

БЕЛОРУССКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

**РОМАНО-ГЕРМАНСКИЕ ЛИТЕРАТУРЫ:  
ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ**

**Коллективная монография**

по материалам  
2-й Международной научной конференции,  
филологического факультета  
Белорусского государственного университета

Минск, 16–18 ноября 2023 г.

Минск  
Издательский центр БГУ  
2024

УДК 821(100)09  
ББК 83.3(0)=43+83.3(0)=47  
Р69

А в т о р ы:

*И. И. Бурова, Э. В. Васильева, И. В. Даниленко, Т. Е. Комаровская,  
Н. В. Копытко, С. Б. Королёва, Ю. Г. Курилов, С. В. Логиш,  
М. К. Меньщикова, В. Г. Минина, А. Ю. Перевезенцева,  
Б. М. Проскурнин, Н. А. Развадовская, Ю. Г. Ремаева, М. С. Рогачевская,  
Т. Л. Селитрина, Г. В. Синило, Ю. В. Стулов, Т. М. Хацкевич,  
Н. М. Шахназарян, А. Р. Шевченко, М. С. Щукина*

Под редакцией Н. М. Шахназарян

Печатается по решению  
Редакционно-издательского совета  
Белорусского государственного университета

Р е ц е н з е н т ы:

Н. Н. Хмельницкий, доктор филологических наук, профессор;  
И. К. Кудрявцева, кандидат филологических наук, доцент

**Романо-германские** литературы: традиции и современность : кол-  
лективная моногр. / И. И. Бурова [и др.] ; под ред. Н. М. Шахназа-  
рян. – Минск : Изд. центр БГУ, 2024. – 183 с.  
ISBN 978-985-553-822-7.

Коллективная монография посвящена актуальным вопросам изучения романо-германских литератур в диахроническом и синхроническом аспектах. В разделах монографии, включающих избранные материалы 2-й Международной научной конференции филологического факультета БГУ (Минск, 16–18 ноября 2023 г.), рассматриваются проблемы диалога романо-германских и славянских литератур, исторической перспективы классики (на примере «Декамерона» Дж. Боккаччо и архетекста Библии), модификации жанрового канона, мифопоэтики, интермедиальности художественного текста. Книга обращена как к профессиональной, так и к широкой читательской аудитории.

УДК 821(100)09  
ББК 83.3(0)=43+83.3(0)=47

ISBN 978-985-553-822-7

## ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>I. КЛАССИЧЕСКИЙ ТЕКСТ В ИСТОРИЧЕСКОЙ ПЕРСПЕКТИВЕ (К 710-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ ДЖОВАННИ БОККАЧЧО).....</b>	<b>9</b>
<b>И. И. Бурова. «ТРИТАМЕРОН» Р. ГРИНА КАК ОПЫТ РЕЦЕПЦИИ «ДЕКАМЕРОНА» ДЖ. БОККАЧЧО .....</b>	<b>9</b>
<b>И. В. Даниленко. ИНТЕРТЕКСТ ДЖ. БОККАЧЧО И Ф. РАБЛЕ В «ОЗОРНЫХ РАССКАЗАХ» О. ДЕ БАЛЬЗАКА .....</b>	<b>16</b>
<b>М. К. Меньщикова. ОСОБЕННОСТИ ЖАНРА «ДРАМЫ О ХУДОЖНИКЕ» («KÜNSTLERDRAMA») В ПЬЕСАХ И. Л. ДЕЙНГАРДШТЕЙНА (J. L. DEINHARDSTEIN) «БОККАЧЧО» И «САЛЬВАТОР РОЗА».....</b>	<b>23</b>
<b>М. С. Рогачевская. «ИСТОРИЯ ИЗ БОККАЧЧО» НА КАРТИНЕ Д. Г. ЛОУРЕНСА.....</b>	<b>29</b>
<b>Н. М. Шахназарян. «САД БОККАЧЧО» С. Т. КОЛРИДЖА КАК СИМВОЛ «СВЯЩЕННОЙ ПОЭЗИИ».....</b>	<b>38</b>
<b>II. ЖАНРОВЫЙ КАНОН И ЕГО МОДИФИКАЦИИ.....</b>	<b>45</b>
<b>Т. Е. Комаровская. ФРАНЦУЗСКИЙ ЭКЗИСТЕНЦИАЛИЗМ И РОМАНЫ У. СТАЙРОНА.....</b>	<b>45</b>
<b>Б. М. Проскурнин. «САМОПОМОЩЬ» СЭМЮЭЛЯ СМАЙЛСА И ВИКТОРИАНСКИЙ РОМАН: СОЦИОКУЛЬТУРНЫЙ КОНТЕКСТ.....</b>	<b>52</b>
<b>Т. М. Хацкевич. ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ РОМАНА «НОМЕР11» ДЖОНАТАНА КОУ .....</b>	<b>64</b>
<b>А. Р. Шевченко. МУЛЬТИКУЛЬТУРНЫЙ ВАРИАНТ СЕМЕЙНОЙ ХРОНИКИ В РОМАНЕ ДЖУМПЫ ЛАХИРИ «НИЗИНА».....</b>	<b>70</b>

<b>III. АВТОР И ЛИТЕРАТУРНЫЙ ГЕРОЙ .....</b>	<b>78</b>
<b>Н. В. Копытко. ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ РАЗНООБРАЗНЫХ АКСИОЛОГИЧЕСКИХ МОДЕЛЕЙ В РОМАНЕ ДЖ. ФИЛЛИПС «ИСЧЕЗАЮЩАЯ ЗЕМЛЯ» .....</b>	<b>78</b>
<b>В. Г. Минина. ОБРАЗ ИММИГРАНТА В РОМАНЕ С. ФОЛКСА «НЕДЕЛЯ В ДЕКАБРЕ» .....</b>	<b>85</b>
<b>Н. А. Развадовская. АКСИОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ МАЛОЙ ПРОЗЫ БЕРНАРДА МАЛАМУДА .....</b>	<b>93</b>
<b>М. С. Щукина. ИЗМЕНЕНИЕ ФОКУСА ВОСПРИЯТИЯ СОБЫТИЙНОЙ ОСНОВЫ ТРАГЕДИИ У. ШЕКСПИРА «ГАМЛЕТ, ПРИНЦ ДАТСКИЙ» КАК РЕЦЕПТИВНАЯ СТРАТЕГИЯ В ЕВРОПЕЙСКОЙ ДРАМАТУРГИИ ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ XX ВЕКА .....</b>	<b>101</b>
<b>IV. ИСТОРИЯ И МИФ В МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ .....</b>	<b>107</b>
<b>Э. В. Васильева. ПАРАШУРАМА В САЛЕМС-ЛОТЕ: ОПЫТ МИФОПОЭТИЧЕСКОЙ ДЕКОНСТРУКЦИИ РОМАНА С. КИНГА «ЖРЕБИЙ САЛЕМА» .....</b>	<b>107</b>
<b>С. В. Логиш. МИФОЛОГИЧЕСКАЯ ОСНОВА СБОРНИКА ГАБРИЭЛЕ Д'АННУНЦИО «АЛКИОНА» .....</b>	<b>114</b>
<b>Ю. В. Стулов. СТРАШНОЕ БУДУЩЕЕ ЧЕЛОВЕЧЕСТВА: РОМАН КОЛСОНА УАЙТХЕДА «ПЕРВАЯ ЗОНА» .....</b>	<b>122</b>
<b>Т. Л. Селитрина. УРОКИ О. ДЕ БАЛЬЗАКА В ТВОРЧЕСКОМ СОЗНАНИИ И ПРАКТИКЕ Г. ДЖЕЙМСА .....</b>	<b>129</b>
<b>V. БИБЛИЯ КАК АРХЕТЕКСТ ЕВРОПЕЙСКИХ ЛИТЕРАТУР .....</b>	<b>135</b>
<b>С. Б. Королёва. МЕТАФИЗИКА И МИСТИКА ДРАМЫ БАЙРОНА «КАИН» (русский вектор восприятия) .....</b>	<b>135</b>

<b>А. Ю. Перевезенцева. ДОГМАТИЧЕСКИЕ СПОРЫ И ЕРЕТИЧЕСКИЕ УЧЕНИЯ В РОМАНЕ Р. ГРЕЙВЗА «КНЯЗЬ ВЕЛИЗАРИЙ» .....</b>	<b>148</b>
<b>Г. В. Синило. БИБЛЕЙСКАЯ АРХЕТЕКСТУАЛЬНОСТЬ В СТИХОТВОРЕНИИ ПАУЛЯ ЦЕЛАНА «ПСАЛОМ».....</b>	<b>155</b>
<b>VI. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕКСТ В ДИАЛОГЕ ИСКУССТВ .....</b>	<b>163</b>
<b>Ю. Г. Курилов. ЖИВОПИСНЫЙ ЭКФРАСИС В ПОЭЗИИ С. ГЕОРГЕ .....</b>	<b>163</b>
<b>Ю. Г. Ремаева. СВОЕОБРАЗИЕ ЭКРАНИЗАЦИИ РОМАНА ДЖЕЙН ОСТЕН «ЭММА» 2020 ГОДА .....</b>	<b>170</b>

## CONTENTS

<b>I. THE DIALOGUE OF LITERATURES IN THE HISTORICAL AND CULTURAL CONTEXT (TO 710th ANNIVERSARY OF GIOVANNI BOCCACCIO).....</b>	<b>9</b>
<b>I. I. Burova.</b> «THE TRITAMERON» BY R. GREENE AS A CASE OF G. BOCCACCIO'S «THE DECAMERON» RECEPTION .....	<b>9</b>
<b>I. V. Danilenko.</b> G. BOCCACCIO AND F. RABELAIS INTERTEXT IN «CONTES DROLATIQUES» BY H. DE BALZAC.....	<b>16</b>
<b>M. K. Menshchikova.</b> THE GENRE FEATURES OF «DRAMA ABOUT THE ARTIST» («KÜNSTLERDRAMA») IN THE PLAYS OF J. L. DEINHARDSTEIN «BOCCACCIO» AND «SALVATORE ROSE» .....	<b>23</b>
<b>M. S. Ragachewskaya.</b> THE BOCCACCIO STORY: D. H. LAWRENCE'S PAINTING.....	<b>29</b>
<b>N. M. Shakhnazaryan.</b> «THE GARDEN OF BOCCACCIO» BY S. T. COLERIDGE AS THE SYMBOL OF «ALMA POESIS».....	<b>38</b>
<b>II. GENRE CANON AND ITS MODIFICATIONS .....</b>	<b>45</b>
<b>T. Y. Komarovskaya.</b> FRENCH EXISTENTIALISM AND THE NOVELS BY W. STYRON.....	<b>45</b>
<b>B. M. Proskurnin.</b> SAMUEL SMILES' SELF-HELP AND THE VICTORIAN NOVEL: A SOCIOCULTURAL CONTEXT.....	<b>52</b>
<b>T. M. Khatskevich.</b> GENRE CHARACTERISTICS IN THE NOVEL «NUMBER 11» BY JONATHAN KOE.....	<b>64</b>
<b>A. R. Shevchenko.</b> «THE LOWLAND» BY JHUMPA LAHIRI: MULTICULTURAL VERSION OF FAMILY SAGA.....	<b>70</b>

<b>III. AUTHOR AND LITERARY CHARACTER.....</b>	<b>78</b>
<b>N. V. Kopytko.</b> THE INTERACTION OF VARIOUS AXIOLOGICAL MODELS IN J. PHILLIPS' NOVEL DISAPPEARING EARTH .....	78
<b>V. G. Minina.</b> IMMIGRANT IMAGE IN S. FAULKS'S NOVEL «A WEEK IN DECEMBER» .....	85
<b>N. A. Razvadovskaya.</b> AXIOLOGICAL ASPECTS OF BERNARD MALAMUD 'S SHORT PROSE.....	93
<b>M. S. Shchukina.</b> CHANGING THE FOCUS OF PERCEPTION OF THE EVENT BASIS «THE TRAGEDY OF HAMLET, PRINCE OF DENMARK» BY W. SHAKESPEARE AS A RECEPTIVE STRATEGY IN EUROPEAN DRAMA OF THE LAST THIRD OF THE XX CENTURY .....	101
<b>IV. HISTORY AND MYTH IN THE WORLD LITERATURE .....</b>	<b>107</b>
<b>E. V. Vasileva.</b> PARASHURAMA IN SALEM'S LOT: A MYTHOPOETIC DECONSTRUCTION OF S. KING'S NOVEL «SALEM'S LOT».....	107
<b>S. V. Loguich.</b> MYTHOLOGICAL BASIS OF GABRIELE D'ANNUNZIO'S COLLECTION «ALCYONE» .....	114
<b>Yu. V. Stulov.</b> THE SCARY FUTURE OF HUMANKIND: THE NOVEL «ZONE ONE» BY COLSON WHITEHEAD.....	122
<b>T. L. Selitrina.</b> ONORE DE BALZAK'S LESSONS IN HENRY JAMES'S CREATIVE CONSCIOUSNESS AND PRACTICE.....	129
<b>V. BIBLE AS ARCHETEXT OF EUROPEAN LITERATURES .....</b>	<b>135</b>
<b>S. B. Korolyova.</b> METAPHYSICS AND MYSTICISM OF BYRON'S DRAMA «CAIN» (THE RUSSIAN POINT OF VIEW).....	135

<b>A. Y. Perevezentseva.</b> DOGMATIC DISPUTES AND HERETICAL DOCTRINES IN THE NOVEL «COUNT BALISARIUS» BY R. GRAVES .....	148
<b>G. V. Sinilo.</b> BIBLICAL ARCHETEXTUALITY IN OF PAUL CELAN'S POEM «PSALM» .....	155
<b>VI. LITERARY TEXT IN THE DIALOGUE OF ARTS</b> .....	163
<b>Y. G. Kurylau.</b> PAINTERLY EKPHRASIS IN THE POETRY OF S. GEORGE .....	163
<b>Ju. G. Remaeva.</b> JANE AUSTEN'S «EMMA»: PECULIARITIES OF 2020th SCREEN ADAPTATION .....	170

# І. КЛАССИЧЕСКИЙ ТЕКСТ В ИСТОРИЧЕСКОЙ ПЕРСПЕКТИВЕ (К 710-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ ДЖОВАННИ БОККАЧЧО)

*И. И. Бурова*

## «ТРИТАМЕРОН» Р. ГРИНА КАК ОПЫТ РЕЦЕПЦИИ «ДЕКАМЕРОНА» ДЖ. БОККАЧЧО

Признавая вторичность английской ренессансной новеллистики по отношению к итальянской традиции новеллино [1; 2], исследователи по-прежнему лишь в самых общих чертах отвечают на вопрос о влиянии «Декамерона» (*Il Decamerone, 1352*) Дж. Боккаччо (*Giovanni Boccaccio; 1313-1375*) на английскую художественную прозу. Первый английский перевод «Декамерона» появился в 1620 году, однако влияние «Декамерона» отмечается исследователями уже в «Кентерберийских рассказах» (*The Canterbury Tales, 1392*) Дж. Чосера (*Geoffrey Chaucer; ок. 1340/1345–1400*) [1; 3], что обычно сопровождается оговорками по поводу различий между мировоззрением гуманиста Боккаччо и Чосера как писателя, обладающего почти целиком средневековым менталитетом.[4] При этом и в XVI веке, когда новелла как жанр художественной прозы стала достоянием английской литературы, «Декамерон» оставался одним из наименее известных в Англии сочинений Боккаччо [3, с. 130] – даже история о стойкой Гризельде воспринималась там как сочинение Петрарки, который лишь перевел ее на латинский язык. [3, с. 128]

В контексте проблемы английской рецепции «Декамерона» несомненный интерес представляет собой «Морандо, или Тритамерон о любви» (*Morando. The Tritameron of Love, 1584-1587*) Роберта Грина (*Robert Greene, 1558–1592*), одним своим названием отсылающее к «Декамерону». Однако персонажи «Тритамерона» обмениваются не столько историями, сколько речами, расцвеченными упоминанием различных мифологических и/или литературных сюжетов, призванных подтвердить сказанное ссылкой на авторитет. Для обозначения этих речей Грин использует слово “tale” [5, с. 25], но событийный ряд в них представлен крайне скупо. Например, Морандо, доказывая благую роль любви, во все века вдохновлявшей людей на доблесть и способствовавшей посрамлению зла, просто отсылает собеседников к известным им сюжетам из мифов о Троянской войне. [5, с. 19] Таким образом, можно предположить, что Грин, драматург по преимуществу,

воспринимал «Декамерон» как гуманистический диалог с пространными вставными повествованиями-«примерами», завершающимися моральными выводами.

Сердцем «Тритамерона» является диспут о любви, затеянный группой, уединившейся в загородном имении благородного итальянца. Следовательно, в жанровом отношении «Тритамерон» сближается с такими знаковыми для культуры Ренессанса диалогами, как «Азоланские беседы» («*Gli Asolani*», 1505) П. Бембо (*Pietro Bembo*, 1470–1547) и «Книга о придворном» (*Il Cortegiano*, 1528) Б. Кастильоне (*Baldassare Castiglione*, 1478–1529). Таким образом, прототипом «Тритамерона» можно считать «Пир» (*Συμπόσιον*, 385–380 до н.э.) Платона (*Πλάτων*; 424/423 — 348/347 до н. э.), к которому тематически и композиционно в равной степени восходят и «Декамерон» как эталон, на который ориентировались создатели более поздних новеллистических сборников с обрамляющим повествованием, и авторы ренессансных гуманистических диалогов. У Платона интеллектуальный пир в доме Агафона вылился в произнесение шести речей о любви, отражающих представления ораторов. Изложенная в «Пире» сумма представлений о любви, не только дополняющих, но и противоречащих друг другу, сыграла важную роль в формировании ренессансных представлений о любви, отразившихся и в «Тритамероне».

