Autograph // The New York Times [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.nytimes.com/2002/09/25/books/books-of-the-times-an-elusive-whimsical-autograph.html> (дата обращения: 30.10.2020).
6. Wood J. Fundamentally Goyish // London Review of Books. Vol.24. No.19. 2002. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v24/n19/james-wood/fundamentally-goyish> (дата обращения: 30.10.2020).
7. Moggach D. The Autograph Man by Zadie Smith // The Independent, 2002. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/reviews/the-autograph-man-by-zadie-smith-138478.html> (дата обращения: 30.10.2020).



‘THE CULTURAL LABIRYNTHS’  
IN *THE AUTOGRAPHER MAN* BY ZADIE SMITH

O.O. Nesmelova, A.R. Shevchenko

The paper deals with *The Autograph Man* (2002), the novel by Zadie Smith, a famous contemporary British female writer of Anglo-Jamaican origin and a winner of Whitbread Book Award, Somerset Maugham Award and others. The story of Alex-Li Tandem, a half-Jewish and half-Chinese autograph hunter, lies in the basis of the narrative. The author demonstrates an intertextual dialogue with Kabbalah and Zen Buddhism, which functions as a peculiar code or special key to solve the mystery of the plot. Throughout the research undertaken, as a part of which cultural, sociological, typological and historical and genetic methods of literary analysis are put into practice, the following conclusion might be appropriate. The second book by Smith is a ‘cultural labyrinth’, which is offered to the readers to go through, following the protagonist in search of his own identity.

**Keywords:** Kabbalah, mass culture, multiculturalism, postmodernism, quest, self-identification, trauma, Zen Buddhism.

4.7. БИБЛЕЙСКАЯ АЛЛЕГОРИЯ  
В ВИЗИОНЕРСКОЙ ПОЭМЕ У. ЛЕНГЛЕНДА  
«ВИДЕНИЕ О ПЕТРЕ ПАХАРЕ»

© В.С. Сергеева<sup>1</sup>

Цель работы – проанализировав один из ключевых эпизодов поэмы У. Ленгланда «Видение о Петре Пахаре», продемонстрировать многослойность аллегории, необходимую для понимания авторской картины мира. Герменевтический и компаративистский подходы позволяют понять, что произведение Ленгланда во многом построено на образах, концепциях и цитатах, почерпнутых из авторитетных текстов, которые входили в обязательный для средневекового книжника канон (Священное Писание, комментарии святых отцов, литургические тексты). Вокруг них, в свою очередь, складывался контекст, порой менее официальный, но хорошо знакомый человеку той эпохи (дидактическая литература на народном языке, духовные стихи). Порой переосмысленные, но не выдуманные Ленгландом, эти образы и идеи ложатся в основу его художественного мира, утверждая вневременную актуальность изображаемого.

**Ключевые слова:** английская литература, средневековая литература, Ленгланд, жанр видения, аллегория, комментарий, контекст.

Говоря о библейской аллегории в средневековой литературе, ударение нужно сделать и на «библейскую», и на «аллегорию»: это вопрос о том, как, собственно, написаны такие произведения, и из чего складывается

---

<sup>1</sup> Проект РФФИ № 18-112-00341

аллегория, основанная на библейских образах. Конструкция, как правило, получается многослойная: это и сам текст Библии, и толкования авторитетных богословов разных эпох, и современный автору исторический, литературный, социальный контекст.

Библейская аллегорическая традиция – возможность восприятия других уровней текста, кроме буквального – сама по себе складывается из разных компонентов. Есть то, что обнаруживается в библейском тексте более или менее открыто, иногда в сопровождении объяснения (аллегии притч и Откровения, высказывания пророков). Есть образы, раскрываемые в рамках позднейших систем толкования, например, интерпретирующих сюжеты Ветхого завета как предвестия Нового или как важные для христианина концепты. Средневековые авторы имели в своем распоряжении богатый инструментарий, позволяющий толковать священный текст как минимум в четырех смыслах: буквальном, аналогическом (высшем, символическом значении), аллегорическом и тропологическом (или моральном). К примеру, притча о милосердном самарянине уже у Оригена (ок. 181 – ок. 254 гг.) получает аллегорическое толкование, которое затем повторяет Августин, а с его подачи оно становится нормативным в средневековом богословии. Путник – это человек после грехопадения, разбойники – бесы (или грехи), самарянин – Христос, гостиница, куда доставляют раненого – Церковь; даже мелкие детали имеют значение, причем у разных толкователей разное: так, у Оригена хозяин гостиницы – ангел, а у Августина – апостол Павел.

Несколько слов о том, что представляет собой «Видение о Петре Пахаре». Эта аллегорическая поэма (предположительно, оставшаяся незаконченной) создавалась с 70-х по 90-е годы XIV века Уильямом Ленглендом – или, во всяком случае, она приписывается ему, поскольку про самого Ленгленда мало что известно. Книга состоит из восьми видений и пролога (в промежутках между видениями герой засыпает и просыпается, каждое видение – это сон, в некоторых из них есть также «сон во сне»). Повествователь, которого зовут Уилл, странствует во сне сначала в поисках Истины, затем в поисках неких людей по имени Do-wel, Do-bet и Do-best, представляющих собой основные концепции христианской жизни. В процессе он встречается с различными аллегорическими персонажами, олицетворяющими различные качества и идеи (Совесть, Разум, Чревоугодие, Скупость, Любовь, Вера и т.д.), а также с Петром Пахарем, который предстает сначала как бедный крестьянин, а ближе к концу повествования оказывается не кем иным, как Христом.

Для Ленгленда, как и для его современников, несомненно, наиболее авторитетным прецедентным текстом выступает Библия; Августин, Иеро-

ним, Григорий Великий, Амвросий – четыре «коня» (именно в таком обличии они выступают в одной из аллегорических сцен), фундаментальных опоры, без которых для средневекового автора-философа немислимо творчество; более близки Ленгленду по времени Бернар Клервоский и святой Франциск, с трудами которых он, несомненно, был знаком. Таким образом, складывается канон, из которого средневековый книжник черпает как сюжеты и образы, так и их наполнение.

Есть, однако, и любопытный нюанс. Разумеется, у книжников, знающих латынь, есть изрядное преимущество перед простыми мирянами: они знакомятся со священными текстами напрямую, а кроме того, им доступны толкования святых отцов, поэтому люди образованные, располагающие всей сокровищницей знания, по праву чувствуют некоторое превосходство перед неумудренными. Но XIV век во многом становится поворотным (в Англии он считается временем «предреформации», не в последнюю очередь благодаря учению Джона Уиклифа). У мирян возникает активный интерес к священным текстам. Появляются толкования и богословские трактаты на народном языке<sup>1</sup>, описывающие благочестивую жизнь в миру и иногда даже поощряющие давать наставления менее умудренным собратьям, чтобы те не оставались без утешения и духовных советов («Fervor Amoris», «The Abbey of the Holy Ghost», «Book to a Mother», «Life of the Soul»). Кроме того, грамотные люди, не знающие латыни, но интересующиеся богословием, с вероятностью пользовались английскими переводами руководств, исходно предназначенных для священнослужителей. Эти руководства, как правило, в упрощенном виде излагали христианскую доктрину для широкой и неравномерно образованной аудитории. Их изначальной целью было помочь священнику полноценно общаться с паствой, разъясняя ей смысл Писания на родном языке; заодно эти переводы дали доступ к священным текстам и некоторому количеству мирян. Развивается и народная духовная литература – большую популярность имеют «видения», пьесы-мистерии (окончательно перешедшие в ведение светских властей), стихотворения, написанные от лица персонажей Библии, например Девы Марии, и проч.

В эту переходную эпоху, когда грань между клириками-книжниками и читающими мирянами становится проницаемой, а Библия по-прежнему остается универсальным текстом, объединяющим все слои общества, от доктора богословия до неграмотного крестьянина, и создается «Видение о Петре Пахаре».

Многослойность аллегории в авторском мире Ленгленда ярко иллюстрируется следующим примером: «...пока я не устал от мира, и захотел наконец спать, и склонился [во время] поста и спал долгое время <...> по-

ка дети с пальмовыми ветвями и gloria laus не приснились мне, и как старцы многогласно пели осанну. Некто похожий на самарянина и отчасти на Петра Пахаря, босой на осле, без сапог поехал, без шпор и без копья, но бодрый и веселый, как если бы он был из рыцарского рода и ехал, чтобы быть возведенным в рыцари и получить позолоченные шпоры и красивые башмаки. Потом Вера показался в окне и крикнул: «Сын Давидов!» – как герольд приветствует турнирных бойцов<sup>2</sup>. Старые иерусалимские евреи пели от радости: *Benedictus qui venit in nomine Domini*. «Благословен будь тот, кто приходит во имя Божье». Я спросил у Веры, в чью честь весь этот шум и кто будет сражаться [на турнире] в Иерусалиме. «Иисус, – ответил он, – и Он отнимет то, что дьявол забрал, плод Петра Пахаря». «Петр здесь?» – спросил я. Он подмигнул: «Благородный Иисус будет сражаться оружием Петра, в его шлеме и кольчуге, [именуемой] *humana natura*, чтобы Христос не был узан здесь как совершенный Бог *consummatus Deus*; в куртке Петра Пахаря поедет этот всадник; ибо никакой удар не повредит Ему, *in deitate Patris*». «Кто будет сражаться с Иисусом? Иудеи или книжники?» «Нет, – отвечал Вера, – страшный враг, и ложный приговор, и смерть. Смерть утверждает, что может преодолеть и низвергнуть все, что живет и глядит на земле и в воде. Жизнь говорит, что смерть лжет, и жизнью ручается, что, что бы ни сделала смерть, через три дня [Он?] пойдет и отберет у врага плод Петра Пахаря, и выведет туда, куда хочет, и свяжет Люцифера, и скует, и победит скорбную смерть навсегда: *O mors, ergo mors tua, etc*<sup>3</sup> [1].

Попробуем, слой за слоем, разобраться в происходящем. Несомненно, перед нами наблюдаемая рассказчиком сцена входа Господня в Иерусалим. Вот как об этом повествуется в Евангелии от Матфея (21: 6–11):

6 Ученики пошли и поступили так, как повелел им Иисус:

7 привели ослицу и молодого осла и положили на них одежды свои, и Он сел поверх их.

8 Множество же народа постилало свои одежды по дороге, а другие резали ветви с деревьев и постилали по дороге;

9 народ же, предшествовавший и сопровождавший, восклицал: осанна Сыну Давидову! благословен Грядущий во имя Господне! осанна в вышних!

10 И когда вошел Он в Иерусалим, весь город пришел в движение и говорил: кто Сей?

11 Народ же говорил: Сей есть Иисус, Пророк из Назарета Галилейского.

Заметим, что по замыслу Ленгленда картина, которую наблюдает Уилл, уже усложнена тем, что в одной сюжетной точке собраны сразу три: вход в Иерусалим, распятие и схождение в ад. Усложнена она и на реально-

бытовом уровне: с одной стороны, это праздничный турнир, вроде тех, что часто устраивались в честь знатных юношей, которые становились рыцарями, а с другой – судебный поединок, бой до окончательного исхода, от которого зависит, одержит ли смерть верх над жизнью. На это намекает употребленное в оригинале слово *bataille*, которым именно и обозначались судебные поединки, в отличие от *tournament* или *joust*. Недаром этот эпизод заканчивается, буквально, приговором проигравшей стороне: «Смерть, я буду твоей смертью»<sup>4</sup>. Спор/столкновение Жизни и Смерти также представляет собой популярный средневековый сюжет.

Кроме того, по сути роль жителей города, спрашивающих в Евангелии «кто Сей?», в данном случае играет сам повествователь в диалоге с Верой. Иными словами, он включен в пространство священной истории как участник, а не просто наблюдатель.

Латинские цитаты, которые испещряют этот эпизод, со своей стороны, как бы утверждают повременность происходящего – точно так же, как присутствие повествователя, для которого вход Христа в Иерусалим оказывается не чем-то давно прошедшим, но исключительно актуальным, разворачивающимся здесь, сейчас и *всегда*. Слов «*Gloria laus*» в евангельском тексте нет, хотя в Евангелии от Луки (в варианте Вульгаты) есть «*Gloria in excelsis*». *Gloria laus* – это гимн, сочиненный в IX веке, то есть заведомо позже описываемого, и исполняемый во время процессии в Вербное воскресенье, однако в рамках видения ничто не мешает ему звучать в Иерусалиме *непосредственно* в момент появления Христа.

Вера, он же Авраам (как рассказчик узнает чуть раньше), выступает в роли герольда, чья обязанность – знать гербы и родословные всех прибывающих на турнир рыцарей и возвещать их появление; именно это он и делает, отвечая на вопросы рассказчика. Вера-Авраам стоит в окне, в оригинале – *fenestre*. Разумеется, рядовые зрители зачастую смотрели на торжественные шествия из окон домов, так что ничего странного в самой ситуации нет. Однако словом *fenestre* в среднеанглийском языке обозначались, главным образом, застекленные окна, чаще всего церковные (в отличие от *windowe/windowu*). Авраам как будто наблюдает за праздничной процессией с церковного витража, где его обычно и изображали. Здесь перед нами соединяются церковная процессия в Вербное воскресенье, причём наблюдаемая с интересного ракурса, и шествие участников перед турниром – глазами обыкновенного человека. Вера-Авраам – герольд, знакомый с родословными прибывающих рыцарей, и в то же время свидетель и глашатай Троицы, который немедленно постигает природу Христа. Уилл повторяет библейский вопрос («кто Сей?») – и одновременно это естественный вопрос, задаваемый герольду на турнире: что это за боец и с кем он

будет сражаться. Вопрос «здесь ли Петр» – тоже естественный, только не для турнира, а для судебного поединка (участник, не явившийся на место боя, заочно объявлялся проигравшим).

Концепция *humana natura* (человеческой природы) здесь также оправдана: сравнение входа в Иерусалим с воплощением Христа – популярная тема средневековых проповедей, как и идея благородного рождения (или, в данном случае, зачатия) Спасителя. Христос у Ленгланда и его современников продолжает традицию, хорошо известную в Средние века – по крайней мере, в мире рыцарских романов – когда известный и могучий рыцарь приезжает на турнир инкогнито, чтобы противники не узнали его и не отказались от боя. Литература XIII–XIV веков «вкладывает» в руки Христа оружие Адама или «рода человеческого» (*humankind*); иногда в качестве оружия выступают орудия Страстей – крест, гвозди, копье и т.д. Вообще Ленгланд, как правило, не «выдумывает» свои образы – и, с вероятностью, они были узнаваемы как для образованного человека, так и для необразованного, который черпал представления о библейской символике не из книг, а из проповедей и росписей.

Метафора человеческой природы или плоти как одежды сама по себе достаточно древняя. Августин говорит о Христе, как о Боге, облеченном/одетом в плоть (*deum carne indutum*), о «Божестве, немощном от принятия кожной одежды нашей» (*tunicae*) [2]. Тело как одежда для души изображается и в средневековой иконографии – например, изо рта умирающего вылетает маленькая обнаженная душа (либо, наоборот, проникает в тело матери в момент зачатия ребенка). Целий Седулий, богослов и поэт V века, говорит, что Христос «облачился в тело» (*corpus induit*) [3]; рождественский гимн VI века гласит, буквально: «Родившись, Ты надел наш облик». И так далее.

*Deitate Patris*, в свою очередь, становится для Ленгланда утверждением своей позиции в многовековом споре богословов: какова была природа Христа в момент смерти? Очевидно, Ленгланд здесь более или менее ортодоксален: душа Христа объединилась с Божественной сущностью для того, чтобы сойти в ад и победить смерть. Противоположную точку зрения – что Христос оставался человеком вплоть до Воскресения – отстаивал, к примеру, Джон Уиклиф.

Идея Христа-рыцаря в эпоху Ленгланда (время, когда реальное рыцарство понемногу начинает сходить со сцены, зато особую важность приобретают литературные конструкты, в первую очередь артуриана) переживает подлинный расцвет – и также не без основания. Воинский символизм Библии достаточно хорошо известен; примеры ратоборства, брани духовной и материальной представлены в ней в изобилии. В Ветхом Завете мно-

гократно упоминаются меч, щит, копьё, в нем фигурируют великие военачальники и т.д.; жизнь христианина, в свою очередь, также представляет постоянную священную войну – христианин и есть воин Христов. Если очертить контекст «Видения о Петре Пахаря» хотя бы вкратце, сюда нужно будет включить и псалом 23, который гласит: «Господь, сильный в брани», и пасхальный антифон *Cum rex gloriae*, где Христос назван *debellaturus* – «победитель, завоеватель». У апостола Павла в послании к Ефессянам читаем: «и шлем спасения возьмите, и меч духовный, который есть слово Божие» (Иоанн Златоуст комментирует эти строки: «меч, которым, действительно, все посекается, все раздробляется, – которым можем отсечь даже голову дракона» [4]). Августин в послании к Бонифацию сформулировал определенный принцип организации христианского общества: те, кто в тишине молитвенного созерцания ведет незримую брань с демонами, врагами человечества, и те, кто защищает молящихся и трудящихся с оружием в руках на поле боя, дополняют друг друга. И первые, и вторые выступают защитниками христиан от видимых и невидимых противников.

Августин сблизил два типа подвижничества – воинов Христовых и воинов мирских – хотя и обозначил их отличия. Воин Христов, отказавшись от мира, вступает в самую тяжелую, окончательную схватку, которая происходит не на поле боя, а в душе, зачастую в уединении монастырской кельи. Его врагами становятся грехи, искушения, побуждения плоти, сам дьявол. Новыми и главными воинами Христа становятся праведник, аскет, отшельник, монах. Бернар Клервоский пишет подлинную апологию священной войны («Похвала новому рыцарству», обращенная к рыцарям-тамплиерам). Само слово «аскеза» несет в себе значение спортивной и военной подготовки, упражнения тела, воли и ума.

Христос – воин и военачальник занимает важное место в средневековой иконографии; яркий пример тому – образ Христа, попирающего зверя: Спаситель нередко изображен в воинских доспехах, с крестом-копьем в руках. Таким он предстает, к примеру, на мозаике из Архиепископской капеллы (Равенна, конец V – начало VI вв.). Босой и без доспехов – как в описании Ленгленда – Христос на средневековых миниатюрах сходит в ад и поражает дьявола крестом, как копьем. На некоторых изображениях этот жест выглядит нейтрально (Христос держит крест вертикально, опираясь на него, как на посох), но в других случаях мы видим очень характерное энергичное движение.

В средневековой традиции Христос-рыцарь представлен двумя разными способами: это либо влюбленный, жертвующий жизнью в бою ради своей дамы (дама здесь выступает как аллегория человеческой души, лю-

бимой Христом), либо бесстрашный воин, который сражается с силами зла, гибнет и восстает из могилы, чтобы освободить души, заточенные в аду. Особенно популярен этот мотив в XII–XIII веках, но уже в древнеанглийской поэме VIII века «Сон о кресте» Христос предстает героем-воином, причем сцена распятия изложена с точки зрения креста, на котором Он казнен. В поэме Христос не назван по имени – его описывают как «молодого воителя» (*geong hæleþ*) [5]; даже приближаясь к кресту, на котором Он будет распят, Он держится храбро, горделиво и решительно. Так ценности старого героического эпоса соединились с христологической традицией. «...Он, как благородный притязатель, после многочисленных гонцов и многих добрых поступков, явился, чтобы доказать свою любовь и показать, чрез рыцарские подвиги, что Он достоин любви, как было некогда в обычае у рыцарей. Он явился на ристалище, и, как водится у храбрых рыцарей, Его щит был со всех сторон пронзен в битве за любовь дамы. Его щит, то есть Его божественность, было Его прекрасное тело, которое растянули на кресте – наверху, где раскинутые руки, широкое, как щит, и узкое внизу, где ноги были прибиты одна поверх другой<sup>5</sup>» [6] – так говорится в трактате начала XIII века «*Ancrene Wisse*», посвященном созерцательной отшельнической жизни (и, что характерно, также адресованном женщинам).

Чудо Страстей Христовых у Ленгленда одновременно становится реальным историческим событием, воспринимаемым через метафору турнира, и в то же время тайной, которую в полной мере возможно описать лишь с помощью богословских (латинских) терминов, вкрапленных в текст. Однако и в отсутствие ученого объяснения она может быть воспринята «наивной» верой, при помощи воображения и сопереживания, глубокого погружения в происходящее. К этому времени Петр Пахарь в поэме окончательно обретает статус идеального – и одновременно *каждого* – представителя человеческого рода, который дает займы Сыну Божьему телесный облик для решающего поединка с дьяволом. Обманутый дьявол – одновременно фарсовый персонаж, герой фавлю, и предмет богословских рассуждений высочайшего уровня (ср. у Блаженного Августина: «*Muscipula diaboli, cingulum Domini; esca qua caperetur, mors Domini*») [7, р. 1565]<sup>6</sup>. Противником Христа – правда, вынужденным – становится и слепой рыцарь Лонгин, которого обманом вынуждают нанести распятому Христу удар копьём. «Но никто не был так дерзок, чтобы коснуться тела Бога, потому что Он был рыцарь и королевский сын, имел такую природу в то время, и никакой негодяй не был так смел, чтобы поднять на Него руку. Рядом был Лонгин, как говорит Писание, который давно потерял зрение, вместе Пилатом и другими людьми в том месте он стоял. Несмотря



на свои многие [возражения], его в тот раз заставили взять копьё в руку и сразиться с Иисусом, потому что они струсили, те, кто был на коне или пешим, коснуться его, или побеспокоить, или снять с креста. Когда этот слепой муж пронзил ему сердце, по копьё потекла кровь и отворила тому рыцарю глаза. Тогда рыцарь упал на колени и взмолился о пощаде: «Против моей воли это было, Господи, ранить Тебя так тяжко». Вздыхая, он сказал: «Больно мне думать об этом. За то, что я совершил, я вверяю себя Твоей милости. Сжался надо мной, справедливый Иисус!» И с этими словами он заплакал» [1].

Единственная область, в которой рыцарь и пахарь могут соединиться в одном лице, – это пространство священной истории, где кажущиеся неизблемыми границы на самом деле условны и проницаемы, а последние становятся первыми. Здесь на равных сосуществуют библейский текст, святоотеческие комментарии, идеи народной духовной литературы и герои рыцарских романов, сообща дополняя образ Христа-воина, одновременно носителя оружия за род человеческий и *воплощенного* оружия. Сетуя об утраченных идеалах, Ленгленд апеллирует к прошлому, однако для него это идеальное прошлое – не король Артур, покровитель мирского рыцарства, а царь Давид. Священная история становится тем единственным, что придает смысл всему происходящему на земле.

### *Примечания*

1. Некоторые из этих трактатов не адресованы напрямую мирянам, но обращены к монахиням; однако поскольку, вследствие этого, данные сочинения писались на английском языке (монахини, как правило, знали латынь лишь в минимальном объеме), у мирян была возможность их прочесть.

2. Многие ключевые персонажи (например, Вера, Надежда, Совесть) у Ленгленда – мужского рода.

3. Буквальный перевод мой. Здесь и далее «Видение о Петре Пахаре» цитируется по: [1].

4. Цитата из антифона, служащего рефреном к псалму 50 (*Miserere mei*), который исполняют во время утрени Великой Субботы.

5. Перевод мой.

6. «Мышеловка для дьявола – крест Господа, а наживкой послужила смерть Христа». Образ дьявола, «обманутого» Спасителем или обманувшегося, встречается также у св. Ириныя, Григория Назианского, Петра Ломбардского.

### Список литературы

1. The Vision and the Creed of Piers Ploughman / ed. by Thomas Right. In 2 vols. London, Reeves and Turner Publ., 1887. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.gutenberg.org/files/43660/43660-h/43660-h.htm> (дата обращения: 08.10.2020).
2. Августин Аврелий. Исповедь // Творения блаженного Августина, Епископа Иппонийского. 3-е изд. Киев: Типография Акц. О-ва «Петр Барский в Киеве», 1914. Ч. 1. 442 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://az.lib.ru/a/awgustin\\_a/text\\_0398\\_confessiones.shtml](http://az.lib.ru/a/awgustin_a/text_0398_confessiones.shtml) (дата обращения: 29.10.2020).
3. A solis ortus cardine // The Gregorian Repertory. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://gregorien.info/chant/id/25/0/en> (дата обращения: 29.10.2020).
4. Иоанн Златоуст. Беседы на послание к Ефессянам. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [https://azbyka.ru/otechnik/Ioann\\_Zlatoust/tolk\\_67/24](https://azbyka.ru/otechnik/Ioann_Zlatoust/tolk_67/24) (дата обращения: 29.10.2020).
5. The Dream of the Rood // Complete Corpus of Anglo-Saxon Poetry. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [https://www.sacred-texts.com/neu/ascp/a02\\_05.htm](https://www.sacred-texts.com/neu/ascp/a02_05.htm) (дата обращения: 28.10.2020).
6. Ancrene Wisse / ed. by Hazenfratz R. Kalamazoo: Medieval Institute Publications, 2000. 687 p. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://d.lib.rochester.edu/teams/text/hasenfrantz-ancrene-wisse-part-seven> (дата обращения: 28.10.2020).
7. Sancti Aurelii Augustini Hipponensis Episcopi Opera Omnia. In 13 T. Paris: Apud Gaume Fratres, Bibliopolas, 1837. T. 5. Part 1. 1616 p.

### THE BIBLICAL ALLEGORY IN W. LANGLAND'S VISIONARY POEM «THE VISION OF PIERS THE PLOWMAN»

V.S. Sergeeva

The purpose of the chapter is to analyze one of the key episodes of W. Langland's «Vision of Piers the Plowman» poem thus demonstrating the complexity of allegory that is necessary for understanding of Langland's artistic worldview. Hermeneutic and comparative methods enable us to see that Langland's work is largely built on images, concepts and quotes taken from authoritative texts belonging to a canon compulsory for a medieval learned person (Holy Scripture, patristic commentaries, liturgical texts, etc.). Some context has been formed around them, maybe less official but well-known to a person of the époque (didactical literature in the vernacular, spiritual poems). These images and ideas, while reinvented but not made-up by Langland, underlie his original world upholding the timeless actuality of what happens there.

**Keywords:** English literature, medieval literature, Langland, vision, allegory, commentary, context.

#### 4.8. ЦЕНТРООБРАЗУЮЩИЙ МОТИВ ДОРОГИ В ПОВЕСТИ ДЖ. КЕРУАКА «ПИК (ЭТО Я)»

© *Е.С. Седова<sup>1</sup>, Д.С. Лышко*

Повесть Дж. Керуака «Пик (это я)» относится к позднему творчеству автора и показывает продолжение темы странствий героев по дорогам жизни. Цель исследования – проанализировать мотив дороги в повести, который является центробразующим и вбирает в себя как реальное географическое пространство (путь героев с Востока на Запад страны, где они мечтают обрести свой «край»), так и символично-философское (поиск себя и своего места в жизни, поиск Бога в себе, истины, внутреннее взросление и т.д.). Важным становится образ проводника в дороге (Шнур), который оказывается не просто спутником, а духовным наставником героя (Пик), новым святым, способным нести свою религию и поделиться ею с другими. Следовательно, дорога – это не только способ путешествия, это метод познания жизни. Также в статье рассматриваются другие мотивы, так или иначе связанные с дорогой (мотив безумия, музыки и др.).

**Ключевые слова:** битники, Дж. Керуак, повесть «Пик (это я)», мотив дороги, хронотоп, поиск истины, мотив безумия, мотив музыки.

Мотив дороги в сознании писателей-битников Дж. Керуака, У.С. Берроуза, А. Гинсберга и других выступает в разных аспектах: поиск себя, душевные метания, путешествие как способ приблизиться к Богу, бегство от общества к естественному миру, отказ от взросления, ЛСД-трип, обличение острых социальных проблем и т.д. Главное – это пережитые впечатления, полученные по ходу пути. Все это находит отражение в концепции битников, которые всегда были *on the road* – в дороге и на дороге жизни. Дорога для представителей «разбитого поколения» равна самой жизни: реальный географический путь тесно связан с жизненным и ментальным опытом человека. Именно в дороге рождается состояние свободы от всех социальных условностей. Битники идут вслед за пионерами-первооткрывателями Америки, но с той разницей, что они открывают новые пространства в себе. Отсюда актуализируется мотив дороги как символ вечных поисков человека.

Повесть Дж. Керуака «Пик (это я)» («Pic») относится к позднему периоду творчества писателя и считается «одной из самых любопытных книг» [1, р. 171]. Произведение представляет собой микс ранних и поздних сочинений автора, которые он решил объединить, чтобы завершить свою книгу. Повесть была опубликована после смерти Дж. Керуака в 1971 г. Как отмечает Тим Хант, повесть «Пик» является одним из этапов работы ху-

---

<sup>1</sup> Проект РФФИ 19-012-00010А.

дожника слова над романом «В дороге»: первые два черновика романа не были опубликованы, «Пик» представляет собой третий черновик, «В дороге» – четвертый и «Видения Коди» – пятый. [Цит. по: 2, р. 118–119]. На рассказ о чернокожем подростке Пикториале Ревью писателя вдохновила поездка к сестре в Северную Каролину в конце 1940-х – начале 1950-х годов, где он услышал от афроамериканских мальчишек интересные истории. Также в произведении отразился опыт личных впечатлений автора: путешествия по Америке и связанные с ними приключения и воспоминания. По наблюдению Джеральда Никосия, некоторые фрагменты повести «Пик (это я)» взяты из ранних работ Керуака: так, «основной сюжет и персонажи заимствованы из истории, написанной в 1951 г. о чернокожем мальчике Пикториале Ревью Джеконе из Северной Каролины, к которой он добавил историю пророка с Таймс Сквер, созданную впервые в 1941 г. для группы «The Young Prometheans»; глава о работе Шнура на кондитерской фабрике была удалена из романа «Городок и город» и включена в «Пик»; история о призраке Саскуэханны полностью скопирована из романа «В дороге» [Цит. по: 1, р. 172]. Все эти фрагменты составили содержание повести Дж. Керуака «Пик (это я)».

Повествование в произведении ведется от первого лица. Диалект, на котором говорит герой, некоторых критиков ввел в заблуждение и казался весьма далеким от реально звучащей речи афроамериканцев [3, р. 114; 2, р. 119]. Однако нельзя не отметить, что Керуак все же добивается той естественности, с которой Пик рассказывает свою историю, отсюда разговорная манера повествования и повествователя. Таким образом, повесть «Пик» представляет собой синтез творческих идей автора, обобщение всего жизненного и писательского опыта и в некоторой степени эксперимент. Перед нами пример литературы битников – произведение, в котором затрагиваются характерные для писателей «разбитого поколения» мотивы. Мотив дороги является в данном произведении центрообразующим, вбирающим в себя другие мотивы (например, мотивы безумия, музыки т.д.).