Композиция «Пира» со всей очевидностью повлияла на композицию «Декамерона». Однако у Боккаччо обрамляющее повествование более развернуто, содержит подробные сведения о рассказчиках и мотивах, побудивших их уединиться, а обсуждение сущности любви переводится с философского на более доступный уровень примеров из жизни, позволяя автору и раскрыть многообразие проявлений и силу любви, и достигнуть того, что Л. М. Баткин назвал «смешением тона ученого трактата и новеллы» [6, с. 128]. Даже самые озорные новеллы «Декамерона» не становятся поводом для критики земной любви, которая у Боккаччо замечательно поэтизируется и воспринимается и как сила, правящая миром, и как чувство, делающее человека человеком. Одновременно благодаря подчинению рамочной композиции сборника «готической вертикали», предполагающей продвижение от повествований о пороках к повествованиям о добродетелях, Боккаччо удалось показать, как в ходе десятидневной беседы ее участники обретают новое, гуманистическое мировоззрение, утверждают в новых представлениях о благородстве, созвучных идеям Петрарки (*Francesco Petrarca*, 1302–1374) и Поджо Браччолини (*Poggio Bracciolini*; *11 февраля 1380–1459*) [7, с. 153–157; 159–161]: благородство

не зависит от общественного положения и богатства человека, оно выше благородства по рождению.

Флорентийцы Боккаччо, сохраняющие жизнерадостность даже перед лицом смерти, уединяются в загородном поместье, но не превращают его в «сад любви», предпочитая интеллектуальное общение чувственным удовольствиям. Изображая ритуал гуманистического общения, Боккаччо не допускает, чтобы личные отношения героев оттянули на себя внимание читателей, которое следует сосредоточить на собственно новеллах.

Вслед за «Декамероном» сад приобретает топический характер в обрамляющих повествованиях, будь то сборники новелл или гуманистические диалоги. Так, в «Азоланских беседах» Бембо фоном для дискуссии становится идиллический пейзаж в окрестностях замка Азола, что создает ощущение опосредованности влияния «Пира» «Декамероном».

Персонажей Бембо любовь интересует не столько как космическая сила, сколько как реальность человеческой жизни. В первый день они воздают похвалы любви, во второй обсуждают ее негативные стороны, на третий – выясняют ее истинную природу. Трехдневная протяженность диспута позволяет рассматривать «Азоланские беседы» как один из прецедентных текстов для «Тритамерона», однако персонажи Грина далеки от неоплатонизма Бембо, полагающего, что истинная любовь должна быть направлена на Бога, которому следует поклоняться так, как юноши поклоняются своим возлюбленным [8, с. 189], и в этом смысле концепция любви в «Тритамероне» ближе к «Декамерону».

Следование модели «Декамерона» требовало, чтобы группа персонажей уединялась для приятной беседы на фоне какого-либо бедствия или сразу после него. Например, герои «Гептамерона» (*L'Heptameron, 1558*) Маргариты Наваррской (*Marguerite de Navarre, 1492–1549*) развлекают друг друга историями, прервав путешествие из-за разгула стихии. Контраст между радостями дружеской беседы и картинами бедствий присутствует в «Аркадии графини Пембрук» (*The Countess of Pembroke's Arcadia, 1590*) Ф. Сидни (*Philip Sidney; 1554–1586*) (Мусидор исцелился от мрачной меланхолии благодаря беседам с благородным аркадийцем Каландером) и в «Эвфуэсе» (*Euphues, 1580*) Дж. Лили (*John Lyly, 1554–1606*) (беседа с Иффидой спасает впавшего в отчаяние Фидуса). В «Тритамероне» приятные разговоры о любви становятся лекарством для Пантии и ее дочерей.

У Грина обрамляющее повествование открывается сообщением о гибели рыцаря Бонфадио: «мнимые друзья» [5, с. 4] застрелили его в

глухом переулке вымышленной итальянской Бононии. Это и намек на порочность католического мира, и повод объяснить горе овдовевшей Пантии, которую «едва вернули к жизни» [5, с. 4]. Собственно, все дальнейшие события в «Тритамероне» и есть история возрождения Пантии к жизни благодаря беседам, в которые вдова была вовлечена Морандо, добрым другом покойного Бонфаддио, пригласившим ее с тремя дочерьми Ласеной, Состратой и Фьореттой погостить у него на «ферме» (“grange house”) [5, с. 5]. Там также присутствуют три достойных юноши — синьор Перацио, мессир Аретино и синьор дон Сильвестро). Подобно юношам Боккаччо, персонифицировавшим три состояния любви (Памфило – безоговорочную влюбленность, Филострато – страдания от любви несчастной, Дионео – легкомысленное отношение к ней), в «Тритамероне» молодые люди раскрываются как носители разного отношения к любви: серьезный Перацио удивляется ее власти над людьми, ироничный Аретино сомневается в абсолютности ее власти, а пылкий Сильвестро склоняется перед ее могуществом. При этом, в отличие от флорентийцев Боккаччо, герои Грина не только беседуют о любви, но и сами испытывают это чувство. Сильвестро в первый же день знакомства влюбляется в Ласену, и отношения этой пары, по-видимому, будут развиваться, поскольку в последнем предложении «Тритамерона» Грин обещает поставить читателей в известность, если Сильвестро преуспеет в любви [5, с. 27].

В «Тритамероне» каждый день бесед так или иначе подчеркивает особую роль в них одной из дочерей Пантии, которые в порядке старшинства придают всеобщему разговору определенное направление (Ласена – как предмет влюбленности Сильвестро, Сострата – как противница любви, а Фьоретта – как отстаивающая идею о том, что мужчины более подвластны любви, чем женщины).

Если события в обрамляющих повествованиях «Декамерона», «Гептамерона» и даже «Азоланских бесед» развивались в конкретных историко-географических контекстах, то место и время действия в «Тритамероне» условны. Бонония – такая же абстракция, как Аркадия у Сидни. Для своих героев Грин выбрал исключительно итальянские имена, однако с героинями дело обстоит сложнее: имена «Ласена» и «Фьоретта» имеют романское происхождение, первое из них – старофранцузское, означающее «женщина из рода Ласи», второе – итальянское, производное от *fioretto*, «цветочек». Имена средней сестры и матери имеют греческое происхождение: «Сострата» означает «целое

войско», «Пантия» (Пантея) – «богиня всего», что очень подходит для понимания функции вдовы в «Морандо» и ее языческих наклонностей. Судя по обстоятельствам смерти Бонфадио, убитого из пистолета, действие происходит не ранее 1536 года, когда Камилло Вителли из Пистойи изобрел этот вид оружия, но тогда вопиющим анахронизмом является упоминание о том, что по воле матери Сострата от рождения «была посвящена Весте» [5, с. 17]. Подобное смешение культурных и временных пластов можно было бы объяснить стремлением создать некий синтетический фон для разговоров о любви, подходящий для апелляции как к античным, так и современным гуманистическим идеям.

В «Тритамероне» соблюдаются все те черты ритуала гуманистического общения, которые получили отражение в «Декамероне». Собравшись у Морандо, герои пускаются в длящиеся три дня, как у Бембо, рассуждения о сущности любви. Их загородный быт налажен по такому же строгому расписанию, как и быт героев Боккаччо. По утрам они беседуют в саду, потом обедают, отдыхают за новыми разговорами, ужинают и чинно отходят ко сну. Их беседы текут вольно и свободно, в отличие от «Декамерона», темы для обсуждений не диктуются, но подсказываются обстановкой. К тому же, в течение дня герои Грина могут затрагивать разные вопросы и не обязаны высказываться по каждому из них. Все это придает их общению бóльшую непринужденность и делает беседу более интересной как для участников, так и для читателей, которые у Грина следят и за иллюстрирующими тезисы собеседников сюжетами, и за логикой полемики о любви, начинающейся по чистой случайности из-за привлекшей внимание Перацио картины, изображавшей похищение Европы [5, с. 5]. Герои быстро приходят к выводу о том, что Юпитер совершил столь невиданный поступок под влиянием животной похоти [5, с. 6]. Оригинальность завершению дискуссии придает реплика Пантии, которая целомудренно осуждает любовь вне брака и отказывается называть любовью такое мужское отношение к женщине, которое причиняет ей ущерб.

Повод для второго раунда дискуссии в вечер первого дня дает влюбчивый Сильвестро, уже успевший увлечься Ласеной. Рассуждениям о любви с первого взгляда способствует другая картина в доме Морандо, изображающая Персея и Андромеду [5, с. 14]. Аретино считает, что Персей влюбился в Андромеду с первого взгляда либо потому, что она была необыкновенной красавицей, либо потому, что был влюбчив по природе. Столь необычно истолкованный античный сюжет вновь

порождает оживленный спор, и все, что при этом произносится, относится одновременно и к Персею, и к Сильвестро. При этом поднятая Аретино проблема остается открытой, поскольку отведенное для дискуссии время истекло.

Такой ход позволяет Грину начать повествование о втором дне с описания состояния Сильвестро, который провел беспокойную ночь, переживая то ли по поводу вчерашних острот Аретино, то ли из-за любовных страданий.[5, с. 16] Меланхолия Сильвестро заставляет остальных задуматься о том, почему влюбленные грустят, и начать обсуждение амбивалентного характера любви. Сильвестро и Морандо утверждают, что жизнь без любви неполноценна [5, с. 17; 20], вызывая бурный протест весталки Состраты, полагающей, что любовь делает жизнь невыносимой. Опираясь на авторитет Овидия, девушка доказывает, что для неудачливых любовь всегда сопряжена со страданиями и оборачивается утратой свободы даже для тех, кто считает себя счастливым в любви [5, с. 17–18] Ее точка зрения, весьма подходящая для девицы, обреченной на безбрачие на весь период служения Весте (а это 30 лет), решительно опровергается Морандо, который прославляет любовь как великую силу, способствующую торжеству добродетели и посрамлению зла, и, в отличие от других собеседников, оперирующих примерами из античной мифологии и истории, подкрепляет свой тезис пересказом новеллы о Чимоне, сопровождающимся прямой ссылкой на то, что она входит в «Декамерон», созданный «нашим соотечественником Боккаччо» [5, с. 19]. Этот фрагмент, содержащий, по-видимому, первое в английской литературе неопровержимое доказательство обращения автора непосредственно к тексту «Декамерона», нужен для того, чтобы подчеркнуть преобразующую, возвышающую силу любви. Центральное положение отрывка о Чимоне в композиции «Тритамерона» косвенно подтверждает важность, которую придавал ему Грин.

Результаты дискуссии второго дня вновь подводит Пантия: любовь бывает благом, если она возвышает, и злом, если пробуждает в человеке низменные страсти. [5, с. 22]

День третий посвящается обсуждению подвластности любви мужчин и женщин. Здесь вновь сталкиваются мужская и женская точки зрения. Аретино подчеркивает превосходство мужчин: они «более совершенны», более приспособлены к испытаниям, не так изнежены и поэтому в состоянии противостоять любви больше, чем женщины.

Для убедительности он апеллирует к истории Тиресия, не раз превращавшегося в женщину и посему имевшего возможность

сравнивать поведение полов на личном опыте. Фьоретта, отстаивающая противоположную точку зрения, опирается на естественнонаучные сведения (Аристотель, Гален): в мужчинах преобладает стихия огня, из-за чего они легко вспыхивают и так же быстро остывают, тогда как в женщинах господствует водная стихия, делающая их спокойными, уравновешенными, не склонными к бурным проявлениям страстей. Однако у Аретино находится масса контраргументов мифологического характера: он предлагает вспомнить, что нимфа Эхо с первого взгляда отчаянно влюбилась в Нарцисса, который не обратил на нее ни малейшего внимания, а Венера мгновенно воспылала страстью к Адонису, тогда как сам Купидон потерпел фиаско, пытаясь заставить Аполлона влюбиться в Дафну. [5, с. 25–26] Последнее слово вновь остается за Пантией, обобщающей сказанное: любовь ниспосылается свыше и не зависит от воли человека.

Пантии и Морандо отводится роль арбитров на протяжении всех трех дней, что, по-видимому, продиктовано их принадлежностью к более старшему поколению, но последнее слово все же остается за дамой, ради развлечения которой и был затеян этот интеллектуальный пир.

Влияние «Декамерона» на «Тритамерон» проявляется и в наличии двойного обрамления у беседы, которую ведут герои Грина. Если «внутреннюю рамку» создают события, связанные с жизнью семейства Пантии в Бононии, то «внешняя» образуется за счет появления в тексте автора, что обеспечивает выраженное личностное начало первому и заключительному пассажам «Тритамерона»: в своеобразном «прологе» Грин, по обычаю драматургов, просит читателей о снисхождении к его детищу, в финале – от своего имени сообщает о том, что произошло с Морандо и его гостями после того, как последние покинули гостеприимную «ферму».

Таким образом, «Тритамерон» перекликается с «Декамероном» не только на уровне названия и сюжетных заимствований. В сочинении Грина отразилось понимание произведения Боккаччо как генетически восходящего к платонову «Пиру». Грин воспринял от Боккаччо основные черты поэтики ренессансной новеллы и формальные принципы композиции новеллистического сборника. Единственный из писателей своего времени, он пошел по пути драматургической разработки сюжета «внутреннего обрамления», придав бóльшую убедительность взаимоотношениям персонажей-повествователей. Все это вместе взятое делает «Тритамерон» примером наиболее глубокого, разностороннего и тонкого восприятия «Декамерона» в английской литературе XVI века.

### Список использованных источников

1. Bush, D. The Petite Pallace of Pettie His Pleasure / D. Bush // The Journal of English and Germanic Philology. – 1928. – Vol. 27. – No. 2. – P. 162–169.
2. Prothero, R. E., Lord Ernle. The Light Reading of Our Ancestors: Chapters in the Growth of the English Novel / R. E. Prothero. – London: Hutchinson and Co., Ltd., 1927. – 326 p.
3. Farnham, W. England's Discovery of the *Decameron* / W. Farnham // Publications of the Modern Language Association of America. – 1924. – Vol. 39. – No. 1. – P. 123-139.
4. Robertson, D. W. A Preface to Chaucer: Studies in Medieval Perspectives / D. W. Robertson. – Princeton: Princeton University Press, 1962. – 519 p.
5. Greene, R. Morando. The Tritameron of Love. The first and second part / R. Greene. – London: John Wolfe, 1587 / Modern spelling transcript by N. Green. – 27 p. [Электронный ресурс]. – URL: [http://www.oxford-shakespeare.com/Greene/Morando\\_1587.pdf](http://www.oxford-shakespeare.com/Greene/Morando_1587.pdf) (дата обращения: 21. 09. 2022).
6. Баткин, Л. М. Итальянское Возрождение. Проблемы и люди / Л. М. Баткин. – М.: Российский государственный гуманитарный университет, 1995. – 448 с.
7. Итальянский гуманизм эпохи Возрождения: Сб. текстов: в 2 ч. / Ред. С. М. Стамм. – Ч. 1. – Саратов: Издательство Саратовского университета, 1984. – 240 с.
8. Bembo, P. Gli Azolani / Tr. R. B. Gottfried / P. Bembo. – Bloomington: Indiana Univ. Press, 1954. – 200 p.

*И. В. Даниленко*

### **ИНТЕРТЕКСТ ДЖ. БОККАЧЧО И Ф. РАБЛЕ В «ОЗОРНЫХ РАССКАЗАХ» О. ДЕ БАЛЬЗАКА**

Ролан Барт в своей работе «Литература и значение» сравнил литературу с Орфеем, возвращающимся из преисподней: *«пока она твердо идет вперед, зная при этом, что за ней следуют, – тогда за спиной у нее реальность, и литература понемногу вытягивает ее из тьмы неназванного, заставляет ее дышать, двигаться, жить, направляясь к ясности смысла; но стоит ей оглянуться на предмет своей любви, как в руках у нее остается лишь названный, то есть мертвый, смысл»* [1, с. 283]. Такими произведениями, которые на протяжении столетий «ведут за собой» поколения литераторов, являются «Декамерон» Джованни Боккаччо (*Giovanni Boccaccio, Decameron, 1353*) и «Гаргантюа и Пантагрюэль» Франсуа Рабле (*François Rabelais*,

*Gargantua et Pantagruel, 1532–1564*). При этом каждому новому поколению читателей интересны не столько *исторические* смыслы, вложенные этими авторами в свои произведения, сколько смыслы, продиктованные своеобразным диалогом прецедентного текста и текста-реципиента, локализованного в иной системе культурных координат. Такие смыслы являются подвижными, *трансисторическими* и подлежат не *реконструкции*, а *производству* как со стороны более поздних авторов, так и читателей. По этой причине литература часто служит объектом и референтом самое себя, обуславливая тем самым интертекстуальность литературного процесса.

Несмотря на то, что с момента, когда Ю. Кристева дала первое определение интертекстуальности, прошло совсем немного времени, теория интертекстуальности обогатилась целым рядом толкований и уточнений. При этом все они так или иначе подчеркивают тот факт, что интертекст подразумевает «*relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre*» («отношения соприсутствия двух и более текстов и, чаще всего, включения одного текста в другой» – перевод мой) [2, p. 15]. Интертекст – это, прежде всего, форма произведения, которая наравне с жанром (архетекстом – термин Ж. Женетта) открывает перед читателем широкое поле возможностей прочтения и интерпретации произведения в соответствии с эрудицией читателя. Если учесть тот факт, что столь древние произведения, как «Иллиада», «Одиссея» и даже Библия уже являются интертекстами, то нет ничего удивительного в том, к ним относится малоизвестный сборник новелл О. Бальзака «Озорные рассказы» (*Contes drolatiques, 1832, 1833, 1837*).

Оноре де Бальзак (*Honoré de Balzac, 1799–1850*) – личность настолько сложная и многогранная, что его творчество можно сравнить по масштабности с наследием его кумиров: Данте, Бокаччо, Рабле. Он прошел через долгие и мучительные поиски художественного материала, творческой концепции, индивидуального стиля. Неизвестно, как сложилась бы творческая судьба Бальзака без Лафатера, Сведенборга, Кювье, Галля или Сент-Илера, без Лоры Сюрвиль или Зульмы Карро, без влияния семьи и среды, в которой он формировался. В этом исследовании мы обратились лишь к крохотной и мало кому известной части бальзаковского универсума, которая служит важной точкой опоры в гармонизации мира романской культуры.

Общеизвестно, что Бальзак – человек грандиозных проектов. В

качестве матрицы циклов своих произведений он выбирает шедевры двух великих флорентийцев треченто: Данте для «Человеческой комедии», Боккаччо для «Озорных рассказов». Молодой и пылкий Бальзак, работавший в 1830 году журналистом издания «Мода», жестко критикует своих литературных оппонентов-романтиков, упрекая их в пессимизме, нытье и меланхолии. Желая противопоставить им здоровый оптимизм, основанный на добром гальском духе, он задумал создать аналогию «Человеческой комедии», спроецированную в историю Франции X – XVIII веков, – своеобразный Декамерон XIX века. Согласно его замыслу «Человеческая комедия» и «Озорной декамерон» должны стать чем-то вроде диптиха, целиком отражающего нравы французского общества в диахронии. Таким образом, в качестве композиционной модели своего будущего сборника Бальзак берет десятидневник Боккаччо и называет его «Сто озорных рассказов». Однако уже само название свидетельствует об отходе молодого Бальзака от изящного литературного стиля Боккаччо. Бальзак назвал свои рассказы озорными (*drolatiques*) в пику модным в первой половине века романтическим и мистическим рассказам, чтобы сразу отмежеваться от тех, кто, как он уверял, разучился смеяться. Для искушенного читателя довольно редкое французское прилагательное *drolatique* послужит одновременно аллюзией на книгу иллюстраций Франсуа Депре «*Songes drolatiques de Pantagruel*», которая ошибочно приписывается Рабле, поскольку она вышла в 1565 году в издательстве Ришара Бретона, где публиковались книги Рабле. Помимо стиля бальзаковский «Декамерон» отличается от оригинального система оформления новелл. У Боккаччо рассказчики отдельных новелл являются и героями рамочного повествования, и повествователями. У Бальзака рассказчик один, но каждый десяток рассказов обрамляется прологом и эпилогом, в котором автор-повествователь беседует с читателем, отвечает критикам (впрочем, как и Боккаччо в третьем дне), рассуждает о муках творчества и шаловливом характере своей Музы. Наряду со структурой Бальзак заимствует у Боккаччо и некоторые наиболее распространенные в средневековой литературе сюжеты, тем более что новеллы Боккаччо также кишат заимствованиями и представляют собой потрясающий гигантский интертекст. Некоторыми его источниками являются тексты *Disciplina Clericalis* Пьера Альфонса, *Speculum Historiale* Винченца де Бове, в основе которых старинные повести восточного происхождения. Здесь же следует упомянуть и *Légende dorée* Якова Ворагинского, комедии Плавта

и Теренция, некоторые *Vidas* трубадуров, французские *Fabliaux*, *Métamorphoses* Апулея и многие другие произведения. Однако следует заметить, что случаев непосредственного заимствования, т.е. плагиата в «Декамероне» историками литературы обнаружено не было. Боккаччо как правило использовал мотив, довольно распространенный топос и наполнял его оригинальным содержанием. Помимо литературных интертекстов «Декамерон» насыщен реальными историями, городскими происшествиями, передающими дух тогдашней Флоренции. По такому же принципу построены и «Озорные рассказы» Бальзака, который щедро черпает свой интертекст из новелл Боккаччо и Маргариты Наваррской, Рабле, Вервиля, Деперье, д'Увиля, «Любовной истории Галлии» и «Любовных историй Генриха IV», «Комического романа» Скаррона и «Софы» Кребийона-сына, однако существенную разницу между ними определяет точка зрения повествователя. Благородное общество рассказчиков, изображенное в «Декамероне» *«состоит сплошь из таких мужчин и женщин, которые отличаются красотой, статностью и обходительностью»* (цитата из романа Ф. Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль», описывающая обитателей Телема), поэтому рассказанные ими истории о женских шалостях выглядят достаточно невинными в сравнении с беззастенчивыми плутнями коварных жен у Бальзака.

В 1832 году выходят первые десять озорных рассказов (*Premier dixain*), Бальзак обещает еще девяносто в ближайшее время. Однако публикация первого десятка была встречена более чем прохладно. Бальзака упрекают в вульгарности и непристойности, непонимании истории и нечитабельности, анахронизмах и несовременности. Несмотря на неблагоприятный прием его новелл, Бальзак продолжает неистово писать, но из ста задуманных новелл выпускает лишь тридцать: второй десяток (*Deuxième dixain*) выходит в 1833 и третий (*Troisième dixain*) – в 1837. К сожалению, его «Декамерон» остался незавершенным, равно как и «Человеческая комедия».

Между тем, несмотря на грубоватую телесность предметной фактуры и архаичный язык «Озорных рассказов», им не откажешь в известной доле элитарности и современности, поскольку именно благодаря «Озорным рассказам» Бальзак вполне вписывается в романтическую эстетику. Обращение к истории выглядит весьма в духе того времени и мало чем отличается от «романтического бегства» в «романскую старину» Вальтера Скотта или Виктора Гюго. Начало XIX столетия было связано с культом историографии и исторического знания во всех их проявлениях, благодаря чему заново были открыты

забытые авторы, к которым как раз и относятся такие глыбы, как Боккаччо и Рабле. Их переводят, печатают, комментируют, поэтому вполне понятен и энтузиазм молодого Бальзака, который в поисках новых путей развития литературы уходит от морализаторства, пафосности и нормативности литературной традиции XVII и XVIII веков, окунаясь в стихию простодушной смеховой культуры Средневековья.

Почему Бальзаку оказываются столь близки Боккаччо и Рабле? Ответ весьма прост: Ренессанс и Французская революция являются двумя ключевыми моментами на пути человека к обретению свободы, сначала интеллектуальной, а затем и социальной. Однако, считает Бальзак, человек находится только в начале этого пути, наполненном испытаниями и борьбой, но жизнь оказывается сильнее смерти и побеждает печаль, как это происходит в истории рождения Гаргантюа, который стоил смерти своей матери или в так называемой 101 новелле Боккаччо, где заботливый отец пытается уберечь сына от любви, зная, что она приносит боль. Так что же делать человеку: плакать или смеяться? – «Радоваться жизни», «Пить из источника божественного знания», – утверждают Боккаччо и Рабле, «Бросать вызов обстоятельствам, раз удалось выжить вопреки Террору и Империи», – уверен Бальзак.

В предисловии к изданию 1832 года Бальзак называет Боккаччо и Рабле своими учителями. В его заметках есть интересные рассуждения о собственном рабочем кабинете, который у него однажды будет, и где обязательно должна висеть картина «Триумф Рабле». На ней будет изображен Рабле в окружении Боккаччо, Ла Фонтена и Сервантеса. Рабле так близок Бальзаку еще и потому, что оба они – земляки, оба из Турени: Рабле – родом из Шинона, а Бальзак – из Тура. Исследователи-бальзаковеды считают, что юмористичный и сочный стиль Бальзака формируется к концу 1820-х годов, когда он глубже знакомится с пенталогией Рабле и проникается его идеями. Вне «Озорных рассказов» Бальзак упоминает Рабле в романах «Лилия долины», «Шагреновая кожа», «Кузен Понс» и в предисловии к «Физиологии брака». В «Озорных рассказах» прямые аллюзии на Рабле, кроме «Предисловия» есть в знаменитой новелле «Проповедь веселого кюре из Медона», в которой Рабле сам является одним из персонажей. Упоминания и прямые отсылки к Рабле содержатся также в прологе третьей десятки, рассказе Кюре из Азе-ле-Ридо, в котором упоминается брат Жан-Зубодробителя, прологе второй десятки,

рассказе «Три подопечных Святого Николая», где речь идет об аферах Панурга, в конце последней новеллы. Тем не менее, при чтении «Озорных рассказов» создается впечатление, что автор больше сосредоточен не столько на идеях, сколько на стиле Рабле, который придает особый колорит «Озорным рассказам».

Молодой Бальзак, неунывающий бонвиван, оптимист, разделяющий как способ решения долговых проблем Панурга, так и философию пантагрюэлизма, лаконично сформулированную оракулом Божественной бутылки одним загадочным словом, считает Рабле своим «крестным отцом». Нельзя не заметить сходство темпераментов двух великих туренцев, физическую мощь Бальзака, напоминающего Гаргантюа, его стремление к ученичеству у великого Франсуа, выразившееся, среди прочего, в пастишизации его стиля. Бальзак беззастенчиво заимствует у Рабле придуманные им слова, насыщает язык «Озорных рассказов» забавной лексикой, состоящей из архаизмов и диалектизмов, латыни, итальянизмов, неологизмов (в том числе придуманных самим Рабле), простонародных и грубых слов, придает им причудливую орфографию, то есть он фактически придумывает свой язык XVI века, используя архаичную морфологию и странные слова, которые можно было бы скорее отнести к языку вавилонскому нежели к среднефранцузскому. Именно языковая составляющая вызвала наибольшие претензии современников Бальзака. Увлечение сочным колоритом средневекового французского языка с трудом удавалось соотносить с нормами высказывания, сложившимися в классическом языке XIX века, что сделало художественную речь «Озорных рассказов» несколько искусственной и сложной для восприятия читателей.

Работая над «Озорными рассказами», Бальзак составил Глоссарий слов, придуманных Рабле и дополнил его своими (например: calembredaine, coquecigrue, quintessence, agélaste, anicroche, beluter, bornille, bouconé, bougrin, caisgne, embruncher, esguorgeter, freusser, froter le lard, houstagier, houzée, lairrer, melancholicque, mitouflé, moulin à tan, moussine, parfunct, rataconneur, rataconniculer, robidilardicque, rogaton, tabourineur, tolluz, vasquine, ventre saint Jacques, verdugalle). Глоссарий Рабле-Бальзака был опубликован целиком в приложении к изданию «Озорных рассказов» 1999 года, осуществленным книжным домом Галлимар, что значительно облегчит чтение «*ung livre de haulte digestion, plein de deduicts de grant goust, espicez pour ces goutteux trez-illustres et beuveurs trez-prétieulx*» [3; p. 11] («сей книги высокого варения, полной утех тонких и приправ пряных» – перевод Е. Трынкиной [4; с. 8]).

Стоит упомянуть также и о необыкновенном паратексте, навсегла связавшем «отца и сына» вскоре после смерти Бальзака. Это работы художника Гюстава Доре, выполнившего в 1851 году гравюры к новому изданию «Гаргантюа и Пантагрюэля», а в 1855 иллюстрации к «Озорным рассказам». Художник в своей карикатурной манере, граничащей с гротеском, блестяще схватывает характерные черты образов Рабле и Бальзака. Примечательна иллюстрация перед третьим прологом, на которой изображены беседующие Рабле и Бальзак. Доре назвал эту работу «Отец и сын», а завершил книгу изображением Бальзака в образе короля-гиганта в окружении критиков и почитателей.

Таким образом, интертексты Боккаччо и Рабле прослеживаются в «Озорных рассказах» на микро и макроуровнях. На микроуровне заимствованные включения представлены прямыми цитатами из текстов, аллюзиями на сюжеты, образами и мотивами произведений Рабле. Интертекст на макроуровне представляет собой реминисценцию на «Декамерон» Боккаччо и близкие ему сборники новелл. Среди ключевых архетекстов «Озорных рассказов» можно назвать жанры фэблио, новеллы Возрождения, роман Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль», творческая имитация которых лежит в основе специфического пастишизированного стиля «Озорных рассказов». Очевидная близость исследованных текстов Боккаччо, Рабле и Бальзака представлена также на уровне паратекста в рамочной организации повествования и иллюстративном оформлении.

#### Список использованных источников

1. Барт, Р. Литература и значение / Р. Барт // Избранные работы: Семиотика. Поэтика : пер. с фр. / Р. Барт ; сост., общ. ред. Г. К. Косикова. – М., 1994. – С. 276–297.
2. Genette, G. Palimpsestes : la littérature au second degré / G. Genette. – Paris: Le Seuil, 1982. – 468 p.
3. Balzac, H. de. Les Cent Contes drolatiques / H. de Balzac. – Paris : Calmann-Lévy Éditeurs, 1894. – t. I. – 202 p.
4. Бальзак, О. де. Озорные рассказы / О. де Бальзак; [пер. с фр., статья, примечания Е. В. Трынкиной] – М.: «Издательская Группа „Азбука-Аттикус“», 2023 – 688 с.

*М. К. Меньщикова,*

**ОСОБЕННОСТИ ЖАНРА «ДРАМЫ О ХУДОЖНИКЕ»  
(«KÜNSTLERDRAMA») В ПЬЕСАХ И. Л. ДЕЙНГАРДШТЕЙНА  
(J. L. DEINHARDSTEIN) «БОККАЧЧО» И «САЛЬВАТОР РОЗА»**

Иоганн Людвиг Дейнгардштейн (*Johann Ludwig Ferdinand von Deinhardstein, 1794 – 1859*) – австрийский драматург, театральная деятельность, преподаватель. Первые его произведения появились в 1811 году, и он быстро стал заметной фигурой венской литературной и театральной жизни. С конца 20-х гг. XIX века Дейнгардштейн заведовал кафедрой эстетики в Венском университете и был редактором «Венского литературного ежегодника» (*Wiener Jahrbücher der Litteratur*), а в 30-х годах Дейнгардштейн становится заместителем директора и основным драматургом Hofburgtheater, заменив на этом посту Йозефа Шрайфогеля.

К жанру «драмы о художнике» (Künstlerdrama) писатели XIX века обращались достаточно часто, выбирая в качестве прототипа разнообразные исторические фигуры. Так и И. Л. Дейнгардштейн издал в 1845 году в сборнике «Künstlerdramen» пьесы, посвященные разным деятелям искусства [1]: «Бокаччо» (*Boccaccio, 1816*), «Ганс Сакс» (премьера в 1827 году, впервые напечатана в Вене в 1829 году) о немецком поэте Гансе Заксе, пьеса неоднократно переводилась и стала основой либретто одноименной оперы Густава Альберта Лорцинга – и одним из возможных источников для «Нюрнбергских мейстерзингеров» Рихарда Вагнера. В сборник входят также такие пьесы, как «Сальватор Роза» (*Salvator Rosa, первая публикация под названием «Das Bild der Danae», 1822*), «Гаррик в Бристоле» (*Garrick in Bristol, 1832*), которая посвящена английскому актеру Дэвиду Гаррику, директору театра Друри-Лейн, «Пиго Лебрен» (*Pigault Lebrun, 1845*) – французскому драматургу эпохи Великой французской революции, «Князь и поэт» (*Fürst und Dichter, 1847*) – жизни Гёте при Веймарском дворе.

Среди исторических прототипов данного сборника преимущественно представлены поэты и писатели, даже художник Сальватор Роза был также и писателем. Именно такой выбор, определен общим призванием автора и героев пьес, подчеркивающим мотив единения, характерный для «драмы о художнике». Эту мысль в свое время прекрасно выразил И.В. Гёте: *«Передо мной была жизнь Тассо, передо мной была моя собственная жизнь, и когда я слил вместе жизни этих двух столь*

*удивительных людей, со всеми их особенностями, во мне возник образ Тассо, которому я, в качестве прозаического контраста, противопоставил Антонио, причем и для этого последнего у меня не было недостатка в образцах. Прочие придворные, житейские и любовные отношения можно было взять как в Веймаре, так и в Ферраре, и я могу с полным правом сказать о моем произведении: это кость от кости моей, плоть от плоти моей» (6 мая 1827 г.) [2, с. 475].*

Остановимся в данной статье на двух ранних произведениях Дейнгардштейна – пьесах «Боккаччо» и «Сальватор Роза».

Романтическая «драма о художнике» нередко строится на приеме мифологизации исторического прототипа, акцентируя призвание поэта и сакральности его миссии, поэтому часто изображается противопоставление поэта как «мессии» и поэта как «человека». Так в пьесе «Боккаччо», в разговоре между Фьямметтой и ее наперсницей Изабеллой происходит диалог, в котором Изабелла настаивает, что Фьямметта влюбилась лишь в сакральный образ поэта. Однако Фьямметта опровергает эту мысль, утверждая, что не знала в момент первой встречи, кем является Боккаччо и его произведения были ей неизвестны.

Еще одна важная особенность «драмы о художнике» – акцентирование, ключевой точки в биографии художника. Так, для Боккаччо в пьесе Дейнгардштейна такой точкой становится объяснение с Фьямметтой. Кроме того, в начале «драмы о художнике» творческая личность обычно изображается после завершения какого-то крупного произведения или на пороге нового свершения. В рассматриваемой пьесе Боккаччо уже известный поэт, но его основные произведения еще не написаны. Автор указывает, что время действия – середина XIV века, а сам герой упоминает, что ему чуть больше тридцати лет. Таким образом, можно отметить, что впереди у Боккаччо еще весь флорентийский период, создание «Фьямметты», «Декамерона», сонетов и др.

Важнейшей составляющей «Künstlerdrama» является соотношение в ней таких категорий, как искусство и мир, находящее выражение в четырех составляющих: политической (например, художник и власть); социально-бытовой (художник и общество, художник и материальное благосостояние, деньги), любовной (любовь как источник творчества); эстетической (например, мир как объект искусства).

Дейнгардштейн в своих пьесах предпочитает затрагивать два последних пункта. Причем органично их сочетая: в пьесе «Боккаччо» – центральная линия любовная – история Боккаччо и Фьямметты, которая

является частью имплицитной эстетической коллизии.