Дорога представлена в повести как целостная система: это реальное географическое полотно и символично-философское пространство. Кроме того, дорогу также можно рассматривать в историческом аспекте: Дж. Керуака интересует параллель между первопроходцами и современными молодыми людьми, совершающими тот же путь. Следовательно, дорога в повести, с одной стороны, это нечто сакральное, запретное; с другой – это путь главного героя в новую жизнь.

История о реалиях жизни поколения битников представлена через восприятие одиннадцатилетнего афроамериканского мальчика Пикториала

Ревью Джексона, который рассказывает о своих приключениях сначала Господу, затем умершему деду. В сознании героя образы Господа и деда становятся неотделимы друг от друга. Большим потрясением для Пика стала болезнь, а затем смерть деда. Неожиданно в его жизни появляется старший брат Шнур. родственники категорически против того, чтобы он забрал брата с собой в Нью-Йорк: «С этим парнем он пойдет по плохой дорожке...» [4]. Шнур является духовным наставником и проводником Пика в новую жизнь. Как отмечает М. Теодо, Шнур – это «чернокожий Дин Мориарти» («black version of Dean Moriarty») [1, p. 174], он умный и хитрый, энергичный и приспосабливается к этой жизни за счет своего остроумия. Как и Дин, он был отвергнут своей семьей. Именно Шнур открывает Пика дорогу и превращает ее в духовный поиск. Важно отметить, что читатель не может воспринимать Шнура как человека, взвалившего на себя ответственность за воспитание младшего брата, становление его как личности. Герой инфантилен, он вечный ребенок. Фактически перед нами два подростка, один из которых бунтует против мира, уходит от реальности (в прямом смысле этого слова) по реальной дороге (дорогам) и, не осознавая этого, учит тому же брата.

Пик и Шнур испытывают чувство вселенского сиротства, они абсолютные чужаки в этом мире, выброшенные на дорогу жизни. Герои совершают путешествие не только в физическом плане в поисках счастья, но и пытаются отыскать свои корни, которые, казалось бы, искать не нужно: у них есть родственники. Но родственная кровь в данном случае не значит ничего, поскольку она не признает таких бродяг, как Пик и его брат. Эта отчужденность выявляется на несколько ином уровне, чем простое кровное родство. То путешествие, которое герои предпринимают, прежде всего, говорит о поиске самих себя, своей идентичности. Если Шнур уже довольно долго скитается и знает, кто он, то для Пика наступает момент своеобразной инициации.

Вступая на путь, по которому его поведет Шнур, Пик боится столкнуться с неизвестностью, но, несмотря на страх, герой идет за своим проводником. Пик ищет для себя оправдание, будто он что-то забыл, но вместе с тем четко осознает, что все это плод его воображения. Чем дальше он идет, тем больше увлечен дорогой. Брат понимает состояние Пика и пытается успокоить его, ссылаясь на Библию и подчеркивая, что Пик взрослеет и «боится прямо как взрослый»: «Ты будешь изгнанником и скитальцем на земле». Похоже, хотя тебе всего одиннадцать лет, ты уже это знаешь. Не беда, ведь я пришел за тобой и научу тебя быть настоящим бродягой <...> Мы прошли еще немного вперед и увидели вдалеке огни города, но брат ничего не сказал. А потом мы вышли на дорогу» [4]. Очевидно, что ски-

тальчество для Шнура – это не худший путь. Бродяжничество – своеобразная судьба, т.к. каждый человек будет изгнанником и скитальцем, поэтому Шнур не видит ничего дурного в таком образе жизни. Шнур и Пик – два изгнанника, они отличаются от всех окружающих и от своей семьи. Они два одиноких чужака, которые теперь встретились и идут вместе: «Скоро мы научимся отлично понимать друг друга, и станем друзьями, и будем вместе бродить по свету» [4].

Неслучайно героями повести становятся подросток и взрослый мужчина. Здесь следует сказать о феномене незрелости в американской культуре. Р. Поснок в исследовании о творчестве Ф. Рота вводит термин «искусство незрелости» как «способ существования, возникающий не на основе стремления к уничтожению буржуазных ограничений, а из попыток неповиновения или их игнорирования; способ существования, который противопоставлен господствующей норме» [5, р. 12]. Незрелость – это бунт, который может быть реализован через побег от общества или поиск альтернативных способов существования. Сам Дж. Керуак назвал феномен незрелости «революцией нравов» [6, р. 14]. Тенденция к «инфантильности» в литературе прослеживается еще со времен эпохи романтизма, в которой герой-бунтарь выступает за свободу выбора и жизненного пути. В американской литературе последующих эпох также есть немало примеров произведений о детях и подростках, их неприятии действительности, бунте (М. Твен «Приключения Гекельберри Финна», Дж.Д. Селинджер «Над пропастью во ржи» и т.д.). Литература о детях становится более взрослой, что подтверждает герой повести Дж. Керуака Пикториал Ревью Джексон. Важно, что незрелость не определяется возрастом героя. Под «взрослостью» подразумевается серьезность, а под «невзрослостью» – творческое начало. «Взрослость» нарушает духовную жизнь, заставляет думать о материальном. Битники желали быть «Питер Пэнами». Их бунт против статичности и закостенелости показывает, как они боялись повзрослеть, самоопределиться, признать, что жизнь неизбежно закончится. Дорога становится важнейшим мотивом ухода в вечную жизнь, в «рай детства». Неслучайно в повести «Пик (это я)» выведена пара героев разной возрастной категории: Пику 11 лет, а его брату Шнуру 20–25. Керуак хотел показать, насколько реальный физический возраст может не соответствовать психологическому. Духовно и Пик, и Шнур, очевидно, ровесники. По ходу повести мы неоднократно отмечаем необычайно мудрые мысли Пика, его рассуждения гораздо масштабнее мыслей Шнура. Шнур вырывает Пика из мира взрослых, чтобы спасти своего брата от взросления.

Однако внутренне зрелыми герои становятся именно во время путешествия – реального и ментального. Хронотоп повести включает реальное

географическое (мотив движения на Запад) пространство и символическое-философское (поиски Рая, путь в новую жизнь, поиск себя и поиск Бога в себе).

Дорога как реальное географическое пространство представлена в повести через маршрут героев: маленький город без названия, Северная Каролина – Вашингтон, округ Колумбия – Нью-Йорк, Нью-Йорк – Питтсбург, Пенсильвания – Сакраменто, Калифорния. Движение с Востока на Запад показывает путь к «раю», в священную Калифорнию, которая была излюбленным местом битников, где чувствуется дух свободы. Более того, путешествие братьев – это повторение пути первых поселенцев Америки, которые открывали новые пространства. Уместна литературная параллель с романом фронтира Ф. Купера. В своих романах Ф. Купер показывает историю Америки в контексте освоения фронтира: постепенное движение с северо-востока материка на запад. Шнур в повести сравнивает себя и Пика с первопроходцами: «В те времена кого здесь только не было, многие приезжали из Нью-Йорка, как и мы с тобой. Люди тащились на телегах, запряженных волами, по тем же холмам, по которым сегодня грохотал наш грузовик, под дождем и под солнцем, страдая и умирая в дороге. Это было началом великого переселения в Калифорнию» [4]. Пик действительно повторяет путь пионеров-первопроходцев: он все видит впервые, узнает о своей стране много нового, испытывает новые ощущения. В этом смысле он близок к национальной традиции фронтира. Пик, как герой Ф. Купера Кожаный Чулок, склонен мыслить себя настоящим американцем, т.е. человеком близким к природе и естественному (такими людьми были индейцы). Путешествие вызывает у Пика восторг, пробуждает в нем особое, острое ощущение жизни: «Мне казалось, что я только сейчас впервые вижу мир» [4]. С выходом на дорогу герой открывает новые горизонты, переходит из старого мира в новый. Для Пика нет и уже не может быть обратного пути к прежней жизни, теперь ему важно двигаться вперед без оглядки на прошлое. Все пространство вместе с мальчиком несется вперед. Движение человека в движении энергии мира. Внутреннее развитие происходит за счет внешнего движения.

Суть Запада раскрывается в произведении в сравнении с Востоком, конкретно – с Нью-Йорком. Здесь появляются мотивы, связанные с противостоянием Бога и Дьявола. Если Нью-Йорк ассоциируется с дьявольским началом («Атлантический океан – сущий дьявол, зимой посылает сюда ветер и заставляет своих сынков-дьяволят разносить его по улицам, – не успеешь добежать до дверей, как замерзнешь насмерть. Господь зажигает над Манхэттеном солнце, а братцы Дьявола не пускают его в твоё окно» [4]), то в Калифорнию идет сам «Господь». Нью-Йорк откры-

вается перед Пиком на Таймс-сквер. Большой город не похож на тот, где раньше жил герой. Пик видит кипящую жизнь, множество людей разных национальностей. Город живет своей жизнью, Пик чувствует себя крупинкой в океане жизни.

Внимание героя привлекает фигура седого старика лет 90 с мешком за спиной, который предстает в образе «проповедника», пробирающегося сквозь толпу на Таймс-сквер во время проповеди Армии спасения. Он говорит о том, что настало «время оплакивать человечество» [4]. Его жест – поднятая вверх правая рука – словно указывает путь, куда необходимо отправиться за счастьем, на Запад. Старик как знак свыше для Пика и его брата. Неожиданно появляясь перед толпой, он также неожиданно исчезает: «...завернул за угол – только и мелькнули белые развивающиеся волосы» [4]. Позже Шнур и Пик увидят этого старика из окна грузовика, когда он, несмотря на непогоду и дождь, будет идти на Запад. Образ старика показан по контрасту с «проповедниками» Армии спасения на Таймс Сквер, чьи речи вызывают иронию у толпы и у Пика. Старик показан свободным, он не призывает следовать за ним, в то время как члены Армии спасения убеждают, что именно их путь является правильным и именно они – носители истинной веры.

В сознании героев происходит прощание с городом, но есть намеки на возможное возвращение, что отражает мироощущение битников: дорога без определенного маршрута, идеи рождаются по ходу движения: «Когда-нибудь мы вернемся сюда, на Тайм-сквер, а сейчас пора уходить в ночь, как ушел старик с белыми волосами, и идти, идти, пока не придем на другой конец этой бескрайней Америки, пока не покорим эти огромные пространства, пока, целые и невредимые, не остановимся на берегу Тихого океана и возблагодарим Господа» [4].

Для Пика Нью-Йорк становится местом, где технологии вытеснили природу. Небоскребы заслоняют собой небосвод: «...огни Нью-Йорка так хорошо его освещают ночью, что не нужны никакие звезды, все равно свету от них мало» [4]. Страшный и туманный Нью-Йорк предстает в воображении Пика в дымке как нечто огромное. Технологии также вытеснили и духовность, о чем свидетельствует еще одна «проповедь» о тайне телевидения, что заполнило всю жизнь человека и не оставило ему времени для самого себя. Таким образом, Нью-Йорк представлен в сознании Пика пугающей громадой с бесконечными зданиями из стекла и бетона.

С восточным побережьем страны также связан другой крупный город – Вашингтон, столица и политический центр Америки. Пик знакомится со столицей проездом, сидя в автобусе. Он только слышит, как «город гудел» [4] и не успевает толком ничего увидеть. Единственная реплика брата



по поводу Вашингтона сводится к тому, что это столица, где живет президент и «все такие прочие» [4]. Это не тот город, куда люди приезжали на заработки, а центр политической жизни. В повести городу не уделяется много внимания, т.к. это место не может заинтересовать Шнура, ему нужно двигаться дальше, на Запад, где природы больше, чем людей.

В конце пути герои приезжают в долину Сакраменто – это место ассоциируется с чистотой и надеждой на новую жизнь. Керуак оставляет своих героев здесь и заканчивает их скитания. Однако в тексте нет никаких указаний, что Калифорния – это конечный пункт в «маршруте» героев. Шнур – хипстер, а значит, он не остановится, когда достигнет своей «земли обетованной», поскольку движение связано со свободой – и перемещения, и выбора своего жизненного пути. Путь Шнура ментальный, а физический путь в будущем продолжит Пик. Так реализуется бунт героев, который может выглядеть как побег от общества или поиск альтернативных способов существования.

Символично-философское пространство представлено в повести через ряд мотивов, дополняющих основной: музыка как ритмообразующий мотив и мотив безумства как приближение к Богу.

Важно отметить, что по дороге на Запад Шнур и Пик еще раз встречаются того самого «белого старика с развевающимися серебряными волосами < ... > Вид у старика был одновременно и несчастный, и гордый» [4], он напоминал Христа, «который странствует по нашей безрадостной земле» [4]. Для битников важным становится не только присутствие на дороге и путешествие по ней, но и мотив поиска не столько себя, сколько Бога в целом и Бога в себе, в частности. Дорога, по которой идет сам Господь, приобретает сакральные мотивы. В данном движении на Запад за лучшей жизнью можно увидеть движение героев за Господом, который словно указывает героям направление движения. Шнур высказывает общепринятую для битников мысль: все люди – скитальцы на Земле. Известно, что битники проявляли интерес к дзэн-буддизму, оглядываясь на восточные ценности. Дзэн – это не религия, а межрелигиозная индивидуальная практика, возвращение к бессознательному. В дзэне нет учителей и наставников, ты должен сам учиться, что важно в плане возвращения к бессознательному. Основа дзэна – медитация как состояние ощущения пустоты, которая является основой всего. Следовательно, человек вовлекается в поток жизни и сам становится пустотой. Цель практики – чистое просветление, когда личность отрешается от вещей и от культуры, религии, которая им навязывается. Следовательно, битники не принимают пришедшее извне, они ищут божественное в себе. Это и является их способом выстраивания отношений с Богом.

Кроме медитации выходу в бессознательное способствует энергия движения: «Человек должен жить и идти вперед», – любил повторять Шнур [4]. Именно движением измеряется время и жизнь. Во-первых, двигаться нужно из практических соображений, т.к. единственный способ выжить на дороге – это идти. Во-вторых, движению придается и сакральное значение, где оно символизирует движение от себя к Богу, или наоборот движение к себе, к глубинам своего я. Не случайно перевалочным пунктом для героев становится церковь, где Пик поет молитвы на хорах. Интересно отметить, что религия становится важным вектором для всего произведения. Бог упоминается в каждой главе в разных контекстах. Так, начало рассказа знаменуется историей деда, который видел, как Бог перелез через их ветхий забор. Фигура Господа не последняя и в сознании Шнура. Богом благословлен край, куда направляются братья. В повести есть надземной пласт: духовные мотивы преобладают над земным, и тогда дорога становится не просто реальным отражением физического перемещения, а путем к Богу двух заблудившихся душ.

С мотивом сакрального также связан в повести мотив безумия. Мотив безумия также встречается в повести. Первым призраком, похожим на явление Бога, который идет в Калифорнию, является старик с Таймс-Сквер, о котором было упомянуто выше. Второй призрак появляется сначала в романе «В дороге», а потом более подробно, но в том же контексте выводится в повести «Пик (это я)» отдельной главой. Этот образ полностью скопирован из романа: Керуак использует то же самое имя и аналогичный сюжетный поворот. Призрака Саскуэханны герои встречают на дороге: «Ужасно забавный был старичок: тщедушный, низенький, со сморщенным лицом и длинным крючковатым носом. Под своей большой шляпой он выглядел совсем крохотным и неприметным» [4]. Шнур и Пик, заинтересованные странным персонажем, спешат за стариком, который беспрерывно болтает, не слышит ничего вокруг, говорит в пустоту сам с собой. Вскоре герои понимают, что этот старик – сумасшедший, который идет неизвестно куда, и его тень, «словно призрак, растворилась в темноте» [4]. Данный персонаж – призрак, перекочевавший из романа «В дороге» в повесть, становится значимым образом в контексте всего творчества Дж. Керуака. Битники искали выход в бессознательное через наркотики. Безумец – самое яркое воплощение энергии бессознательного, поскольку он свободен в своих действиях и им чаще всего движет порыв безумной идеи. Отсюда безумец на дороге – это тот, кто видит все в истоках, как оно есть. Безумие позволяет выйти в надреальность, что связано с ментальным путем героев, в частности, лихорадочность и вечное стремление к движению

у Шнура. Он ищет выход в бессознательное также посредством музыки, о чем будет сказано ниже.

Итак, говоря о мотиве безумия и его значимости в ментальном пути героев, можно отметить, что в повести есть сцены встречи с безумцами, которые вызывают у Шнура неподдельный интерес, поскольку именно они являются носителями своей веры и правды, им никто не может указать путь, они сами выбирают свою дорогу. В контексте повести мы связываем это с духовным поиском себя, когда ничто не может преобладать над собственным видением мира. Важен выход в бессознательное, когда человек становится на уровень мудреца. Безумец для битников равен мудрецу, познавшему все. К такой «чистой» мудрости стремится Шнур.

Другой немаловажный мотив, связанный с дорогой и с отражением внутренней жизни духа, – это музыка. Шнур – афроамериканец, бибопер. Известно, что битники прямо соотносили свое творчество с музыкальным жанром бибоп, который исполняли в барах чернокожие музыканты. Значимым аспектом в повести становится план звуковой организации текста. Для писателей-битников определенные музыкальные предпочтения стали основным символом принадлежности к общему культурно-философскому движению. Мотив движения соотносится с мотивом музыки в творчестве Керуака. Писатель включал в контекст своих произведений джазовую музыку – бибоп (bebop, bop). Шнур, как и Дин Мориарти из романа «В дороге», мыслит и действует в ритмах джаза, импровизируя. Играя на саксофоне, он понимает эту музыку, чувствует с ней связь, верит в силу искусства, которое не знает разделения людей по цвету кожи, материальному статусу и прочему, а объединяет их. Своей игрой на трубе он пытается пробудить в людях лучшие качества, подарить им радость. На сцене он готов рассказать зрителям свою историю, даже прочесть им молитву, которая способна объединить всех людей. Шнур – представитель своей собственной веры, несмотря на то, что он часто ссылается на Библию. Он – вечный ребенок, но при этом пытается поучать брата, хочет научить его жить по своим заповедям. Таким образом, музыка становится для героя первоосновой движения: «Шнур расхаживал взад-вперед, поднимая всем настроение своей джамповой песней, которая мчалась так быстро, как тот автобус, про который я тебе рассказывал, помнишь?» [4]. Именно нервная импровизация бибопа помогает Шнуру ощутить пульс жизни, наполняет ее яркими красками – это и есть непрерывное движение жизни. Выход в бессознательное осуществляется через музыку, которая зачастую становилась важнейшим элементом творчества Дж. Керуака и битников вообще. Бибоп – перевоплощение движения в музыку.

Итак, мотив дороги можно рассматривать как один из центральных мотивов повести. В реальном географическом пространстве – это движение братьев из Нью-Йорка в Калифорнию, где они мечтают обрести свой «рай». Пик проходит путь первопроходца, путь от страха к принятию. В символично-философском плане можно наблюдать духовное становление персонажей. Пик ищет свою собственную истину, которая лежит вне религиозных рамок; герои ищут себя, Бога в себе и этот поиск бесконечен. Дорога – это важный смыслообразующий элемент в повести «Пик (это я)», поскольку дорога – это не только способ путешествия или побега, это метод познания жизни.

#### *Список литературы*

1. Teodo M. Understanding Jack Kerouac. South Carolina : South Carolina Press, 2000. 217 p.
2. Dittman Michael J. Jack Kerouac: a biography. Greenwood Biographic Series (Westport, CT: Greenwood Press). 2004. 133 p.
3. McKee J. Jack Kerouac. Chelsey House Publishers, United States. 2004. 140 p.
4. Керуак Дж. Пик (это я) : повесть. 2014. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [https://royallib.com/read/keruak\\_dgek/pik\\_eto\\_ya.html#0](https://royallib.com/read/keruak_dgek/pik_eto_ya.html#0) (дата обращения 20.10.2020).
5. Posnock R. Philip Roth's rude truth. The art of immaturity. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2006. 328 p.
6. Kerouac J. Safe in heaven dead. New-York: Hanuman Books, 1994. 129 p.

#### **A CENTRAL MOTIF OF A ROAD IN THE NOVEL «PIC» BY J. KEROUAC**

**E.S. Sedova, D.S. Lyshko**

The novel «Pic» by Jack Kerouac is the author's last work and shows how his characters continue wandering on the roads of life. The purpose of an chapter is to analyze a central motif of a road in this novel, which includes both a real geographical (the characters' route from the East to the West of the country, where they dream to find their «paradise»), and symbolic-philosophical space (searching of oneself and their place in life, God in oneself, truth, inner maturation, etc.). It is important to emphasize an image of a guide on the road (Slim). He turns out to be not just a companion, but also a spiritual mentor of a main character (Pic), a new saint, who is eager to spread his religion and share it with others. Thus, the road is not only a way of traveling, but it is a way of knowing life. We also consider other motives, which connected with a central motif of a road (motif of madness, music, etc.).

**Keywords:** beat generation, Jack Kerouac, a novel «Pic», chronotope, a central motif of a road, a motif of madness, a motif of music.

#### 4.9. МНОГОВАРИАНТНОСТЬ ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОЙ ПЕРСПЕКТИВЫ В СОВРЕМЕННОМ ПСИХОЛОГИЧЕСКОМ ТРИЛЛЕРЕ

© Г.И. Лушникова<sup>1</sup>, Т.Ю. Осадчая

Современные художественные произведения характеризует сложная нарративная стратегия, включающая эксперименты с фокализацией. В нарратологии постулируется, что фокализация (выраженная в повествовании точка зрения) служит организации пространства художественного произведения и модулированию его восприятия читателем. Цель исследования – проанализировать функции повествовательной перспективы в современном психологическом триллере. Анализ романов современных британских писателей (С. Фолкс и А. Михаэлидес) показывает, что в жанре психологического триллера фокализация играет особую роль, а именно – служит основой формирования сюжетной линии, создает интригу, актуализирует авторскую модальность, усложняет психологические портреты персонажей, направляет и моделирует восприятие и интерпретацию текста читателем.

**Ключевые слова:** нарративная стратегия, повествовательная перспектива, фокализация, ненадёжный рассказчик, эффект обманутого ожидания, ретроспективное переосмысление, британская литература, психологический триллер.

Нарративная стратегия – одно из важнейших средств, с помощью которых автор реализует свой замысел. Вслед за О.В. Слепцовой мы рассматриваем нарративную стратегию как «...процесс выбора и комбинирования способов и приёмов организации повествования, направленный на достижение определённого художественного эффекта (авторская интенция) и основанный на представлениях автора о читателе его произведений и об особенностях читательской рецепции текста» [1, с. 156].

Поскольку литературное произведение – это, по словам М. Флудерник, всегда взаимодействие текста и читателя, именно читатель «нарративизирует» текст: «Texts that are read as narratives (or ‘experiences’ in the case of drama or film) thereby instantiate their narrativity» [2, p. 6]. В связи с этим можно утверждать, что реципиент текста является его соавтором, расшифровывая послания автора, по-своему собирая отдельные «паззлы» нарратива, считывая имплицитный смысл, который в отдельных случаях может быть противоположным эксплицитному. Иногда читателю приходится самостоятельно изменять смысл не только отдельных частей или эпизодов текста, но и всего произведения: «Если в тексте встречается что-то, выходящее за рамки этой схемы, то читатель должен каким-то образом это мотивировать, объяснить и включить в нее или достроить, изменить свою

---

<sup>1</sup> Проект РФФИ № 16-04-14094.

модель так, чтобы она непротиворечивым образом включала в себя эту новую сложность» [3, с. 34].

Перед исследователем, проводящим литературоведческий анализ произведения, ставится задача учитывать, кроме прочего, восприятие текста читателем, в частности, в аспекте «манипуляции читательской рецепцией и вызова у читателя нужных автору эмоций через конкретные текстовые сигналы, опирающихся на соотношение опыта персонажа (рассказчика) и опыта реципиента» [1, с. 157]. Адекватное декодирование текста реципиентом достигается за счет имплицитных указаний автора, которые определенным образом направляют процесс восприятия и интерпретации текста читателем.

Важно отметить, что нарративная стратегия определяет не только форму (организацию), но и содержание текста: «Hence narrative technique is not just an ornament or super imposed element upon the content to give it additional value but the intrinsic quality of the subject matter itself» [4, p. 508].

По замечанию В.И. Тюпы, «...нарративная стратегия представляет собой конфигурацию трёх селективных моментов, взаимно обуславливающих друг друга:

1) той или иной нарративной картины мира (референтная компетенция автора);

2) нарративной модальности (креативная компетенция повествователя, рассказчика, хроникера);

3) нарративной интриги (рецептивная компетенция адресата)» [5, с. 9].

Используя все три элемента нарративной стратегии, автор создает особый художественный мир с целью определённого воздействия на читателя. Например, для создания эффекта обманутого ожидания с целью последующего ретроспективного переосмысления читателем текста (характерных для жанра психологического триллера) автор может использовать следующие приёмы: ограничить для адресата широту нарративной картины мира кругозором рассказчика, а затем расширить эту картину за счет косвенных доказательств ненадёжности сведений рассказчика; создать авторскую модальность, которую можно назвать убеждением читателя в правильности субъективной оценки нарратора, а затем показать альтернативный взгляд на положение вещей; воспроизвести ту или иную рецептивную компетенцию текста, вызвать определённые рецептивные ожидания читателя за счет следования законам жанра, традициям построения того или иного типа интриги, той или иной схеме сюжетосложения, а затем нарушить эти ожидания.

Таким образом, сюжет произведения в зависимости от замысла автора может быть представлен через разнообразные нарративные стратегии:

«Thus between the plot and the discourse levels of a narrative, various kinds of restructuring take place, which are also conditioned by the different media of representation [2, p. 7]. Фокализация, как один из элементов нарративной стратегии, может изменять модальность и интерпретацию повествования: «...the change of ways of focalization <...> forms a parallel of objective description and ironic description with the plot development, <...> reveals two different ways (idealistic and realistic) of understanding this story...» [6, p. 71].

Прочтение и изучение современных художественных произведений показывает, что они обладают сложной нарративной структурой: в них может иметь место перепорученное повествование, присутствовать несколько повествователей, происходить изменение позиции автора и, соответственно, его точки зрения, что обуславливает изменение смысла, а иногда и темы произведения. Такой тип повествования, в свою очередь, влияет на восприятие текста реципиентом, на формирование его точки зрения на события, героев, характер их отношений между собой.

Современные литературные практики демонстрируют разнообразные варианты фокальной перспективы, которые наблюдаются в творчестве писателей разных стран, написанных в разных жанрах. В данном разделе рассмотрению подвергаются психологические триллеры британских писателей С. Фолкса «Энглби» / *Englby* (2007) и А. Михаэлидеса «Безмолвный пациент» / *The Silent Patient* (2019). Выбор данных произведений продиктован их принадлежностью к одному и тому же жанру, близкой тематикой, связанной с трактовкой психологических мотивов преступления, некоторым сходством героев, перенесших душевные травмы в детстве и не сумевших их преодолеть, и, самое главное, – единым принципом построения фокальной перспективы и созданием ненадёжного рассказчика. Целью данного исследования является определение функций повествовательной перспективы в современном психологическом триллере на примере указанных романов.

Изучение фокализации как одного из элементов нарративной стратегии находилось в центре внимания таких видных учёных-нарратологов как Ж. Женетт, М. Баль, Ф. Штанцель, П. Рикер, Ш. Риммон-Кенан, Ц. Тодоров, В. Шмид, М. Флудерник, В.И. Тюпа, М.М. Бахтин, Н.Д. Тамарченко, Б.А. Успенский, Ю.М. Лотман, Б.О. Корман, Л.В. Татару и многие другие. Проблема фокализации продолжает вызывать интерес исследователей современной литературы, поскольку «с позиций филологической герменевтики фокализация представляет собой средство моделирования смыслов на уровне организации текста» [7, с. 452].

Как известно, фокализация (выраженная в повествовании точка зрения) предполагает организацию пространства произведения и моделирование

его восприятия реципиентом. В этой связи важную и даже смыслообразующую роль играет выбор фигуры повествователя: нарративная перспектива во многом зависит, во-первых, от уровня адекватности и компетентности нарратора по поводу описываемых событий; во-вторых, от степени его субъективности, так или иначе присущей всем людям; в-третьих, от его желания/нежелания быть непредвзятым свидетелем. Зарубежные ученые подчеркивают степень зависимости субъективности повествования от фигуры повествователя следующим образом: «But the narrator will also (in most cases) have their own opinions, attitudes and worldviews, which is where the intrinsic subjectivity of narrative lies: the narrative is their account of the story's events, but it is a partial account, in both senses of the term – partial as in incomplete, and partial as in the opposite of impartial» [8, p. 52]. Фигура нарратора приобретает особое значение в психологическом триллере, где ненадёжность рассказчика может стать движущей силой сюжета и ключевым элементом интриги.

Общим в исследуемых романах является то, что авторы используют (по терминологии Ж. Женетта) внутреннюю фокализацию: «...internal focalization takes place when a character-bound mental space is opened up and the validity of the information provided is restricted to this character» [9, p. 773]. Причем выводы о поступках персонажей читатели делают на основании информации о психическом состоянии всех действующих лиц, полученной от самого диегетического нарратора (термин В. Шмида): «...experimental research has shown that readers use information about the mental state of characters, as provided by the embedding of character-bound mental spaces in the narrative, to make sense of characters' actions» [9, p. 773].

Восприятие выбранных для анализа романов читателем также имеет много общего, оно включает следующие этапы: принятие точки зрения повествователя-рассказчика, обманутое ожидание, резкое изменение точки зрения, поворот к неприятию, ретроспективное переосмысление рассказанного, и, как результат, – формирование нового взгляда на всё произведение.

В то же время каждый из этих романов уникален, имеет свою специфику, неповторимые черты, что объясняется яркой индивидуальностью авторов, различием их художественных стилей.