Выделяя принципиальные жанровые особенности пьесы Дейнгардштейна «Боккаччо», можно увидеть в ней сочетание элементов полемико-эстетической (или дискуссионной) модели и экфрастической.

Элементы экфрастической модели весьма распространены (хотя в чистом виде она встречается редко), особенно если понимать границы «экфрасиса» более широко, как это происходит в современной гуманитаристике [см., например: 3–5].

Практически в каждом произведении, отнесенном к жанру «драмы о художнике», можно встретить ряд экфрастических отсылок, в контексте рассмотрения данной модели, на наш взгляд, можно использовать обозначение «экфрасис» в переносном значении, подразумевая здесь упоминание, описание, цитирование, восприятие читателем / зрителем / слушателем любого произведения искусства.

В подобной полемико-эстетической (дискуссионной) модели демонстрируется две конфликтующие точки зрения на различные вопросы, связанные с размышлениями о задачах искусства, его этических и эстетических ценностях. Возможно имплицитное обозначение в тексте персонажей, воплощающих определенную точку зрения, или полемика с внетекстовыми оппонентами. Дискуссионная модель предполагает своеобразное дублирование эстетической полемики: внутренняя полемика связана с персонажами пьесы, внешняя – с эстетическими установками самого автора.

Итак, в пьесе «Боккаччо», с одной стороны, перед нами вполне традиционно развивающийся любовный конфликт в «драме о художнике»: поэт обретает свою Музу, и любовь становится источником вдохновения и одновременно страдания для героя, т.к. он узнает, что его возлюбленная замужем, впрочем, ситуация разрешается благополучно. Однако, с другой стороны, вся пьеса – это развертывание И.-Л. Дейнгардштейном идеи о том, кем на самом деле была литературная возлюбленная Боккаччо Фьямметта, которой был посвящен ряд его произведений, в том числе одноименная повесть, некоторые сонеты. Образ Фьямметты присутствует и в «Декамероне».

В XIX веке популярной становится версия, что Фьямметта – это реальный человек, а не только литературный образ, который создается как следование традиции Данте и Петрарки, и за именем Фьямметты скрывалась Мария д'Аквино. Этой версии следует Дейнгардштейн, т.е. перед нами в художественной форме предстает филологическое размышление об истоках образа Фьямметты в творчестве Боккаччо.

Дейнгардштейн наполняет текст всевозможными отсылками к биографии Боккаччо, текстам и даже отчасти структуре его произведений. Действие пьесы отнесено в Чертальдо (по одной из версий – родной город Боккаччо), в пьесе это город его юности, где у него появился лучший друг Франческо Контарелли, и где он обретает счастье с Фьямметтой. Описывается и то, как поэт представлял первые встречи с Фьямметтой. Видение Фьямметты, которое упоминает реальный Боккаччо в своих произведениях, соединяется в пьесе с также предполагаемой встречей в церкви: «...я был в церкви св. Лоренцо, <...>, вдруг свет мелькнул перед моими глазами. Я взглянул вверх и увидел девушку, стоящую на коленях в белом платье с поднятыми в горячей молитве руками. Сами ангелы как будто с тоской смотрели на нее, а я видел только ее. Я чувствовал себя слепорожденным, чьи глаза внезапно смогли увидеть мир со всеми его красками. Пение хора стало для меня звуками небес, образы святых словно склонились ко мне, как будто небесная жизнь уже была вокруг меня. Я никогда раньше не видел ее, но теперь почувствовал, что знаю ее очень давно, искал ее и, наконец, нашел» (здесь и далее прозаический перевод пьес Дейнгардштейна наш, дается с сокращениями – М.М.) / «...so stand ich einst in der Lorenzo Kirche, | Auf einmal schlug's ein Blitz mir vor dem Aug, | Ich sah empor und sah ein Mädchen knien | In weißem Kleid die reine Marmorhand | In brünstigem Gebet emporgehoben. | Die Engel selber schienen sehnsuchtsvoll... | Dem Blindgeboren dessen Auge sich, | Die bunte Welt mit allen Farben zeigt. | Der Chorgesang ward mir zum Himmelsklang, | Die Heilgenbilder neigten sich herab, | Ein höheres Leben schien mich zu umgeben. | Ich hatte früher zwar sie niegesehn, | Doch fühlt ich nun, daß ich sie lang gekannt | Und sie gesucht und endlich sie gefunden...» (здесь и далее сохранена орфография оригинала 1845 г.) [1, В.1, S. 162].

Создавая трагический потенциал пьесы, Дейнгардштейн делает мужем Фьямметты лучшего друга юности Боккаччо Франческо Контарелли. Боккаччо выстраивает в пьесе полные особого поэтического благородства словесные дуэли-диалоги со своим другом, но сам не может признаться в чувствах Фьямметте, теряет речь, за него признается Контарелли, не зная, кто такая на самом деле Фьямметта. Таким образом, драматург обращается к одному из древнейших мотивов – незнания, неузнавания.

Ряд монологов Фьямметты в пьесе «Боккаччо» напоминают жалобы героини одноименной повести Боккаччо, общим становится и образ солнца, за которым наблюдают и героиня драмы Дейнгардштейна, и

литературная Фьямметта Боккаччо, связывая его движение с собственными чувствами и ожиданиями.

Также в начале пьесы в разговоре с Франческо Контарелли Боккаччо упоминает свою возлюбленную и дает ее поэтическое описание, которое является суммированием элементов образа Фьямметты в IV дне «Декамерона» и 47 сонете – «ланиты розы», «кудри злато» и т.д.

И.-Л. Дейнгардштейна так описывает Фьямметту: *«В ясном небе я вижу ее глаза, / В каждой лилии – цвет ее ланит, / Роза отдала пурпур ее губам, / Ее зубы чистейший перламутр ...»* / *«Der klare Himmel zeigte mir ihr Auge, | In jeder Lilie blühten ihre Wangen, | Der Lippe Purpur gab die Rose kund, | Und ihrer Zähne reinen Perlenglanz...»* [1, В. 1, S. 163].

Таким образом, данная пьеса И.-Л. Дейнгардштейна может быть рассмотрена не только как художественное произведение, но своеобразная форма филологического и эстетического размышления драматурга.

Вторым характерным примером «драмы о художнике» и примером чистой «экфрасической» модели является пьеса Дейнгардштейна «Сальватор Роза».

Первая публикация данного произведения была осуществлена под заголовком – «Das Bild der Danae» («Даная» / «Картина «Даная»») и явно указывала на то, что произведение строится на развертывании экфрасиса на разных уровнях художественного целого. С одной стороны, это сюжетный уровень: Бернардо Равенна, хирург, просит художника Сальватора Розу оценить картину, которую он недавно написал. Сальватор Роза относится весьма скептически к тому, что молодой врач решил, что может стать художником без должной подготовки и таланта. Первое упоминание картины Равенны, без названия и описания, просто своеобразная констатация факта, позволяет выстроить первый диалог, в котором художник и хирург размышляют об искусстве, таланте, гениальности.

Сальватор Роза утверждает, что человек, профессионал в своей области, не может из дилетанта превратиться в гениального художника. Однако признает он и то, что невозможно и ему стать таким прекрасным хирургом, как Бернардо Равенна. Между героями происходит комический диалог, когда Сальватор Роза предполагает ситуацию, в которой он пришел бы к Равенне, выразив желание стать хирургом, но при этом, ничего не зная о медицине. И оба приходят к мнению, что самым верным был бы совет, оставить в стороне скальпель и вернуться к своим кистям. Тем не менее, художник соглашается взглянуть на картину

молодого врача в знак благодарности за вылеченную им руку.

Таким образом, в самом начале пьесы картина определяет не только завязку действия, но и становится причиной эстетической и профессиональной дискуссии.

Картина, которую приносит Бернардо Равенна, не является реально существующей, однако само упоминание изображенного мифологического сюжета, создает определенный ассоциативный ряд, – это «Даная» Яна Госсарта (Мабюза), с которого начинается собственно живописная традиция изображения Данаи и золотого дождя, полотна Антонио да Корреджо, Тициана, Рембрандта, Джованни Баттисты Тьеполо – те, что были созданы до момента написания пьесы.

Прекрасная Лаура, которая стала прообразом Данаи на картине Бернардо Равенны, как и мифологическая Даная, заперта в доме, правда, опекуном Андреа дель Кальмари, который весьма опасается того, что подопечная найдет себе жениха, поскольку сам мечтает на ней жениться. И Бернардо Равенне приходится маскироваться и подкупать слуг, чтобы прийти на свидание к Лауре.

Еще один необычный поворот сюжета связан с восприятием картины Сальватором Розой: он поражен красотой картины и сразу признает, что ни одна из его новых работ не сравнится с этим полотном. Таким образом, знаменитый профессиональный художник признает победу над собой художника-дилетанта. На первый взгляд, достаточно необычный подход драматурга, опровергающий всё то, что было высказано Сальватором Розой в начале, если не учитывать один значимый момент, который понимает и знаменитый художник. Источник картины – чувство любви, граничащее с отчаяньем, т. к. молодой хирург имеет мало шансов на получение согласия опекуна на брак с Лаурой. Есть в пьесе и описание картины, вернее, впечатления, которое производит на Сальватора Розу изображенная незнакомая девушка: так через восприятие картины появляется в драме портрет героини, которой на сцене еще не было.

Картина становится материальным воплощением любви Бернардо Равенны, который так и не станет художником, а его шедевр, вероятнее всего, останется единственным, но зато он обретет земную любовь и счастье с Лаурой. Вновь противовесом такому земному счастью окажутся слова истинного художника Сальватора Розы о том, что для него искусство дороже любви.

Таким образом, рассмотренные ранние пьесы И.-Л. Дейнгардштейна «Боккаччо» и «Сальватор Роза» написаны в русле традиций

романтической «драмы о художнике», однако в них уже намечаются пути трансформации канонических мотивов, образов и приемов. Многолетняя работа драматурга с жанром «драмы о художнике» наметила в его творчестве специфические признаки различных жанровых моделей, центральными из которых стали «экфрасическая» и «дискуссионная».

#### Список использованных источников

1. Deinhardstein, J. L. Künstlerdramen / J. L. Deinhardstein. – In 2 Bd. – Leipzig, 1845. – В. 1. – 271 S., В. 2. – 258 S.
2. Эккерман, И. Разговоры с Гете в последние годы его жизни / И. Эккерман. – М.: Худ. литература, 1981. – 687 с.
3. Яценко, Е. В. «Любите живопись, поэты...». Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель / Е. В. Яценко // Вопросы философии. – 2011. – № 11. – С. 47–57.
4. Аникеева, Е. С. От описания к диалогу: механизмы вербализации артефакта в жанре экфрасиса / Е. С. Аникеева // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2013. – № 23. – С. 12–22.
5. Тимашков, А. Ю. Интермедиальность как авторская стратегия в европейской художественной культуре рубежа XIX–XX веков / А. Ю. Тимашков. Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. – СПб, 2012. – 23 с.

#### *М. С. Рогачевская*

### **«ИСТОРИЯ ИЗ БОККАЧЧО» НА КАРТИНЕ Д. Г. ЛОУРЕНСА**

Художественная литература выступает уникальным видом искусства, которое опирается на вербальный образ, способствующий формированию ментального виртуального изображения. Изобразительное искусство в принципе отличается от искусства слова: оно апеллирует к совершенно иному материальному носителю образа: холст, краска, цветовой спектр. Во все времена полотна художников и произведения литературы дополняли друг друга в создании художественной картины мира, основанной на ведущем модусе общественного сознания, формирующем то или иное направление – романтизм, реализм, модернизм. Вербальное и визуальное очевидно противоположны по сенсорике восприятия. Фраза «картина может стимулировать тысячу слов» удачно резюмирует роль визуального. По крайней мере, дебаты об отношениях между языком, литературой и изобразительным искусством никогда не прекращались. Плутарх (ок. 45–50 – 119–125), ссылаясь, по-видимому, на греческого лирика, известного

как Симонид Кеосский (ок. 556–468 до н.э.), заявлял, что «*поэзия – говорящая картина, а живопись – это немая поэзия*»<sup>1</sup> [1]. Выступая против утверждения о том, что поэзия и изобразительное искусство фундаментально схожи, и особенно против представления о том, что поэзия – это разновидность живописи, Г. Э. Лессинг утверждал, что визуальное искусство – как скульптура, так и живопись – фундаментально отличаются от поэзии: в то время как поэзия по своей сути временна. «*Последовательность времени, – пишет Лессинг, – является уделом поэта так же, как пространство – уделом художника*» [2, с. 100].

История литературы показывает, что писатель традиционно обращается к картинам художников, выражая в слове то, что создано на холсте – этот прием называется экфрасис. Художник также может запечатлеть сцену или героя из произведения литературы. В данном же исследовании я рассмотрю несколько уникальных случаев: писателю не хватает слов, чтобы выразить свое восхищение произведениями другого писателя, и он сам прибегает к визуальному искусству.

Д. Г. Лоуренс (*D. H. Lawrence, 1885–1930*) был не только прозаиком, поэтом, драматургом, эссеистом и критиком, но и художником. Он всю жизнь интересовался живописью, которая стала одной из основных форм его творческого самовыражения в конце жизненного пути. Он создал порядка 40 картин (масло акварель, графика)<sup>2</sup>, часть из которых были выставлены в галерее Уоррена в Лондоне в 1929 году. Тематика его полотен разнообразна: это зарисовки английских, итальянских, мексиканских пейзажей, переосмысленные библейские и мифологические образы, пантеистические сцены, фигуры обнаженных мужчин и женщин на лоне природы, в танце или охваченных страстью. Нашлось здесь место и иллюстрации одной новеллы из «Декамерона» (написано ок. 1348–1354, издано в 1470 г.) итальянского писателя эпохи Возрождения Джованни Боккаччо (1313–1375).

В своей жанрово уникальной работе «Движения в европейской истории» (*Movements in European History*), написанной в 1918–1919 гг. и опубликованной в 1921 г. Д. Г. Лоуренс писал о Ренессансе: «*Возможно, самое замечательное столетие за две тысячи лет существования нашей Европы – это пятнадцатый век. Тогда жили величайшие художники,*

---

<sup>1</sup> Здесь и далее перевод иноязычных источников мой (М.Р.)

<sup>2</sup> Самая большая коллекция картин Д.Г. Лоуренса сейчас находится в отеле La Fonda de Taos в Таосе, штат Нью-Мексико. Некоторые из них, в том числе «История из Боккаччо» и «Воскресение», находятся в Центре гуманитарных исследований Техасского университета в Остине.

*великие поэты, великие архитекторы, скульпторы, люди учёные и обладающие знаниями, каких раньше не бывало. Тогда люди были открыты и пронзительны, полны энтузиазма, воображения, полны жизни. Этот великолепный век был самым славным в Италии» [3, с. 158].*

В этой же работе, рассматривая историю, культуру и литературу Италии, Лоуренс посвящает Джованни Боккаччо самые лестные слова, какие только можно отыскать в его эссеистике по отношению к кому бы то ни было – писателю-предшественнику или современнику, художнику или политическому деятелю. Так, Лоуренс называет его человеком «с живым и приятным нравом», «богатым, добрым, с хорошей флорентийской родословной, настоящим ученым» [3, с. 164]! Образ Боккаччо возникает как истинный образец того самого естественного человека, который, согласно Лоренсу, навсегда исчез из цивилизованной Европы и Америки, разучившись быть собою настоящим, разучившись испытывать искренние чувства.

Так в 1926 г. и родилась картина «История из Боккаччо» (*Vossaccio Story*). Позже, в 1929 г. Лоуренс опубликовал репродукции своих работ в издательстве Mandrake Press и сразу столкнулся с реакцией порицания и шока. Тем не менее, именно тогда его уникальные по стилю, ни на что не похожие полотна получили известность.

Во «Введении к его картинам» (*Introduction to His Paintings, 1929*) Лоуренс писал: «Причина, по которой среди англичан так мало художников, заключается не в том, что они, как нация, лишены подлинного чувства относительно изобразительного искусства... Все дело в английском отношении к жизни. Англичане, а вслед за ними и американцы, парализованы страхом. ... Он мешает жизни, искажает видение и душит живой импульс, этот всепоглощающий страх. ... Это древний страх, который, похоже, впился в английскую душу со времени Возрождения. Нет ничего более прекрасного и бесстрашного, чем Чосер. Но Шекспир уже одержим страхом, страхом последствий. В этом странность английского Возрождения: этот мистический ужас перед последствиями, последствиями действий» [4, с. 307]. И именно ужас перед сексуальностью Лоуренс считает причиной малой представленности английских художников в изобразительном искусстве. Да и тем, кого писатель упоминает в своем введении, тоже досталась порция критики.

«История из Боккаччо» – одно из самых очаровательных и забавных полотен Лоуренса. На нем изображена сцена из «Декамерона», первой

новеллы третьего дня: сексуально активный итальянский крестьянин Мазетто притворяется немым, чтобы устроиться на работу садовником в местный монастырь и получить возможность наслаждаться там с молодыми женщинами. На картине Лоуренс изображает Мазетто спящим (или, возможно, притворяющимся спящим) под большим миндальным деревом в жаркий полдень. Его одежда разбросана в драматическом беспорядке, нижняя часть тела выставлена напоказ проходящим мимо монахиням, которые, следует отметить, пристально смотрят на него, а не отводят взгляда в смущении, как можно было бы ожидать.