Роман С. Фолкса «Энглби» написан от лица главного героя, чьим именем назван и сам роман. Я-повествование эксплицируется в самом первом предложении произведения, в котором рассказчик представляется читателю: *My name is Mike Engleby, and I'm in my second year at an ancient university* [10, p. 1]. Чуть ниже, на этой же странице романа упоминается имя героини, сыгравшей существенную роль в судьбе главного героя и в сюжете всего романа: *There's someone I've seen a few times, called Jennifer*



*Arkland* [10, p. 1]. Введение главных персонажей в самом начале произведения так же, как и препорученное повествование от лица одного из героев, является вполне традиционным. Речь повествователя позволяет писателю создать художественный портрет героя, на основании которого рисуется его образ – особенности характера, интеллект, эмоциональный тип, сфера интересов, привычки, пристрастия. Однако эти типичные приёмы повествования в романе С. Фолкса имеют оригинальное воплощение, которое выражается в том, что ожидания читателя несколько раз нарушаются – мы испытываем то симпатию и сочувствие к герою-рассказчику, то начинаем сомневаться в его искренности, в его психическом здоровье, то осуждаем его.

Энглби – образованный, начитанный молодой человек, о чем свидетельствуют его рассуждения о литературе, истории, политике, он легко оперирует именами известных учёных, терминами и фактами из разных наук, увлекается музыкой, в том числе и серьёзной, пишет стихи: *While I'm listening to Mahler, I write poetry – in pencil, so I can revise it as I go along. I've completed a sonnet sequence (typewritten) and entered it for the university's poetry medal* [10, p. 36]. Он довольно критически относится к принципам преподавания в высших учебных заведениях, к новым доктринам, современным изысканиям в области литературоведения, лингвистики, психоанализа, нейрофизиологии, вступает в полемику с профессорами своего колледжа, аргументированно доказывая свои взгляды, но в то же время избегает конфронтации: *...the poetry of Eliot. Would you care to make a comparison between Eliot and Lawrence?' <...> Compare them? I looked at him carefully, but he showed no sign of humour so I gave an answer about their use of verse forms, trying to make it sound as though it had been a reasonable question* [10, p. 3].

Среди его пристрастий – алкоголь, табак и наркотики, о чём он говорит с предельной откровенностью, не только не скрывая, но даже гордясь своим изысканным, как он считает, вкусом, со знанием дела перечисляя сорта пива, вина, наркотиков, марки сигарет: *I also drink gin and vermouth, mixed. I like red vermouth better than white. When I've drunk two or three of these, I feel I understand the world better* [10, p. 6]. *I also take drugs. I've tried most things* [10, p. 6]. *I really love cigarettes.* [10, p. 8]. *The best thing is the combined effect of nicotine with alcohol, greater than the sum of the two parts* [10, p. 9].

Воспоминания о его детских и юношеских годах проливают свет на факты, сформировавшие его характер. Бедность, в которой он жил, воспитала в нём волю и непоколебимое желание вырваться из своей среды, упорные занятия позволили выиграть грант на обучение в престижном

колледже. Однако страхи, которые он испытывал в детстве, и унижения, которые ему приходилось терпеть в училище, не могли не оставить отпечатка и пагубно сказались на психическом складе его характера. Буквально на одной странице, где герой рассказывает о своём детстве, встречается несколько предложений, передающих чувства тревоги и страха в детстве: *When I was young, I used to worry a good deal* [10, p. 18]. *I was concerned about West Germany as well* [10, p. 19]. *It bothered me that people had so many children* [10, p. 20]. *I feared to...* [10, p. 21]. В конце романа, когда Энглби, находясь в психлечебнице, предаётся различным размышлениям, звучит печальный вывод о причинах его не сложившейся жизни: ... *that much pure, continuing unhappiness is bad for you. It burns away your gentler impulses. It corrodes the soul* [10, p. 323].

Повествование об имеющих место событиях непоследовательно, ему свойственны экскурсы в прошлое, отступления в форме рассуждений на самые разнообразие темы. Иногда о переходе к ретроспективному описанию автор-рассказчик сообщает читателю, что собирается позволить себе небольшое отступление, иногда смена темы маркируется графически двойным пробелом, но чаще всего какие-либо маркеры вовсе отсутствуют. Такой тип повествования также говорит о характере героя-рассказчика, его повышенной эмоциональности, непредсказуемости хода мыслей.

Рассказ Энглби подобен исповеди, он, как представляется, не скрывает ничего – ни своих тайных пороков, ни вредных привычек, ни мыслей, которые далеко не всегда чисты, ни неблагоприятных поступков. Вместе с тем у читателя возникают сомнения по поводу чистосердечности рассказчика, его честности и открытости. Так, он допускает, что его память ненадёжна: *My memory's odd like that. I'm big on detail, but there are holes in the fabric.* [10, p. 2]. Кроме того, он сознаётся, что излагает далеко не всё, что кое-какие детали остаются за кадром: *Does it sound as though I'm trying to keep something at bay here? Perhaps...* [10, p. 10]. И далее добавляет фразу, которая приводит читателя в недоумение, заставляет задуматься о психическом здоровье персонажа: ...*but I don't know what* [10, p. 10]. Фразы подобного типа встречаются на протяжении романа неоднократно, например: *They can't see it any more than I can see what's peculiar about me* [10, p. 15].

Герой-рассказчик часто противоречит себе. Так, он говорит, что любит одиночество: *Have you ever been lonely? No, neither have I. Solitary, yes. Alone, certainly. But lonely means minding about being on your own and I've never minded about it* [10, p. 36]. Однако на самом деле одиночество его тяготит, он стремится войти в круг студентов, приобрести единомышленников, стать близким Дженнифер, которую он полюбил: *And that was the*

*really good thing that happened. I thought it would carry on, this communal feeling when the new term began in October* [10, p. 34].

Исповедь Энглби напоминает автопортрет художника, который высвечивает определённые детали, не раскрывая до конца сущности своего характера, оставляя тайну, которую предлагает разгадать читателю. По мнению главного героя, недосказанность составляет существо слова, музыки, внутренней жизни человека: *It's not that easy to put into words because words have too many meanings that clutter everything up. <...> A bit of the vagueness of music stops you going completely mad, I imagine.* [10, p. 36]. Недоговорённость характеризует и весь роман, автор не раскрывает до конца загадки преступления, не даёт ясных подсказок.

Читатель, как правило, склонен доверять рассказчику, сочувствовать ему, принимать его взгляд на события и окружающих, однако в данном романе преобладающее негативное отношение к повествователю, его явные психические отклонения наводят на мысль о том, что перед нами так называемый «ненадёжный рассказчик».

Автор перепоручает повествование и главной героине – Дженнифер, помещая на страницах романа её письмо, адресованное родителям. Казалось бы, читателю даётся возможность представить характер девушки по тому, как и что она рассказывает о своей жизни в кампусе. Однако и в данном случае мы сталкиваемся с ненадёжным рассказчиком. Неискренность Дженнифер разоблачает Энглби, который прочитал её письмо и прокомментировал следующим образом: *Of course, like all students she was giving only an edited account of what was going on. No mention of drugs, or cigarettes, for instance – or sex. Duplicitous, you might call her. Tactful would probably be her own word* [10, p. 45]. В конце романа автор снова «включает» голос Дженнифер, представляя действительный или воображаемый Энглби отрывок из её дневника о их возможном счастливом свидании.

Повествовательная тактика романа «Энглби» создаёт свойственное психологическому триллеру напряжение, загадку, ответ на которую остаётся недостаточно ясным и после его прочтения, о чём в романе говорится следующим образом: *Until we can navigate in time, I'm not sure we can prove that what happened is real* [10, p. 340].

Еще одним «голосом» романа является «голос» доктора Эксли, судебного психиатра, который «звучит» в медицинском заключении о психическом состоянии Энглби в суде. Несмотря на то, что об этом заключении мы узнаем от самого Энглби, «голос» доктора достаточно авторитетен для читателя и воспринимается как «надёжный». Именно после прочтения заключения психиатра читатель получает возможность ретроспективно переосмыслить текст: «While Exley's report echoes and affirms our own reader-

ly responses to the text, its parallels with Engleby's account destabilise it as a cohesive explanation and reveal the reductive nature of the interpretation» [11, p. 18]. Однако Энглби не согласен с выводами эксперта, что снова ставит читателя перед выбором, кому доверять: «The reader is positioned between Engleby and Exley in a narrative power struggle» [11, p. 20]. Читатель понимает, что перед ним человек, определенно страдающий психическим расстройством, однако вопрос, является ли это расстройство истинной причиной совершённого им преступления, остаётся открытым: «Sebastian Faulks's 2007 novel *Engleby* allows the reader to engage with the 'mad or bad' debate, drawing attention to the complexity associated with a diagnosis of personality disorder and the profoundly unstable distinction between mental illness and criminality» [11, p. 16].

Таким образом, за счет повествовательной перспективы и ряда других приёмов С. Фолкс на протяжении всего романа размывает грань между реальным и вымышленным Энглби мирами, оставляя нарративную картину произведения открытой для интерпретации: «*Engleby* draws explicit attention to its own fictionality» [11, p. 19].

В романе А. Михаэлидеса «Безмолвный пациент» присутствует два фокальных персонажа, ведущих повествование: криминальный психотерапевт Тео Фабер, поставивший своей целью, как он утверждает, помочь пациентке психлечебницы Алисии Беренсон вылечиться, и сама пациентка, в прошлом художница, совершившая страшное преступление – убийство своего мужа и не проронившая после этого ни одного слова. Большая часть повествования ведётся от лица Тео. К осознанию ненадёжности героя-рассказчика в романе А. Михаэлидеса мы приходим далеко не сразу, только тогда, когда автор вкладывает в его уста признание, показывающее его в истинном свете, и когда становятся известны все дневниковые записи Алисии. Наше первоначальное положительное отношение к герою складывается из-за его заведомо ложных высказываний: *I must start at the beginning and let events speak for themselves. I mustn't color them, twist them, or tell any lies* [12, p. 7]. *I wanted to help start her up again – help Alicia tell her story, to heal and get well. I wanted to fix her* [12, p. 10]. *I didn't tell him about Alicia Berenson, about my desire to treat her* [12, p. 24]. В конце романа мы узнаём, что на самом деле он не хотел помочь ей, его целью было убедиться, что она не расскажет подлинную историю о его роли в совершённом преступлении.

В романе есть фрагменты, которые могут вызвать сомнения по поводу достоверности повествования и навести на мысль о подлинном характере повествователя. Например, рассказчик несколько раз говорит о своей душевной болезни: *The real motivation was purely selfish. I was on a quest to*

*help myself. I believe the same is true for most people who go into mental health. We are drawn to this profession because we are damaged – we study psychology to heal ourselves* [12, p. 18]. *You become increasingly comfortable with madness—and not just the madness of others, but your own. We're all crazy, I believe, just in different ways* [12, p. 22]. И только в самом конце Тео признаётся самому себе (но не окружающим) в своих преступлениях: *How could I tell her that I have destroyed three lives? That I have no moral code, that I'm capable of the worst kind of acts without remorse, and my only concern is for my own skin?* [12, p. 279].

В текст повествования от лица Тео включены записи из личного дневника Алисии, с них начинается каждая часть романа кроме четвёртой, автор предоставляет ей слово, как будто представляя читателю письменный документ. Она делится своими мыслями, страхами, говорит о причинах, побудивших её вести дневник: *...writing this down is providing a kind of release, an outlet, a space to express myself. A bit like therapy, I suppose* [12, p. 2].

Записи Алисии в дневнике раскрывают тайну Тео, его преступные поступки и являются доказательством его вины: *He was afraid of me – of what I might say. He was scared – of the sound of my voice. <...> He didn't say anything this time. No more words. He grabbed my wrist and stuck a needle in my vein* [12, p. 267].

Так же, как и в романе С. Фолкса, повествование от лица двух главных героев сопоставимо с автопортретами, в романе А. Михаэлидеса сходство словесного и живописного автопортретов усиливается описанием картины-автопортрета, которую создаёт Алисия. Её название «Алкеста» представляет собой аллюзию на греческий миф, повествующий о самопожертвовании жены ради спасения мужа. Этот миф является ещё одним «голосом», звучащим в романе. В самом начале произведения рассказчик намекает на связь сюжета древней легенды с сюжетом своего повествования: *An unsettling myth of self-sacrifice, it was unclear how it related to Alicia's situation. The true meaning of the allusion remained unknown to me for some time. Until one day, the truth came to light* [12, p. 7]. Эти слова являются подсказкой читателю для понимания причины, толкнувшей главную героиню на преступление, но только в конце романа параллель между мифом и романом обретает явные очертания.

В романе присутствуют и другие, косвенные повествователи, чьи «голоса» включены в эпиграфы к каждой части романа, это психоаналитики Зигмунд Фрейд и Алис Миллер, философ и писатель Жан-Поль Сартр, Уильям Шекспир, библейский персонаж Иов Многострадальный. Их высказывания, выступающие в качестве проекции на сюжетную линию ро-

мана, дополняют и поясняют ход событий, служат психологическим объяснением мотивировок персонажей. Приведем в качестве примера те из них, которые, на наш взгляд, в наибольшей степени характеризуют персонажей романа, истоки их психологического состояния:

Алисия, Тео: *Unexpressed emotions will never die. They are buried alive, and will come forth later, in uglier ways.* – SIGMUND FREUD [12, p. 47].

Тео: *Though I am not naturally honest, I am sometimes so by chance.* – WILLIAM SHAKESPEARE, *The Winter's Tale* [12, p. 181].

Тео: *The aim of therapy is not to correct the past, but to enable the patient to confront his own history, and to grieve over it.* – ALICE MILLER [12, p. 201].

Алисия, Тео: *If I justify myself, mine own mouth shall condemn me.* – Job 9:20 [12, p. 265].

Повествование от лица фокальных персонажей в романе «Безмолвный пациент» определяет восприятие и векторы интерпретации поступков персонажей. Повествовательная перспектива в романе построена таким образом, что грань между вымыслом двух фокальных персонажей и реальностью оказывается нечёткой. Выбор подобной перспективы, с одной стороны, позволяет автору до конца сохранить интригу, с другой, – предоставить читателю возможность самостоятельно интерпретировать произведение и формировать его смыслы. Внимательное вслушивание в голос каждого из рассказчиков помогает читателю разгадать тайну преступления, осмыслить характер и мотивы поведения героев, сделать выводы по поводу замысла писателя.

Каждый из проанализированных романов обладает своей спецификой и своеобразием, но их объединяет введение ненадёжного рассказчика и такое построение повествовательной перспективы, которая служит сюжетообразующим элементом, создаёт интригу произведения, усложняет психологические портреты персонажей и, в конечном счёте, превращает чтение в увлекательную интеллектуальную игру.

#### Список литературы

1. Слепцова О.В. Нарративная стратегия в системе понимания художественного текста // Устойчивое развитие науки и образования. 2018. № 1. С. 154–159.
2. Fludernik M. An Introduction to Narratology. New York: Routledge, 2009. 200 p.
3. Лоцицкая Е.В. Современная нарратология в лицах: Моника Флудерник // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7. Литературоведение: реферативный журнал. 2018. № 4. С. 31–38.

4. Gulab S. Theoretical Perspective on Postmodernism in Literature and Use of Contemporary Narrative Technique // Journal of Advances and Scholarly Researches in Allied Education. 2019. № 16 (1). P. 506–510.

5. Тюпа В.И. Поэтика романа Б.Л. Пастернака «Доктор Живаго» // Новый филологический вестник. 2011. № 3 (18). С. 8–24.

6. Huang Z., Feng X. Analysis of the Narrative Perspective of Katherine Mansfield's "The Garden Party" // Studies in English Language Teaching. 2020. V.8. № 3. P. 71–86. DOI: 10.22158/selt.v8n3p71.

7. Петрова Е.В. Фокализация как средство моделирования смыслов в тексте // Актуальные вопросы филологической науки XXI века: сборник статей IV Международной научной конференции молодых ученых, посвящённой 80-летию юбилею кафедры иностранных языков. Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2014. С. 448–452.

8. Raven P.G., Elahi Sh. The New Narrative: Applying Narratology to the Shaping of Futures Outputs // Futures. 2015. № 74. P. 49–61. DOI: 10.1016/j.futures.2015.09.003.

9. Van Krieken K. Ambiguous Perspective in Narrative Discourse: Effects of Viewpoint Markers and Verb Tense on Readers' Interpretation of Represented Perceptions // Discourse Processes. 2018. № 55 (8). P. 771–786. DOI: 10.1080/0163853X.2017.1381540.

10. Faulks S. *Engleby*. London: Vintage books, 2008. 352 p.

11. Allen Ch. Policing Madness, Diagnosing Badness: Personality Disorder and Criminal Behaviour in Sebastian Faulks's *Engleby* // Fatal Fascinations: Cultural Manifestations of Crime and Violence / ed. by S. Bray and G. Préher. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2013. P. 15–28.

12. Michaelides A. *The Silent Patient*. New York: Celadon Books, 2019. 336 p.

## **NARRATIVE PERSPECTIVE IN A CONTEMPORARY PSYCHOLOGICAL THRILLER**

**G.I. Lushnikova, T.Yu. Osadchaya**

Contemporary works of fiction are characterized by a complicated narrative strategy involving experiments with focalization. Narratology postulates that focalization (the point of view expressed in the narrative) serves to organize the text structure and modulate its perception by the reader. The aim of the chapter is to analyze different functions of narrative perspective in a modern psychological thriller. The analysis of the novels by contemporary British writers (S. Faulks and A. Michaelides) shows that focalization plays a special role in the genre of psychological thrillers, namely, it serves as the basis for the storyline developing, creates intrigue, actualizes the author's modality, makes the characters' psychological portraits more complicated, directs and affects the reader's perception and interpretation of a text.

**Keywords:** narrative strategy, narrative perspective, focalization, unreliable narrator, defeated expectancy, retrospective reconstruction, British literature, psychological thriller.

## ФОРМИРОВАНИЕ НАЦИОНАЛЬНЫХ КОНСТРУКТОВ В РУССКОМ И ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОМ ЭСТЕТИЧЕСКОМ СОЗНАНИИ

### 5.1. ЛИНГВОКУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКАЯ ДИАХРОНИЯ ФРАЗЕОЛОГИИ В СИНХРОНИИ ПОЭТИЧЕСКОГО ДИСКУРСА

© *Е.Н. Антонова*<sup>1</sup>

Цель исследования определяется стремлением охарактеризовать синхронно-диахронический аспект фразеологии на фоне лингвокультуры. На примере фразеологизмов-библейских, являющихся специфическими маркерами исторического развития и современного состояния языка, выполнен анализ русского поэтического дискурса. В поле зрения попали стихотворные тексты, содержащие в своей структуре устойчивые языковые единицы разных типов. В работе были задействованы индуктивно-дедуктивные методы исследования, наблюдение над дискурсивным пространством, обнаружение и описание интертекстуальных связей в стихах различных периодов. В качестве иллюстративного материала использовались фразеологические конструкции русского языка, зафиксированные в контексте художественной литературы и подлежащие лексикографической кодификации.

**Ключевые слова:** поэтический дискурс, лингвокультура, фразеология, синхрония и диахрония, русская поэтика, текст, устойчивая языковая единица, библейзм.

Функциональная стратификация языка определяет не только прагматику всего текста, но и отдельных его элементов. Фразеологизмы представляют собой изначально лингвокультурологически ориентированные компоненты художественного мира, поскольку в них заложена образность, эмоциональность, оценочность, исторический опыт и его современное переосмысление. Этапы исторического развития, диахронная составляющая, фиксируется в первую очередь в семантике (в том числе на уровне коннотаций и имплицитного потенциала) языковой единицы, ставшей устойчивой в процессе диахронического движения. Реализация данной единицы в контексте современной лингвокультуры, языковая синхрония, происходит

---

<sup>1</sup> Проект РГНФ 11-14-3200 (а/ц) (Е.Н. Сычёва).



за счёт активизации накопленных смыслов и синхронного изучения интертекста. При этом принципиальный подбор языковых средств является важным условием реализации различных типов дискурса. Многообразие дефиниций термина 'дискурс' расширяет исследовательские горизонты, в качестве рабочего приведём определение И.И. Чумак-Жунь, основанное на обобщении ведущих качеств дихотомии «текст – дискурс»: «В определении текста выделяются такие качества, как *целостность, завершённость, обработанность, связность, структурированность*, в определении же дискурса доминирует представление о *динамичности, событийности, "текучести"*» (разрядка и курсив – И.И. Ч.-Ж.). Отмечается также отсутствие жёсткой оппозиции текста и дискурса, при понимании первого как «продукта, результата речетворческой деятельности», второго – как «компонента процесса или сам процесс» [1, с. 16].

Фразеологический дискурс воспринимается в качестве многообразия контекстуальной реализации устойчивых языковых конструкций, представляет собой внушительный пласт лингвокультуры, изучается филологами в режиме автономного феномена и в качестве части узуального пространства. Формирование фразеологии как самобытной филологической области происходит на фоне синхронии языкового развития в зависимости от лингвокультурологической диахронии. Фразеологическое учение имеет достаточно последовательную, хорошо разработанную теоретическую систему, однако продолжает поддерживать неугасающий исследовательский интерес [2; 3; 4], так как ассоциируется с народной мудростью и отражает историю.

Поскольку язык диагностирует социальные процессы, является информационным проводником между поколениями, особое внимание приковано к работам библейской тематики (Е.В. Бобырева, И.В. Бугаева, О.В. Ломакина, В.М. Мокиенко и др.). В большинстве случаев они носят дискурсивный характер в силу пропаганды теологической толерантности в мире. Кроме того, в результате развития синхронии и диахронии как лингвокультурологической дихотомии возрастает исследовательский спрос на изучение роли и формы выражения языковых средств, в том числе с учётом конфессиональных установок. Это значит, что постижение действительности неотделимо от функционально-стилевого мировосприятия в зависимости от психофизиологических реакций конкретного индивида и общества как совокупного целого. По замечанию Л.Д. Исаковой, «в воплощении стилистических приёмов проявляется предпочтительность выбора средств отдельных аспектов языка» [5, с. 58]. В свою очередь поэтическое сознание – мощный проводник эстетики любой эпохи. Данный феномен многогранен, поэтому в настоящей работе внимание уделено его

частным проявлениям – фразеологизмам-библеизмам как элементам русской поэтики.

Обращение к библеизмам неслучайно, поскольку данные языковые единицы отражают историю посредством функционирования в современности. Традиционно под библеизмами понимаются различные языковые единицы, восходящие к евангельским писаниям (это отмечают такие филологи, как Х. Вальтер, Е.Е. Иванов, В.М. Мокиенко) [6, с. 134–158]. Также учёные в связи со структурно-семантической устойчивостью говорят о фразеологических библеизмах, «позволяющих отграничить разные по структуре единицы, указав их лингвистический статус и источник появления» [7, с. 25].

Фразеологический библеизм *«глас вопиющего в пустыне»* в когнитивной интерпретации не одного поколения лингвистов и обычных пользователей языка приобрел эстетическую прагматику за счёт архаичного характера структурных компонентов. Данная идиома, этимологически восходящая к книге пророка Исаии 40 глава 3, процитирована во всех четырёх евангелиях, во фразеологической лексикографии со стилистической пометой «книжн.» имеет дефиницию: «Напрасный призыв к чему-либо, остающийся без ответа, без внимания» [8, с. 107]. При наличии множества интертекстуальных отношений данный библеизм ранее анализировался учёными в работах разных тематических диапазонов, распространённость структуры носит паремиологический характер, отражающий монотеистические воззрения (о чём говорилось ранее в нашей работе «Реализация антропоморфного принципа в русских поговорках») [9]. Наиболее известным поэтическим размышлением с данным библеизмом в структуре является стихотворение «Певучесть есть в морских волнах...» (1865) выдающегося поэта XIX века Ф.И. Тютчева: «...*Все безответен и поныне // Глас вопиющего в пустыне...*». Помимо этого в поэтическом корпусе Национального корпуса русского языка (НКРЯ)<sup>1</sup> фиксируются и другие вхождения рассматриваемого выражения: «...*Твой вдохновляющий призыв // Глас вопиющего в пустыне – // О, верь! О, верь! Ты будешь жив!*» (В.В. Гофман. Валерию Брюсову (1902)); «*Глас вопиющего в пустыне // Ты слышал, ты уразумел...*» (П.А. Вяземский. Александру Андреевичу Иванову (1858.06.30)); «...*Что хоть зови ее отныне – // “Глас Вопиющего в Пустыне”*» (Н.Ф. Щербина. Газета «Молва» (1857)) [10]. Интересным является тот факт, что рассмотренный библеизм, несмотря на свой книжный характер, активно циркулирует в языке на различных уровнях, в том числе в качестве заголовков научных статей (не всегда филологической направленности): Бочарова З.С. «**Наши жалобы – глас вопиющего в пустыне**» [11], Новикова Л.И. «**Глас вопиющего в пустыне, или вопрос о**

критериальной базе части с ЕГЭ» [12]; *Ефременко Д.В.* «Глас эксперта, вопиющего в пустыне: реформа РАН и ее последствия в оценках представителей российского научного сообщества» [13]; *Ерёмин В.Н.* «"Глас вопиющего в пустыне"» [14].

Иная лингвокультурологическая огранка присуща библеизму «*бог с тобой*». При аналитическом взгляде, тексты, содержащие данную языковую единицу, носят более фамильярный характер, нежели с рассмотренной выше. Наблюдается авторское стремление сократить дистанцию со своим читателем. В НКРЯ размещено около семидесяти вхождений данного фразеологизма в русский поэтический дискурс. Эстетика данной единицы является значимым элементом перцептивной материи русского художественного мира, просматривается в творчестве поэтов XVIII–XXI веков. Приведём некоторые примеры: «*Родись, люби – и бог с тобой!*» (Н.М. Карамзин. Два сравнения. 2 (1797)); «*Уклонись от злодеяний, // Делай благо, – Бог с тобой...*» (Г.Р. Державин. Утешение добрым (1804)); «*Но Бог с тобой; я все простила...*» (В.А. Жуковский. Алина и Альсим (1814)); «*Говорить с тобой нет мочи – // Всё прощаю! бог с тобой...*» (А.С. Пушкин. «Раззевавшись от обедни...» (1821)); «*Наших чувств тебе, знать, мало, – // Ниса, Ниса, бог с тобой!*» (Ф.И. Тютчев. К Нисе (1823–1824)); «*Плотичка, бог с тобой!*» (Вс.А. Рождественский. Плотичка (1961)); «*Бог – с тобой, // ты – с ним, ты шепчешь "благодарствуй"*» (Б.Ш. Кенжеев. «Под свист метели колыбельной...» (2003–2005)) и т.д. [10].

В лексикографии данное устойчивое выражение вариативно (**Бог [Христос] с тобой [с ним, с ней, с вами, с ними]**), имеет несколько дефиниций с семантикой согласия, несогласия или пожеланиями хорошего. С данной единицей также коррелируют модификации фразеологического библеизма «**Бог [господь, аллах, чёрт, бес, леший, пёс] знает / ведает**» с общим значением неосведомленности [8, с. 40]. В базах НКРЯ фиксируется около ста сорока поэтических контекстов, содержащих какой-либо вариант данного библеизма.

В продолжение темы стоит сказать об онтологической амбивалентности, проявляющейся в дихотомии «земное – неземное» в том числе на уровне фразеологии. В качестве примера приведём такие устойчивые единицы, как *божй суд – земной суд*, их активное функционирование в русской поэтике со своей синхронно-диахронической спецификой подтверждается данными поэтического корпуса НКРЯ. Так, выражение «земной суд» приводится в четырёх контекстах у авторов разных эпох: «*Суда поспешно не чини: / Непрочен суд земной! / И голубиной – не черни / Галчонка – белизной*» [М.И. Цветаева. «Суда поспешно не чини...»] [«Большими

тихими дорогами...»], 14] (1913–1920)]; «...*И молися: завтра с денницею / Ты предстанешь на страшный суд господ, / А **земной суд** и казнь начинаются...*» [Л.А. Мей. Песня про боярина Евпатия Коловрата (1859)] [10].

Как видим, в последнем примере смысловая дихотомия реализуется лексически, непосредственно в контексте противопоставлены, и одновременно объединены, «земной суд» и «суд господ», или «божий суд». Однако устойчивое сочетание слов «божий суд» в поэтическом мире фигурирует значительно чаще, фиксируясь в тридцати трёх документах (всего сорок три вхождения). Например: «*Один святой полюбит **Божий суд** / и хвалит казнь, к какой его везут, / и ветер на пустой дороге*» [О.А. Седак-ова. Ни темной старины заветные преданья (1979–1983)]; «...*Дойдя до строк: «Но есть, / есть **божий суд**, наперсники разврата...» – / он, вздрогнув, огляделся воровато / и побоялся еще раз прочесть*» [Е.А. Евтушенко. Баллада о шефе жандармов и о стихотворении Лермонтова «На смерть поэта» (1964)]; «*Он с тех времен, как Русь стоит, / Всегда пророчески являлся, / Как скоро **Божий суд** свершался, / Во славу иль в спасенье нам*» [В.А. Жуковский. «Встает Христов знаменосец...» (1842)]; «*Но есть и **божий суд**, наперсники разврата! / Есть грозный суд: он ждет, / Он не доступен звону злата, / И мысли и дела он знает наперед*» [М.Ю. Лермонтов. Смерть Поэта (1837)]; «*Проснутся в мыслях сих, в сих мыслях и заснут, / И злой привычкою ко аду привлеченны, / Со добродетелью навеки разлученны, / Забыли страшный **Божий суд***» [А.П. Сумароков. Из 35 псалма (1774)]; «“...*Не преклонил ни глад, ни должной казни страх. / Крепились, мнимыми прельщены чудесами, / Не двинулись своих кровавыми струями; / Пока упрямство их унижил **божий суд**, / Уже в церковной все послушности живут*”» [М.В. Ломоносов. Петр Великий (1760–1761)] [10]. Приведённые контексты взяты из произведений, созданных в XVIII–XX веках, однако общий стилистический фон рассматриваемого библеизма сохраняется в большинстве произведений – книжное истолкование возмездия, существование высших сил, стоящих над человеком. Также стоит сказать об эксплицитных реминисценциях: прямое цитирование лермонтовских строк у Е.А. Евтушенко.

В данной работе на примере нескольких фразеологизмов с библейской семантикой прослеживается их лингвокультурологическая роль в условиях русского поэтического текста при синхронно-диахроническом взгляде. Стоит сказать, что наиболее частотны контексты с библеизмами, относящиеся к XX веку, вероятно, в силу большего количества зафиксированных источников. Поскольку художественная литература выступает одним из самых продуктивных поставщиков фразеологических и паремиологиче-

ских единиц, нелишним будет подчеркнуть аккумулятивный характер данных единиц в общественном сознании.