Лоуренса вдохновляла возможность рисовать свои идеи и чувства, а не просто выражать их в стихах и прозе. К. Сейгар считает, что эта картина не создана с целью шокирования, скорее, художник изобразил совершенно здоровое сексуальное влечение [5, с. 35]. Тем не менее, Лоуренс сам анонсировал свой провокационный проект «фаллического сознания» и «фаллической нежности» в опубликованной посмертно работе «По следам этрусков» (*Sketches of Etruscan Places*, 1932), с помощью которого он надеялся подвигнуть соотечественников на переоценку всех ценностей. Описывая земли древних этрусков (это такие места, как Телларо, средневековая деревня в заливе делла Специя, в которой в это время останавливался Лоуренс), он отмечал: *«Это естественная красота правильной соразмерности фаллического сознания, контрастирующая с более ученым или экзальтированным ментальным и духовным Сознанием, к которому мы привыкли»* [6, с. 23]. Лоуренс превозносит жизненную энергию этрусков, *«прекрасную своей мистической красотой безыскусного ковчега, созревшим фаллическим знанием и этрусской беспечностью»* [6, с. 33]. В письме к своему американскому другу Эрлу Брюстеру Лоуренс признается: *«Я где-то помещаю фаллос... в каждую из своих картин. У меня нет ни одной картины, которая не шокировала бы кастрированную социальную духовность людей. Я делаю это из позитивной веры в то, что фаллос – это великий священный образ: он представляет собой глубокую, глубокую жизнь, в которой нам отказывали и отказывают до сих пор»* [7, с. 967].

«Историю из Боккаччо» вполне можно считать картиной, изображающей настоящую, «мощную жизненную силу», как писала в то время критик Гвен Джон для журнала *Everyman*, выделяя, помимо «Истории из Боккаччо», также «Нахождение Моисея» (*The Finding of Moses*) и «Красные ивы» (*Red Willow Trees*) и описывая их как «картины настоящей красоты» [цит. по 8, с. 339]. Кэтрин Карсуэл, писала: *«Позже*

я увидела их в галерее Уоррена. Мне они показались произведениями, которых не мог бы создать никто, кроме Лоуренса, и, как и все работы Лоуренса, они открывали окна и впускали свежий воздух. Композиционно, “История из Боккаччо” и пейзаж с ивами мне показались прекрасными» [9, с. 260]. В той же степени созерцатель был вправе считать картину очевидно непристойной, ведь изображенное подпадает под категорию сексуального эксгибиционизма и плотских желаний монахинь.

Но каков же смысл новеллы Боккаччо? В тексте произведения читаем: «Прекрасные дамы! Много есть на свете глупых мужчин и женщин, которые убеждены, что стоит надеть на голову юнице белую повязку, тело же ее облечь в черную рясу, как она перестает быть женщиной и женские страсти у нее отмирают, словно, приняв постриг, она превращается в камень. Когда же они узнают что-либо противоречащее их взглядам, то бывают так смущены, как будто в мире свершилось величайшее и гнуснейшее преступление против природы, – они не желают принимать в рассуждение и в соображение ни самих себя, – хотя сами-то они пользуются полной свободой действий, но и она их не удовлетворяет, – ни могучие силы праздности и одиночества. Есть на свете много таких, которые совершенно уверены, что лопата, заступ, грубая пища, нужда – все это, с одной стороны, очищает их от сладострастных вожделений и притупляет их ум и смекалку – с другой. Из небольшой повести, которую повелению королевы, не выходя за пределы предложенной ею темы, я намерен вам рассказать, вы увидите, как далеки эти люди от истины» [10, с. 133].

Таким образом, цель и посыл новеллы разъяснены ее автором с нескрываемой прямотой. Лоуренс видел в Боккаччо «естественную открытость в вопросах секса»: «Боккаччо в его самых острых проявлениях кажется мне менее порнографичным, чем Памела, Кларисса Харлоу или даже Джейн Эйр, или множество современных книг и фильмов, прошедших цензуру. В то же время “Тристан и Изольда” Вагнера кажутся мне очень близкими к порнографии, как и некоторые весьма популярные христианские гимны» [11, с. 652].

В уже упомянутом разделе об искусстве и литературе Ренессанса из книги «Движения в европейской истории» Лоуренс комментирует «Декамерон»: «Эти сто небольших новелл ... написаны приятным, простым итальянским языком, на котором мы сегодня можем читать без особого труда. Говорят, что эти истории отшлифовали современный итальянский язык. Конечно, они кажутся нам гораздо ближе, чем мрачный, сложный старый итальянец Данте или более

образованный старый итальянец Петрарка» [3, с. 165]. И далее: «Боккаччо, должно быть, был восхитительным человеком: такой прекрасный сам по себе, но такой добрый, щедрый и терпеливый, более привлекательный, чем строгий Данте или ученый Петрарка» [там же].

«История из Боккаччо» вместе с дюжиной других работ была конфискована полицией летом 1929 года в галерее Уоррена в Лондоне. Б. Джонс пишет: «14 июня 1929 года ряд картин Лоуренса были выставлены для частного просмотра в галерее Уоррен-Стрит в Лондоне, а на следующий день выставка была открыта для публики» [12]. Выставка сразу же вызвала споры: репортер Daily Express заметил, что некоторые картины, особенно «Весна» (*Spring*), «Битва с амазонкой» (*Fight with an Amazon*) и «История из Боккаччо», «заставят большинство зрителей отшатнуться от ужаса» [13, с. 338]. Однако, что тогда привело 13 000 посетителей в галерею? Затем, 5 июля, полиция совершила рейд на выставку и конфисковала тринадцать из двадцати пяти картин. Дороти Уоррен, владелицу и управляющую галереей, вместе с мужем вызвали в полицию, в соответствии с Законом о непристойных публикациях, чтобы они дали обоснования, «почему [картины] нельзя сжигать» [13, с. 361]. Лоуренс был сильно расстроен. Конфискации своего детища он посвящает стихотворение «Тринадцать картин» (*Thirteen Pictures, 1929*):

О мои тринадцать картин – все в тюрьме!  
О кто-нибудь, спасите их!  
Не знаю, что сотворили они, бедняги, но правосудие встало  
В образе полдюжины толстых полицейских  
И арестовало их, и низринуло их в тюрьму.  
О мой Боккаччо, как же теперь твоя милая история,  
Что заперта в тюремной камере  
Вместе с Евой и Амазонкой, Ящерицей и хрупким Ренессансом –  
Всех послали к чертям  
По прихоти шести полицейских и судьи, чьи черствые чувства  
Ненавидят все хорошее? [14, с. 632–633]

Этому событию Лоуренс посвятил еще одно стихотворение, «Аутодафе» (*AUTO-DA-FE*) (лат. *actus fidei*, букв. – «акт веры» – в Средние века в Испании и Португалии это была торжественная религиозная церемония, включавшая в себя процессии, богослужение, выступление проповедников, публичное покаяние осужденных еретиков, чтение и исполнение их приговоров, в том числе сожжение на костре).

Помогите! Помогите! Они хотят сжечь мои картины,  
Они хотят совершить аутодафе!  
Они хотят сотворить акт веры и сжечь мои красивые полотна.  
Они конфисковали и унесли их!  
Помогите! Помогите! Я взываю к вам по-английски,  
Этот язык мертв и нет на нем ответа!  
Нечестивая инквизиция арестовала мои картины –  
Судья и шестеро толстых, из мелюзги. ... [14, с. 633]

К тому времени ситуация с его картинами ухудшилась. Восемидесятилетний судья полицейского суда Фредерик Мид, санкционировавший полицейский рейд, председательствовал на рассмотрении дела. Слушание было организовано на Мальборо-стрит 8 августа. Герберт Г. Маскетт, прокурор, охарактеризовал картины как *«грубые, грубые, отвратительные и непривлекательные с любой эстетической или художественной точки зрения»* и обратил внимание на изображение лобковых волос на картинах: «почти неизменный тест» на непристойность [13, с. 382]. Судья Мид утверждал, что картины непристойны и должны быть осуждены, но в конце концов согласился с компромиссом, предложенным адвокатом Робинсоном, согласно которому их следует вернуть владельцу при условии, что они никогда больше не будут выставляться в Великобритании [13, с. 381–387].

В стихотворении «Аутодафе» используется языковая игра и аллюзия: «акт веры» (в переводе с испанского) также намекает на публичное сожжение еретиков во времена инквизиции. Б. Джонс, анализируя это стихотворение, отмечает, что Лоуренс *«использует выражение “нечестивая инквизиция” (unholy inquisition) с целью иронического разоблачения того, что якобы морально и законно, но на самом деле предполагает фундаментальную судебную ошибку – даже убийство. Следуя этой аналогии, г-н Мид, настаивавший на том, что картины непристойны и должны быть осуждены, становится Великим инквизитором; в стихотворении используется пародийно-героическая риторика, чтобы высмеять его довольно надменную и напыщенную персону»* [12].

За этими стихами последовал еще ряд поэтических произведений, в которых душевный крик против цензуры в отношении людей искусства постепенно терял тональность злости и обиды и оттачивался в тонкую и едкую сатиру в сборнике «Еще маргаритки» (*More Pansies*, 1932 – опубликовано посмертно), в частности, стихотворение «Песни, которые я

выучил в школе» (*Songs I Learnt at School*):

И мгновенно поднялся громкий рев  
Свободы, что кричала до боли в горле:  
Арестуйте его, он неприличный, к тому же непристойный! –  
Полицейские и британская нация  
бросились на него в негодовании,  
в наручниках отвезли его в полицейский участок.  
Морской бог сказал в ужасе:  
Но я пришел по приглашению Свободы! –  
И тогда они обвинили его в клевете. [14, с. 574]

На протяжении всей своей писательской карьеры, даже после смерти, Лоуренса преследовала цензура. Так, 13 ноября 1915 г. был запрещен его роман «Радуга» (*The Rainbow*, 1915), в результате судебного преследования обвиненный по делу о непристойности в мировом суде Боу-стрит и даже подвергшийся сожжению на костре посреди площади – в результате чего 1011 экземпляров были конфискованы и сожжены. «Любовник леди Чаттерли» (*Lady Chatterley's Lover*, 1928) был также запрещен на 30 лет из-за его откровенно сексуального содержания и нарушения классовых табу.

Возвращаясь к изображению Лоуренсом сцены из Боккаччо, необходимо также привести его вердикт относительно великого итальянского писателя: *«Настоящий порнограф действительно не любит Боккаччо, потому что свежая, здоровая естественность итальянского автора заставляет современных порнографических криветок чувствовать себя грязными червями, которыми они и являются. Сегодня Боккаччо следует раздать всем, от мала до велика, чтобы они читали, если захотят. Только естественная свежая открытость в вопросах секса принесет пользу, сейчас нас захлестывает тайная или полусекретная порнография. И, возможно, авторы эпохи Возрождения, Боккаччо, иль Ласка и другие, являются лучшим противоядием, которое мы можем сегодня отыскать ....»* [11, с. 656].

Таким образом, противопоставляя и сопоставляя визуальное и вербальное в конкретно представленном случае, можно выдвинуть серьезный художественно-эстетический вопрос: что же есть непристойность? Очевидно, что в разные времена ответ на этот вопрос также звучал по-разному. История картины Д. Г. Лоуренса соединяет две эпохи, демонстрируя общность возрожденческого раскрепощения человека и модернистское стремление к освобождению от оков

викторианства. Д. Г. Лоуренс сумел осовременить классическое наследие итальянской ренессансной культуры, принеся при этом в жертву свои собственные творения. Этот нетипичный случай использования художником слова средств иного вида искусства может свидетельствовать о неисчерпаемой силе ренессансной энергии, возникающей снова и снова в последующих столетиях и возвращающей нас к неизменной истине живой человеческой природы.

#### Список использованных источников:

1. Plutarch, Literary Essays. The Life and Poetry of Homer [Electronic resource] / Plutarch // Complete Works of Plutarch. – Volume 3: Essays and Miscellanies // The Project Gutenberg. – URL: <https://www.gutenberg.org/cache/epub/3052/pg3052-images.html> (дата обращения: 09.01.2024).
2. Lessing, G. E. Laocoon, An Essay upon the Limits of Painting and Poetry / Transl. by E. Frothingham / G. E. Lessing. – Boston: Roberts Brothers, 1887. – 252 p.
3. Lawrence, D. H. Movements in European History / D. H. Lawrence. – Cambridge: Cambridge University Press, 1989. – 351 p.
4. Lawrence, D. H. Introduction to His Paintings / D. H. Lawrence // Lawrence, D. H. Selected Essays. – London: Penguin Books, 1960. – P. 307–346.
5. Sagar, K. Introduction / K. Sagar // D. H. Lawrence. D. H. Lawrence's Paintings. – London: Chaucer Press, 2003. – P. 9–40.
6. Lawrence, D. H. Etruscan Places / D. H. Lawrence. – London: Viking Press, 1957. – 187 p.
7. Lawrence, D. H. The Collected Letters of D. H. Lawrence / Ed. by Harry T. Moore (2 vols) / D. H. Lawrence. – New York: The Viking Press, 1962. – 638 p.
8. Ceramella, N. Following Lawrence's Steps through *Via D. H. Lawrence*. Interview with Sabine Frank / N. Ceramella. – Lake Garda: Gateway to D. H. Lawrence's Voyage to the Sun / Ed. by N. Ceramella. – Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2013. – P. 339.
9. Carswell, C. The Savage Pilgrimage. A Narrative of D. H. Lawrence / C. Carswell. – New York: Harcourt, Brace and Company, 1932. – 296 p.
10. Боккаччо, Дж. Декамерон / пер. Н. Любимова / Дж. Боккаччо. – Москва: Художественная литература, 1970. – 703 с.
11. Lawrence, D. H. Pornography and Obscenity / D. H. Lawrence // The Portable D. H. Lawrence / Ed. by D. Trilling. – London: Penguin Books, 1977. – P. 646–671.
12. Jones, B. Nettling Authority: Lawrence's Reaction to Censorship in his Late Poetry [Electronic resource] / B. Jones // Etudes Lawrenciennes. – № 41. – 2010. – URL: [journals.openedition.org/lawrence/139](https://journals.openedition.org/lawrence/139) (дата обращения: 09.01.2024).
13. Nehls, E. D. H. Lawrence: A Composite Biography, vol. III / E. Nehls. – Madison: University of Wisconsin Press, 1959. – 767 p.
14. Lawrence, D. H. The Complete Poems / D. H. Lawrence. – New York: The Viking Press, 1971. – 1079 p.

*Н. М. Шахназарян*

**«САД БОККАЧЧО» С. Т. КОЛРИДЖА КАК СИМВОЛ  
«СВЯЩЕННОЙ ПОЭЗИИ»**

В поэзии английских романтиков творчество Джованни Боккаччо (*Giovanni Boccaccio, 1313-1375*) наряду с другими гениями эпохи Возрождения являлось вдохновляющим источником образов и сюжетов. Так, для Джона Китса (*John Keats, 1795–1821*) источником поэмы «Изабелла, или горшок с базиликом» (*Isabella and the Pot of Basil, 1816*) стала новелла четвертого дня «Декамерона» (*Il Decamerone, 1354*), Альфред Теннисон (*Alfred Tennyson, 1809–1892*) для первой версии (1832 г.) «Повести о влюбленном» (*The Lover Tale, 1861*) использовал сюжет четвертой новеллы десятого дня «Декамерона».

Стихотворение С. Т. Колриджа (*S. T. Coleridge, 1772–1834*) «Сад Боккаччо» (*The Garden of Boccaccio, 1828*) создано в последний «теологический» период его творчества (1817–1834), будучи осмыслением философско-эстетических исканий на протяжении всей жизни. Образ Боккаччо воплощает идею непрерывного возрождения «священной поэзии» в разные эпохи благодаря воображению поэта, объединяющему идеальную и реальную историю жизни. Для данного стихотворения Колриджа характерны черты стихотворений-бесед (*conversational poem*), видения (*vision in vision*), созданных в 1796-98 гг., а также усадебной лирики (*country-house poetry*), восходящей к традиции ренессансной английской поэзии Э. Ланьер (*Aemilia Lanyer, 1569–1645*) (*The Description of Cookham, 1611*), Б. Джонсона (*Ben Johnson, 1572–1637*) (*To Penshurst*), Д. Донна (*John Donne, 1572–1631*) (*Twickenham Garden*), Э. Марвелла (*Andrew Marvell, 1621–1678*) (*The Garden*). Образ сада соотносится с античной идиллией и библейским Эдемом, становясь символом книги души человека и природы. «Сад – подобно Вселенной, книга, по которой можно «прочитать» вселенную» [5, с. 24].

Колридж видит в образе флорентийского сада символ «священной поэзии», служению которой посвятил свою жизнь Боккаччо, отметив это в эпитафии: «Под этим камнем лежат прах и кости Иоанна, душа его предстает Богу, украшенная трудами земной жизни. Отцом его был Боккаччо, родиной – Чертальдо, занятием – священная поэзия» [9, с. 499]. В оригинале на латинском языке «*alma poesis*» переводится как «душа поэзии» («*alma poesis*») [11, р. 454]. Встречается и перевод «милая

поэзия» [2, с. 313].

Эпитафия Колриджа – иного характера: она обращена к прохожему с просьбой молитвы о поэте, обретшем жизнь после смерти с верой во Христа: «*Stop, Christian passer-by: Stop, child of God, / And read, with gentle breast. Beneath this sod / A poet lies, ... may here find life in death...*» [12, р. 491].

Высокое значение поэзии на пути к истине восходит к Платону, по мысли которого в диалоге «Ион» между богом и божественной природой человека роль посредника играет поэт, слагающий «*свои прекрасные поэмы... в состоянии вдохновения и одержимости*» [7, р. 376]. В триаде «бог» («Муза») – вершина, сообщает «*одному силу через другого*», «поэт» («толкователь воли богов») – первое звено, исполнитель («толкователь толкователей») – среднее звено [7, р. 378].

Колридж называет отличительной особенностью своего мышления неразрывную связь поэзии и философии («*Даже на заре моей мысли – Философия; / ... / не называлась иначе, чем Поэзия / как дар небес*» // «*Even in my dawn of thought – Philosophy; / ... / She bore no other name than Poesy; / ... like a gift from heaven...*») [12, р. 478–480] (здесь и далее перевод стихотворения «Сад Боккаччо» наш – Н.Ш.).

Многие принципиальные взгляды Боккаччо и Колриджа на природу и происхождение поэтического гения близки друг другу.

В «Генеалогии языческих богов» (*De genealogia deorum gentilium*, 1360) Боккаччо подчеркивает возвышенную природу поэзии и бескорыстность поэта: «*Поэзия, помня о своем благородном происхождении, корысть отвергает и ненавидит*», – читаем у Боккаччо [10, с. 17]. О том же пишет Колридж в «Литературной биографии» (*Biographia Literaria*, 1817): «*человек гениального таланта живет, как правило, в мире идеального, где настоящее складывается из будущего или прошлого; ...чувства его обычно тесно переплетены с мыслями и образами, их обилие, их яркость и живость обратно пропорциональны заботе о самом себе*» [4, с. 109].

Боккаччо говорит о природном естественном языке поэзии, о силе воображения поэта: «*эфирная и вечная*» «*поэзия... своей красотой зовет к величественным раздумьям... своим жилищем выбирает не высокие царские палаты, ... а гроты и горные ущелья, лесную сень, серебристые ручьи и обитель упорных трудов, пусть бедную и лишенную преходящего блеска*» [10, с. 17]. Будучи автором теории Воображения как творческой объединяющей силы («*creative esemplastic power*») Колридж продолжает традицию Боккаччо, утверждая, что от поэта «*исходит дух и тон*

единства, в котором одно сливается с другим посредством той синтетической и волшебной силы, коей...мы присвоили имя воображения» [4, с. 103]. У Боккаччо в «Генеалогии языческих богов», и у Колриджа в «Застольных беседах» («*Table Talk*», 1834) (запись от 29.12.1822 г.) встречаем понятие «материальное возвышенное» («*the material Sublime*»): «Шиллер обладает материальным возвышенным; производит эффект, будто помещает вас в целый город, охваченный огнем» [13, р. 33].

Близки поэты и в понимании приближенных к науке законов поэтического текста. По мнению Боккаччо: «Поэзия, ... – почтенная наука и... не пустое, а полное цветущей жизни умение посредством приятного вымысла силой воображения впечатлять чувства» [10, с. 19]. Колридж утверждает: «Поэзия самых возвышенно-гармоничных, равно как и самых страстно-беспорядочных, од заключает в себе определенную логику, не менее строгую, чем логика науки; ее труднее постичь, ибо она менее заметна, сложна и зависима от множества неуловимых, мимолетных причин» [4, с. 41].

Труд Боккаччо положил начало традиции написания теоретических манифестов в форме «защиты поэзии» (например, «Защита поэзии» (*An Apology for Poetry*, 1595) Ф. Сидни (*Philip Sidney*, 1554–1586), «Защита поэзии» (*A Defence of Poetry*, 1840) П.Б. Шелли (*Percy Bysshe Shelley*, 1792–1822)). Именно Боккаччо в отличие от своего учителя Ф. Петрарки (*Francesco Petrarca*, 1304–1374) предложил не столько исторический, сколько контекстуальный подход к возрождению античности, сделав ее объектом субъективных переживаний поэта и соединив с природой. «Базовые принципы эвгемеризма Боккаччо экстраполирует на природный мир, объясняя происхождение поэзии через удивление, испытанное человеком при созерцании с природой» [6, с. 87].

В стихотворении «Сад Боккаччо» Колриджа в кульминационной сцене описания Флоренции, воссозданной благодаря воображению поэта, Боккаччо держит в руках древнюю рукопись Гомера как символ «священной поэзии», которая никому не может принадлежать, но только быть источником вдохновения для поэта, приобщающегося к ней, подобно Овидию в Риме и Боккаччо во Флоренции. Очень точно о поэзии, как о свободном божественном даре, сказал французский поэт эпохи Возрождения Пьер де Ронсар (*Pierre de Ronsard*, 1524–1585) в элегии «Жаку Гревену»: «Итак, ни Римлянин, ни Грек, ни Иудей, / Вкусив Поэзии, не завладели ей / Вполне и всей... Ни рода, ни богатств не видит и не взыщет, Благоволит тому, кого сама отыщет» (перевод О.

Седаковой) [8, с. 124].

Композиционно стихотворение состоит из четырех логических частей, напоминая «стихотворения беседы» Колриджа (как например, «Эолову арфу»). Толчком к развитию темы служит сцена из настоящего времени, затем воспоминание о прошлом, далее – творческий полет воображения, переносящий мысль поэта из настоящего в прошлое, а в финале наступает объединение идеального и реального мира, времени реального и воображаемого (*real and imaginary time*) в едином пространстве сада как символа вечности.

В первой части поэт переживает чувство одиночества (*«Недавно, в одно из тех самых тяжелых мгновений, / Когда жизнь кажется лишенной всякого дружелюбия, ... / Я воззвал к Прошлому для размышления о радости или горе...»*). Внезапно, под влиянием увиденного на письменном столе рисунка из книги Боккаччо, поэта охватывает возвышенное чувство, воспоминания об этапах становления его поэтического сознания (*«Волнующая теплота постепенно разлилась в душе моей, / Словно пальцы инфанты коснулись моей груди. / И один за другим (я не знаю откуда) принесли / Все духи той силы, которая пробуждала мою мысль / ... воспламеняясь от небесного огня, / Спешила любить, ... / Или придавала блеск серьезным штудиям / Зрелости, размышляющей над тем, что есть человек и откуда он!»*).

Благодаря Боккаччо, в мир которого погружается мысль поэта, Колридж обретает возможность *«... бродить по Раю, созданному твоей рукой»*, с которым сравнивается Флоренция эпохи раннего Возрождения в Италии. Трансцендентальный опыт воображения перемещает мысль поэта из настоящего в прошлое, активизирует его внутреннее зрение (*«Я стою, одержимый душой старого Боккаччо, / И вдыхаю воздух, как жизнь, что волнует мою грудь»*).

Боккаччо назван *«все наполняющим радостью и все связующим мудрецом»* (*«all-enjoying and all-blending sage»*), помогающим с возвращением ожившей книги в мир поэта вернуть полноту и радость жизни. Описание Флоренции имеет столь же символический смысл, как и описание дворца Кубла Хана, однажды приснившегося императору Китая и построенного наяву, а спустя несколько столетий увиденного во сне Колриджем, воплотившим свой сон (сон во сне – *vision in vision*) в стихотворении «Кубла Хан». Картина Флоренции, наполненная яркой звуко–цветовой фактурой символизирует мир ренессансной гармонии (*«О Флоренция! с тосканскими полями и холмами / И знаменитая река Арно, напоенная всеми их ручейками; / Ты – ярчайшая звезда в созвездии*

*сияющей Италии! / Все сокровища твои... / Золотая пшеница, олива и вино. / Волшебные города, изысканные особняки, старинные замки, /.../ Дворец Палладина с легендарными залами; / Фонтаны, где Любовь возлежит, внимая звукам их ниспадающих вод; / Сады, украшенные воздушными мостиками, / И Природа создает свой счастливый дом в гармонии с человеком» // «O Florence! With the Tuscan fields and hills / And famous Arno, fed with all their rills; / Thou brightest star of star-bright Italy /.../ ... all treasures thine, / The golden corn, the olive, and the vine. / Fair cities, gallant mansions, castles old, /.../ Palladian palace with its storied halls; / Fountains, where Love lies listening to their falls; / Gardens, where flings the bridge its airy span, / And Nature makes her happy home with man»).*

Движение поэтической мысли от частного к общему и единому отражается в переходе от плавной замедленной мелодии к дробной динамике отрывистых звуков стиха и в финале к величавой композиции, сливающейся в гармоничное целое все мелодии.

Детали картины сада Боккаччо у Колриджа согласуются по смысловому наполнению с образами цветущей природы, окружающей загородную виллу Флоренции, означающей «цветущая», в первой главе «Декамерона»: *«На горке стоял дворец с красивым, просторным внутренним двором, с лоджиями, с анфиладой зал и комнат, являвших собой – каждая в своем роде – чудо искусства и украшенных радовавшими глаз дивными картинами, с лужайками и роскошными садами, разбитыми вокруг...»* [3, с. 12]. Противостоя безжалостной эпидемии, разрушающей и жизнь природы, и благородство души человека, пейзаж, будучи олицетворением единства красоты искусства, природы и человека, приобретает символическое значение как формула гармонии материального и духовного. *«Всякое воспоминание о грозящей отовсюду смерти бесследно исчезает, мы переносимся в царство волшебной расцветшей природы, заключившей счастливый союз с искусством»* [1, с. 207].

Сад Боккаччо и Колриджа как поэтов эпохи Ренессанса и Романтизма приобретает философско-эстетическое значение, включается в историю духовной жизни человека, становится символом божественного языка гармонии «священной поэзии».

Размышляя над природой образа-символа как результата работы «вторичного воображения», Колридж сопоставляет между собой возможные варианты осмысления одного и того же явления природы усилиями рассудка, фантазии, «первичного» или «вторичного»

воображения (термины Колриджа из «Литературной биографии»). Данные примеры приводятся в сонете «Нубийская Фантазия, или поэт в облаках» («*Fancy in Nubibus, or the poet in the clouds*», 1817). Колридж перечисляет варианты поэтического образа такого явления природы, как облако: произвольный, умозрительный образ со случайной связью между явлением и его смыслом, навязанным рассудком («*what you please*»); образ-имитацию чужого образца («*likeness... / Of a friend's fancy*»); метафорический образ, воссоздающий природное явление при помощи «первичного воображения» (primary imagination) («*rivers flow of gold*», «*Cloudland, gorgeous land!*») и образ-символ как результат «вторичного воображения» (secondary imagination). Образ-символ раскрывает внутренний идеальный смысл явления природы. Как и в стихотворении «Сад Боккаччо», Колридж называет Гомера истоком «священной поэзии» («*Будь тем слепым певцом, который на берегу Хиоса / Одержимый сокровенными звуками и внутренним светом, / Создал Илиаду и Одиссею*» // «*Be that blind bard, who on the Chian strand / By those deep sounds possessed with inward light, / Beheld the Iliad and the Odyssee*») [12, p. 435]. Свиток Гомера – «старого Меонида», который держит в руках Боккаччо в видении Колриджа «Сад Боккаччо» становится символом «священной поэзии», возрождающейся с новой силой в разные эпохи творческой силой воображения поэта.

Размышляя над сущностью философской поэзии, Колридж затрагивает вопрос о соотношении времени и вечности, замысла поэта и его воплощения. В стихотворении «Фантом или Факт» («*Phantom or Fact*», 1830) он пытается подобрать верное определение «документам» творческой жизни поэта. «*Эта скачущая сказка чему принадлежит? / Это история? видение? или праздная песня?*» // «*This ridding tale, to what does it belong? / Is't history? vision? or an idle song?*»). В ответ автор предлагает двуединый ответ: с одной стороны, это «фрагмент жизни мечты (сна, видения)» («*fragment from the life of dreams*»), с другой стороны «запись мечты (сна, видения) о жизни («*a record from the dream of life*»)» [12, p. 485]. Данный ответ помогает понять существенное отличие эпитафии Боккаччо, в которой главным делом его жизни названа «священная поэзия», и эпитафии Колриджа, в которой сделан акцент на соотношении жизни и смерти. Идеализм ренессансного гуманизма Боккаччо в отличие от идеализма романтического трансцендентализма Колриджа не предполагал столь остро осознаваемого и переживаемого противоречия между идеальным и реальным в «двоемирной» картине мира.

### Список использованных источников

1. Андреев, М. Л. Боккаччо, Джованни // Культура Возрождения. Энциклопедия. Том 1 / М. Л. Андреев. – М.: РОССПЭН, 2007. – С. 206 – 209.
2. Биbihин, В. В. От поэтической философии к художественной науке / В. В. Биbihин // Ренессанс: образ и место Возрождения в истории культуры: сб. науч. ст. / В. В. Биbihин – М.: ИФРАН, 1987. – С. 313–330.  
URL: [http://www.bibikhin.ru/ot\\_poeticheskoi\\_filosofii\\_k\\_hudozhestvenoi\\_nauke](http://www.bibikhin.ru/ot_poeticheskoi_filosofii_k_hudozhestvenoi_nauke) (дата обращения: 15.06.23).
3. Боккаччо Дж. Декамерон / пер. Н. Любимова; вступ. ст. Р. Хлодовского; примеч. Н. Томашевского / Дж. Боккаччо. – М.: Художественная литература, 1970. – 703 с.
4. Кольридж С.Т. Избранные труды // сост. В. М. Герман [и др.] .С.Т. Кольридж. – М.: Искусство, 1987. – 352 с.
5. Лихачев, Д. С. Поэзия садов / Д. С. Лихачев. – М.: Согласие; ОАО «Типография Новость, 1998. – 470 с.
6. Лозинская, Е.В. Историзм и модернизм Боккаччо в «Генеалогии языческих богов». (Сводный реферат. 1. Lummus D. Boccaccio's poetic anthropology: Allegories of history in the Genealogie deorum gentilium libri // Speculum. – Cambridge (Mass), 2012. – Vol. 87, N 3. – P. 724–765. 2. Lummus D. Boccaccio's hellenism and the foundations of modernity // Mediaevalia. – Albany, 2012. – Vol. 33, N 1. – P. 101–167). С. 86–93.  
URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/2014-03-012-istorizm-i-modernizm-bokkachcho-v-genealogii-yazycheskih-bogov-svodnyy-referat-1-lammas-d-poeticheskaya-antropologiya/viewer> (дата обращения: 10.06.2023).
7. Платон. Собр. соч. в 4 т. / под общ. ред. А. Ф. Loseva [и др.] / Платон – М.: Мысль, 1990–1994, Т. 1. – 1990. – 860 с.
8. Ронсар Пьер. Избранная поэзия / П. Ронсар. – М. : Худ. лит., 1985. – 367 с.
9. Хлодовский, Р. И. Джованни Боккаччо // История итальянской литературы. в 4 т. / под ред. М. Л. Андреева, Р. И. Хлодовского / Р. И. Хлодовский. – М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2000. – 590 с. – Т. 1. – С. 450–499.
10. Эстетика Ренессанса: Антология. в 2-х т. / сост. и науч. ред.: В.П. Шестаков; вступит. статья и перевод В. Биbihина / В. Биbihин. – М.: Искусство, 1981. – Т. 2 – 639 с. – С. 7 – 69. – URL: <https://coollib.cc/b/641613-kollektiv-avtorov-estetika-renessansa-antologiya-v-2-h-tomah-tom-2/readp> (дата обращения 21.07.23).
11. *Carmina*, a c. di G. Velli, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio* / Ed. V. Branca, vol. 5.1, Milan, 1992. – 454 p.
12. Coleridge S. T. The Complete Poetical Works / Ed. by Ernest Hartley Coleridge: In 2 vols. / S. T. Coleridge – Oxford: OUP, 1912. – V. 1. – 492 p.
13. Coleridge S. T. Table Talk & Omniana / S. T. Coleridge. – Oxford: OUP, 1917 – 306 p.

## II. ЖАНРОВЫЙ КАНОН И ЕГО МОДИФИКАЦИИ

*Т. Е. Комаровская*

### ФРАНЦУЗСКИЙ ЭКЗИСТЕНЦИАЛИЗМ И РОМАНЫ У. СТАЙРОНА

Философия экзистенциализма оказала большое влияние на литературу США. Одной из основных черт литературы США 40 – 50-х годов считается определяющее влияние экзистенциализма на литературу, формирующее умонастроение писателей, ее философский настрой и эмоциональную атмосферу. Творчество многих видных писателей США послевоенного периода определяет это влияние, выражающееся, полно или частично, в воплощении идей экзистенциализма. Если назвать только крупнейших писателей США, то это Дж. Сэлинджер, Т. Уайлдер, Дж. Херси, У. Стайрон и многие другие. Эта проблема подробно рассмотрена в работах Сидни Финкельштейна «Экзистенциализм и проблема отчуждения в американской литературе» и Т. Н. Денисовой «Экзистенциализм и современный американский роман».

Мы в своем выступлении рассмотрим, как идеи экзистенциализма воплощаются в романах У. Стайрона (*William Styron, 1925–2006*), в частности, в романе «Признания Ната Тернера» («*The Confessions of Nat Turner*», 1967). Наиболее известный роман Стайрона так и называется – «Выбор Софи». Выбор, как известно, является одним из важнейших положений экзистенциалистской философии.

«Признания Ната Тернера Уильяма Стайрона, роман о предводителе крупнейшего восстания рабов в Виргинии в 1831 г., увидел свет в 1967 г. и, казалось, был порожден всколыхнувшими всю Америку негритянскими волнениями в гетто Лос-Анджелеса и Детройта, что обусловило редкое для исторического романа внимание к нему критики и читающей публики. Между тем прямым откликом на события дня этот роман никак нельзя было назвать – создавался он в течение пяти лет, а замысел его возник у автора еще в конце 40-х годов.

Достоверность образа чернокожего вождя восстания, соответствие его историческому прототипу вызвали горячую дискуссию в прессе, от положительного отклика историка Карла Ван Вудворда [1, р. 25] до отрицательного – Герберта Аптекера [2, р. 375–376], обвинявшего автора

в крупных искажениях и умолчаниях исторических фактов, а также гневных откликов черных критиков романа, собранных в книге «Нат Тернер Уильяма Стайрона: десять черных писателей отвечают» [4]. Аллен Холдер, предъявляя свой иск к роману [4], справедливо отмечает, что главный пункт расхождений в оценке романа многочисленными его критиками заключается в вопросе о достоверности воссоздания сознания и характера раба.