### *Примечания*

1. Иллюстративные контексты взяты из поэтического корпуса Национального корпуса русского языка (НКРЯ).

### *Список литературы*

1. Чумак-Жунь И.И. Поэтический текст в русском лирическом дискурсе конца XVIII – начала XXI веков: монография. Белгород: Изд-во БелГУ, 2009. 244 с.

2. Антонова Е.Н. Прагматика современного стихотворческого процесса в свете дискурс-анализа филологической поэзии // III Фирсовские чтения. Лингвистика в XXI веке: Междисциплинарные парадигмы. Материалы докладов и сообщений Международной научно-практической конференции. 2017. С. 78–83.

3. Сычева Е.Н. «Человеческая» афористика в поэтической онтологии Ф.И. Тютчева // Вестник Пятигорского государственного лингвистического университета. 2014. № 3. С. 119–124.

4. Сычёва Е.Н. О филологической поэзии // Актуальные вопросы изучения мировой культуры в контексте диалога цивилизаций: Россия – Запад – Восток. Материалы международной научно-практической конференции. 2016. С. 518–524.

5. Исакова Л.Д. Стилистическое взаимодействие аспектов языка // Вестник Московского государственного лингвистического университета. 2008. № 554. С. 55–60.

6. Вальтер Х., Иванов Е.Е., Мокиенко В.М. Национально-культурная маркированность библейских выражений и афоризмов русского языка (лингвострановедческая зона русско-белорусского словаря библеизмов с соответствиями в немецком языке) // Но мы сохраним тебя, русский язык!. Коллективная монография, посвященная 90-летию академика Виталия Григорьевича Костомарова. Государственный институт русского языка им. А.С. Пушкина. Москва, 2020. С. 134–158.

7. Комкова Н.И., Ломакина О.В. Функционирование фразеологических библеизмов в художественной прозе Б.В. Шергина // И.А. Бодуэн де Куртенэ и мировая лингвистика. Труды и материалы Международной конференции. В 2-х томах. Под общей редакцией К.Р. Галиуллина, Е.А. Горобец, Э.А. Исламовой. 2019. С. 143–147.

8. Войнова Л.А., Жуков В.П., Молотков А.И., Федоров А.И. Фразеологический словарь русского языка: свыше 4 000 словарных статей / Под ред. А.И. Молоткова. М.: Русский язык, 1978. 543 с.

9. Антонова Е.Н. Реализация антропоморфного принципа в русских паремиях // IV Фирсовские чтения. Язык в современных дискурсивных практиках. Материалы докладов и сообщений Международной научно-практической конференции. Российский университет дружбы народов. 2019. С. 208–214.

10. Национальный корпус русского языка [Электронный ресурс]: <https://ruscorpora.ru/new/search-poetic.html> (дата обращения 19.10.2020).

11. Исторический архив. 2011. № 2. С. 131–147.
12. Русский язык в школе. 2012. № 1. С. 16–20.
13. Социологический ежегодник. 2014. № 2013-2014. С. 291–311.
14. Вестник Ивановского государственного университета. Серия: Экономика. 2015. № 3–4 (25–26). С. 81–85.

## **LINGUOCULTUROLOGICAL DIACHRONY OF PHRASEOLOGY IN THE SYNCHRONY OF THE POETIC DISCOURSE**

**Е.Н. Antonova**

The research goal of the chapter is determined by the desire to characterize the synchronous-diachronic aspect of phraseology against the background of linguoculture. On the example of biblical phraseological units, which are specific markers of the historical development and modern state of the language, the analysis of Russian poetic discourse is carried out. In the field of vision came poetic texts containing in their structure stable linguistic units of different types. The work involved inductive-deductive research methods, observation of the discourse space, the detection and description of intertextual connections in poetry of different periods. Phraseological constructions of the Russian language, recorded in the context of fiction and subject to lexicographical codification, were used as an illustrative material.

**Keywords:** poetic discourse, linguoculture, phraseology, synchronicity and diachrony, Russian poetics, text, stable linguistic unit, biblicalism.

## **5.2. УЛЫБКА В СОВРЕМЕННОЙ ФРАНЦУЗСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ДЛЯ ДЕТЕЙ**

© *Н.И. Жабо, М.Ю. Авдоница*<sup>1</sup>

Рассматриваются эксплицитированные и имплицитные смыслы улыбки на примере романа Люка Бессона «Артур и минипуты». Цель исследования: выявление функций улыбки в художественном тексте для детей. Методы: количественный и качественный анализ употребления лингвистических средств, выражающих улыбку. Результаты: фрагменты текста, включающие описание улыбок как положительных, так и отрицательных персонажей, составляют десятую часть всего текста; выявлено более пятидесяти различных отношений и чувств, выражаемых улыбкой, показаны функции улыбки, самостоятельная роль улыбки как паралингвистической формы реплики в диалоге персонажей и др. Выводы: чтение романа обучает ребенка пользоваться улыбкой как значимой частью культурного кода Франции.

**Ключевые слова:** французский язык, детская литература, паралингвистические средства, улыбка, функциональный анализ, семантический анализ, Люк Бессон.

---

<sup>1</sup> Проект РФФИ № 17-34-10303.

Юмор, ирония, самоирония свойственны детской литературе, ее адресат – дети – любят шутку и ценят умение шутить у взрослых. Произведения, в которых смех и улыбки являются одной из главных составляющих семантики текста, пользуются заслуженным успехом. Но что такое улыбка? Можно ли обучить маленького читателя интерпретировать этот паралингвистический элемент коммуникации? Сумеет ли автор вывести на уровень осознания ребенка возможности использования улыбки в диалоге? Дебют Л. Бессона в «*La littérature de jeunesse*» (так теперь называют французскую детскую литературу) оказался очень удачным, в лучших традициях графини де Сегюр, С. Лагерлёф и Дж. К. Роулинг.

Теоретической основой исследования послужили как философские размышления Анри Бергсона о природе смеха и комического [1], не утратившие своей актуальности за 120 лет, так и новейшие исследования в области нейрологии, в частности, результаты 2006–2018 гг. группы под руководством Леонарда Шильбаха (Университет г. Кёльна) [2]. Психофизиологи, по понятным причинам, принимают как аксиому, что мимика лица спонтанна, но что такие произвольные реакции, которые они называют «социально значимыми выражениями лица» [2, с. 37] (Здесь и далее перевод наш, если не оговорено другое – М.А. и Н.Ж.), имеют большое значение для успешного межличностного общения. В исследованиях выделяются два вида улыбки: эмоциональная и связанная с действиями, и оба вида рассматриваются как часть дорефлективной естественной реакции на восприятие социально значимых выражений лица другого человека, а также рефлективной репрезентации себя и других. Португальский психолог Арминдо Фрейташ-Магалаеш [3] даёт обзор работ по психологии улыбки 1980–1990 гг. и полагает, что улыбка является выражением эмоций и зависит от социокультурных стимулов.

Отечественные исследования в основном посвящены национально-специфическому аспекту проблемы, либо изучая отдельную культуру, либо сопоставляя культуры. В начале XXI в. этой проблематике посвящены работы И.Е. Брыксиной, В.Н. Бурчинского, С.А. Зайцева, Т.И. Жарковой, Г.Е. Крейдина и Е.А. Чувилиной, Ю.Е. Прохорова, З.М. Сафониной, И.А. Стернина, С.Г. Тер-Минасовой, М.А. Токаревой, О.О. Чыпсымаа и др. В индивидуально-авторской картине мира улыбка изучалась Л.Л. Дмитриевой, Р.А. Мамедовым, Е.В. Песчанской и др.

Роман «Артур и минипуты» Люка Бессона [4] – это сочетание фантастики и психологического анализа человеческих отношений, комического и серьёзного. Это разговор с детьми о любви, доброте, об ответственности за последствия своих поступков. Главная особенность текста романа – юмористический взгляд на серьёзные философские вопросы, такие, как

проблема нравственного выбора. К моменту обращения к детской литературе Люк Бессон написал 27 сценариев кинофильмов, тексты песен к пяти кинолентам, 7 книг о своих фильмах, то есть опыт создания прозаических и поэтических произведений у него был большим. Написание тетралогии об Артуре и минипутах (2002–2005 гг.) завершилось созданием двух фильмов (2006 г. и 2009 г.), видеоигр, двух книг и аттракциона в парке «Футуроскоп» [5]. На русский язык книги переведены в 2009 г. [6].

Цель исследования: выявление функций улыбки в художественном тексте для детей.

Задачи:

1. Провести лингвокультурологический анализ текста романа.
2. Выявить и классифицировать случаи употребления лексических единиц, обозначающих улыбку.
3. Провести семантический и психологический анализ функционирования этих единиц в тексте.

Методы: лингвокультурологический анализ текста, количественный и качественный анализ употребления лингвистических средств, выражающих улыбку.

Результаты.

Лингвокультурологический анализ романа позволяет выделить основные приёмы Л. Бессона, с помощью которых он достигает эффекта проникновения в душу читателя идей о необходимости более чуткого отношения к людям и к окружающей среде, а именно активизация различных культурологических пластов, ориентированных на знания школьника и включающих: 1) научные термины (*lobotomisé, oléoduc*); 2) крылатые выражения (например, *Revenons à nos moutons* из фарса об адвокате Патлене); 3) образы из сказок (*La Belle au Bois Dormant, Cendrillon*) и легенд (*Robin des Bois*; десятилетний Артур, главный герой романа, вытаскивает меч из камня); 4) классические литературные произведения (например: *son costume baroque rappelle l'époque du Vêrone des Montaignus*); 5) историзмы (*pharaonique*) и ссылки на исторические события (*la bataille d'Angleterre*); 6) современные реалии (*Assemblée Nationale, carnaval de Venise*); 7) ссылки на культовые фильмы (*Star Wars*); 8) многочисленные заимствования (например, *sputnik, yeti, pick up, cocker, hold-up, toboggan, oups!, wouah!, zapping, patchwork, pitt-bull, tilt*); 9) большое количество ономастических единиц (например, *Shakespeare, Charlot (Чарли Чаплин), César*); 10) авторские неологизмы (например, названия изобретений: *matachette, gou lure, raquane, tourne-gland*); 11) игру слов (особенно со словом *pomme* и выражением *tomber dans les pommes* ('упасть в обморок'); 12) авторские сравнения и метафоры (например: *L'enfant <...> fait des bonds comme un*



*kangourou trop heureux d'avoir avalé un ressort; honnête comme un dentiste; perdu dans les méandres du comportement féminin; rire comme une baleine;* 13) расширенное интерпретационное описание мимики и жестов героев.

Количественный анализ фрагментов текста, связанных с улыбками, составляют десятую часть всего текста романа: 89 форм глагола и существительного *sourire*, различные формы глаголов *émoustiller* и *amuser* ('веселить, приводить в весёлое настроение'). Выявлено отсутствие слова *rictus* ('ухмылка, оскал'), которое будет употребляться в других томах тетралогии. Обнаружены и перифрастические единицы, например: «*Mes amis ! lance-t-il en ouvrant les bras, toutes dents dehors. Bienvenue au Jaïmabar-Club !*» ('Друзья! – говорит он, улыбаясь во все зубы. – Добро пожаловать в Жаймабар-Клуб').

В русском переводе слово *улыбаться* употреблено 38 раз, *улыбка* – 30, *улыбнувшись* – 2, *улыбнуться* – 1. Это связано с тем, что некоторые фрагменты переведены с опущением упоминания об улыбке, например: «*Davido lui sourit avec un regard de serpent*» / «*Давидо взирает на мальчишка глазами ласковой гадюки*». В данном случае в тексте оригинала участники диалога видят улыбку Давидо, но видят и его глаза, немигающие и холодные как у змеи, и понимают, что Давидо учтив, но не хочет им добра. Л. Бессон здесь противопоставляет мимику губ мимике глаз, что неожиданно, так как противоречит общепринятому представлению, что улыбка – это «мимика лица губ, глаз, показывающая расположение к смеху, выражающая привет, удовольствие, насмешку» [7, с. 722]. Переводчик же предпочел комплексную трансформацию.

Л. Бессон в своем романе эксплицировал более пятидесяти различных видов улыбки: улыбка как сигнал к началу общения; улыбка предвкушения хорошей еды (*sourire gourmand*); улыбка как реакция на непонятную ситуацию; чуть улыбнуться в качестве извинения. Автор объясняет чувства, с которыми персонажи улыбаются, присваивая эти чувства самой улыбке с помощью интерверсии: удовлетворенная, застенчивая, кокетливая, отеческая, хитрая, деланая, улыбка победителя (*sourire satisfait, timide, jolîe, paternel, malin, emprunté, un sourire de vainqueur*). Писатели-классики приучили и русского читателя к этому приему. Но в наше время, как видно из текста перевода романа, чаще принимается форма наречия («он виновато улыбается», «она довольно улыбается»). Наречие в изучаемом тексте встретилось лишь один раз: «*Arthur reste une seconde comme ça <...> à sourire bêtement*» ('Артур замер на мгновение, глупо улыбаясь').

#### **Образные характеристики улыбки:**

1. Авторское сравнение: «*La voilà à terre, à la merci des deux guerriers souriant comme des cages d'escaliers. « Vas-y, attrape-la ! », lance l'un d'eux*»

(‘улыбаясь как лестничная клетка’); «avec un sourire de calculette» (‘с улыбкой микрокалькулятора’); «Il y a deux points communs entre l'huissier et le pit-bull, ils ne lâchent jamais leur prise, et ils ont le même sourire devant la souffrance» (‘У судебного исполнителя и питбуля есть два сходства: они оба, ухватив, не разжимают челюстей и они одинаково улыбаются, глядя на страдания’).

2. Перенос метафоры:

Французский язык широко использует цветообозначения для передачи чувств и состояний, но в данном случае Л. Бессон переносит значение желтого цвета со словосочетания *rire jaune* (‘принуждённо смеяться; деланно смеяться’, чтобы не подавать виду, что ситуация неприятная) на глагол *sourire* ‘улыбаться’: «*Il sourit jaune*»;

3. Авторские шуточные гиперболы, например: «un petit sourire à faire fondre le plus dur des esquimaux» (‘ее улыбочка растопила бы самое холодное мороженое’);

4. Гиперболическая метонимия с подкреплением жестом одобрения: «*Le Minimo est tout sourire et lui montre ses deux pouces en l'air, en signe de felicitations*» (‘Минипут расплывается в улыбке и, поздравляя, показывает ему оба больших пальца’);

5. Энциклопедическая пресуппозиция: «un sourire d'inquisiteur» (‘с улыбкой инквизитора’); «un sourire machiavélique»; «avec le sourire d'un chasseur qui a flairé le pigeon» (‘с улыбкой охотника, учуявшего дичь’); «un sourire de vendeur de tapis» (‘улыбка торговцами коврами’).

**Передача отношений персонажей:**

– Восторженность друга: «*Miro lui sourit, émerveillé par l'énergie et la candeur de ce jeune héros*» (‘Миро улыбается ему, восхищенный энергичностью и простодушием юного героя’).

– Отеческое отношение: «*Le Roi s'approche de lui, un sourire très paternel au coin des lèvres*» (‘король идет к нему, улыбаясь по-отечески уголками губ’).

– Взаимопонимание: «*Les deux vieilles femmes échangent un sourire complice. Il faut avoir vécu plus de soixante ans pour pouvoir partager ce genre de sourire sans pleurer immédiatement*». Взаимный одновременный обмен короткими улыбками, равными реплике, означает в данном случае подтверждение понимания, что жизнь у обеих пожилых дам несчастная, но достоинство терять не надо. В русском тексте смысл был изменен: «*И дамы обмениваются заговорщицескими улыбками. Им обеим за шестьдесят, поэтому найти общий язык для них труда не составляет*». Но дамы ничего не затевали, они лишь понимающе улыбнулись друг другу, зная, как трудно живётся им обеим. Как это ни парадоксально, улыбка тесно связана

эмоционально со слезами, и Л. Бессон во второй части фразы говорит юному читателю, что, дословно, ‘только прожив больше шестидесяти лет, можно обменяться такой улыбкой и не расплакаться сразу же’.

– Агрессия, намерением запугать: «**un sourire à faire peur**» (‘пугающая улыбка’).

**Ответ на собственную невысказанную мысль, элемент внутреннего диалога персонажа:** «*La Mamie sourit à cette pensée*» (‘Бабушка улыбнулась этой своей мысли’).

**Улыбка, обращенная к самому себе в одиночестве, переживание приятных воспоминаний:** «*La Mamie sourit, revoyant la scène gravée dans sa mémoire*» (‘Бабушка улыбнулась, мысленно видя эту сцену, запечатлевшуюся в ее памяти’).

**Улыбка своему отражению в зеркале:** «*Elle lâche un long soupir, s'arrange légèrement les cheveux et lance un sourire à ce reflet complice*» (‘Долгий вздох, она слегка поправляет прическу и улыбается своему отражению, которое все понимает’).

**Улыбка как продукт хорошо развитого воображения в ответ на описание прошлого:** «*”Pendant que j'accouchais, sous une tente, ton grand-père était dehors et il peignait ce paysage”*. – *Arthur sourit, amusé par son grand-père*» (‘ “Пока я рожала, в палатке, твой дедушка рядом с палаткой писал этот пейзаж”, – Артур улыбается, позабавленный поведением дедушки’).

**Этикет, учтивость:**

Ответ девушки на приглашение на танец: «*M'accordez-vous cette danse?*», *demande-t-il, poli comme un gentleman. Sélénia sourit, pas Arthur*» (‘Позвольте вас пригласить на танец, – говорит он вежливо, как джентльмен. Селения улыбается, Артуру это не нравится’).

Цель улыбки осознается самим персонажем: разрядить напряжение: «*Monsieur Davido, histoire de détendre l'atmosphère, enlève poliment son chapeau et se fend d'un sourire qui semble lui faire mal au visage*». Автор показывает неискренность персонажа и непривычность такой мимики. Создается метафора, в которой не рот, а метонимически весь персонаж (дословно) «раскалывается в улыбке». И ощущение других участников диалога гиперболически передаётся как впечатление, что лицу отрицательного героя улыбка причиняет боль. В официальном переводе накал отношений снижается до нейтрального: «*Желая разрядить атмосферу, гость вежливо снимает шляпу и не менее вежливо улыбается. Улыбка у него какая-то вымученная*».

Метонимическое описание «*L'homme <...> finit par lâcher un grand sourire qui dévoile ses belles dents blanches*» (‘Мужчина широко улыбается,

показывая свои прекрасные белые зубы'). Однако такая улыбка может иметь другой смысл, именно это объясняет тут же Л. Бессон: «Comme il a la tête en bas, son sourire est à l'envers et Arthur **n'est pas sûr du signal**» ('Он висит при этом вниз головой, улыбка получается перевернутой, и Артур не уверен, правильно ли он ее понял').

#### **Оценка улыбки собеседником:**

Л. Бессон показывает своему читателю, что можно испытывать, видя улыбку: «*Que du naturel ! affirme-t-il avec un sourire qui laisse un peu perplexe*» ('Всё только натуральное! – заявляет он с улыбкой, которая оставляет их в некоторой растерянности'); «*Max <...> lance un sourire trop large pour être honnête. Arthur sent le manège*» ('Улыбка Макса слишком широкая, чтобы быть честной. Артур чувствует подвох').

Высокая оценка улыбки, как свойства, присущего данному человеку и отражающего характер, например: «*Martin a la quarantaine, plutôt joviale, les cheveux déjà grisonnants. Un regard de cocker mais un sourire qui sauve tout*» / «Его взгляд, цепкий, как челюсти гладкошерстного фокстерьера, искупает широкая дружелюбная улыбка». Простим автору перевода незнание разницы между взглядом кокер-спаниеля и фокстерьера, зато добавленные эпитеты адекватно заменяют слишком емкое французское выражение *qui sauve tout* ('которая спасает всё').

**Улыбка, скрывающая чувства:** «...*Max, qui sourit pour dissimuler son malaise*» ('Макс улыбается, чтобы скрыть чувство, что он не в своей тарелке'); «*Il affiche le sourire de quelqu'un qui est trop fier de son idée*» ('на лице его появляется улыбка человека, чрезмерно гордящегося своей мыслью'); «*Sélénia retient ses larmes en se forçant à sourire*» ('Селения сдерживает слезы и пытается улыбнуться'); «*Le voleur se met à sourire, comme s'il s'agissait d'une blague*» ('Вор улыбается так, как будто это шутка').

И все же главная улыбка для Люка Бессона – это **детская улыбка:** «*Un sourire d'enfant lui rajeunit le visage*» / «От детской улыбки, заигравшей на губах короля, лицо его молодеет на глазах». Улыбка отражает внутреннее веселое настроение персонажа, но одновременно мы видим и внешнюю оценку собеседницы: она улыбается как маленький невинный ребенок: «*avec un sourire émoussillé qui donne l'impression qu'elle a cinq ans*» ('с веселой улыбкой, так, что кажется, что ей пять лет').

Такую мимическую реакции трудно сдержать искреннему человеку: «*La grand-mère ne peut s'empêcher de sourire. "Tout le portrait de son grand-père," – reconnaît-elle*» ('Бабушка не удержалась и улыбнулась. "Весь в дедушку," – думает она').

**Самостоятельная роль улыбки как паралингвистической формы реплики в диалоге персонажей:**

**Молчаливый ответ на просьбу.** Широкая улыбка показывает, что тайный замысел внука разгадан и одобрен: «*Je peux m'acheter des pailles? lance-t-il, mine de rien. La Mamie lui offre un grand sourire*» ('Можно я трубочки куплю? – спрашивает он как бы невзначай. Лицо бабушки расплывается в улыбке').

**Признательность + неудобство, стыд:** «*La grand-mère accepte d'un petit sourire*». Короткая улыбка: персонаж соглашается взять то, что нужно было купить, бесплатно, так как хозяйка магазина знает, что она не может заплатить.

**Улыбка как знак признания** несправедливости высказанного упрека: «– *As-tu jamais oublié le sien, d'anniversaire? lui rappelle la Mamie. Arthur sourit devant cette vérité*» ('А разве не бывало, чтоб ты забыл о его дне рождения? – напоминает ему бабушка. Артур улыбается, поставленный перед фактом').

**Улыбка как оценка ситуации, не адресованная собеседнику:** «*Sélénia finit par lâcher un sourire devant les efforts surhumains de son compagnon, qui lutte comme il peut contre l'alcool*» ('Селения, не удержавшись, улыбается, видя невероятные усилия своего спутника, сопротивляющегося воздействию алкоголя').

**Богатырская улыбка** (по С.С. Аверинцеву [8]), **улыбка-вызов:** «*Un laser à trois lames sort du couteau. Bétamèche retrouve son sourire et il exhibe fièrement son arme*». ('Из кинжала появляется тройной лазерный луч. Бетамеш может улыбаться и гордо показывает свое оружие'). «Барахлюш радостно смеется и гордо демонстрирует врагам свое оружие».

Выводы:

Шутливая форма обсуждения и комичное описание сложных ситуаций помогают юному читателю романа Люка Бессона осознавать необходимость защиты окружающей среды и воспринимать психологические тонкости отношений между героями.

Авторские сравнения, необычные ассоциации, лежащие в основе метафор, интерпретирующих значение улыбки, придают произведению некоторую детскость. Стиль романа Л. Бессона привлекателен для читателя-ребенка, однако, на наш взгляд, автор перевода на русский язык принял решение сделать упор на повествовательную канву романа: волшебство, приключения, клады, сражения, – и опустил многие смыслы этого параллелистического средства общения.

Улыбка в современной детской литературе Франции, и в частности, в анализируемом романе, играет множество ролей, так как чтение романа призвано обучать ребенка пользоваться улыбкой как значимой частью культурного кода Франции, в том числе улыбки, скрывающей подлинное

чувства. Ярко выражена функция улыбки как реплики в диалоге персонажей. В ходе анализа выявлено более пятидесяти различных отношений и чувств, эксплицитно выраженных автором романа в фрагментах, содержащих описание улыбки.

#### *Список литературы*

1. Bergson H. Le rire – Essai sur la signification du comique (1900). [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson\\_henri/le\\_rire/le\\_rire.html](http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson_henri/le_rire/le_rire.html) (дата обращения 23.10.2020).
2. Schilbach L., Mojzisch A., Eickhoff S., Vogeley K. What's in a smile? Neural correlates of facialembodiment during social interaction. In: March 2008 Social neuroscience 3(1):37–50. DOI: 10.1080/17470910701563228.
3. Freitas-Magalhães, A. (Ed.). (2009). The neuropsychophysiological construction of the human smile. In A. Freitas-Magalhães (Ed.), Studies in brain, face and emotion: Vol. 1. Emotional expression: The brain and the face (p. 2–22). Edições Universidade Fernando Pessoa. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://psycnet.apa.org/record/2010-00303-001> (дата обращения 23.10.2020).
4. Besson L. Arthur et les minimoys. 2<sup>e</sup> Edition. Italie: Intervista, 2005. 204 p.
5. Futuroscope: Arthur 4D reçoit son prix à Los Angeles. 22/02/2018. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.lanouvellerepublique.fr/poitiers/futuroscope-arthur-4d-recoit-son-prix-a-los-angeles> (дата обращения 23.10.2020).
6. Бессон Л. Артур и минипуты. Перевод: Е. Морозова. М.: Махаон, 2009. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://knijku.ru/books/artur-i-miniputy> (дата обращения 23.10.2020).
7. Ожегов С.И. Словарь русского языка / Под ред. Н.Ю. Шведовой. М.: Русский язык, 1984. 797 с.
8. Аверинцев С.С. Бахтин, смех, христианская культура // М.М. Бахтин как философ. М.: Наука, 1992. С. 7–19.

#### **SMILE IN MODERN FRENCH LITERATURE FOR CHILDREN**

© **M.Yu. Avdonina, N.I. Zhabo**

Explicit and implicit meanings of a smile are considered on the example of Luke Besson's novel «Arthur and the Minimoys». The purpose of the study: to identify the functions of a smile in fiction text for children. Methods: quantitative and qualitative analysis of the use of linguistic means to express a smile. Results: text fragments that include descriptions of smiles of both positive and negative characters make up one tenth of the text; more than fifty different attitudes and feelings expressed by a smile have been identified, the functions of a smile, the independent role of a smile as a paralinguistic form of a replica in the dialogue between characters, etc. have been revealed. Conclusion: reading the studied novel teaches a child to use smiling as a significant part of the cultural code of France.

**Keywords:** children's literature, paralinguistic tools, smile, functional analysis, semantic analysis, French, Luc Besson.

### 5.3. СПЕЦИФИКА ТРАНСЛЯЦИИ ЛИТЕРАТУРНОГО КАНОНА В СОВРЕМЕННОЙ РЕКЛАМЕ

© *С.В. Коломиец<sup>1</sup>, Е.В. Медведева*

Цель настоящей работы – исследование культурных кодов как средства трансляции литературного канона в рекламе. Методами исследования послужили общенаучные методы синтеза и анализа, метод лексико-семантического анализа, метод лингвистического наблюдения и описания, метод сопоставительного анализа. Авторами определены произведения, которые наиболее часто ретранслируются в текстах рекламных сообщений и могут претендовать на место в корпусе текстов литературного канона современной рекламы. В статье рассматриваются основные характеристики данных художественных произведений и способы их представления в рекламе (сюжет, персонажи, цитаты, автор). Исследование доказывает, что основные коды рекламы восходят к ретрансляции общемирового фольклора и произведений, являющихся классикой мировой литературы.

**Ключевые слова:** реклама, культурный код, литературный код, архетип, литературный канон.

Начиная с Античности, реклама значительно эволюционировала, расширив сферу своего влияния и роли в обществе. Современная реклама не только информирует о товаре, но также задаёт стиль и регламентирует ценности общества. Реклама безусловно является явлением социокультурным, и её по праву можно считать частью культуры. Любой текстовый и визуальный рекламный нарратив представляет собой композицию семиотических кодов, включающих в том числе и культурные коды. Культурные коды состоят из разнообразных знаков, которые могут носить универсальный характер или же могут быть присущи только культурному пространству одного этноса или нации.

О.Т. Гаспарян рассматривает культурные коды как своего рода культурную матрицу (структуру, определяющую индивидуальное и групповое поведение в рамках культурного пространства – как локального, так и глобального), которая, с одной стороны, определяет своеобразие современной рекламы и её роль в формировании массовой культуры, а с другой – показывает процесс трансформации и перекодирования устоявшихся культурных концептов [1, с. 93].

Культурный код в рекламе определяет набор знаков, символов и образов, которые связаны с архетипами и стереотипами, существующими в сознании потребителей. Культурный код – это «кирпичики» картины мира, которые бессознательно воспринимаются и интерпретируются человеком.

---

<sup>1</sup> Проект РФФИ № 19-013-00805 А.

Передавая специфический культурный код, реклама актуализирует существующие в представлении людей культурные ценности и традиции, которые связывает с рекламируемым товаром или услугой.

Для современной рекламы характерно присутствие литературных культурных кодов. Всё чаще в попытках привлечь внимание потенциальных покупателей творцы рекламы прибегают к ретранслированию хорошо известных сюжетов, мотивов, образов, персонажей каноничных религиозных и художественных произведений. Рекламное сообщение с известными литературными героями в качестве героев рекламы придает сообщению креативность, яркость, эмоциональность и, следовательно, высокую запоминаемость

Реклама апеллирует к самым ярким архетипическим образам, существующим в культурной памяти целевой аудитории, ориентируясь на некий социокод, который, применительно к литературе, фиксируется в художественных произведениях, являющихся обязательными для данного этноса (общества), то есть определенный литературный код или канон.

А.И. Попов пишет о тесной связи канона с понятиями преемственности, наследием, традицией. Согласно автору, канон – это предписание, требование следовать образцу, выработанному с позиций определенного мировоззрения и в определенных сообществах. Канон отличают образцовость, императивность. Универсальность канона не абсолютная, а относительная, так как он применим по большей части в тех сферах, где деятельность человека направлена на совершенствование чего-либо [2, с. 45]. В литературе канон – это перечень, список, собрание, множество текстов/авторов, считающихся образцовыми, самыми ценными, ключевыми для данной национальной литературы и/или культуры [3, с. 330].

Культура любого этноса включает в себя помимо прочего совокупность определенных прецедентных текстов, известных и узнаваемых большинством, если не всеми представителями данного этноса. Именно эта совокупность текстов формирует своего рода литературный канон, включающий как художественные произведения разных эпох, так и национальный фольклор и именно к ней обращается современная реклама, выстраивая свои сообщения. При этом остается открытым вопрос о том, какие тексты должны быть включены в тот или иной национальный литературный канон. Ведь список литературных произведений, известных и ценимых одним поколением, может значительно отличаться от литературного канона другого, хотя ядро канона имеет тенденцию сохранять свой статус долгое время.

Одной из проблем трансляции литературного канона в современной рекламе является его национальная специфика. Учитывая конвенциональ-



ный характер кодов и адресант, и адресат рекламной коммуникации должны обладать эквивалентными знаниями. Текстовое сообщение, символы, предметы, цвет могут иметь диаметрально противоположное значение в разных культурах. В случае неверного выбора возникают ошибки интерпретации, когда потребитель интерпретирует рекламное сообщение с помощью других, доступных ему кодов. Соответственно, в современной рекламе, особенно рекламе международной, отдаётся предпочтение кодам универсальной культуры, то есть культуры рассматриваемой как общемировой. Узнаваемость этих кодов позволяет эффективно воздействовать на целевую аудиторию. На втором месте находятся культурные коды, которые являются по своей сути стереотипными и общеизвестными, например, символы разных культур.

«Многоканальность» рекламы предполагает «множественность» кодов для передачи информации. Так, например, У. Эко пишет о том, что «рекламные коды функционируют в двойном режиме: а) словесном, б) визуальном» [4, с. 180]. Соответственно можно говорить о вербальных и визуальных кодах в рекламной коммуникации. К визуальным кодам можно отнести хроматические коды (свет и цвет), геометрические коды (фигуры, шрифт), визуально-пластические коды (графика, фотография и т. д.).

В рекламных сообщениях и видеороликах литературные культурные коды реализуются в словесном режиме посредством цитат, аллюзий и реминисценций. Визуально литературный код наиболее ярко представлен образами персонажей художественных и религиозных произведений, а также посредством хорошо известных сцен. Дополнительно визуальный литературный код представлен изображениями известных писателей и поэтов (Приложение 3. Рис. 1).

Проведенный в рамках данного исследования анализ рекламных сообщений показал, что особой популярностью в качестве литературного кода пользуются сказочные мотивы и персонажи, что вполне разумно, так как сказки содержат архетипические образы и мотивы понятные для большинства людей, как взрослых, так и детей. Так, существует множество рекламных видеосюжетов, использующих такие всемирно известные сказки, как Золушка, Красная Шапочка, Белоснежка и Семь Гномов, Спящая Красавица, Снежная Королева, Русалочка, Пиноккио, Принцесса на горошине, Три Поросенка и др. Следует отметить, что одна и та же сказка может использоваться для рекламы разных продуктов, от банковских до средств ухода за обувью (Приложение 3. Рис. 2).

В американской культуре роль сказок играют комиксы. Комиксы и персонажи комиксов ассоциируются с американской культурой, как аниме с культурой Японии. По мнению авторов, данное явление обусловлено

отсутствием общенационального американского сказочного фольклора. Поскольку у американцев, как у молодого, находящегося в стадии формирования народа нет общих культурных традиций, объединяющих разные этнические группы, входящие в его состав, то роль сказочного фольклора переместилась на комиксы. При этом комиксы, послужившие основой для создания фильмов, и получившие таким образом мировую известность, в последнее время приобретают все большую популярность среди молодежи за пределами американского континента (Приложение 3. Рис. 3).

Проведенный анализ образов и сюжетных линий из литературных произведений, представленных в отечественной и зарубежной рекламе позволил отметить, что одними из наиболее популярных ретранслируемых литературных произведений, элементы которых включены в контекст рекламного сообщения, являются произведения У. Шекспира. Первое место безусловно занимает Гамлет. Узнаваемость сюжета и строк из известного монолога среди потребителей рекламы не вызывают сомнения. Кроме этого, можно отметить Отелло, к которому обращаются создатели рекламы молочного шоколада "Nestle Classic". Таким образом, каноничность произведений Шекспира подтверждается и рекламой (Приложение 3. Рис. 4).

Помимо Шекспира следует отметить использование образа Шерлока Холмса и доктора Ватсона в рекламе печенья "Burltons" и энергетического напитка "Red Bull", а также образ Фауста Гёте в рекламе того же "Red Bull". Достаточно часто используются образы и сюжетные линии Приключений Алисы в Стране Чудес Л. Кэрлла.

Исследование позволяет прийти к мнению, что литературных произведения, которые могут создать «литературный канон рекламы» отличаются следующими чертами:

1. персонаж, сюжет хорошо узнаваем;
2. аллюзия на произведение и связь с рекламируемым товаром понятны потенциальному потребителю;
3. интерпретация рекламного сообщения простая и быстрая;
4. произведение в контексте сообщения не противоречит иным культурным кодам рекламы.

Однако, реклама сегодня сама обладает эстетической и художественной ценностью, и способна не только ретранслировать культурные ценности посредством семиотического кода, но и задавать определённые тенденции. Используя аллюзии на литературные произведения, их героев и образы, рекламный текст создает не актуализацию, а интерпретацию определенного содержания с учетом прагматической составляющей рекламного сообщения.

Таким образом, реклама как апеллирующее к массовой аудитории явление культуры, использует в текстах своих сообщений главным образом наследие общемирового фольклора и самые известные образцы мировой классической литературы, персонажи и цитаты из которых знакомы большей части целевой аудитории.

#### *Список литературы*

1. Гаспарян О.Т. Реклама как культурный инструмент управления поведением // Современная наука: Актуальные проблемы теории и практики. Серия Гуманитарные науки. 2016. №8. С. 93–99.
2. Попов А. И. Канон как социокультурное явление, его сущность, структура и функции // Аналитика культурологии. 2015. №2 (32). С. 32–46.
3. Сухих И. Н. Русский литературный канон XX века: формирование и функции // Вестник РХГА. 2016. №3. С. 329–336.
4. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб.: ТОО ТК «Петрополис», 1998. 432 с.

#### **SPECIFIC FEATURES OF THE LITERARY CANON TRANSLATION IN MODERN ADVERTS**

**S.V. Kolomiets, E.V. Medvedeva**

This paper is devoted to the study of culture codes as a means of literary canon translation in the advertisements. The research methods are general scientific methods of synthesis and analysis, method of lexico-semantic analysis, of linguistic observation and description and that of comparative analysis. The authors defined the fiction works that are mostly frequently used in the texts of adverts and can take the place in the corpus of literary canon texts of modern advertising. The chapter considers the main characteristics of the given fiction works and the ways of their representation in advertising (plot, characters, citations, authors). The study proves that the main advertisement codes go back to the retranslation of world folklore and works that are the classics of world literature.

**Keywords:** advertising, culture code, literary code, archetype, literary canon.

#### **5.4. ЛИТЕРАТУРНЫЙ КАНОН В МОНУМЕНТАЛЬНОЙ СКУЛЬПТУРЕ**

© *Г.Н. Боева*

Показано, как монументальная скульптура, выражая государственное и народное признание заслуг писателей, способствует формированию и закреплению в общественном сознании отечественного литературного канона. С опорой на культурно-исторический и социологический методы исследования литературных явлений прослеживаются основные этапы запечатления в скульптуре русских классиков (А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя, И.С. Тургенева, Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толсто-

го и др.) начиная с XIX века до современности. Утверждается, что именно памятник писателю является мощным способом легитимизировать его положение в литературном каноне. Обнаруживается связь между художественными стратегиями изображения писателя и его литературной репутацией, претерпевающей со временем значительные колебания. На примере памятников последних лет делается вывод о том, что, несмотря на кризис литературоцентризма, «культурный капитал» классики по-прежнему используется как влиятельная идеологическая сила.

**Ключевые слова:** литературный канон, монумент, литературоцентризм, классика, русский писатель, литературная репутация, культура, идеология, художественные стратегии.

В одной из театральных миниатюр для кабаре Л. Андреева («Монумент» (1916)) комический сюжет связан с разногласиями по поводу проекта памятника Пушкину, который намерены поставить в провинциальном городе Коклюшине. Источник конфликта – противоречие между «классическим глянцем» и живым образом поэта: городские власти рассматривают проекты двух скульпторов-конкурентов – Фракова, академиста, представляющего поэта в римской тунике с венком на голове, и Пиджакова, реалиста, у которого Пушкин изображен сморкающимся. В итоге ни один прожект не признается удовлетворительным: первый вызывает нарекания, т.к. классик оказывается «без брюк», а второй, подчеркивающий человечность Пушкина, в глазах экспертов снижает образ великого поэта запечатленным непоэтичным жестом. В итоге влиятельные лица города решают «воздвигнуть монумент по образу столичного московского» – «со шляпою в руке для обозначения задумчивости, и в альмавиве, то есть плаще-с» [1, с. 471]. Однако далее встает другое затруднение: как разместить на городской площади памятник таким образом, чтобы не оскорбить правосудие (спиной к острогу), не вызвать вольнолюбивых мыслей (лицом к острогу) и, наоборот, антипросветительских ассоциаций (спиной к свечному заводу).

«Столичный московский» образец, намек на который делается в пьесе Андреева, – вероятно, памятник поэту работы А.М. Опекушина, который действительно стал моделью для многих российских монументов (в том числе в Петербурге на Пушкинской улице – тоже работы Опекушина, 1884). Более того, драматург удивительным образом предвосхитил историю с предпринятым в 1937 г. в Москве переносом опекушинского памятника: стоявший в начале Тверского бульвара монумент «переедет» на место Страстной площади и будет повернут на 180 градусов, спиной к бывшему монастырю, что вызовет недовольство многих москвичей. Таким образом, Андреев в 1916 г. показал своего рода результат процесса канонизации Пушкина как первого поэта России – процесса, начавшегося в

большой степени именно после открытия в Москве опекушинского памятника в 1880 г. и произнесенной по этому поводу на заседании Общества любителей российской словесности речи Достоевского [2], в которой поэт провозглашается национальным пророком (еще раньше об этом заявил Н.В. Гоголь в своей статье, опубликованной в «Арабесках» в 1835 г. [3]). Провозглашение Пушкина центральной фигурой национальной литературы [4, с. 47–48] сопровождалось его канонизацией (и мифологизацией), сходной с канонизацией святого [5] – в русской национальной культуре этот путь наиболее отчетливо прошел именно он [6].

Поясню, на какое представление о «литературном каноне» я опираюсь, поскольку оно не имеет строгого литературоведческого значения и отличается дискуссионностью [7; 8]: можно говорить, по меньшей мере, о трех канонах («актуальном», «школьном» и «модном» [9, с. 69–70]), затрагивать аспекты их исторической изменчивости, «социальной адресности», связи с литературными иерархиями и национальной мифологией. Разделяя мнение М. Ямпольского о том, что «канонический текст» – «это ... такой текст, который перестает всецело принадлежать автору и чей смысл приобретает некий онтологический характер» [10, с. 219], под литературным канонам буду далее иметь в виду «совокупность текстов, признанных идеальными в системе <...> национальной культурной традиции» [11, с. 176].

Понятие «литературный канон», как и понятия «классик» и «классика», открываются только в сфере рецепции [12, с. 281–282], а потому с течением времени и переменой читательских вкусов подвержены изменениям. Они особенно наглядны при сравнении литературных канонов XIX в. и предыдущего столетия: имена Ломоносова, Державина, Фонвизина, Карамзина, даже Крылова «потеснились» и уступили место величинам «золотого века» русской словесности с Пушкиным в центре, ставшим «нашим всем». Однако камень долговечен, и монументальная скульптура продолжает сохранять изваяния тех литераторов, которые находились в свое время в «ядре канона» – например, памятник М.В. Ломоносову в Архангельске (И.П. Мартос, 1832), удачно совместивший классицистичность самого объекта увековечивания со стилистикой позднего классицизма; монумент «канонизированному» еще ранее Пушкина И.А. Крылову в Летнем саду в Петербурге (П.К. Клодт, 1855).

Напомню, что сама практика запечатления писателей монументальной скульптурой, как и вообще традиция чествовать великих людей с помощью этого вида искусства, недавняя: она зародилась лишь в XIX в. [13]. В литературоцентричной русской культуре фигура писателя всегда воспринималась как особо значимая, сопоставимая по важности с «земными правителями» – царями, героями, полководцами, революционерами. Уже в

советское время монументальная скульптура стала официальным выразителем государственного и народного признания заслуг литературных классиков.

Для дальнейшего разговора о запечатлении писателя в камне, бронзе и мраморе потребуется понятие из области социологии литературы – литературная репутация писателя. Оно было введено в обиход в конце 20-х гг. прошлого века И.Н. Розановым, который увидел некоторую закономерность в восприятии литературных имен и в самой динамике литературных вкусов. Закономерность эта определяется, по его мнению, отталкиванием «детей» от поколения «отцов» и, вследствие этого, выбором «магистрального пути» или «проселочной дороги» [14]. Розанов только наметил контуры теории литературной репутации, которая сейчас бурно развивается, позволяя многое объяснить в литературной судьбе отечественных литературных кумиров, особенно на протяжении бурного, «разломного» XX века.

Итак, литературная репутация – это публичный образ писателя, возникший как общая картина рецепции его творчества критикой, писателями-современниками, читателями, официальной идеологией. В разные периоды творческой биографии писателя и в его посмертной судьбе литературная репутация по-разному сочетает в себе «магистральные» и «второстепенные» / «проселочные» признаки, востребованные или проигнорированные эпохой. Скульптор в выборе своих художественных стратегий не свободен от актуальных представлений о литературной репутации писателя, его месте в культуре и доминирующих литературных вкусов своего времени. Более того, сам выбор фигур для увековечивания в камне или бронзе тоже диктуется особенностями литературной репутации писателя, чье место в национальном каноне отнюдь не «забронировано» навечно.

Художественные стратегии запечатления писателя в монументе адекватны «культурному коду» эпохи. Так, «госзаказ» на монументальную пропаганду, существовавший в советскую эпоху, привел к стилистической акцентуации символизма в скульптуре, что нашло отражение и в «литературных памятниках». Если раньше в монументальной скульптуре доминировали классицизм, натурализм и импрессионизм, то революционная власть, недолго «сотрудничавшая» с авангардом в искусстве, увидела в художественном новаторстве адекватный язык для воплощения грандиозных социальных идей. На этом пути встречались удачи и в запечатлении образа писателя, как, например, в памятнике (бюсте) М.Е. Салтыкову-Щедрину работы А.Н. Златовратского (1918): парадоксальным образом обобщенная стилистика этой раннесоветской скульптуры (увы, не сохранившейся) оживляет в сознании зрителя представление о библейском пророке, бичующем язвы и пороки человечества.

В советское время идеологические каноны монументальной пропаганды потребовали в контрданс «печальному» Гоголю работы Андреева на Гоголевском (бывшем Пречистенском) бульваре водрузить Гоголя «веселого», работы Н.В. Томского (1952). «Веселость» классика больше отвечала советским представлениям о сатирике, поздние годы которого были отмечены «неправильным» монархическим духом и православной аскезой, как раз и воплощенными в «первом Гоголе».

В этой связи также примечательно, что большинство известных нам воплощений Пушкина в монументальной скульптуре изображают его в классическом стиле, далеко от художественных новаций, как будто уверяя зрителя в высокопробности «классического глянца» великого русского поэта.

Представления о ключевых произведениях писателя, входящего в литературный канон, тоже крайне важны: часто именно они становятся опорой – в прямом смысле слова – памятника. Доказательством сказанного может служить устойчивое стремление скульпторов «окружить» фигуру писателя его героями, как в случае с клодтовским Крыловым: барельефы персонажей его басен на постаменте привносят в антично-классицистический облик баснописца реалистические стилевые нюансы и отражают представление о нем рядового читателя. Ту же стратегию увековечивания персонажей на постаменте (работы Ф.О. Шехтеля) мы видим в памятнике Гоголю работы Н.А. Андреева (1909). Примечательно, что в одном из неутвержденных проектов памятника писателю (он предлагался актером и режиссером Малого театра А.П. Ленским) Гоголь тоже предстает в окружении его героев – сейчас макет нереализованного монумента можно увидеть на выставке в фойе театра. Герои сопровождают автора и в нереализованном проекте памятника Пушкину, предложенном И.Н. Шредером (1875). В современной монументальной скульптуре эта традиция удачно поддержана в Орле в памятнике Н.С. Лескову (работы Ю.Г. и Ю.Ю. Ореховых (1981)), заключенному в центр композиции из своих персонажей – тульского левши, подковавшего блоху, тупейного художника с его возлюбленной, «соборной поповки» – троицы героев из романа «Соборяне», «очарованного странника» Флягина и «леди Макбет Мценского уезда» Катерины Измайловой. Примечателен в этом отношении и воздвигнутый в Смоленске памятник А.Т. Твардовскому (1995), которого А.Г. Сергеев изобразил сидящим за беседой вместе с его знаменитым героем Василием Теркиным, и в самом деле воспринимаемым миллионами читателей как реальное лицо.

Важна и локация памятника. В финале андреевской пьесы, о которой я уже упоминала, спасительным оказывается предложение «весь зад Пуш-

кина обсадить деревьями» и тем самым избежать опасных смыслов. Автор в иронично-игровом ключе решает острейшую проблему, проистекающую из высокой семиотичности монумента в городском пространстве. Кстати, не обязательно городском: в качестве удачного примера органичного помещения монумента в ландшафт назовем памятник В.М. Шукшину на горе Пикет недалеко от села Сростки, его малой родины (скульптор В.М. Клыков, архитектор В.В. Пасенко, 2004). Менее удачное решение – положение памятника М.А. Волошина спиной к морю у его дома на набережной в Коктебеле (скульптор А.И. Григорьев, 2009), хотя понятно желание авторов обратить «гения места» лицом к людям.

В свете сказанного интересны опыты воплощения в монументальной скульптуре образа Ф.М. Достоевского, который, как известно, довольно долго находился на периферии советского классического канона. «Идеологически невыдержанный» Достоевский потому и не вписывался в представление об «идеальном классике», что его творчество «неклассично»: в отличие от «классического» типа искусства, ориентированного на Космос, «неклассический» предполагает дисгармоничную картину мира, в которой царит Хаос [15, с. 542–541]. Нервное, полное диссонансов и противоречий творчество писателя не могло не отразиться на способах его запечатления в скульптуре. Таков и «дореволюционный» Достоевский в исполнении С.Д. Меркурова (1914), и «советские Достоевские»: созерцательный, погруженный в свои мысли, сумрачный – у Владимирского собора в Петербурге (скульптор Л.М. Холина, 1997), застывший в неудобной, нарочито «неклассической» позе – перед зданием Российской государственной библиотеки в Москве (скульптор А.И. Рукавишников, 1997). Созерцательность писателя, запечатленного в монументах, напоминает его живописную репрезентацию на известном портрете кисти В.Г. Перова (1872) – здесь мы вступаем в область невольного содружества визуальных искусств.

Обладая своим собственным, пластическим языком, памятник «говорит» позой, жестом, материалом и фактурой, размером и соотношением частей и целого. Все перечисленное – важнейшие составляющие скульптуры: каждая из них, независимо от общей стилистики воплощения, потенциально обладает способностью к порождению символических смыслов. Такой смыслопорождающий эффект в пространстве русской культуры вызвал монумент Э. Фальконе, теперь известный всем как Медный всадник (1782), вопреки тому, что он сделан не из меди, а из бронзы. Гениальное художественное воплощение идеи империи, творчески переосмысленное пушкинской поэмой, сделало памятник Петру Первому и частью петербургской мифологии, и символическим воплощением глубинных противо-



речий русской жизни. Безусловно, этот петербургский монумент, открытый почти за сто лет до опекушинского памятника поэту, теперь воспринимается как часть его культа.

Смыслопорождающий эффект может произвести талантливо воплощенный пластическими средствами скульптуры жест, как, например, у статуи Л.Н. Толстого в интерпретации С.Д. Меркурова (1913, у Государственного музея писателя в Москве на Пречистенке): как будто вырастая из гранита, фигура Толстого запечатлевает мучительную внутреннюю работу писателя над «выделкой» собственного мировоззрения, и в то же время бытовой, повседневный жест «руки за пояс» символически прочитывается как некая скованность, ограниченность мысли, к преодолению которой стремится гений (кстати, жест этот тоже «подсмотрен» в репинском живописном портрете писателя 1891 г.).

Средствами пластики можно не только воссоздать художественный мир писателя в виде его персонажей, но и «процитировать», как в памятнике И.А. Бунину в Воронеже (скульптор А.Н. Бурганов, 1990): к ногам писателя прижимается собака, образ которой заставляет вспомнить одно из самых пронзительных стихотворений поэта – «Одиночество» (1903), в финале которого, как лирико-ироническая пуанта, возникает мысль о собаке.

Памятник Бунину – один из многих новых «литературных монументов», возникших на рубеже XX–XXI вв. Пересмотр национального литературного канона, произошедший к концу советской эпохи, привел к легитимизации в нем репрессированных советским режимом, «попутчиков», писателей-эмигрантов, – всех тех, чье творчество шло вразрез с эстетическим канонам соцреализма.

Памятники нового времени не только запечатлевают новых «обитателей» литературного олимпа, но и являются репрезентацией новой эстетики. Приведу примеры. Как было уже сказано, пьедестал – важнейший элемент памятника, зачастую представляющий собой его содержательную, «говорящую» часть (в виде фигур персонажей, барельефов и пр.). В современной скульптуре постамент может значимо отсутствовать – как «минус-прием» (в понимании Ю.М. Лотмана). С такими стратегиями мы встречаемся в памятнике О.Э. Мандельштаму в Воронеже (Л.Т. Гадаев, 2013. Приложение 4. Рис. 1), памятнике С.Д. Довлатову в Петербурге (В.Б. Бухаев, 2016. Приложение 4. Рис. 2). В первом случае «минус-прием» позволяет воплотить мысль о трагической судьбе поэта, разделившего участь своего народа («Я трамвайная вишенка страшной поры») и похороненного в одной из бесчисленных братских могил. В случае с Довлатовым замысел скульптора конгениален авторской стратегии максимального сближения

автобиографического героя с «простым» читателем, установке на «негероичность», повседневность. Характерна сама будничность позы Довлатова: дверной проем, на который опирается его фигура, как будто напоминает о том, что писатель только что вышел из своей квартиры – она буквально в двух шагах от памятника. Воспоминание о Довлатове, прогуливаемом по улице Рубинштейна в тапочках, с фокстерьером, – общее место многочисленных мемуаров о писателе.

Впрочем, смыслы, «вычитываемые» в памятнике с помощью «минус-приема», могут быть и другие. «Говорящими» могут быть конфигурация, оформление, наклон постамента, по которому, например, в Воронеже вниз, к людям, против ветра, в развевающимся пальто, идет фигура писателя – А. Платонова (скульпторы И.П. Дикун, Э.Н. Пак, архитекторы Л. Яновский, Н. Топоев и Е. Соломкин, 1999. Приложение 4. Рис. 3). «Поддерживает» художественное решение монумента надпись на одном из пилонов: «...А без меня народ неполный» (слова платоновского героя, приложимые и к нему самому). Стилистически этот памятник прекрасно соответствует и художественному миру писателя, и его литературной репутации.

Уже упомянутый памятник Довлатову, буквально вписанный в зону улицы, наводит на размышления об изменившихся принципах существования монумента в городской среде: если раньше он устанавливался преимущественно на площадях и потому был частью государственной идеологии (наглядный пример – Медный всадник), то теперь он «одомашнивается», перемещается в парки, дворы, городское «закулисье», становясь частью культурного досуга, своего рода «гением места». Граница между монументальной и «немонументальной» скульптурой размывается. Весьма часто место современному памятнику подыскивается у библиотеки – как очага культуры, «острова книги» в городе (памятники Достоевскому в Москве, Бунину и Платонову в Воронеже, Гранину в Петербурге).

Интересно, что новые смыслы возникают в наши дни даже в запечатлении классиков «традиционного канона». «Укромно» положение недавно открытого в Москве памятника И.С. Тургеневу (С.С. Казанцев, 2018) в так называемом «Тургеневском квартале» (в архитектурно-музейный комплекс входят дом-музей, приусадебная территория и сад со сквером на Остоженке) – памятника хотя и эстетически крайне консервативного, спорного, но «с концепцией»: скульптор настаивал на воплощении именно молодого, тридцатилетнего писателя, а не литературного мэтра, патриарха, каким чаще всего его запечатлевают в монументальной скульптуре [16]. Таким образом скульптор как будто пытается снять глянец с классика, «омолодить» его, а заодно вписать в городской ландшафт.

Впрочем, и площадей, не занятых памятниками, в центре городов уже не осталось... Возможно, поэтому монументальная скульптура совершает экспансию в новые районы городов (памятник Д.Г. Гранину в Петербурге на Дальневосточном проспекте, скульптор Е.В. Бурков, 2019. Приложение 4. Рис.4), а в центре расцветает малая пластика. Так, в «Тургеневском квартале» на Остоженке обнаружим целых две скульптуры знаменитой Муму – этой, пожалуй, самой знаменитой тургеневской «героини», изваяние которой найдем и в Петербурге на Садовой 94, близ Тургеневской площади, у входа в ресторан «ДваМу».

Очевидно, что в наши дни нельзя «клонировать» памятники предшествующих эпох: современный памятник Горькому не может быть близким по стилистике ни монументу работы В.И. Мухиной в Нижнем Новгороде (1952), изображающему раннего, «романтического» Горького, ни ленинградскому монументу работы В.В. Исаевой (1968), запечатлевшей мэтра советской литературы, самого прославленного и издаваемого автора СССР – ведь современному сознанию писатель открывается в ином облике. Одна из новых интерпретаций образа писателя – открытый в 2018 г. в Сорренто (Италия) бюст работы А.И. Рукавишника [17]: Горький изображен со скорбным, потерянным выражением лица, в шляпе на затылке, на постаменте в виде полуразрушенной колонны, как будто подхваченной стилизованными крыльями буревестников, напоминающих фантастических дельфинов. Вверх, в небо – или вниз, в пучину забвения, несут они писателя?

Подведу итоги. В каждой культуре в период ее национального самоопределения формируется классический канон, своего рода «светский пантеон», подверженный с течением времени изменениям и колебаниям – в полном соответствии с динамикой литературных репутаций: вот почему «классик» XVIII столетия Ломоносов к началу следующего века уходит на периферию (вместе с Г.Р. Державиным); в первой половине столетия место в «ядре канона» еще занимает Крылов, затем уступая его Пушкину. Однако монументальная скульптура начиная с XIX в. не только сохраняет фигуры, входившие в литературный канон на разных этапах его существования, но и постоянно пополняется новыми воплощениями писателей, актуальных для современного литературного канона. Стратегии изображения писателей, подчиняясь «культурному коду», тоже обусловлены художественной атмосферой времени, ее эстетическими вкусами и запросами. В качестве идеального «рецепта» для удачного современного памятника можно предложить сочетание адекватности одновременно и новым веяниям в искусстве, и актуальным представлениям о литературной репутации писателя и его месте в литературном каноне. На мой взгляд, самые удачные современные памятники писателям – те, которые учитывают переме-

ны в литературных репутациях: смываемый временем идеологический глянец требует от монументалистов не пропаганды, а воплощения духа и эстетики своего времени, точки зрения «рядового читателя» / «зрителя», наконец, соразмерности городскому окружению и человеческому глазу (вспомним грубые нарушения этого принципа в произведениях З.К. Церетели). «Перемещение» же монументов с площадей в «городские кулуары» в контексте моей темы тоже многозначительно: здесь можно увидеть некую корреляцию с национальным литературным каноном, который теряет свою «идеологическую заряженность», строгие очертания и жесткую иерархичность. В то же время следует признать, что, несмотря на кризис литературоцентризма, «культурный капитал» классики по-прежнему используется как влиятельная идеологическая сила.

#### *Список литературы*

1. Андреев Л. Монумент // Андреев Л.Н. Собр. соч.: В 6 тт. Т. 5. М.: Художественная литература, 1995. С. 460–476.
2. Достоевский Ф.М. Пушкин // Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л., 1972–1990. Т. XXVI. С. 136–149.
3. Гоголь Н.В. Несколько слов о Пушкине // Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: в 14 т. М., 1940–1952. Т. VIII. С. 50–55.
4. Мейер-Фраати А. Развенчание мифа или сотворение нового? «Освобождение Пушкина» из литературно-исторической канонизации А. Битовым, или «что надо знать о зайце» // Кризис литературоцентризма. утрата идентичности vs. Новые возможности: монография / отв. ред. Н.В. Ковтун. М.: Флинта: Наука, 2014. (Сер. Универсалии культуры. Вып. V). С. 44–68.
5. Берг М.Ю. Литературократия. Проблема присвоения и переосмысления власти в литературе. М.: НЛО, 2000. 352 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.litmir.me/br/?b=249049&r=1> (дата обращения 30.10.2020).
6. Рейтблат А.И. Как Пушкин вышел в гении: Историко-социологические очерки о книжной культуре пушкинской эпохи. М.: Новое лит. обозрение, 2001. 330 с.
7. Земсков В.Б. Литературный пантеон: автор и произведение в межкультурной коммуникации // Литературный пантеон: национальный и зарубежный: Материалы российско-французского colloquiuma / Редкол.: Е.Е. Дмитриева и др. М.: Наследие, 1999. С. 7–19.
8. Мегрелишвили Т.Г. Русский литературный канон в зеркале современности // Toronto Slavic Quarterly. 2013. № 44. P. 35–48.
9. Дубин Б. Классика, после и рядом: Социологические очерки о литературе и культуре: Сб. статей. М.: Новое литературное обозрение, 2010. 345 с.
10. Ямпольский М. Литературный канон и теория «сильного» автора // Иностранная литература. 1998. № 12. С. 214–221.

11. Гуськов Н.А. I Международная научная конференция «Русская литература в переводах на иностранные языки. Русский литературный канон: центры и периферия», Краков, 22–23 октября 2015 г. // Вестник СПбГУ. Серия 9. Филология. Востоковедение. Журналистика. 2016. Вып. 3. С. 176–179.

12. Зенкин С. Гуманитарная классика: между наукой и литературой // Классика и классики в социальном и гуманитарном знании. М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 281–293

13. Шклярская Я.Г. Народ и памятник // Искусство. 2012. № 3 (582). С. 33–47.

14. Розанов И.Н. Литературные репутации. М.: кооп. изд-во писателей «Никитинские субботники», 1928. 147 с.