На первый взгляд, характер Ната Тернера детерминирован в романе исторически и социально. Стайрон вроде бы поддерживает свою репутацию писателя, который следует «более традиционным обязанностям романиста – описанию поступков человека в социальном контексте» [5, с. 31]. Такого же мнения о характере Ната Тернера придерживаются известные советские литературоведы А. Мулярчик [5, с. 275–278] и Т. Денисова [6, с. 185, 186]. Стайрон, раскрывая характер Ната Тернера, действительно подчеркивает конкретные социально-исторические причины, способствовавшие его формированию: его привилегированное положение в доме доброго просвещенного хозяина, считавшего рабство злом, одним из путей преодоления которого должно стать образование негров, и потому обучившего чернокожего мальчишку грамоте; одиночество Ната с детства, вызванное этим привилегированным положением домашнего слуги и хозяйского любимчика, и его презрительное отношение к другим неграм, которые ему не ровня; его честолюбивые замыслы, основанные на обещании хозяина дать ему свободу и помочь стать проповедником; естественный и закономерный их крах, когда разорившийся хозяин, уезжая в другой штат, оставляет в своем инфантильном невежестве Ната на попечение преподобного Аппеза, который должен наставлять его на духовном поприще и освободить через год, а последний начинает с гомосексуальных заигрываний с героем, заставляет его работать не только на себя, но и на окрестных фермеров, наживаясь на нем, а вместо освобождения по истечении года продает его невежественному и грубому фермеру. Именно тогда, впервые в жизни отведав кнут из рук нового хозяина, только за то, что он оказался грамотным и попросил поесть, Нат начинает ощущать присутствие Бога в своей жизни.

Последующие десять лет тяжкого труда у Мура были заполнены для Ната Тернера размышлениями над Библией, созреванием его ненависти к белому человеку, и оба эти занятия дали свой совместный результат: осознание Натом Тернером своей святой миссии уничтожения всех белых в Саутгемптоне. Нат Тернер отождествляет себя с пророком Иезекилем,

горящим священной яростью, ощущает себя «черным отмщением, безграничным, разрушительным орудием божьего гнева» [7, р. 52]. Его не смущает то, что первыми жертвами его гнева становятся люди, хорошо относившиеся к нему: его последние хозяева чета Тревисов, миссис Уайтхед. Стайрон, пытаясь психологически обосновать ненависть героя, не разбирающую правых и виновных, устами Ната Тернера неоднократно раскрывает в романе *«главное безумие существования негра: бейте негра, морите его голодом, оставьте его валяться в собственной грязи, и он ваш до конца своих дней. Слепите его неожиданным благодеянием, поманите его надеждой, и у него возникнет желание перерезать вам глотку»* [7, р. 70].

У Стайрона Нат – теоретик (как и сам автор, в чем мы вскоре убедимся), и столкновение с реальностью разбивает его теоретические постулаты, основанные на религиозном фанатизме и истерии. Таким столкновением становится в романе единственное убийство, которое совершает сам Нат Тернер – убийство Маргарет Уайтхед, девушки, которую Нат любил и которая любила его. По нашему мнению, нет нужды, рассматривая последствия этого убийства для духовной жизни Ната, говорить о том, что дух Ветхого Завета, вдохновлявший его, приходит в противоречие с духом любви, исходившим от Маргарет, которым проникнут Новый Завет [4, р.184], и это вызывает нравственный кризис героя. Психологически самодостаточным является объяснение, что этот акт дикого немотивированного убийства, описанного автором со всеми страшными подробностями, пробуждает человечность, скрывающуюся в душе героя под коростой расовой ненависти и религиозного фанатизма. В душе Ната Тернера, запрограммированного на убийства, освященные, как ему кажется, кровавым светом Божьего гнева, происходит психологический надлом, лишивший его желания убивать и повлекший, в конечном итоге, поражение восстания. После Преступления следует Наказание, но герою Стайрона не дано пережить живительный катарсис и пробудиться, хотя бы духовно, к новой жизни. Его удел до последних минут перед казнью – одиночество, подчеркиваемое образом молчания (silence), которым автор окутывает своего героя, отделяя его от других людей, от Бога. Следует подчеркнуть, что этот образ – основной в художественной ткани романа для характеристики героя. Нат воспринимает мир не столько через визуальные, сколько через слуховые образы – достаточно проанализировать пейзажи, передающие чувства героя и особенности его мироощущения. Отсутствие звуков, молчание – его удел последних дней:

безмолвные пейзажи, которые он видит из тюремного незастекленного окна, и более страшное молчание Бога, отвернувшегося от своего избранника и орудия. *«Ощущение Его отсутствия было подобно бездонному и страшному молчанию в моем мозгу»* [7, с.78], – жалуется герой, с ужасом обнаруживающий, что он не может молиться. Герой в конце своего жизненного пути познает абсурдность жизни без Бога – одна из основных идей философии Камю.

И все же сказать, что образ героя психологически глубоко разработан, что все его действия психологически достаточно мотивированы, нельзя. Ни обстоятельствами жизни и судьбы Ната Тернера, ни его подавленной и потому извращенной сексуальностью нельзя до конца объяснить его всепоглощающую ненависть к белому человеку. Нельзя не согласиться с Алленом Холдером: отчужденный от людей герой Стайрона, чувствующий едва ли не отвращение к неграм, вряд ли подходит на роль лидера негритянского восстания.[4, с.178–179].

Критик тонко подмечает в способе выражения Ната, в стиле его речи черты не личности и речи негра начала XIX в., но, скорее, автора, его создавшего, и на этом основании выносит роману уничижительную оценку: *«Стайрон ... не выполнил своей главной задачи воссоздания протагониста, который был бы нами принят как возможный или даже вероятный Нат Тернер ... Книга навязывает настоящее – прошлому, черты автора – его герою, вместо воссоздания духа, личности человека другой эпохи. И потому ... она плоха и как историческое сочинение, и как литературное»* [4, с.187-188].

Несмотря на несомненно справедливую критику важных частных роман, Аллен Холдер принципиально не прав в его оценке. Его критика рассчитана на исторический роман традиционного типа, на объективно-эпический роман. Стайрон же создал иной тип исторического романа – роман философский.

Автора мало волнует достоверность передачи исторических событий или воссоздания образа исторического героя. Перед нами роман идей. Это роман не о человеке, носителе определенных идей, но это роман идей, носителем которых становится один человек. Только поняв это, начинаешь различать в образе Ната Тернера второй план – экзистенциалистский, и различать за героем его создателя, Стайрона, примеряющего на подходящий исторический объект увлекающую его систему философских взглядов. Только в таком контексте становится понятным известное изречение Стайрона: «Нат – это я сам».

Критиков романа недаром мистифицировал прекрасный поэтический

образ, неоднократно возникающий на страницах романа, – сон и видение Ната, белоснежный храм, без окон, без дверей, на высоком песчаном утесе, окутанный молчанием, за которым – океан, неисполнившаяся мечта героя, сопровождавшая всю его жизнь. Нат в своем видении стремится в челноке по реке к храму, и далее – к океану, никогда не достигая его.

Исследователь интеллектуальных импульсов, интеллектуального климата американского романа 50–60-х годов Джерри Брайант, рассматривая американский роман в терминах, близких к экзистенциализму, приходит к выводу, что человеком в американском романе правит жажда абсолюта, который человеку недоступен, что вызывает внутренний конфликт в повествовании, но из него же рождается жизнеутверждающая идея, что высшее удовлетворение для личности состоит в стремлении к воплощению абсолюта хотя бы в границах возможного. Океан и белоснежный храм видения Ната и становятся в романе таким неосуществимым идеалом, символом свободы и красоты, к которому Нат стремится всю свою жизнь, и стремление это не покидает его даже перед казнью. Правильность подобного толкования этих символов подтверждает и еще один сходный с ними вспомогательный образ – образ прекрасной широкой реки, к которой так стремится в своих мечтах убежавший от хозяина негр Харк, потому что за ней – свобода. Но люди, встреченные им на берегу, связывают его и отводят к хозяину. Негр ошибся, это оказалась не та река. Попытка Харка убежать обретает в романе значение экзистенциалистского символа – вместо того, чтобы бежать на Север, в свободные штаты, он кружит на расстоянии 40 миль от дома. Человек не может обрести истинную свободу в мире, он не ориентируется в нем. Тщетны его потуги. Иллюзорна свобода, о которой мечтает Нат Тернер и которая доступна ему только в снах; лжива свобода, обретенная Харком. Герой Стайрона познает абсурд бытия, когда желания человека наталкиваются на непонимание мира. Так идея Камю реализует себя в художественном пространстве романа.

Человек обречен, но, чтобы остаться человеком, он должен стремиться к абсолюту, но прежде должен ощутить себя в ситуации выбора и этот свободный выбор совершить.

Понятия "нравственный выбор", "духовное побуждение" возникают, СЛОВНО экзистенциалистский пароль, уже в первой же сцене романа. Важно отметить в философской системе романа то значение, которое придает этим качествам, проявившимся у Ната Тернера, его адвокат Грей,

разъясняющий Нату, что именно за свой нравственный выбор Нат и будет наказан – ведь он не телега фермера, а "одушевленная движимость", т.е. проявление этих качеств возводят его в ранг человека, дают ему душу. Да и собственные размышления Ната о смысле и цели жизни протекают в рамках тех же экзистенциалистских понятий "акт воли", "выбор", "существование" и приводят героя к осознанию необходимости совершения нравственного выбора для реализации своей человеческой сущности: *«Итак, даже если бы кто-нибудь, чтобы избавиться от человеческих горестей, захотел бы стать мухой, он бы только очутился в более страшном аду, чем он мог бы вообразить себе – существование, лишенное волеизъявления, выбора, но слепая и автоматическая покорность инстинкту, который заставлял бы его бесконечно, прожорливо, отвратительно пировать на кишках разлагающейся лисы или на помойном ведре заключенного. Вот что было бы окончательным проклятием: существовать в мире мухи, – без воли или выбора, против собственного желания»* [7, р.26–27]. Кстати, мухи – образ в данном контексте тоже не индифферентный, но экзистенциалистский, напоминающий нам об одноименной пьесе Сартра.

Итак, герой Стайрона ощущает себя в ситуации выбора и делает свой нравственный выбор – он выбирает бунт, тоже одно из основных понятий экзистенциалистской философии, философии Камю (концепция бунта как противостояние чувству абсурда), хотя многое отделяет героя Стайрона от «Бунтующего человека» Камю.

Образ бунтаря Ната Тернера прекрасно совпал с намерением Стайрона передать ситуацию выбора и моральную ответственность за него, ответственность за нарушение человеком человеческих законов.

Бунт Ната Тернера сродни бунту американского экзистенциалистского героя, описанному Ихабом Хассаном: *«...герой... при столкновении с разрушительными силами замыкается в себе и становится бунтовщиком или жертвой общественных сил. Его невинность проявляется в решительном отказе признать власть реальности, и как герой он рождается в критический момент столкновения с опытом»* (цит. по [8, р. 13]). Олдермен, автор интересного исследования американского романа 60-х годов, считает, что Стайрон в свои романы, написанные в 60-е годы, перенес мироощущение и интеллектуальный климат предыдущего десятилетия, имея в виду увлечение писателя экзистенциализмом (цит. по [8, р. 14–15]).

Один из основных постулатов экзистенциализма – существование предшествует сущности. К своей сущности Нат мучительно

проходя все стадии экзистенциалистского существования. Критиков романа, в частности, Аллена Холдера, удивляет специфика восприятия мира героем, его болезненная склонность к преувеличению физических недостатков людей, фиксирование внимания на уродстве, антиэстетичном, описывая которое, он смакует все натуралистические детали, способные вызвать отвращение. И действительно, тошнота – почти постоянное состояние героя в его отношениях с миром, как черных, так и белых. Объяснить ее реалистически, исходя из сюжетно-событийной канвы романа, мотивировать ее логикой развития образа героя невозможно – требуется иной код, иная система декодирования, которую нам предлагает экзистенциализм и его богатая литература – достаточно вспомнить хотя бы роман Сартра «Тошнота».

Как и герой Сартра, Нат Тернер тоже открывает чуждый ему мир; как и экзистенциалистские герои, он отстранен, чужд всем, неспособен на нормальные человеческие чувства: привязанность, любовь. В этом отношении он близок герою романа «Постронный» Камю. Эмоциональная палитра его взаимоотношений с миром совсем другая: отчаяние, ненависть, тоска, страх, всепроникающее одиночество: *«Мое отчаяние и одиночество росли, и существование, которое я вел, казалось кошмарным сном, от которого я бешено старался пробудиться»* [7, р. 243]. Экзистенциализм рассматривает жизнь как страшный сон, приход к осознанию существования лежит через тошноту. Но у Стайрона это экзистенциалистское прозрение героя-негра, его обретение ощущения бытия носит специфический расовый характер: *«В это время я стал все более углубляться в себя, в яркий, кишащий образами мир созерцания; чувство тупого отвращения, граничащее с почти непереносимой ненавистью к белым ... стало доминировать над моим внутренним миром»* [7, р. 286].

Философская заданность образа героя сказывается и на индивидуализации его характера, в котором резонерство все же преобладает над естественными человеческими чертами. Это проявляется хотя бы в пейзажах, увиденных глазами героя. Пейзаж в восприятии Ната Тернера по большей части дан как бы издали; в нем отсутствуют крупные планы, он представляет собой общий вид, общий фон, становясь миром вообще, землей вообще, на которой разыгрывается извечная человеческая трагедия. Следующая пейзажная зарисовка. *«... два оборванных силуэта на фоне сосновых лесов и зимнего неба, бредущих в никуда к крайним пределам земли – черные безликие парадигмы абсурдной и не имеющей начала тщеты»* [7, р. 327], помимо

воли, отсылает нас к очередному шедевру экзистенциалистской литературы – пьесе С. Беккета «В ожидании Годо».

В своей резкой критике романа Стайрона Аллен Холдер совершенно справедливо замечает: «*Стайрон подхватил часто упоминающееся в наши дни объяснение волнений черных, которые мы переживаем, значительно усилил его и перенес в прошлое*» [4, р. 182]. В этом признании скрыта и жанровая характеристика романа, и его оправдание. Роман философский, параболический, каким является «Признания Ната Тернера», в большей степени связан с современностью, чем с историей, по сравнению с романом объективно-эпического типа, более подчинен осмыслению современности, позволяя себе во исполнение этой задачи более вольное обращение с историческими фактами. Эта черта романа Стайрона как романа философского нашла точное выражение в авторском предисловии к роману, в котором он определяет свое произведение как «размышление на историю».

#### **Список использованных источников**

1. Woodward Van C., C. The Confessions of a Rebel: 1831 / C. Van Woodward. – New Republic. 1967. – 327 p.
2. Aptheker, H. A Note on the History / H. Aptheker // Nation. – 1967 – 16 Oct. – P. 375–376.
3. Styron, W. William Styron's Nat Turner: Ten Black Writers Respond / W. Styron. – Boston, 1969. – 120 p.
4. Holder, A. The Imagined Past / A. Holder. – London, Toronto, 1980. – 204 p.
5. Мулярчик, А. Спор идет о человеке / А. Мулярчик. – М., 1985. – 359 с.
6. Денисова, Т. Экзистенциализм и современный американский роман / Т. Денисова. – Киев, 1985. – 246 с.
7. Styron, W. The Confessions of Nat Turner / W. Styron. – New York, 1968. – 448 p.
8. Olderman, R.M. Beyond the Waste Land / R.M. Olderman. – New Haven; London, 1976. – 347 p.

***Б. М. Проскурнин***

### **«САМОПОМОЩЬ» СЭМЮЭЛЯ СМАЙЛСА И ВИКТОРИАНСКИЙ РОМАН: СОЦИОКУЛЬТУРНЫЙ КОНТЕКСТ**

Знатоки и любители творчества Чарльза Диккенса наверняка хорошо помнят финал одного из лучших его романов о ложных и истинных ценностях того времени – «Большие надежды» (*Great Expectations*, 1861), когда герой-рассказчик, Филип Пирип (Пип), подводя итоги своей жизни

в течение одиннадцати лет после гибели его тайного покровителя Абея Мэгвича, говорит, имея в виду работу в компании своего верного друга Герберта Покета: *«Мы не вершили особенно крупных дел, но пользовались добрым именем, и честно трудились, и жили безбедно. Столь многим мы были обязаны неиссякаемой энергии и бодрости Герберта, что я часто удивлялся, как он мог произвести на меня впечатление человека, не приспособленного к жизни, пока в один прекрасный день меня не осенила мысль, что неприспособленным-то, пожалуй, был в то время не он, а я»* [1, с. 375].

Дидактичность этих размышлений очевидна: Пип на протяжении всего романа, подавляя свои природные качества и ориентируясь на ложные представления и идеалы, не замечал, что рядом с ним находится благородный человек, настоящий джентльмен не столько по происхождению и статусу, сколько по душевному и нравственному складу. Нетрудно заметить, что Диккенс акцентирует в характере Герберта «неиссякаемую энергию и бодрость» – качества, особенно ценные в общественном сознании того времени. Не случайно, что сразу же после этой констатации истинного джентльменства Герберта, писатель рисует финальную встречу Пипа с верным другом и еще большим джентльменом не по происхождению, а по душевной и духовной составляющим – кузнецом Джо Гарджери. Нетрудно заметить, что именно люди труда, спокойно и без аффекта делающие свое дело, являются, по Диккенсу, носителями истинного человеческого благородства. Как тут не вспомнить Т. Карлейля с его апологией труда как чего-то *«облагораживающего и даже священного»*, утверждавшим, что *«уже одно желание трудиться ведет все ближе и ближе к истине, к тем законам и предписаниям природы, которые суть истина»* [2].