15. Лейдерман Н.Л. Теория жанра. Исследования и разборы. Екатеринбург: Ин-т филол. исследований и образоват. стратегий «Словесник» УрО РАО; Урал. гос. пед. ун-т., 2010. 904 с.

16. Майзенберг О. Памятник Тургеневу, выполненный истринским автором, открыли в Москве // Истринские вести. 2018. 12 нояб. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [in-istra.ru/novosti/obschestvo/pamyatnik-turgenevu-vypolnennyy-istrinskim-avtorom-otkryli-v-moskve](http://in-istra.ru/novosti/obschestvo/pamyatnik-turgenevu-vypolnennyy-istrinskim-avtorom-otkryli-v-moskve) (дата обращения 30.10.2020).

17. Миракян Н. Вернулся в Сорренто: В Италии открыли памятник Горькому // Российская газета. 2018. № 243 (7706). [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://rg.ru/2018/10/29/v-italii-otkryli-pamiatnik-gorkomu.html> (дата обращения 30.10.2020).

## LITERARY CANON IN MONUMENTAL SCULPTURE

G.N. Boeva

The chapter demonstrates how monumental sculpture, expressing the state and national recognition of the writers' merits, contributes to the formation and consolidation of the national literary canon in the public consciousness. Based on the cultural-historical and sociological methods of studying literary phenomena, the chapter follows the main stages of portraying great Russian writers in sculpture (A.S. Pushkin, N.V. Gogol, I.S. Turgenev, L.N. Tolstoy, F.M. Dostoevsky and others) from the 19th century to the present. The author of the chapter asserts that it is a monument to the writer that is a powerful way to legitimize his position in the literary canon. A connection between the artistic strategies of depicting the writer and his literary reputation which undergoes significant fluctuations over time is established. Based on the example of the monuments of recent years, it is concluded that, despite the crisis of literature-centrism, the «cultural capital» of the classics is still used as an influential ideological force.

**Keywords:** literary canon, monument, literature-centrism, classics, Russian writer, literary reputation, culture, ideology, artistic strategies.

**5.5. НАЦИОНАЛЬНАЯ КОНЦЕПТОСФЕРА  
И СВОЕОБРАЗИЕ ЕЁ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ  
РЕПРЕЗЕНТАЦИИ В ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА:  
М. ШОЛОХОВ «ТИХИЙ ДОН»  
И М. МИТЧЕЛЛ «УНЕСЁННЫЕ ВЕТРОМ»**

© *И.И. Цвик*

Рассматриваются национальные концептосферы русской и американской лингвокультур, отразившиеся в романах М. Шолохова «Тихий Дон» и М. Митчелл «Унесённые ветром». На основе сопоставительного анализа основополагающих концептов и национально-культурных доминант содержания произведений автор стремится продемонстрировать способы репрезентации базовых национальных воззрений и ценностей. Также обозначаются различия определённых универсалий русской и американской культур на примере данных романов. Изучение этих аспектов способствует пониманию «своего» и «чужого», что особенно важно для межкультурной коммуникации. *Цель работы* – доказать, что в этих произведениях аккумулированы основные смыслы, связанные с национальным выбором, судьбой и этикой поступка. Автор приходит к *выводу*, что причины участия героев в событиях, их переживания и поведение оказываются диаметрально противоположными, как по внешнему рисунку, так и по содержанию в силу не только их личностных различий, но и в виду того, что это яркие национальные типы.

**Ключевые слова:** национальный концепт; национальные ценности; менталитет, межкультурная коммуникация.

Необходимость научного сопоставительного анализа культур, их *со*-изучения, как в литературоведческом плане, так и в аспекте межкультурной коммуникации представляется достаточно актуальной задачей. Во-первых, так как в рамках собственной культуры создается иллюзия правильности лишь своего видения мира, образа жизни, менталитета, то возникает соблазн полагать свои устоявшиеся представления критерием истинности, единицей нормы. Сравнительный анализ предохраняет от таких представлений, демонстрирует богатую палитру иных взглядов и подходов. Во-вторых, только *выйдя за рамки своей культуры*, то есть, встретившись с иным мировосприятием, мироощущением и т. д., можно понять специфику и особенности своего собственного миропонимания и мировидения, увидеть различия и сходства культур. М.М. Бахтин утверждал, что «один смысл раскрывает свои глубины, встретившись и соприкоснувшись с другим, чужим смыслом: между ними начинается как бы диалог, который преодолевает замкнутость и односторонность этих смыслов, этих культур» [1, с. 344]. И, наконец, в-третьих, такой подход к культурам – залог постепенного ухода от непонимания, а, значит, и почва для разреше-

ния конфликтов, а в идеале их недопущения, условие организации и формирования успешных моделей межкультурной коммуникации.

Объектом сравнительно-сопоставительного анализа для филолога естественно является художественный *текст*, выступающий, в силу своей коммуникационной природы, посредником между национальной культурой автора и национальной культурой читателя. Художественный текст актуализирует национально-культурные константы и доминанты и выражает, в том числе, национально-культурное измерение сознания автора произведения. Межкультурная коммуникация, выраженная (преломлённая) через текст художественного произведения, представляет собой *диалог автора и читателя*, их «общение» как носителей различных национальных «картин мира» и культурного опыта, что отражается в интерпретации национально маркированных компонентов содержания художественного произведения, которое всегда тесно связано с национально-культурной традицией народа. Также в основе межкультурной коммуникации лежат механизмы «тождества» и «различения» своего и чужого их изучения и осмысления.

В художественных текстах аккумулируются **концепты**, поэтому через тексты можно проследить не только изменения в содержании концептов, но и эмоционально-оценочное отношение носителей языка и культуры к тем или иным признакам рассматриваемых концептов. Существует несколько подходов к пониманию концепта. Д.С. Лихачёв считал, что «концепт является результатом столкновения значения слова с личным и народным опытом человека» [2, с. 280]. Ю.С. Степанов определяет концепт как «сгусток культуры в сознании человека». Г.Г. Слышкин отмечает, что «концепт – единица, призванная связать воедино научные изыскания в области культуры, сознания и языка, т. к. он принадлежит сознанию, детерминируется культурой и опредмечивается в языке» [3, с. 9]. В.А. Маслова справедливо замечает, что «концепт многомерен, в нём можно выделить как рациональное, так и эмоциональное, как абстрактное, так и конкретное, как универсальное, так этническое, как общенациональное, так и индивидуально-личностное» [4, с. 51]. Таким образом, концепты представляют собой единицы языковой картины мира и *объединяют представителей определённой лингвокультуры*, обеспечивая основу взаимопонимания между ними. В лингвокультурологии концепт считается единицей моделирования мира.

Изучение / исследование концептов духовно-ментальной сферы принадлежит к числу наиболее активно разрабатываемых направлений. *Концептологический* подход предполагает рассмотрение художественного текста как *культурологического феномена*: именно в *прецедентных*

текстах репрезентируются концепты – носители культурных смыслов. Концепты формируют ядро **концептосферы** культуры, а глубинные смыслы воплощены в авторских произведениях носителей данной культуры. «Концептосферу можно рассматривать в двух направлениях: как *взгляд* “извне”, т. е. анализ концептосферы в целом как выражения национально-культурной специфики определенного народа, и как *взгляд* “изнутри”, попытку проникнуть во внутренний мир представителей разных социальных групп посредством концептов как многомерных образований» [5, с. 111].

**Национальный концепт**, в свою очередь, представляет собой *микро-модель национального сознания*. Н.Л. Мишатина раскрывает «методическую интерпретацию национального концепта как вербально выраженной содержательной единицы национального сознания, которая включает понятие, но не исчерпывается им, обогащается культурными смыслами и индивидуальными ассоциациями и изменяется вместе с развитием языка и культуры, учитываются важнейшие признаки концепта: ▪ *ментальность* (концепт – объект идеальный, т.е. существующий в нашей психике); ▪ *этнокультурную отмеченность*; ▪ *обобщенность* (слово во всем многообразии языковых и внеязыковых связей как обобщенная модель концепта); ▪ *способность к развитию* <...>; ▪ *многокомпонентность*, которая обусловлена широтой и глубиной фоновых знаний; ▪ *инвариантность* (в рамках национального самосознания); ▪ *вариативность* (в рамках индивидуального самосознания)» [6, с. 15-16]. Основной способ репрезентации концептов – их *различные формы вербализации*: словарная, фразеологическая, литературно-художественная.

Основной темой наших размышлений является *своеобразие* художественной *репрезентации национальной концептосферы русских и американцев*, отражённой в 2-х эпических повествованиях: «Тихий Дон» и «Унесённые ветром», поэтому обратимся собственно к самим произведениям М. Шолохова и М. Митчелл. Д. Быков утверждает, что «“Унесённые ветром”, конечно, далеко не “Война и мир”. Это, скорее, американский “Тихий Дон”, и судьба Митчелл удивительно похожа на судьбу Шолохова, не говоря уж о множестве параллелей между самими романами. <...> Что до книг, тут сходства очевидные. И та и другая – о гражданских войнах; обе написаны от лица побежденных – ибо именно на стороне побежденных южан была Скарлетт, да и Мелехов у красных не прижился» [7]. И, на первый взгляд, кажется, что это действительно так (не будем вдаваться в дискуссию о степени значимости произведений, их художественной ценности и роли в литературе – это в данном случае не наша тема). Но вот, вчитываясь, обнаруживаешь большое количество отличий и расхождений, обусловленных различием национальных миров (картин и образов мира, мен-



тальных установок, мотиваций поступков и т. д.) двух романов. Не учитывая национально-культурную обусловленность и «Тихого Дона», и «Унесённых ветром», *невозможно* адекватно осмыслить суть этих произведений, и причины, по которым они стали национальными эпосами в своих культурах.

Итак, оба произведения – эпопеи, изображающие судьбы героев и поколений на переломном этапе истории их стран. В центре повествований – молодые люди, гендерные различия, как и социальные расхождения, в данном случае не столь важны, существенны, с нашей точки зрения, именно *национально-ментальные особенности*. Сложнейшим переломным, поворотным этапом в их жизни является *гражданская война*. Универсальный концепт «**война**» связан с концептом «*свой–чужой*» – ведущим в межкультурной коммуникации. Содержание концепта включает основные смыслы национальной картины мира о войне. Мифы о войне формируют характеры людей и наций, представления о войне, выработанное и укоренившееся в обществе, показывает, что оно думает о себе, на какие идеалы и ценности опирается социум и культура в целом, раскрывает приоритеты в культуре и этике. Война – это и урок, который надо выучить, часто ценой жизни, это и опыт, который следует переосмыслить, нередко ценой мучительных прозрений, «традиционные фреймы концептуального поля “война”»: соревнование, экономическая операция, разрушение, наказание. <...> Война обнажает истинность мирского бытия, не случайно для обозначения семантического пространства концепта *война* активно используются метафорические модели мирной жизни: театр, игра, болезнь, путь» [8, с. 75]. Война – это вынесение вопросов правды и лжи, жизни и смерти, гуманизма и бессердечности, нравственности и жестокосердия на самое острие, она актуализирует проблемы экзистенциального характера. Война предполагает и начало перемен. Каждая страна к этим общим вопросам добавляет свои – внутринациональные.

Американцы – молодая нация, впервые столкнулась со столь масштабным *внутренним* военным противостоянием в XIX веке. И это во многом – шок, несмотря на то, что любая война – шок и трагедия. У русских другая история, она напрямую связана с многочисленными военными испытаниями, и гражданское противостояние имело место быть уже в период смутного времени. Негативное отношение к войне оформилось как в русской истории, так и в русской ментальности. «В русском языке концепт "война" реализуется чаще, чем в английском, что объясняется историческим ходом становления и развития российского государства: его история сложилась таким образом, что на судьбу едва ли не каждого поколения приходилась война, поэтому военная лексика составляет огромный пласт русского язы-

ка» [9, с. 11]. Однако концепт «гражданская война» – имеет особую коннотацию и одинаково *негативную* в двух культурах. При этом смысловая нагрузка несколько различна, исходя из национально-исторических причин. В американской национальной истории гражданская война связана с определённым спектром проблем. Север и Юг были различными обществами, их интересы во многом *не* совпадали. Добродетели Севера – деловитость, предприимчивость, установка на успех подкреплялись активной индустриализацией, модернизацией всего хозяйства, поэтому остро вставал вопрос единого внутреннего рынка. Рабовладельческий Юг оставался на стадии торгового капитализма, ориентировался на внешнюю торговлю. Таким образом, причины гражданской войны в США в первую очередь были *экономическими*, с чем связана и система рабовладения, а затем уже стремление к демократии и проблема расизма. Юг **не хотел встраиваться в чуждую ему парадигму Севера**. Именно *эти основания* наложили отпечаток на сознание и поведение героев: Эшли отстаивает не столько права рабовладельцев, сколько родной для него мир, которым он сформирован с детства, ценности, привитые с ранних лет, которые ему дороги, и, конечно, честь. В романе сказано, что даже Р. Батлер стал ценить «свой клан, свою семью, свою честь и безопасность, корни, уходящие глубоко...» («Унесённые ветром»). Им всем предельно ясны претензии и притязания северян, «янки», как они их презрительно называют, им не нужно пытаться обнаружить, где и на чьей стороне *правда*, они это знают – она на их стороне: «Юг был прав!» Главная тема романа, как её определила сама М. Митчелл, – *выживание*.

В русском сознании гражданская война – это, во-первых, *разделение, не всегда понимаемое простым человеком*: «Ты гляди, как народ разделили, гады! Будто с плугом проехали: один – в одну сторону, другой – в другую, как под лемехом. <...> Один другого уже не угадывает. <...> Народ стравили» («Тихий Дон»). Во-вторых, причины гражданской войны в России в первую очередь *социально-политические*, однако русскому человеку важно понять, на чьей стороне *справедливость*: «Они за Россию, и мы за Россию, так с кем же наш Бог?» (М. Звездинский). Вот Григорий Мелехов воюет то за белых, то за красных. Но метания эти связаны *не* с политическими или экономическими причинами, а с *поисками правды* – это ещё один важнейший концепт русской национальной концептосферы. Правда, её поиски – предмет изображения автора. В народном понимании правда – поступок, а не просто умозаключение, М. Шолохов намеренно сталкивает «разные правды»: классов, партий, социальных групп, слоёв и т. д. В то же время в русском народе исторически сформировалось и особое представление – «человеческая правда», – стихийно сформировавшееся народное /

простонародное понимание права и справедливости, и неустанные поиски её: «В России, в душе народной есть какое-то бесконечное искание. <...> Русская душа сгорает в пламенном искании правды, абсолютной <...> и спасения для всего мира» [10, с. 20]. При этом русская культурная традиция разводит «понимание “правды” и “истины”. “Правда” в российском сознании понимается как категория, выражающая целостное мировоззрение человека, понятие, основанное на вере, традициях, представлении о справедливости в отношениях между людьми (“жить по правде”), а истина – это *общезначащая* констатация соответствия высказывания действительности. <...> Таким образом, “истина” и “справедливость” в сознании русского человека могут быть понятиями разного порядка, и справедливость всегда будет дороже истины, даже если для ее восстановления приходится прибегать ко лжи. Это – один из ключевых моментов в русском этническом сознании» [11]. Ю.С. Степанов также отмечает расхождения между концептами «правда» и «истина»: «истина выражает порядок вещей в мире, закономерность, закон, а правда – конкретный случай; истина поэтому выражает общие суждения, правила, а правда – частные суждения, главным образом о событиях и фактах» [цит. по: 12].

Г. Мелехов ищет правду у красных и у белых, стремясь найти справедливую точку опоры в этой гражданской междоусобице, но ни у тех, ни у других он её для себя не обнаруживает, а фальшивку он не примет. И в этом также его личная трагедия. Григорию «казалось, что в жизни не было такой правды, под крылом которой мог бы посогреться всякий, и, до края озлобленный, он думал: “у каждого своя правда, своя борозда”. <...> “Одной правды нету в жизни. Видно, кто кого одолеет, тот того и сожрёт. А я дурную правду искал. Душой болел, туда – сюда качался”». Существенны слова «под крылом которой мог бы *посогреться всякий*», т. е. народное сознание в лице Григория ищет *правду*, понимая её не как некий умозрительный вывод или определённую максиму, которой *нужно* механически следовать, не как здравый смысл или некую правильность мыслей и поступков, а как ту *исконную, выстраданную и всеми принятую* и потому такую родную и ясную справедливость, «правды как нравственного идеала, как истины на деле, истины во образе; правосудие, справедливость» [см. толкование в: 13, с. 379]. При этом герой проявляет удивительную духовную самостоятельность и состоятельность, он не снимает с себя и ответственность за нравственную неправоту (в период восстания, когда он переживает недопустимость своих действий): «неправильный у жизни ход и, может, и я в этом виноватый». В этих размышлениях проявляются как индивидуальные, так и национальные качества героя: «независимость духа является первой по значимости национальной чертой нашего этноса» [14, с. 368–377].

Главная тема русской эпопеи – *не* выживание, как в американском романе, тема произведения многозначна, многомысленна и связана, в том числе, с *поисками героем правды и самого себя*. Как можно убедиться, *мотивации*, побудительные мотивы и содержательная наполненность поступков различны у действующих лиц американского и русского романов. Эти различия *не* свидетельствуют о положительности или отрицательности персонажей, не подвигают к прямолинейности их оценивания по принципу «хорошо–плохо», для нас существенны национально-ментальные особенности героев.

Важнейшим универсальным концептом, стоящим в центре повествования 2-х произведений, и *связанным* с концептом «война» является концепт «земля», ведь войны чаще всего и начинаются из желания обладать землёй / территорией или распространить на неё свою власть. В русской эпопее этот концепт приобретает особое национальное прочтение – «*поле / степь*», являясь одновременно и культурно-географическим образом для русского человека. *По-разному* осмысливается концепт «земля» в произведении. Так, в России и, соответственно, в эпопее «Тихий дон» – это *земля / степь ↔ хлеб*. В начале романа Григорий в ответ на просьбу Аксиньи уехать говорит: «от земли я никуда не тронусь. Тут степь, дыхнуть есть чем» [15, с. 61]. И потом не раз он обращается мыслями к земле, особенно ближе к финалу повествования: «Странное чувство отрешения и успокоения испытывал он, прижимаясь всем телом к жёсткой земле. Это было давно знакомое ему чувство. Оно всегда приходило после пережитой тревоги, и тогда Григорий как бы заново видел окружающее» [16, стр. 459]. Через образ земли в романе-эпопее «Тихий Дон» «выявляются символические связи человека и природы в эпическом пространстве произведения. <...> Эта живая одухотворённая природная стихия меняется, преобразуется, сохраняя при этом своё главное качество – универсальность: символ земли связывает прошлое и настоящее, свершившееся и потенциально возможное, соединяет всё и проникает во всё, обнаруживает фольклорный и архетипический уровни (“земля-матушка”, “земля-кормилица”, “земля-защитница”, “мать-сыра-земля”), выступает как одна из форм национального религиозного сознания» [17]. Метафора «землица-любушка» часто встречается в тексте, земля / степь – живая в романном повествовании и в сознании и героев: «под снегом все же живет степь. Там, где как замерзшие волны, бугрится серебряная от снега пахота, <...> там, вцепившись в почву жадными, живучими корнями, лежит поваленное морозом озимое жито. Шелковисто-зеленое, все в слезинках застывшей росы, оно зябко жметя к хрушкому чернозему, кормится его живительной черной кровью и ждет весны, солнца, <...> чтобы буйно зазеленеть в мае. И оно встанет, выждав

время! <...> До поры, пока вызревший, полнозерный колос, мятый ливнями и лютыми ветрами, не поникнет усатой головой, не ляжет под косой хозяина и покорно уронит на ток улитые, тяжеловесные зерна» [18, с. 147-148]. Любовь к степи / земле искренняя, *бескорыстная*, вне зависимости от того, как одарит она своих детей: «Степь родимая! Горький ветер, оседающий на гривах косячных маток и жеребцов. <...> Родимая степь под низким донским небом! Вилюжины балок суходолов, <...> курганы, в мудром молчании берегущие зарытую казачью славу... Низко кланяюсь и посыновьи целую твою пресную землю, донская, казачьей, не ржавеющей кровью политая степь!» [19, с. 64]. В «Тихом Доне» утверждается дихотомия *земля* ↔ *труд* как важнейших составляющих понятия «смысл жизни», так, Григорий приезжает домой «лечить» сердечную тоску пахотой. В русском сознании поле / степь рождает и ассоциации с *волей*. Концепт «**воля**» представляется важнейшим. Для русского народа природа всегда была волей, привольем. «Слово воля в древнерусском языке означало “возможность выбрать то, что предпочитаешь, желаешь”. <...> Концепт “воля”, отражающий представления русских о личностном и географическом просторе и совершенной, ничем не ограниченной внутренней свободе как внутриличностной константе, особенно ярко характеризует специфику русского менталитета» [20]. Но отсюда же и русское *своеволие*, т. е. стремление принимать решение и действовать согласно своему видению, прихоти и необдуманности, под влиянием порыва, и в романе-эпопее изображение этого своеволия также немало.

В русской лингвокультуре концепт «**хлеб**», который является одним из основополагающих, как продукт занимал особенное место в жизни человека. В русском сознании концепт «хлеб» коррелирует с концептами «**мир**» и «**жизнь**». Анализ концепта показывает, что в национальной ментальности концепт «хлеб» содержит в себе целый спектр символических знаков духовного образа жизни народа, является символом гостеприимства, душевной щедрости, работоспособности. Хлеб имеет, конечно, свою цену, но в понимании русского человека хлеб – это именно *ценность*. В русском языковом сознании объединяются понятия хлеб и зерно (*хлеб* ↔ *зерно*), образуя определённое единство (Аксинья обращается к Григорию «Гришенька, колосочек мой»), освящённое также и библейским смыслом, то же можно сказать и о соотношении понятий *хлеб* ↔ *соль* в представлении русского человека.

В романе «Унесённые ветром» ведущую роль также играет концепт «**земля**», (*Land*) коррелирующий с концептом «**native land**» – *родина*: «тема Юга, родины, тесно связана в романе с темой изобильно-плодородной земли Джорджии, краснозема, который так манит Скарлетт, влечет силь-

нее родственных уз, дает силу в тяжкие мгновения. <...> Эта земля, самое прочное и неизменное, то, что осталось на месте, что не было унесено ветром. <...> Эта благодатная земля, рождающая дважды, а то и трижды в год, – предмет особой гордости южан, ибо она создала Юг таким, каков он есть; она и люди, живущие на ней, – единственный прочный залог дальнейшего существования региона» [21, с. 8–15]. Скарлетт отличается искренней любовью к родной земле – Таре, не случайно в романе сказано, что «*земля – единственное на свете, что имеет ценность*, ... потому что она – единственное, что вечно! <...> Единственное, ради чего стоит трудиться, за что стоит бороться... и умереть!» [22]. И героиня приходит к твёрдому убеждению, что «не покинет Тару. И не только потому, что эти акры красной земли принадлежат ей, а потому, что она сама – всего лишь их частица. Она, подобно хлопку, корнями вросла в эту красную, как кровь, почву и питалась ее соками. Она останется в поместье и найдет способ сохранить его» [22]. В романе об американском Юге концепт «земля» осмысливается как *земля / поле ↔ хлопок*: «Весь мир требовал хлопка, и девственная, плодородная земля графства рождала его в изобилии. Он был её дыханием, биением её сердца, его посевы и сборы – пульсацией крови в ее жилах. В бороздах, пахоты произрастало богатство, а вместе с ним – самонадеянность и спесь: они росли вместе с зелеными кустами и акрами пушистых белых коробочек. Если хлопок может принести богатство нынешнему поколению, как же приумножат его последующие!» [23]. И важная ремарка: «А цену имело уменье вырастить хлопок». В романе утверждается дихотомия *земля ↔ богатство / достаток* как важнейших составляющих понятия «смысл / цель жизни»: «Стремление сделать Тару доходной настолько поглотило Скарлетт, что она совсем не думала о том, что происходит за пределами поместья». Для героини, для южан земля – это *богатство* – важнейший концепт («**wealth**») американской культуры, которой также свойственен рационализм, «прагматический и активистский характер» [24], поэтому столь различны ценности тех, кто работает на земле, и тех, кто обладает этой землёй.

Концепт «дом», играющий ведущую роль и в «Тихом Доне», и в романе М. Митчелл, связан с концептом «война», ведь главный вопрос каждой войны – отстоять и сохранить свой дом, очаг, родовое гнездо. Однако представители разных национальных миров по-своему понимают и представляют смысл самого понятия «дом», наполняют его своим содержанием. Так, М. Шолохов показывает читателям, как казаки стремятся вернуться в родные стены, они значат для них намного больше, чем победа в войне. Дом ↔ курень – это не просто строение, а *кров*, где обитает семья, род, это – средоточие казачьих традиций, уклада жизни, защита от невзгод,

дом – это живое существо с душой и судьбой, неотделимой от участи его обитателей. И Григорий на исходе своих скитаний, впервые за все время своего пребывания в лесу, чуть приметно улыбнулся: «– Домой. – Подождал бы весны. <...> – Нет, не могу ждать, – сказал Григорий и распрощался». Финал романа-эпопеи символичен: «Он стоял у ворот родного дома, держал на руках сына... Это было всё, что осталось у него в жизни, что пока роднило его с землёй и со всем этим огромным. Сияющим под холодным солнцем миром» [25, с. 495].

В американской языковой картине с концептами «дом» (*home*) и «земля» связан концепт «**корни**» (*roots*) – *укорененность*: дом, откуда идут корни семейного древа, стоит на родной земле, и всё это следует сохранить и отстоять. Концепт «home» в американской лингвокультуре ассоциируется с понятиями семья, природные пейзажи, американский флаг и др. Исследователями отмечается, что, во-первых, «в понимании американцев <...> дом – это Родина», и, во-вторых, обращается внимание на «высокую степень сформированности концепта Home в американском языковом сознании и <...> тот факт, что данный концепт относится к базовым ценностям» [26, с. 168–172]. Для Скарлетт дом – это поместье / **имение Тара** (дом ↔ имение), в котором она выросла, которое является символом её борьбы, куда она всегда стремится вернуться. В романе – это большой господский дом, жилище плантаторской аристократии, дом ассоциируется и с богатством (богатый дом). Дом – это «тихая пристань», в которой всё кажется надежным и прочным. Любовь к дому (имению) – символу домашнего очага и семейных корней – искренняя, но и не лишённая *прагматизма*: героиня готова положить жизнь на восстановление традиций и возрождение поместья, его *достатка*.

Концепт «**душа**», обладающий как общечеловеческой, так и национально-культурной ценностью, является *культурной доминантой русского сознания*. Постепенно формируется понятие «русская душа» и её понимание как совокупности свойств русского национального характера. Духовно-нравственные приоритеты русского человека – душа всего дороже, душа – *мера всему*. «Русской душе не сидится на месте. <...> Перед русской душой открываются дали, и нет очерченного горизонта перед духовными её очами. <...> Она вечно печалует о горе и страдании народа и всего мира, и мука ее не знает утolenия. Душа эта поглощена решением конечных, проклятых вопросов о смысле жизни. Есть мятежность, непокорность в русской душе, неутолимость и неудовлетворенность ничем временным, относительным и условным [27, с. 20]. Вот и Мелехов говорит, что «болеет душой», и это очень «русское» выражение.

Как отмечает О.А. Леонтович, «практически все американцы, которые пишут о русской “душе”, употребляют в тексте английскую транскрипцию русского слова – их всех явно не устраивает английский эквивалент “soul”» [28]. Она же обращает внимание, что американский исследователь Д. Карбо «фактически противопоставляет концепты “soul” и “self” как ключевые понятия, характеризующие русскую и американскую личность. Он утверждает, что в США презентация “себя” (self) есть предпочтительная форма коммуникативной деятельности, с указанием на личный опыт, мысли и чувства» [см. 28]. Это вовсе не означает, что американцам не свойственны душевные переживания, и Скарлетт испытывает душевные страдания, но они не станут препятствием к достижению поставленной цели, причем, весьма *прагматической*, например: «О Господи! <...> Да неужели вы ни о чем не можете думать, кроме денег? – Нет, – откровенно ответила Скарлетт. <...> – Я обнаружила, что деньги – самое важное на свете, и, Бог мне свидетель, я не желаю больше жить без них».

Также становится очевидным, что при сопоставлении американской и русской концептосфер «русские концепты, относящиеся к духовной и эмоциональной стороне жизни, часто не имеют американских аналогов» [28]. Концепты «**грусть**» и «**тоска**», соотносимые между собой и играющие большую роль в эпосе «Тихий Дон», из этой категории. *Грусть*, как отмечает В.В. Колесов, это «народнопоэтическое слово». Как эмоционально-экспрессивное чувство, грусть отличается от скуки, которая «приходит от пресыщенности, тоска от невозможности» [29, с. 348]. В.В. Розанов утверждал, что «грусть выше радости, идеальнее». Ю.С. Степанов отмечает, что «грусть – это русское настроение» [30, с. 693]. *Тоска* – это «некоторое настроение, выведенное из области чувства и превратившееся в нравственное правило, в преданность судьбе, т.е. воле Божией; о русском настроении, не восточном, не азиатском, а национальном русском» [31]. А.Д. Шмелев относит «тоску» к числу слов, ярко отражающих специфику русской ментальности и соответствующих уникальным русским понятиям. <...> Чувству тоски способствуют бескрайние русские пространства; именно при мысли об этих пространствах часто возникает тоска, и это нашло отражение в русской поэзии» [32, с. 50]. Огромные просторы, которые часто довлеют над русским человеком, заставляют его тосковать и маяться, не находя себе своего места. И.Ю. Вертелова делает вывод о том, что *тоска* является «принципиально внутренним переживанием». Особенно важной для русских оказывается *тоска по прошлому* и *тоска по Родине*. Как отмечают все исследователи, тоска – чувство *экзистенциальное*, оно характеризует *трагическое*, а не пессимистическое, мироощущение.



Аксинья говорит, что «это *любовь да тоска* по тебе, Гриша, так меня скрутили...».

*Тоскует* ли Скарлетт? И да, и нет! Ей свойственно чувство горечи, но это не то состояние, которое свойственно русскому человеку. Скарлетт знает, *что* делать и во имя *чего*. Голодная измученная Скарлетт, только силой своего характера добравшаяся из Атланты до Тары, дает обет: «Бог мне свидетель, бог свидетель, я не дам янки меня сломить. Я пройду через все, а когда это кончится, я никогда, никогда больше не буду голодать. Ни я, ни мои близкие. Бог мне свидетель, я скорее украду или убью, но не буду голодать». Потеряв всё, чем она дорожила: мать, родной дом (он разграблен), героиня полна решимости вернуть утраченное, она готова взять всю ответственность за сохранение семейного поместья на себя. Она минимально склонна к рефлексии и умеет отложить тяжёлые думы на потом, это ставшее знаменитым «Я об этом подумаю завтра» можно связать с её же словами: «Нельзя все время оглядываться и жить воспоминаниями, Эшли. От этого душа стонет... и идти вперед невозможно». Тем более что «завтра будет другой день» и Скарлетт найдёт в себе силы жить и бороться дальше. Ей нужно действовать, принимая на себя решения, её рационализм (не только как личное качество, а как черта ментальности) ей помогут.

Григорию Мелехову уже не поможет ничего..., ничто не сможет заметить ему Аксинью («как выжженная палами степь, черна стала жизнь Григория»), *рационализм и прагматизм не* свойственны ни ему лично, ни русскому человеку как типу (того периода). Он вернётся *не* спасать имущество – его нет, не наживать собственность – это не только невозможно в то время, но это ему совершенно *чуждо*, и возвращается Григорий *не* начинать новую жизнь – без родных и любимой – это немыслимо. После своих мучительных странствий он вернётся родному порогу, его скитания завершаются там, где и начались, его тянет «к родному пепелищу», и Григорий вернётся домой, чтобы Мишка Кошевой в скором времени также убил его, как и Аксинью, собственно он это хорошо понимает.

Герой и физически и душевно / духовно постоянно находится в *пути*... Макроконцепт *путь / дорога* – это *универсалия мировой культуры*, однако в силу многих причин, он играет особую роль в русской картине мира. С дорогой метафорически связаны духовные искания, душевные метания, жизненные скитания, поиски судьбы, счастья. Так, например, о Григории говорят, что он «хороший казак!.. Всем взял, и ухваткой и всем, а вот *непутевый*... *Сбился со своего шляху!*». Мотив *пути* (абстрактное) / *дороги* (конкретное) играет большую роль в русской художественной литературе. Нет ни одного большого русского поэта, у которого *концепция пути не*

была бы средством выражения авторского сознания. По Ю. Лотману, «путь, который пространственно может быть представлен в виде линии, – это непрерывная последовательность состояний, причем каждое состояние предсказывает последующее». В русском мире роль дороги также **выполняет река**.

Тема любви – ведущая в двух романах, и сам *концепт* «любовь» раскрывается в произведениях через «любовный треугольник», но по-разному. Так, в романе «Унесённые ветром» героиня говорит: «– Я люблю вас, и я знаю, что и вы тоже... Потому что... – Внезапно Скарлетт умолкла, поражённая глубиной страдания, написанного на его лице. – Эшли, но вы же любите меня, любите, правда? – Да, – проговорил он глухо. – Да, люблю. <...> – Разве вы..., разве вы не хотите жениться на мне? – Я женюсь на Мелани, – ответил он. <...> – Мы с вами слишком разные люди, Скарлетт, а для счастья в браке одной любви недостаточно. Ведь вы же захотите, чтобы мужчина принадлежал вам весь, без остатка – душой и телом, всеми своими помыслами, – иначе вы будете несчастны. Я вам этого дать не могу. Никому не могу я отдать всего себя. И от вас я не могу потребовать того же. И это будет вас оскорблять, и, в конце концов, вы возненавидите меня...» [33]. У героини любовь – «для себя», в центре которой должна обитать она. При этом тезис о необходимости иметь *личное пространство* (концепт «**privacy**» – важнейшая ценность англосаксонской культуры) также ясно прочитывается в этом диалоге.

В романе-эпопее «Тихий Дон» речи о любви у героев иные, во-первых, сама любовь видится / чувствуется особенной – *мучительной, выматывающей* все душевные силы, рождающей странное переплетение противоположных чувств, но настолько глубокой, что её нельзя забыть и избыть: «понял Степан, вынашивая в душе тоску и ненависть, что, несмотря на плохую жизнь с ней, на ту давнишнюю обиду, любил он ее *тяжкой, ненавидящей любовью*» [34, с. 75], а Григорий «во сне ходил с Аксиньей по высоким шуршащим хлебам. <...> В нем цвело, бродило чувство, он любил Аксинью *прежней изнуряющей любовью*, он ощущал это всем телом, каждым толчком сердца» [35, с. 165]. Во-вторых, любовь в русском понимании – это не только полнота ощущения счастья – физического и душевного, а *и* шемящая нежность и жалость (любовь / жалость), в такой любви нет расчёта и рассудочности, она не для себя, а для него / неё, предполагает полное растворение в любви и любимом: «пеши пойду, поползу за тобой. <...> Нету мне без тебя жизни... <...> видишь, какая я... свистнул, как собачонке, и побежала я за тобой. <...> Только детишек жалко, а об себе я и "ох" не скажу. Везде пойду за тобой, хоть на смерть!» [36, с. 481; 483], говорит Аксинья.

Среди *ключевых концептов американской когнитивной картины мира*, которые также обнаруживаются и в произведении М. Митчелл, выделяются, такие как, **freedom** (*свобода*), **challenge** (*вызов, испытание*), **self-mademan**, (*человек, «сделавший себя сам»*), **self-reliance** (*способность полагаться на свои собственные силы, на свое суждение*); **independence** (*независимость, самостоятельность*); **charity begins at home** (*кто думает о родных, не забудет и чужих*); **honesty and integrity** (*честность и неподкупность*); **prosperity** (*процветание*) и др. Разумеется, этот список не исчерпывает все концепты, важные для американской культуры, поэтому его можно продолжить.

Среди *ключевых концептов русской когнитивной картины мира*, которые также прочитываются и в эпопее «Тихи Дон», выделяются, такие как, **судьба, слово, вера, совесть, страдание, дело (работа), долг, семья, соборность, бунт.**

Таким образом, причины участия героев в событиях и их переживания оказываются диаметрально противоположными. Мы наблюдаем **бинарную оппозицию: рационально-прагматическое** (Скарлетт О'Хара) / **эмоционально-чувственное** (Григорий Мелехов), что определяет выбор и этику поступка героев.

Героиня точно знает, чего хочет, опирается на здравый смысл, обладает жизненной хваткой и решимостью, проявляет предприимчивость и деловитость, идя к намеченной цели, отличается жизнестойкостью, свободолобием и неистребимым оптимизмом. Она глубоко привязана к родной земле – Таре и как любящая дочь, и как хозяйка-собственница, умеет приспособиться к обстоятельствам, её чувство долга локально и камерно. Любовные переживания Скарлетт связаны с её детской наивностью и своенравием: она влюбляется в придуманный образ Эшли, хочет заполучить его, во что бы то ни стало, однако ради выживания готова полюбить и Рэтта. В итоге слишком поздно разбирается в своих чувствах, что, однако, вряд ли остановит её на пути к достижению поставленных целей.

Г. Мелехов мучается поисками единой для всех правды / истины, страдает от отсутствия всеобщей справедливости, подвержен критической саморефлексии, испытывая грусть и тоску от невозможности достичь некоего идеала, плохо приспосабливается / вписывается в новые обстоятельства. Герой отважен, честен и мужественен, крепко любит землю как сын и труженик, а не как собственник, напрочь лишён прагматизма, ощущает долг перед землёй и страной, а не только перед хутором и куренем. Он умеет искренне и глубоко любить и оказывается в так называемом «лю-

бовном треугольнике» потому, что хочет совместить любовь-долг и любовь-страсть.

Всё вышесказанное характеризует главных героев романов М. Шолохова «Тихий Дон» и М. Митчелл «Унесенные ветром» и как ярких индивидуальностей и, что особенно важно в контексте наших размышлений, как определённых **национальных типов**, что доказывает проведённый сравнительный анализ доминантных концептов американской и русской лингвокультур.

#### *Список литературы*

1. Бахтин М. Из записей 1970–1971 годов // Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. 344 с.
2. Лихачев Д.С. Концептосфера русского языка. // Русская словесность от теории словесности к структуре текста: антология. Ин-т народов России; под общ. ред. В.П. Нерознака. М.: РГБ, 1997. 280 с.
3. Слышкин Г.Г. Лингвокультурные концепты прецедентных текстов. М.: Academia, 2000. 139 с.
4. Маслова В.А. Лингвокультурология. М.: Академия, 2001. 208 с.
5. Леонтович О.А. Русские и американцы: парадоксы межкультурного общения: монография. М.: Гнозис, 2005. 352 с.
6. Мишатина Н.Л. Методика и технология развития школьников: лингвоконцептоцентрический подход. Автореф. дис. ... д. педаг. н. СПб.: , 2010. 43 с.
7. Быков Д.Л. Пегги против Скарлет: американский Шолохов был маленькой упрямой женщиной. В: На пустом месте. Эссе. Статьи. Том 3, 2006. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://www.belousenko.com/books/bykov/bykov\\_na\\_pustom\\_meste.htm](http://www.belousenko.com/books/bykov/bykov_na_pustom_meste.htm) (дата обращения 3.04.2020).
8. Ерофеева И.В. Концепт «война» в современном медиатексте: репрезентация традиционных моделей. Учёные записки ЗабГУ. 2015. № 2 (61). Филология, история, востоковедение. С. 72–82.
9. Венедиктова Л.Н. Концепт «Война» в языковой картине мира: Сопоставительное исследование на материале английского и русского языков. Автореф. дис. ... к. филол. н. Тюмень: ТГУ, 2004. 20 с.
10. Бердяев Н.А. Судьба России. Серия: Русская мысль. М.: Сов. Писатель, 1990. 346 с.
11. Владимирова Л.В. Национальные автостереотипы русских и их отражение в языке современного периода. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://old.kpfu.ru/f10/bibl/resource/articles.php?id=6&num=17000000> (дата обращения 3.04.2020).
12. Леонтович О.А. Русские и американцы: парадоксы межкультурного общения. Волгоград, 2002, [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://infourok.ru/russkie-i-amerikanciparadoksi-mezhkulturnogo-obscheniya-2979731.html> (дата обращения 3.04.2020).

13. Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка в 4 томах. М.: Русский язык. 1978-1980 г. Т. 3, 1980.
14. Лихачёв Д.С. О национальном характере русских. / Лихачёв Д.С. Об интеллигенции: приложение к альманаху «Канун». СПб, 1997. Вып. 2. С. 368–377.
15. Шолохов М.А. Тихий Дон. Том 2. Книга 1, ч. I, гл. XII. Собр. Соч. в 8 томах. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1956. 416 с.
16. Шолохов М.А. Тихий Дон. Том 5. Книга 4, ч. 8, гл XV. Собр. Соч. в 8 томах. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1956. 504 с.
17. Муравьёва Н.М. Проза М.А. Шолохова: онтология, эпическая стратегия характеров, поэтика. Автореф. дис. ... д. филол. н. Тамбов: ТГУ, 2007. 40 с.
18. Шолохов М.А. Тихий Дон. Т. 4. Кн.3. Ч.6, гл. XIX. Собр. Соч. в 8 томах. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1956. 432 с.
19. Шолохов М.А. Тихий Дон. Т.4. Кн.3. Ч.6, гл. VI. Собр. Соч. в 8 томах. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1956. 432 с.
20. Антология концептов. Том 1. Редакторы: Карасик В.И., Стернин И.А. Волгоград, 2005. 352 с.
21. Супоницкая И.М. Судьба Скарлетт: Американский Юг в романе М. Митчелл «Унесенные ветром». Первое сентября. №16. 2004. С. 8–15.
22. Митчелл М. Унесенные ветром. Гл. 24. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.weblitera.com/book/?id=144&lng=2&ch=7&l=ru> (дата обращения 3.04.2020).
23. Митчелл М. Унесенные ветром. Гл. 3. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.weblitera.com/book/?id=144&lng=2&ch=7&l=ru> (дата обращения 3.04.2020).
24. Леонтович О.А. Русские и американцы: парадоксы межкультурного общения. Волгоград – 2002. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://infourok.ru/russkie-i-amerikanciparadoksi-mezhkulturnogo-obscheniya-2979731.html> (дата обращения 3.04.2020).
25. Шолохов М.А. Тихий Дон. Том 5. Книга 4, ч. 8, гл XVIII, стр. 495. Собр. Соч. в 8 томах. Т. 5. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1956. 504 с
26. Зимина М.В., Люляева Н.А. Структура концепта НОМЕ в американской лингвокультуре. // Международный журнал прикладных и фундаментальных исследований. 2017. № 12-1. С. 168-172; [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: <https://applied-research.ru/article/view?id=11985> (дата обращения 3.04.2020).
27. Бердяев Н. Судьба России. М., 1990, 346 с.
28. Леонтович О.А. Русские и американцы: парадоксы межкультурного общения. Волгоград – 2002, [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://infourok.ru/russkie-i-amerikanciparadoksi-mezhkulturnogo-obscheniya-2979731.html> (дата обращения 3.04.2020).
29. Колесов В.В. Русская ментальность в языке и тексте. СПб.: Петербургское востоковедение, 2007. 619 с.
30. Степанов Ю.С. Константы: Словарь русской культуры. М.: ШКОЛА «ЯЗЫКИ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ», 1997. 824 с.

31. Ключевский В.О. Грусть (памяти М.Ю. Лермонтова, умер 15 июля 1841 года). [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://dugward.ru/library/kluchevskiy/kluchevskiy\\_grust.html](http://dugward.ru/library/kluchevskiy/kluchevskiy_grust.html) (дата обращения 3.04.2020).

32. Шмелев А.Д. Широкая русская душа / А.Д. Шмелев // Русская речь. 1998. №1. С. 50.

33. Митчелл М. Унесённые ветром. Гл. 6, [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.weblitera.com/book/?id=144&lng=2&ch=7&l=ru> (дата обращения 3.04.2020).

34. Шолохов М.А. Тихий Дон. Т. 2. Кн.1. Ч.1, гл. XVI / Шолохов М.А. Собр. Соч. в 8 томах. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1956. 416 с.

35. Шолохов М.А. Тихий Дон. Т.4. Кн.3. Ч.6, гл. XXI // Шолохов М.А. Собр. Соч. в 8 томах. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1956. 432 с.

36. Шолохов М.А. Тихий Дон. Т.5. Кн. 4. Ч. 8, гл. XVII // Шолохов М.А. Собр. Соч. в 8 томах. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1956. 504 с.

**THE NATIONAL CONCEPTUAL SPHERE AND THE PECULIARITY  
OF ITS ARTISTIC REPRESENTATION IN 20TH CENTURY LITERATURE:  
M. SHOLOKHOV'S «AND QUIET FLOWS THE DON»  
AND M. MITCHELL'S «GONE WITH THE WIND»**

**I. Tsvic**

The chapter examines the national concept sphere of Russian and American linguists, reflected in the novels "And Quiet Flows the Don" by M. Sholokhov and "Gone with the Wind" by M. Mitchell. Through a comparative analysis of the national and cultural components of the work content, the author seeks to demonstrate ways of representation of basic national views and values. Study of these aspects contributes to the understanding of 'one's own' and 'someone else's', which is especially important for the intercultural communication. *The purpose* of the chapter is to prove that these works accumulate the basic meanings related to the national choice, destiny and ethics of the act.

**Keywords:** national concept; national values; mentality, intercultural communication.

**5.6. АНГЛИЙСКИЙ КОД  
В «ИТАЛЬЯНСКОМ ТЕКСТЕ» Э.М. ФОРСТЕРА  
(РОМАН «КУДА БОЯТСЯ СТУПИТЬ АНГЕЛЫ»)**

© Т.Г. Теличко

В настоящей главе на основе интертекстуального и герменевтического методов анализа с учетом историко-культурного контекста выявляется английский национальный культурный код в «итальянском тексте» романа Э.М. Форстера «Куда боятся ступить ангелы», который наряду с инонациональным – итальянским –

культурным кодом обеспечивает межкультурную коммуникацию (Англия – Италия). В рамках английского художественного кода внимание сосредоточено на системе аллюзий и реминисценций, отсылающих к творчеству А. Поупа, В. Скотта, У. Тёрнера и формирующих английское концептуальное поле романа.

**Ключевые слова:** английский код, Э.М. Форстер, А. Поуп, В. Скотт, У. Тёрнер, аллюзия, интертекст, синтез искусств, живописность.

Едва ли не самой важной проблемой творчества Э.М. Форстера (1879–1970) является проблема английскости, представленная автором в параметрах концепции «неразвитого сердца»/«undeveloped heart» (эссе Форстера «Заметки об английском характере»). Выявление «болевых точек» английского национального характера в творчестве писателя осуществляется, как правило, в зоне контакта с инациональным. В романе «Куда боятся ступить ангелы» (1905), наряду с романом «Комната с видом» (1908), в качестве инационального компонента, необходимого, с точки зрения Форстера, для «развития» английского сердца, предстаёт Италия. Кроме инационального культурного кода, который обеспечивается, прежде всего, живописными и музыкальными аллюзиями, связанными с итальянским искусством, не менее значимым для понимания концепции романа «Куда боятся ступить ангелы» оказывается национальный культурный код. Сочетание итальянского и английского художественных кодов в романе «Куда боятся ступить ангелы» («Where Angels Fear to Tread») обуславливает межкультурную коммуникацию (Англия – Италия), в контексте которой особенно отчетливо проявляется национальная самоидентификация, связанная у Форстера не в последнюю очередь с разрушением викторианского канона.

В рамках английского художественного кода «итальянского текста» Форстера остановимся на системе аллюзий и реминисценций, отсылающих к творчеству А. Поупа, В. Скотта и У. Тёрнера. Рассмотрим, как осуществляется эта «встреча» в романе, и в какой мере она способствует реализации авторских идей.

Начать анализ целесообразно с заголовка, который, как известно, является первым шагом к пониманию авторского замысла. Заголовок-аллюзия «Where Angels Fear to Tread» представляет собой неполную цитату из поэмы А. Поупа «Опыт о критике»: «Fools rush in where angels fear to tread» («Всегда туда кидается дурак, где ангел не решится сделать шаг»). Теоретический трактат Поупа представляет собой свод правил для критического суждения о поэзии, которые определены морально-этической нормой. Очевидный сдвиг в сторону этики и человека позволяет включить поэму о литературной критике в контекст общечеловеческого суждения о «чужом» / «другом». Уровень критичности этого суждения зачастую обусловлен

надменностью и уверенностью в собственной правоте, ограниченностью, проявляемой в неумении слышать «другого»: «Дурак набитый, уйму разных книг / Он проглотил, но ни в одну не вник, / Себе лишь внемлет, ведь его язык / Его же уши поучать привык» [1, с. 88]. Именно это качество английского национального характера – категоричность суждений, тщеславие, ощущение самодостаточности – Форстер в своем романе подвергает испытанию в Италии и Италией.

Герои романа – Каролина Эббот, Филип Герритон – после неудавшейся попытки воспрепятствовать Лилии, вдовствующей невестке Герритонов, выйти замуж за «безродного итальянца» Джино, вновь отправляются в «экспедицию» в Италию с целью «спасения» английского младенца от «порочного итальянца». С Филипом, по настоянию матери, едет его сестра – Генриетта. Образ Генриетты выделяется из всей системы персонажей намеренной гротесковостью изображения и воплощает то, что так беспокоит Форстера в английском характере и что, с его точки зрения, мешает самим англичанам. Генриетта представляет собой окарикатуренный итог безупречного викторианского воспитания. По ироничному комментарию Филипа, «она проглотила все главные добродетели, но не смогла переварить их» [2, с. 27]. Фразы в устах Генриетты: «Иностранцы омерзительны» [2, с. 93] и «Мне до вас тут никакого дела нет. Я англичанка» [2, с. 98] – квинтэссенция надменности и «ксенофобии» англичан. (У Поупа это национальное свойство выражено следующим образом: «А бравый брит, да разве примет он / Чужое – и культуру, и закон?» [1, с. 91]). Генриетта, с присущей ей прямолинейностью, вторгается туда, «куда бояться ступить ангелы», – и губит ребенка, а вместе с ним и последнюю надежду на диалог, на взаимопонимание. Рассмотрим выражение, послужившее Форстеру названием романа, в более широком контексте поэмы Поупа: «Всегда туда кидается дурак, / Где ангел не решится сделать шаг. / Серьезные не судят столь легко, / В сужденьях не заходят далеко, / С опаской молвят, лишь бы без греха; / Но шумным ливнем хлынет чепуха – / Все напрямик, все в лоб, ни вспять, ни вбок, / Ну впрямь ревуший бешеный поток». (Перевод А.Субботина) [1, с. 88]. В «умалчиваемой», но подразумеваемой части цитаты выражено отношение Форстера ко всему, что олицетворяет собой Генриетта, и, прежде всего, это – «слепая правота» и «тупая убежденность», если вновь прибегнуть к поэтическому словарю А. Поупа. Перемены, происшедшие с Каролиной Эббот и Филипом Герритоном под влиянием Италии, связаны с преодолением прямолинейности мышления и осознанием ими мира как сложного, противоречивого единства. Италия переворачивает привычную систему викторианских ценностей. Реальная жизнь, или «совершенная реальность», с которой в романе ассоциируется



Италия, оказывается гораздо сложнее, за пределами понятных и привычных категорий. Мисс Эббот, оказавшись свидетельницей сцены общения Джино с сыном, поняла это, и «приятное сознание превосходства добродетели покинуло ее» [2, с. 126]. Филип, в ответ на заявление Генриетты, что она «осуждает всю нацию в целом», замечает: «Не так-то все просто». «Генриетта, однако, считала, что все крайне просто» [2, с. 95]. Форстер наполняет название не только сатирическим, но и трагическим содержанием, предостерегая от необдуманного вторжения «за черту». Трагический итог – смерть младенца – в романе воспринимается как следствие посягательства на Природу, преступления против Жизни, которую Форстер воспринимает как некое неделимое целое и своих героев постепенно подводит к осознанию этого. В романе символом Монтериано (вымышленный итальянский город, в котором происходит действие) выступает башня: «Верхушка башни ярко освещалась солнцем, подножие <...> оставалось в тени» [2, с. 107]. Образ башни не только символизирует город, и шире – Италию, но воплощает важнейшую для творческой эстетики писателя идею «связи»/«единения». Эту идею подтверждает и финальная сцена примирения Филипа и Джино после гибели ребенка, когда они, по настоянию Каролины Эббот, пьют из одного кувшина предназначенное для младенца молоко. В соответствии с бартовской семиологией, молоко обладает связывающим / реставрирующим свойством [3, с. 119–120]. Разделив эту первую, самую простую и естественную пищу на земле, оба героя (англичанин и итальянец), освобождаясь от национальных и социальных «излишеств», на мгновение словно возвращаются к своему единству, восходящему к «золотому веку человечества» – до «Вавилонского творения столпа». Идея «связи»/«единения», характерная для всего творчества писателя, подтверждается и эпиграфом к роману «Говардс-Энд» (1910): «Only connect...». Именно в единении Форстер видит путь к спасению, возможность обретения целостности и гармонии. И в художественном осуществлении этого стремления он находит «поддержку» у Поупа. «Все в целом зри» – дает совет поэт. И далее: «Пленит в искусстве и в Природе нас / отнюдь не частность – не губа иль глаз; мы постигаем красоту вещей / В гармонии, в единстве их частей» [1, с. 75]. Если расширить поуповский контекст и учесть его эстетику в целом, то линии схождения окажутся еще более очевидными. И.О. Шайтанов в своем исследовании «Мыслящая муза» отмечает характерную для творчества Поупа тенденцию к цельности: «Он верил в свою способность показать, что крайности сходятся, а противоречия примиряются» [4, с. 163]. Близкой Форстеру оказывается и концепция двойственности человека, художественно выраженная Поупом в его «Опыте о человеке»: «Постичь творца – нелепая затея; / Познать себя для

нас куда важнее. / Небезупречен Человек, хоть он / И в центр мироздания размещен <...> / Он целиком построен на контрасте / Рассудочности и бредовой страсти; / Он полугрешник и полусвятой; / Он царь вещей, и сам под их пятой; / Он ищет правды, сам ее скрывая; / Вершина он и бездна мировая! (цит. по: [4, с. 164–165]). Шайтанов отмечает, что «Поупу кажется, что он знает путь, которым может быть преодолена трагедия и обоснована цельность всего мироздания, но он знает и другое – сколь сложен этот путь, как трудно по нему пройти» [4, с. 165–166]. Форстер на другом временном витке, в контексте иной эстетической системы и с помощью иных художественных средств (но в такой же спокойно-ироничной манере) декларирует несовершенство человеческой природы, его «фрагментарность» и намечает путь героев, часто мучительный, к своей «завершенности». В романе «Говардс-Энд» (1910) Форстер формулирует мысль, которая справедлива для всех его произведений: «Построить радужный мост, который соединил бы прозу нашей жизни со страстью. В противном случае мы оказываемся бессмысленными обрубками, полумонахами, полуживотными, разорванными арками, которым никогда не соединиться, чтобы образовать человека». И далее продолжает: «Но, если такой мост построен, рождается любовь, которая находит себе место на самой высокой дуге, ярко сияя на фоне будничной серости» [5]. Автор постоянно апеллирует к сфере «личных отношений» («personal relationships») и вводит в «словарь» своего художественного языка понятия «любовь» и «сердце», что свидетельствует о доминанте в его творчестве человека, человеческих чувств и привязанностей. Чистый эстетизм, при всей важности искусства для Форстера (известно, что в начале творческого пути он был связан с группой Блумсбери), его героев не спасает, если их сердце закрыто и не способно к развитию: «Любовь к истине и просто человеческая любовь иногда одерживают победу там, где любовь к красоте терпит неудачу» [2, с. 72]. Декларация прерогативы чувства, которое не вмещается в прокрустово ложе норм и правил противопоставлено в художественном мире романов Форстера английской сдержанности, эмоциональной закрытости. Страх перед чувствами, нарушающими викторианские представления о приличиях, по Форстеру, препятствует обретению героями своей полноты и цельности. Можно сказать, что и в этом антивикторианском протесте против табу и ограничений Форстер находит «поддержку» у Поупа. При всей важности канона для поэта XVIII века, он все-таки допускает отход от него и декларирует важность не только рационального, но и эмоционального восприятия искусства, природы, добавим от себя, жизни: «Но даже точных предписаний свод / Предусмотреть не может всех красот, / Нередко счастье помогает тут, / Венчающее хлопотливый труд. / Поэзия как музыка; она /

Невыразимой прелести полна, / Здесь не научит метод никакой, <...> / Где в правилах означился пробел / (Все правила имеют свой предел) / Там допустимо вольностью блистать, / И вольность может предписаньем стать. / Стремясь дорогу ближнюю найти, / Пегас свернёт с обычного пути / И, преступив известного черту, / Неведомую сыщет красоту; / Ещё умом её мы не поймём, / А уж во власть ей сердце отдаём» [1, с. 72].

Стремление Поупа избегать крайностей и примирять противоречия, вырабатывая некий механизм всеобщей связи, приводит его к идее синтеза искусств. Шайтанов в своем исследовании отмечает соединение двух видов искусств (поэзии и живописи) в «Виндзорском лесе», что «подтверждается всем складом поэтического образа, его необычайно для Поупа живописной расцветченностью» [4, с. 154]. По замечанию исследователя, для Поупа-поэта было характерно стремление усилить зримость [4, с. 154], причем скорее не через описательность, а через создание мгновенного впечатления [4, с. 155]. (Известно, что в этот период Поуп берет уроки живописи). Для Форстера синтез искусств становится отличительной чертой его поэтики. В романе «Куда боятся ступить ангелы» музыка и живопись служат основным строительным материалом для создания образа Италии. В связи с этим рассмотрим, как работает здесь вальтерскоттовская аллюзия.

Сцена в театре, во время представления оперы «Лючия ди Ламмермур» Доницетти, относится к одной из концептуальных сцен в романе. Помимо чрезвычайно важной для понимания авторского замысла музыкальной интерпретации Доницетти «Ламмермурской невесты» В. Скотта, не менее значимой является интертекстуальная связь с самим текстом романа Скотта. Использование вальтерскоттовской аллюзии приобретает, в этой связи, дополнительный смысл и как бы выводит роман Форстера на уровень литературного диалога и диалога искусств (живописи и художественного слова). В начале романа «Ламмермурская невеста» Питер Петтисон, вымышленный автор «Рассказов трактирщика», и художник Тинто Дик рассуждают о сходстве и различиях, существующих между пером и кистью. Художник уверен: «Для сочинителя романов <...> описания – все равно, что рисунок и колорит для живописца. Слова – те же краски <...> И тут и там одни и те же законы» [6, с. 19]. Убежденный в преимуществах «безмолвного искусства», Тинто Дик говорит о важности «мгновенного и яркого восприятия», которое «словно молния, озаряя разум», помогает обретению полноты картины. Петтисон, приступая к рассказу о ламмермурской невесте, дает обещание следовать советам своего друга, и в романе действительно много живописных сцен. В свою очередь Форстер в своём романе также прибегает к «живописной образности» и, сближая слова с

красками, создает картины, обращенные к зрению. Живопись, наряду с музыкой, помогает автору в создании эпизодов-«вспышек», призванных «осветить» перелом в сознании главных героев. Каждая сцена в романе, связанная с приближением героев друг к другу, к себе и к истине, создается автором с учетом живописной образности полотен Беллини, Синьорелли, Лоренцо ди Креди, Гирландайо. Не останавливаясь подробно на этом важном для романа аспекте, отметим лишь, что передача ключевой для эстетики писателя идеи «личных взаимоотношений» через жанр религиозной живописи словно сближает высокое искусство и божественное начало с земным и повышает значимость в художественном мире Форстера человека. Здесь вновь очевидна переключка с Поупом, который в «Опыте о критике» провозглашает: «А надо ум с добром бы совмещать, / Грешить как люди и как Бог прощать» [1, с. 85].

Если моменты преодоления «ограниченности» английского сердца автор передает с учетом возможностей итальянского живописного «языка», то итальянские природные и городские зарисовки созданы в романе в параметрах английской пейзажной традиции, что включает роман Форстера в широкий национальный культурный контекст.

У англичан, как известно, особый интерес к пейзажу. А чувство природы отмечено характерным национальным свойством – живописностью. В этой связи не лишним будет вспомнить, что Поуп один из первых создавал пейзажные парки и считался влиятельным теоретиком ландшафтного искусства. Его взгляд на природу как самодостаточное явление и совет архитекторам «пусть гений места вас с собой ведет» повлиял на развитие паркового искусства в Англии и на формирование представления о живописном [7]. Особое чувство природы закономерно воплотилось в английской пейзажной живописи, которая в конце XVIII – в начале XIX века, по мнению экспертов, «считается самым весомым вкладом английского романтизма в изобразительное искусство, опередившим в этом отношении на несколько десятилетий остальную Европу» [8, с. 90]. Преобразования в живописи связывают, прежде всего, с именем Джозефа Мэллорда Уильяма Тёрнера, в произведениях которого, по замечанию Рёскина, нашло выражение «современное чувство живописного» (цит. по: [8, с. 126]), что, в частности, проявляется в нарушении «главного принципа академической эстетики – приоритета рисунка над колоритом». Все исследователи отмечают доминирование в его картинах цвета [9, с. 88]. Дж. Рёскин обращает внимание на стремление живописца передавать цвет с учетом атмосферного освещения – «в лучах солнца или луны» (цит. по: [8, с. 135]). Тем самым возникают новые сочетания красок природы и оттенки – бледно-лиловые, пурпурные, которые современникам художника казались ненатуральными.

Экспериментирует Тёрнер не только с цветом, но и со светом, который становится у него «формообразующим фактором». Э. Гомбрих отмечает, что «Тёрнер <...> изображает фантастический мир, залитый светом» [10, с. 492]. При всей своей «воздушности» картины художника передают мощь и силу природы, с акцентом на впечатлении от природных явлений, что Рёскин определяет как живописный принцип Тёрнера, свидетельствующий об импрессионистических тенденциях в его творчестве [8, с. 147]. По словам Гомбриха, «природа у Тёрнера всегда отражает и выражает чувства человека» [10, с. 494]. «Присутствие» Тёрнера в тексте романа Форстера не так очевидно, как «присутствие» Поупа и Скотта, но его можно, как нам кажется, выявить в процессе анализа.

Во-первых, переключка с живописью Тёрнера уловима в пейзажных зарисовках Форстера – в неожиданных цветовых сочетаниях и в передаче цвета при «атмосферном освещении»: «Башни *запылали в лучах заходящего солнца*» [2, с. 39]; «лунное сияние, звезды на *бархатисто-лиловом* небе <...>»; «стены освещались *луной* и грубые башни превратились в колонны из *серебра с чернью*, а вал – в *жемчужную цепь*» [2, с. 66]; в передаче света, словно «идушего с неба» и создающего ощущение фантастичности: «*Зеленая дымка* оливковых рощ доходила до самых его стен, и город словно *парил* между деревьями и небом, как некий фантастический летучий город-корабль из сновидений» [2, с. 38–39]; в создании «воздушной перспективы», посредством которой Форстер передает «открытость» итальянцев в противовес «закрытости» англичан: «обширные склоны холмов, покрытые оливковыми рощами и виноградниками, беленые фермы, а вдали снова склоны, оливы и фермы, и на горизонте, на фоне безоблачного неба, – другие провинциальные города» [2, с. 61]; «очарование тайлось в *раскаленном синем* небе над головой, в равнине, выбеленной сущью, в изнуренных просторах вдоль Арно, в руинах темных замков, которые возвышались на холмах, колыхаясь в *жарком* воздухе» [2, с. 94]; в использовании автором водных образов, что коррелирует с живописным пристрастием Тёрнера к изображению движущейся воды, потока: «Деревья были низкие, без листвы, но зато подножия стволов *утопали* в фиалках, как скалы *утопают в море*. Такие поля фиалок попадаются и в Англии, но редко. В живописи они тоже встречаются редко, так как художники не отваживаются писать их. Колеи казались *каналами*, выбоины – *лагунами*. Даже сухие, белёдые от пыли обочины были *забрызганы синим*, словно плотина, на которую наступает весенний *разлив*» [2, с. 36] (выделено нами: – *Т.Т.*). В целом, форстеровские описания выполнены с учетом техники импрессионизма, активно разрабатываемой литературой на рубеже XIX–XX веков и

используемой литературой модернизма. А предтечей импрессионизма, как помним, принято считать Тёрнера.

Во-вторых, место Тёрнера в созданном Форстером «триумvirате» (Поуп – Скотт – Тёрнер) обеспечивается связью художника с Поупом и Скоттом на уровне эстетики и фактами его творческой биографии. Тёрнер был восторженным почитателем Поупа и в 1808 году написал полотно «Вилла Поупа в Твикенхэме во время разрушения». Для обоих характерно стремление к «творческой цельности» [4, с. 151; 8, с. 127]. Оба в творчестве стремились к синтезу искусств. Если Поуп брал уроки живописи, то Тёрнер писал стихи, иллюстрировал поэтов-романтиков (в частности В. Скотта), подписывал свои полотна стихотворными цитатами. Г.В. Аникин в своем труде «Эстетика Джона Рёскина и английская литература XIX века» отмечает, что в романтизме «пейзажная живопись откликнулась на пейзажную лирику поэтов-романтиков <...> Но глубже всего живопись и поэзия (конечно, далеко не только собственная поэзия) были связаны в творчестве Дж.М.У. Тёрнера» [8, с. 121] и замечает, что Рёскин включал живопись Тёрнера в один ряд с поэзией английских романтиков, но особенно часто сопоставлял его с В. Скоттом. По мысли Рёскина, «В. Скотт, если бы он захотел, мог бы стать самым блистательным художником-пейзажистом, а Тёрнер, если бы он оказался в гуще литературных событий, мог бы написать «Деву Озера» (цит. по: [8, с. 146]). Кроме того, всех троих объединяет то, что центральная роль в их творчестве отведена человеку и человеческим чувствам. И самое главное: отношение Поупа, Скотта и Тёрнера к природе, искусству, человеку и человеческим чувствам оказывается чрезвычайно созвучным эстетике Э.М. Форстера, который в соответствии со своей концепцией «связи», сводит в едином пространстве своего романа художников, относящихся к различным эстетическим и культурным системам.

Таким образом, английский художественный код в романе «Куда боятся ступить ангелы», обеспеченный аллюзивными отсылками к А. Поупу, В. Скотту и У. Тёрнеру, вводит форстеровскую интерпретацию проблемы национальной идентичности в концептуальное поле английской культуры, понимаемой как целостное и непрерывное в своем развитии явление. С другой стороны, заложенный в аллюзивных источниках гуманистический потенциал, предоставляет Форстеру дополнительную возможность в его стремлении преодолеть национальную сепаратность и в художественном решении проблемы индивидуации выйти на общечеловеческий уровень.

### Список литературы

1. Поуп А. Опыт о критике. Перевод А. Субботина // Поуп. А. Поэмы. М.: Худож. лит., 1988. С. 67–92.
2. Форстер Э.М. Куда боятся ступить ангелы // Э.М. Форстер. Избранное. Ленинград: Худож. лит., 1977. С.17–162.
3. Барт Р. Мифологии. М.: изд-во им. Сабашниковых, 2004. 320 с.
4. Шайтанов И.О. Мыслящая муза. М.: Прометей, 1989. 260 с.
5. Форстер Э.М. Говардс-Энд. М.: АСТ, 2014. 416 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://loveread.ec/view\\_global.php?id=35686](http://loveread.ec/view_global.php?id=35686) (дата обращения: 25.10.20).
6. Скотт В. Ламмермурская невеста // Собр.соч. в 20-ти т. Т. 7. М.-Л. Худож. лит., 1962. С. 7–365.
7. Певзнер Н. Английское в английском искусстве. С.-Пб: Азбука-классика, 2004. 320 с.
8. Аникин Г.В. Эстетика Джона Рёскина и английская литература XIX век. М.: Наука, 1986. 320 с.
9. Шестаков В.П. Английский акцент. Английское искусство и национальный характер. М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 2000.188 с.
10. Гомбрих Э. История искусства. М.: АСТ, 1998. 688 с.

#### ENGLISH CODE IN E.M. FORSTER'S "ITALIAN TEXT" ("WHERE ANGELS FEAR TO TREAD")

The aim of this chapter is to reveal the English national code in Forster's "Italian text" ("Where Angels Fear to Tread") by means of intertextual and hermeneutic analysis methods, as well as with reference to the historical and cultural context. English code, along with Italian code, ensures intercultural communication (England – Italy), and is provided with a system of A. Pope, W. Scott and W. Turner allusions and reminiscences which form the English conceptual field of the novel.

**Keywords:** English code, E.M. Forster, A. Pope, W. Scott, W. Turner, allusion, intertext, synthesisism, picturesque.



Герберт фон Шрёдер-Штранц (стоит справа) и Альфред Ритшер (Тромсё, 1912). (Фотография Arved Fuchs опубликована: Spiegel Geschichte [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.spiegel.de/geschichte/abenteurer-a-946817.html> (дата обращения 20.10.2020)).



Герберт фон Шрёдер-Штранц, вероятно, перед началом экспедиции в 1912. (Фотография Arved Fuchs опубликована: Spiegel Geschichte [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.spiegel.de/geschichte/abenteurer-a-946817.html> (дата обращения 20.10.2020)).





Рис. 1. Подпись (от лица человека, похожего на Ф.М. Достоевского): Телеграфируйте поскорее Михаилу Никифоровичу, что завтра я пришлю 5-ю часть романа «Преступление и наказание». Возьмите, пожалуйста, Gazette de Tribunaux, вырежьте из нее процесс Лемэра, убившего невесту своего отца и пр., поставьте вместо *Лемэр – Раскольников*, *вместо Париж – Петербург*. Понимаете? Это и будет пятая часть моего романа. Легкомысленные французы ведь не сумеют из частного случая сделать общего вывода.



Рис. 2. Отношения романиста к детям – истинно отеческие. Посмотри, с какою заботою к своему герою он приготовил для него и парик «Степки-Растрепки», героя детской повести и смазанные дегтем сапоги, совершенно не нужные и дурацкий балахон – одним словом, «кисть художника над ним играла», вынутая из взбаламученной грязи...

Рис. 3. Отношения же его к «Отцам» совершенно другие. Он умывает, причесывает, старается показать их бленькими, приносит им и мыло, и «духи благородные», и щеточки, и гребеночки и... и многое другое...

# ОТЦЫ И ДѢТИ

(А. М. Волкова)

## ЭПИЛОГЪ



«Из меня лопухъ расти будетъ» говорилъ Базаровъ при жизни; но завзятый врагъ покойнаго, недопускавшій и тени правды въ его словахъ, предупреждая осуществленіе его прорицаній, усиленно поливаетъ злонамеренно посаженныя на могилѣ Базарова родендроны, камелии и азалии, дабы не пробился между ними ненавистный плебей-лопухъ.



Грав. Фрейндль.

Въ Дрезденѣ, на Брюллевской террасѣ, между двумя и четырьмя часами, въ самое фешенебельное время для прогулки, мы встрѣчаемъ автора романа съ Павломъ Петровичемъ, пьющихъ мальцбрунъ и шпрудель (охъ, горько!) и дружески разговаривающихъ.

— Какъ мы разнесли Базарова-то! замѣчаетъ Павелъ Петровичъ.

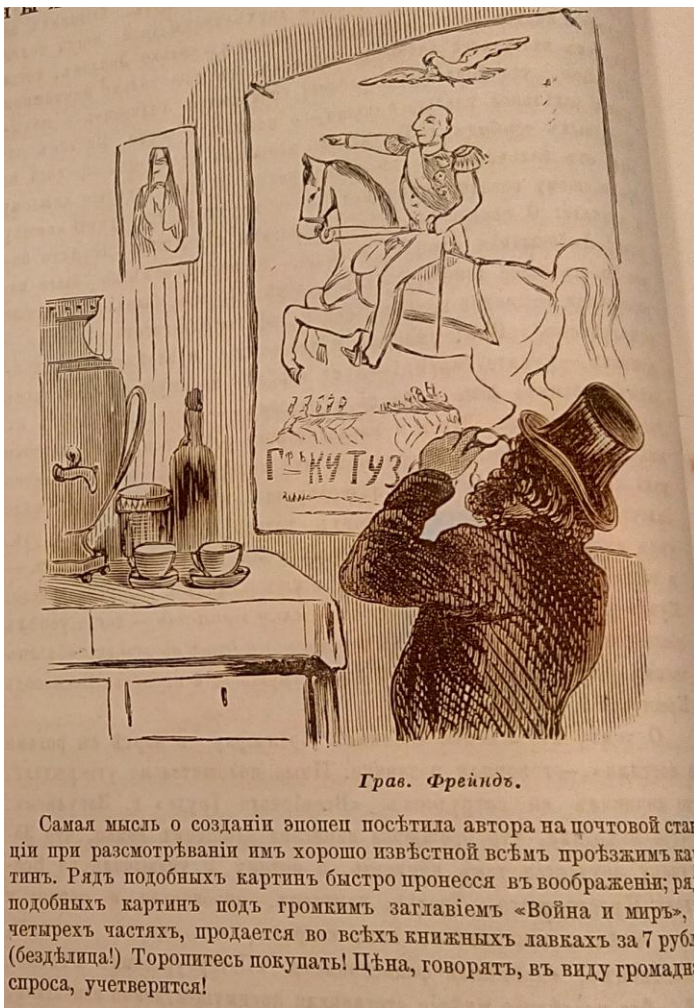
Вмѣсто отвѣта, авторъ «Отцовъ и Дѣтей» глубокомысленно закурилъ сигару и выпустилъ «Дымъ».

(Продолженіе «Дыма» будетъ)

Рис. 4. «Из меня лопухъ расти будет», – говорил Базаров при жизни, но завзятый враг покойного, не допускавший и тени правды в его словах, предупреждая осуществление его прорицаний, усиленно поливает злонамеренно посаженные на могиле Базарова родендроны, камелии и азалии, дабы не пробился между ними ненавистный плебей лопух.

Рис. 5. В Дрездене, в Брюллевской террасе, между двумя и четырьмя часами, в самое фешенебельное время для прогулки, мы встречаем автора романа с Павлом Петровичем, пьющих мальцбрун и шпрудель (ох, горько!) и дружески разговаривающих. – Как мы разнесли Базарова-то, – замечает Павел Петрович.

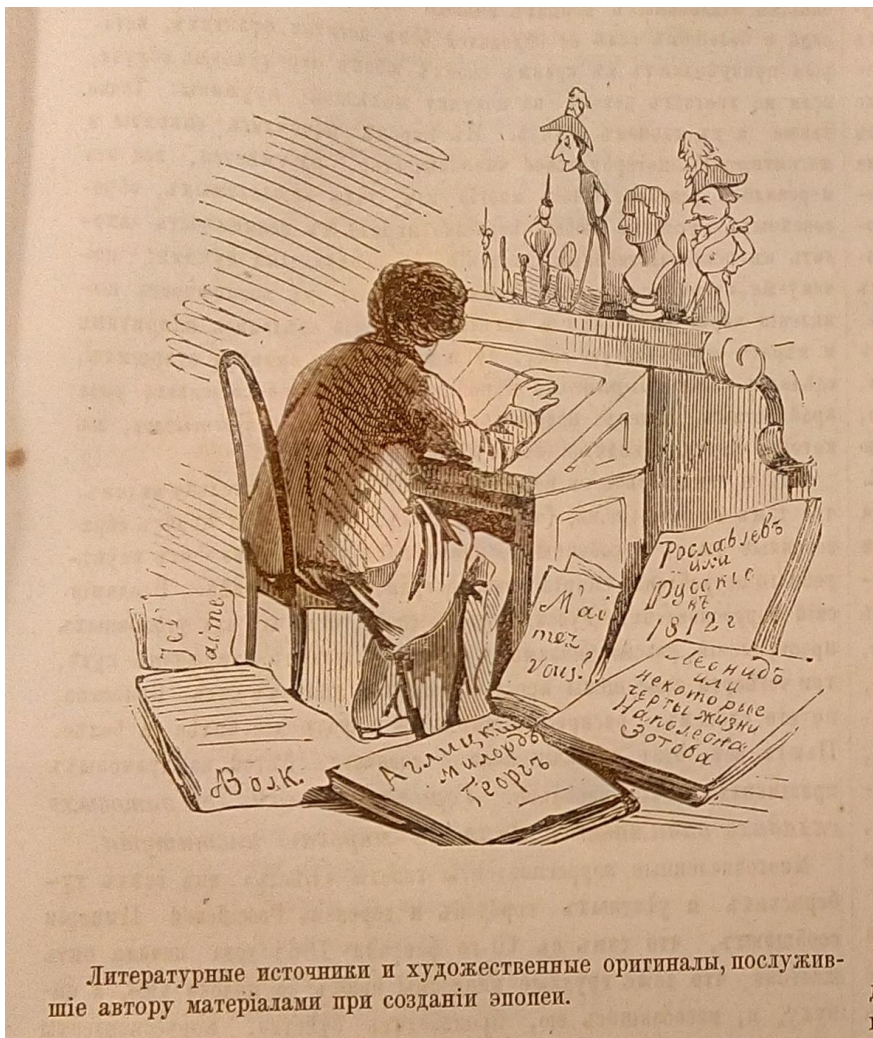
Вместо ответа автор «Отцов и детей» глубокомысленно закурил сигару и выпустил «Дым».



*Грав. Фрейндо.*

Самая мысль о создании эпопеи посетила автора на почтовой станции при рассмотрении им хорошо известной всем проезжим картин. Ряд подобных картин быстро пронесся в воображении; ряд подобных картин под громким заглавием «Война и мир», в четырех частях, продается во всех книжных лавках за 7 рублей (безделица!) Торопитесь покупать! Цена, говорят, в виду громадного спроса, учетверится!

Рис. 6. Самая мысль о создании эпопеи посетила автора на почтовой станции при рассмотрении им хорошо известной всем проезжим картины. Ряд подобных картин под громким заглавием "Война и мир", в четырех частях, продается во всех книжных лавках за 7 рублей (безделица!). Торопитесь покупать! Цена, говорят, в виду громадного спроса, учетверится!



Литературные источники и художественные оригиналы, послужившие автору материалами при создании эпопеи.

Рис. 7. Литературные источники и художественные оригиналы, послужившие автору материалами при создании эпопеи. Среди материалов: Английский Милорд Георг, Рославлев, или Русские в 1812 году



Рис. 1



Рис. 2



Рис. 3

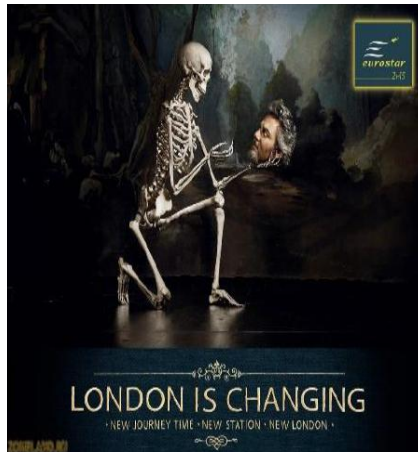


Рис. 4



Рис. 1. Памятник О.Э. Мандельштаму, Воронеж, скульптор Л.Т. Гадаев, 2013.





Рис. 2. Памятник С.Д. Довлатову, С.-Петербург, скульптор В.Б. Бухаев, 2016.

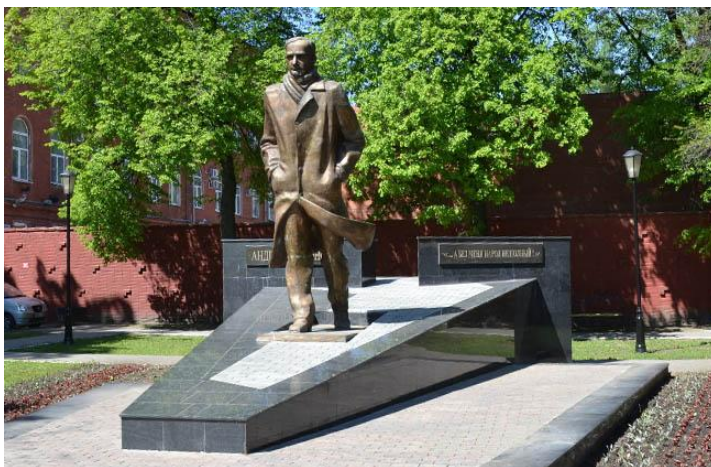


Рис. 3. Памятник Андрею Платонову, Воронеж, скульпторы И.П. Дикунов, Э.Н. Пак; архитекторы Л. Яновский, Н. Топоев, Е. Соломкин, 1999.



Рис. 4. Памятник Д.Г. Гранину, С.-Петербург, скульптор Е.В. Бурков, 2019.

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

**Авдонина Марина Юрьевна** – к.псих.н., доцент Московского государственного лингвистического университета, e-mail: mavdonina@yandex.ru

**Акимов Сергей Сергеевич** – к.искусствоведения, педагог дополнительного образования Школы искусств и ремесел им. А.С. Пушкина «Изограф», Нижний Новгород, e-mail: ss.akimov@mail.ru

**Антонова Елена Николаевна** – к.филол.н., доцент Государственного университета по землеустройству (Москва), e-mail: stchl@yandex.ru

**Анцыферова Ольга Юрьевна** – д.филол.н., профессор кафедры истории зарубежных литератур Санкт-Петербургского государственного университета, e-mail: olga\_antsyf@mail.ru

**Багратион-Мухранели Ирина Леонидовна** – д.филол.н., доцент кафедры теории и истории литературы филологического факультета Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета, e-mail: mybagheera@mail.ru

**Боева Галина Николаевна** – д.филол.н., профессор кафедры рекламы и связей с общественностью, Института бизнес-коммуникаций Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, e-mail: g\_boeva@rambler.ru

**Бронич Марина Карповна** – д.филол.н., профессор кафедры русской филологии, зарубежной литературы и межкультурной коммуникации Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н.А. Добролюбова, e-mail: arib@bk.ru

**Василенко Анастасия Геннадьевна** – к.филол.н., доцент Новосибирского государственного педагогического университета, e-mail: alexeykozlov54@gmail.com

**Васильчикова Татьяна Николаевна** – д.филол.н., профессор кафедры журналистики, филологии, документоведения и библиотековедения Ульяновского государственного университета, e-mail: vasilchikova5@mail.ru

**Гнездилова Елена Валерьевна** – к.филол.н., доцент кафедры связей с общественностью и речевой коммуникации Российского государственного аграрного университета, e-mail: gnezdilovaelena@mail.ru

**Даскал Владимир Иванович** – магистрант Московского педагогического государственного университета, e-mail: daskal.vladimir@yandex.ru

**Жабо Наталья Ивановна** – к.филол.н., доцент Российского университета дружбы народов, e-mail: lys11@yandex.ru

**Журчева Ольга Валентиновна** – д.филол.н., профессор Самарского государственного социально-педагогического университета, e-mail: janvaro@mail.ru

**Журчева Татьяна Валентиновна** – к.филол.н., доцент Самарского национального исследовательского университета им. академика С.П. Королева, e-mail: zhurcheva@mail.ru

**Иванкива Марина Владимировна** – к.филол.н., доцент кафедры иностранных языков Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения, e-mail: marina.ivankiva@gmail.com

**Казакова Ирина Борисовна** – д.филол.н., доцент, профессор кафедры философии, истории и теории мировой культуры Самарского государственного социального-педагогического университета, e-mail: kib\_sam@mail.ru

**Казютина Евгения Сергеевна** – аспирант кафедры русского языка и русской литературы историко-филологического факультета Белгородского государственного национального исследовательского университета, e-mail: ozerova@bsu.edu.ru

**Кизима Марина Прокофьевна** – д.филол.н., профессор кафедры мировой литературы и культуры Московского государственного института международных отношений, e-mail: kizimam@yandex.ru

**Козлов Алексей Евгеньевич** – к.филол.н., доцент Новосибирского государственного педагогического университета, e-mail: alexeykozlov54@gmail.com

**Коломиц Светлана Вячеславовна** – к.филол.н., доцент Кемеровского государственного университета, e-mail: kolomsvetlana@yandex.ru

**Кудрявцева Тамара Викторовна** – д.филол.н., ведущий научный сотрудник отдела литератур Европы и Америки Новейшего времени Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН, e-mail: muchina@yandex.ru

**Липинская Анастасия Андреевна** – к.филол.н., доцент Санкт-Петербургского государственного лесотехнического университета им. С.М. Кирова, e-mail: nastya.lipinska@gmail.com

**Лушникова Галина Игоревна** – д.филол.н., профессор кафедры иностранной филологии и методики преподавания Гуманитарно-педагогической академии (филиал) Крымского федерального университета им. В.И. Вернадского» в г. Ялте, e-mail: lushgal@mail.ru

**Лышко Дарья Сергеевна** – магистрант Южно-Уральского государственного гуманитарно-педагогического университета, e-mail: helens82@mail.ru

**Медведева Елена Валерьевна** – преподаватель-переводчик Кемеровского государственного медицинского университета Минздрава России, e-mail: lmv72@mail.ru

**Мельникова Мария Викторовна** – аспирант кафедры всемирной литературы Московского педагогического государственного университета, e-mail: melnikova@school422.ru

**Меркушов Станислав Фёдорович** – к.фил.н., главный специалист Центра русского языка и русской культуры Тверского государственного университета, e-mail: stas2305@gmail.com

**Мних Роман** – д.филол.н., адъюнкт Варшавского университета (Польша), научный сотрудник кафедры зарубежной литературы Института филологии и журналистики Национального исследовательского Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского, e-mail: mnichrw@yahoo.de

**Мясникова Мария Владимировна** – магистрант кафедры всемирной литературы Московского педагогического государственного университета, e-mail: myasmasha@yandex.ru

**Надъярных Мария Фёдоровна** – к.филол.н., старший научный сотрудник Отдела теории литературы Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН, e-mail: nadmasha@mail.ru

**Несмелова Ольга Олеговна** – д.филол.н., профессор, зав. кафедрой русской и зарубежной литературы Института филологии и межкультурной коммуникации имени Льва Толстого Казанского (Приволжского) федерального университета, e-mail: olga.nesmelova@inbox.ru

**Нилова Анна Юрьевна** – к.филол.н. доцент кафедры классической филологии, русской литературы и журналистики Института филологии Петрозаводского государственного университета, e-mail: annnilova@yandex.ru

**Озерова Елена Григорьевна** – д.филол.н., профессор кафедры русского языка и русской литературы историко-филологического факультета Белгородского государственного национального исследовательского университета, e-mail: ozerova@bsu.edu.ru

**Осадчая Татьяна Юрьевна** – к.пед.н., доцент кафедры иностранной филологии и методики преподавания Гуманитарно-педагогической академии (филиал) Крымского федерального университета им. В.И. Вернадского в г. Ялте, e-mail: osadchaya\_ta@mail.ru

**Растягаев Андрей Викторович** – д.филол.н., профессор, заведующий кафедрой филологии и философии Самарского государственного института культуры, e-mail: avr67@yandex.ru

**Рудакова Светлана Викторовна** – д.филол.н., профессор кафедры языкознания и литературоведения Магнитогорского государственного технического университета им. Г.И. Носова, e-mail: rudakovamasu@mail.ru

**Самосюк Наталья Львовна** – к.филол.н., доцент Санкт-Петербургского гуманитарного университета профсоюзов, e-mail: s.n.l@rambler.ru

**Седова Елена Сергеевна** – к.филол.н., доцент Южно-Уральского государственного гуманитарно-педагогического университета, e-mail: helens82@mail.ru

**Сергеева Валентина Сергеевна** – к.филол.н., старший научный сотрудник отдела теории литературы Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН, e-mail: yogik84@mail.ru

**Сложеникина Юлия Владимировна** – д.филол.н., профессор, проректор по научной работе и международным связям Самарского государственного института культуры, e-mail: goldword@mail.ru

**Слоистова Мария Сергеевна** – к.филол.н, независимый исследователь, e-mail: drozdovams@list.ru

**Соболева Надежда Владимировна** – к.филол.н., доцент кафедры всемирной литературы Московского государственного педагогического университета, e-mail: saybl@list.ru

**Теличко Татьяна Георгиевна** – к.филол.н., доцент кафедры зарубежной литературы факультета иностранных языков Донецкого национального университета, e-mail: telitan903@gmail.com

**Ушакова Александра Николаевна** – к.филол.н., доцент Нижегородского института Международного инновационного университета, e-mail: alexush@yandex.ru

**Хорошевская Юлия Павловна** – к.филол. н., доцент кафедры массовых коммуникаций и прикладной лингвистики гуманитарного факультета Ростовского государственного университета путей сообщения, e-mail: armaiti@inbox.ru

**Цветков Юрий Леонидович** – д.филол.н., профессор кафедры германо-романских языков и литературы Ивановского государственного университета, e-mail: jzvetkow@mail.ru

**Цвик Ирина Иосифовна** – к.филол.н., доцент кафедры «Язык и коммуникация» факультета филологии и истории Кишинёвского государственного педагогического университета им. И. Крянгэ, e-mail: iris333@bk.ru

**Шарьпина Татьяна Александровна** – д.филол.н., профессор, зав. каф. зарубежной литературы Института филологии и журналистики Национального исследовательского Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского, e-mail: swawa@yandex.ru

**Шевченко Арина Рафаильевна** – аспирант, ассистент кафедры русской и зарубежной литературы Института филологии и межкультурной коммуникации имени Льва Толстого Казанского (Приволжского) федерального университета, e-mail: sheara@inbox.ru

**Шешунова Светлана Всеволодовна** – д.филол.н., профессор государственного университета «Дубна», e-mail: bog15k254@dubna.net.ru

**Шимоник Данута** – д.филол.н., профессор Института неофилологии и междисциплинарных исследований Естественно-гуманитарного университета (Седльце, Польша), ведущий научный сотрудник научно-исследовательской лаборатории «Изучение национально-культурных кодов русской идентичности в контексте европейской ментальности на рубеже XX–XXI веков» Института филологии и журналистики ННГУ им. Н.И. Лобачевского, e-mail: d.szum@op.pl

НАЦИОНАЛЬНЫЕ КОДЫ  
В ЕВРОПЕЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ  
XIX–XXI вв.

Литературный канон в контексте межкультурной коммуникации

*Коллективная монография*

Печатается в авторской редакции

*Оформление обложки*  
к.филол.н., доцент О.С. Наумчик

Формат 60×84 1/16.  
Гарнитура Таймс. Усл. печ. л. 24,2. Уч.-изд. л. 28,1.  
Заказ № 412. Тираж 500.

Издательство Нижегородского госуниверситета  
им. Н.И. Лобачевского  
603950, Нижний Новгород, пр. Гагарина, 23

Отпечатано в типографии  
Нижегородского госуниверситета им. Н.И. Лобачевского  
603000, Н. Новгород, ул. Б. Покровская, 37