Одним из главных викторианских апологетов труда, настойчивости терпения, энергии и бодрости как базовых характеристик современника выступает шотландский педагог и этик Сэмюэль Смайльс (*Samuel Smiles; 1812 – 1904*). Со словами героя Диккенса абсолютно перекликаются следующие размышления Смайльса в его знаменитой книге: *«...труд, даже в самых скромных слоях общества, доставляет человеку и доброе имя и обеспеченное довольство»* [3, с.17].

В 1859 г. в Британии появились три работы, программные для викторианской эпохи, много о ней сообщающие и многое в ней уже обобщающие, при всем том, что конец эпохи еще весьма далек: «О свободе» (*On Liberty*) Джона Стюарта Милля, «Самопомощь» (*Self-Help*) Сэмюэля Смайльса и «Происхождение видов» (*On the Origin of Species*)

Чарльза Дарвина. Британский литературовед Шон Пёрчейз справедливо подчеркивает, что эти три книги отражают центральность концепции автономности человека в идеологической парадигме времени; они, пишет литературовед, *«либо напрямую имеют дело с индивидуумом, либо оправдывают идеологию индивидуализма»* [4, с. 81]. Хотя книга Милля, а тем более труд Дарвина, в отличие от книги Смайла, напрямую не работают с понятиями викторианского этоса, однако очевидно, что поставленные в них проблемы и акценты, особенно идеи свободы личности, а значит и ее ответственности и обязанностей как *«социального (политического – в аристотелевском смысле), животного»*, как и концепция естественного отбора и связанная с нею идея борьбы за выживание, в которой побеждает (выживает) сильнейший, впоследствии *«перенесенная»* в мир людей Гербертом Спенсером, совершенно совпадают со столь распространенной в викторианской этике концепцией сильного характера. В этом отношении конгениально всему пафосу эпохи звучит главная идея книги Смайла: самосовершенствование человека как условие успеха не только индивидуума, но и всего общества.

Как известно, дарвиновская теория эволюции привела к концептуальной революции не только в биологии, ее значение выходило далеко за рамки естествознания: дарвиновские открытия способствовали укреплению динамичного взгляда на жизнь как целое; *«после Дарвина»* природа, а вместе с нею и мир, стали восприниматься как *«место продолжающейся творческой активности с человеком как существом, возникшим в качестве продукта органической эволюции на планете»* [5, с. 7]. Добавим сюда значительный вклад идей Дарвина в прогрессистское по сути мировидение викторианцев; вновь вспомним Герберта Спенсера и его утверждение: *«Progress, therefore, is not an accident, but a necessity»* (цит. по [6, с. 37]). И вспомним мысль самого Ч. Дарвина о том, что *«естественный отбор работает целиком во имя добра для каждого, все телесные и ментальные способности человека неизбежно будут стремиться к совершенству»* (цит. по [6, с. 37 – 38]). Не менее значим для эпохи и для британского менталитета в целом эмпиризм, доминирующий и по сути определяющий весь смысл книги Дарвина

«Происхождение видов»<sup>3</sup>.

Книги «О свободе» Милля и «Самопомощь» Смайлса составляют своеобразную «дилогию», некое единство с точки зрения декларирования основных викторианских ценностей и практик (теория и практика у викторианцев принципиально неотделимы, более того, столь же принципиально практика предшествует всяким теоретическим обобщениям). Прежде всего, имеются виду те этико-нравственные ценности, которые лежат в основании викторианской аксиологии в целом: оптимизм, полезность, прагматичность, практичность, реалистичность, респектабельность, настойчивость, основательность, искренность и др. (см. об этом подробнее [6]). Если Милль как мыслитель «работает» на уровне обобщений, то Смайлс как бы «переводит» миллевские формулы на язык повседневного существования викторианца. Правы те исследователи, которые полагают «Самопомощь» «квинтэссенцией моральных норм и ценностей викторианской эпохи» и справедливо считают Смайлса «одним из создателей викторианского мифа» [7, с. 158].

Эти книги отражают господство в общественном сознании того времени основных постулатов *либерализма* в его позитивистском, т. е. эмпирико-утилитаристском, прочтении; и прежде всего – тех из них, которые лежат в основании викторианской аксиологии, отвечая идеологическим и нравственным постулатам среднего класса – экономического, социального, культурного, морального «мотора» викторианской эпохи. Имя Джона Стюарта Милля известно больше, его называют апологетом классического либерализма, его труды широко изучаются, к ним непременно обращаются, говоря о нравственно-социальных составляющих викторианства (см., например, [8]). Имя Сэмюэля Смайлса известно много меньше, хотя его «Самопомощь» переводилась и публиковалась в большинстве ведущих стран Европы и в США, а в дореволюционной России (как правило, в извлечениях) она публиковалась более десяти раз. Смайлса прежде всего числят по списку ярких и своеобразных педагогов и дидактов времени, а известный

---

<sup>3</sup> Об отражении в британской литературе дарвиновских идей, подходов и методологии в свое время замечательно написали Джиллиан Биир и Джордж Левин. См.: Beer G. Darwin's Plot: Evolutionary Narrative in Darwin, George Eliot and Nineteenth-Century Fiction. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. 318 p.; первое издание книги – в 1983 г.; Levine G. Darwin and the Novelists: Patterns of Science in Victorian Fiction. Boston: Harvard University Press, 1988. 319 с. В 1969 г. Джон Фаулз в романе «Женщина французского лейтенанта» (*The French Lieutenant's Woman*) одним из первых ярко смоделировал влияние дарвиновской теории на викторианское общество и его интеллектуальную элиту.

британский историк Аса Бриггс называет Смайлса «одним из наиболее важных пропагандистов» ценностей средневикторианского времени [9, с. 124]. Еще прямее высказался Уинстон Черчилль в четвертом томе «Истории англоязычных народов» (1956): *«Достоинство и почтительность были ценностями того времени. Поскольку идеалом джентльмена по-прежнему восхищались, то человек, сделавший себя сам, также пользовался глубоким уважением. Доктрина трудолюбивой самопомощи, проповедуемая Сэмюэлем Смайлсом, была широко популярна в средних классах, а также среди многих ремесленников»* [10, с. 70]

Ко времени выхода в свет этих трех книг начала оформляться определённая социальная стабильность британского общества после бурных и «голодных сороковых», и страна пережила ряд событий, сыгравших важную роль в социальной, политической, нравственной и культурной динамике ее развития.

К 1846 г. «потух» очаг чартизма, формально не реализовав основные идеи Хартии (они будут реализованы позднее и постепенно), но по сути приобщив стремительно растущий средний класс к обостренному социально-политическому мышлению и политической практике, показав, каким лидером социальных движений он может быть. К середине века Британия стала ведущей экономической силой мира: Всемирная выставка 1851 г. в Лондоне, мировое лидерство во многих отраслях промышленности, торговле, банковском деле – тому доказательство. К этому времени отгремела Крымская война 1853 – 1856 гг., которая обнажила многие проблемы государственного управления, социального, военного и политического менеджмента, главным образом бюрократического характера, обозначила как «болезнь» коррупционность ряда властных структур. Одновременно война всколыхнула общественное сознание и убедила викторианский социум в важности и даже необходимости существования общественных организаций, т.е. она способствовала формированию и ускорению деятельности институтов гражданского общества, не говоря уже о мощном росте роли общественного мнения и его, пожалуй, главного института – свободной прессы. Освещение Крымской войны в «Таймс», ставшее настоящим прецедентом независимости печати, пожалуй, самый яркий тому пример. Кроме того, к этому времени начинает складываться как целое социальная страта британского общества, которая будет играть яркую роль во второй половине XIX в., но в большей степени в XX и XXI вв. – класс, называемый *Intellectuals*, который Дж.С.Милль

характеризовал как «думающее меньшинство» и которое призвано «образовывать и улучшать массу» (см. о трактовке Миллем этого понятия [11, с. 239 – 360]).

В той же «О свободе» Милль пишет о том, что ведущий принцип организации свободного общества свободных людей – это *«абсолютная и существенная важность человеческого развития во всем его богатейшем разнообразии»* [выд. Миллем; 12, с. 5]. Более того, Милль, как и Смайлс, видит в этом условие совершенствования человеческого общества в целом. И здесь невозможно не обозначить столь очевидный для идеологии не только Милля, но и британского менталитета того времени в целом, акцент на важности условий формирования и совершенствования человеческого характера. В «Системе логики» Милль писал: *«Это верно, что наши характеры не меняются просто по желанию; наши характеры такие, какие они есть, в результате различных влияний и, следовательно, могут стать такими, какими мы хотели бы их видеть, если мы сможем подчинить себя каким-то другим влияниям, чтобы достичь этого. Мы можем влиять на наши характеры»* (цит. по [13, с. 106]).

Именно в акценте на характере и его важности как для становления и развития личности, так и динамики общества видится и очередная перекличка Милля и Смайлса, и совершенно очевидный (в отличие от Милля) прагматизм и даже практицизм рассуждений второго: *«Залогом свободы служит характер отдельных лиц; в нем находится нерушимое обезличенное общественное спокойствие и национального прогресса»* [3, с. 12]. А. Бриггс справедливо отмечал, что большинство героев книги Смайлса рисовались им в состоянии *«войны между естественными человеческими инстинктами и [их] социальными характерами»* [9, с. 131]. Он же в предисловии к изданию книги Смайлса в 1958 г. подчеркивал: *«Цель "Самопомощи" была четко сформулирована в "Автобиографии" Смайлса – "проиллюстрировать и усилить силу великого слова Джорджа Стефенесона "НАСТОЙЧИВОСТЬ"»* (выд. Бриггсом; цит. по [14, с. 8]). Добавим еще одну интенцию, которую Смайлс настойчиво реализует по ходу всей книги и которая сформулирована им в первой главе: *«Этот дух, вытекающий из убеждения о необходимости самому себе помогать, приучивший полагаться лишь на свои силы и выразившийся в энергических действиях лиц частных, всегда был характерной чертой англичан и может служить мерой их национального могущества»*. И далее он утверждает: *«Этот дух самопомощи, проявляющийся в энергичных действиях*

*отдельных людей, во все времена был характерной чертой английского характера и служит истинным показателем нашей мощи как нации» [3, с. 14].*

Всякий знакомящийся с книгой Смайлса, не может не обратить внимание на ее развернутое название: *«Self-Help with Illustrations of Conduct and Perseverance» («Самопомощь с иллюстрациями поведения и настойчивости»)*, которым автор настраивает читателя на то, что главная идея книги – призыв к человеку опираться на изначально заложенную в нем тягу к совершенству – будет не просто назидательно декларироваться, а будет обосновываться многочисленными примерами победы человека над обстоятельствами: столь присущая британскому мышлению индуктивность, идущая еще от Роджера Бэкона, проявлена со всей очевидностью. Книга Смайлса – это, с одной стороны, свод биографий выдающихся личностей в основном британской (реже – французской, итальянской, немецкой, американской) истории, чаще всего социальной и культурной, реже – политической, а с другой – это своеобразный «учебник жизни», «руководство к жизненному успеху» на примере достойных «образцов». Отметим, что помимо того, что практически в каждой главе есть примеры замечательных жизненных успехов, предпоследняя глава книги специально посвящена образцам такого рода и называется «Examples-Models». В книге Смайлса читаем: *«Воспитание характера – это в значительной степени вопрос образцов; мы неосознанно формируем себя в соответствии с характерами, манерами, привычками и мнениями тех, кто нас окружает. Хорошие правила могут многое сделать, но хорошие примеры – гораздо больше; ибо в последних мы получаем наставления к действию – мудрость в действии» [15, с. 432].* И если некоторые русские переводы-пересказы книги Смайлса, изымая обильную фактографию личностных успехов выдающихся британцев (и не только), превращают книгу в сборник афоризмов, как это произошло с харьковским 1867 г. изданием книги Смайлса, переизданным в Харькове в 2021 г., то полный текст книги построен типично по-британски: любому нравственно-дидактическому обобщению предшествует (реже за ним следует) большое количество примеров жизненных триумфов британцев с шекспировских времен вплоть до середины XIX в. Согласимся с А. Бриггсом, называвшим многие главы книги, посвященные конкретным людям из истории Британии, «true stories» и «tales» [9, с. 125]. Примечательно, что в главе IV книги примеры из жизни современников Смайлс называет анекдотами: «Anecdote of Sir Robert Peel's cultivation of memory»;

«Anecdote of Dr. Young»; «Anecdote of Audubon the ornithologist»; «Anecdote of Mr. Carlyle and his MS. of the 'French Revolution'» (см. [15, с. 111 – 139]). Анекдотами в те времена назывались примеры из жизни, рассказ о которых нес в себе основательную назидательную составляющую.

Обобщенно говоря, книгу Смайлса можно назвать культурологическим и одновременно этологическим дискурсом. Общая, говоря современным языком, дидактико-дискурсивная нацеленность «Самопомощи» обуславливается еще и тем, что книга родилась из серии лекций, прочитанных С. Смайлсом в 1845 г. в так называемой Вечерней школе, организованной предпринимателями города Лидса, как утверждалось, для «взаимного совершенствования» (см. об этом [14, с. 8]).

В этом отношении нельзя не увидеть значительную перекличку книги Смайлса с современным ему романом, который, как справедливо пишет Дейдре Дэвид, *«энергично участвовал в формировании индивидуальной и общественной (национальной) идентичности»* и именно в это время *«помогал формироваться мощным идеологическим установкам»* времени [16, с. 2]. Здесь же стоит вспомнить размышления одного из ведущих специалистов по викторианству и культуре периода Патрика Брантлингера, который писал: *«Изучая викторианскую культуру, независимо от того, с какой дисциплинарной точки зрения это делается, трудно не почувствовать, что все это были романы, или, по крайней мере, все это было в романах»* [17, с. 2]. А еще один ведущий современный исследователь викторианской литературы Фрэнсис О'Горман категоричен, утверждая: *«Эпоха была – и есть для многих – веком романа»* [18, с. 1].

В англистике (особенно – советской и постсоветской) прочно закрепилось мнение о повышенной критичности, а то и разоблачительности мировоспроизведения ведущих викторианских романистов – Ч. Диккенса, У. М. Теккерея, Э. Гаскелл, сестер Бронте, Джордж Элиот, Дж. Мередита, Т. Гарди. При этом в запале поиска социальной критики, сатирического начала нередко забывалась и мало осмыслялась их родовая связь со своим временем. Действительно, английские романисты XIX в. разоблачали многие теневые стороны викторианского социума и его морали. Однако, в конечном счете они, конструируя характеры и обстоятельства на основе своих наблюдений над «живой жизнью», не в меньшей степени, чем «апологет Смайлс» с его «тривиальностями», как писал об этологии Смайлса Пол Эдельман в

книге «Викторианский радикализм»; см. [19, с. 5], воплощали основные приметы своего века, в том числе и викторианского этоса. Вместе с тем, «тривиальный» Смайлс вовсе не считал современное британское общество идеальным, сокрушаясь, например, в одной из своих работ, что в современной ему жизни «доминирует Невежество, поскольку Знание пока, увы, получило доступ к сознанию немногих» (цит. по [9, с. 132]).

Взять, например, сложное отношение многих писателей середины XIX в. к стремительному росту среднего класса и к широкому распространению его аксиологии, по своей сути буржуазной. Многие критические выпады названных выше писателей (и не только их) в адрес действительности, многие сатирические образы в их произведениях отражают очевидное критико-аналитическое осмысление возрастающей и порою даже агрессивной по своей наступательности идеологии среднего класса. Милль называл это господством срединности (если не сказать резче – посредственности) – *mediocrity*. Так, он писал о том, что общество движется к «единообразию, а следовательно, и срединности» (цит. по [20, с. 64]). В связи с этим трудно не заметить, насколько настойчиво Смайлс пишет о неизбежном успехе за счет упорного труда, жизненной энергии и настойчивости *всякого* человека, вовсе не обязательно талантливого и/или гениального. Торжество Герберта Покета и своего рода «уподобление» Пипа ему в конце романа – тому свидетельство, равно как и разоблачение мифа о *self-made man* в образе Баундербри из «Тяжелых времен». В известной степени в этом же ракурсе можно трактовать установку на «негероичность» («всяковость») героев как доминанты в английском романе 1850-х – 1860-х гг., что особенно очевидно у Энтони Троллопа и Дж. Элиот, да и у позднего Теккерея (сатирическая безгероичность «Ярмарки тщеславия» – это явление другого генезиса). Даже Т. Карлейль с его апологией героев и героичности как антитезиса негероичности времени сюда вписывается, особенно тогда, когда пишет о героическом в буднях. Именно поэтому и привлекает викторианцев концепция «героики скромных натур», по Миллю (см. его «Систему логики»); достаточно вспомнить концепцию торжествующего, в конечном счете, «маленького человека» и героев Диккенса, которые эту героику реализуют нередко на уровне чудачества: Соломон Джилз и капитан Каттль из «Домби и сын», Джо Гаджери и т. п., да и центральные персонажи Теккерея времен «Ньюкомов» или «Пенденниса» сюда вполне вписываются, хотя они и не из череды «маленьких людей»: полковник Ньюком или сам Артур Пенденнис, например. Смайлс пишет: «*Хотя отдельный* [читай: средний. – Б.П.]

человек и обладает сравнительно малым образованием, небольшими способностями и незначительным богатством, однако, если его характер высокого достоинства, то он всегда будет иметь значение, будь он из рабочих, счетоводом на рынке или членом высшей палаты парламента» [3, с. 251]. Отметим, что Смайлс постоянно подчеркивает первичность для жизненного успеха обладания человеком крепким характером, волей, упорством, настойчивостью и трудолюбием, а не гениальностью, талантом, блестящими способностями или происхождением: «Человек самый незаметный, самый не бросающийся в глаза, подавая пример труда, умеренности и честности своих стремлений, оказывает влияние на развитие благосостояния страны, потому что его жизнь и характер переходят бессознательно в жизнь других людей и служат образцом на будущее время» [3, с. 15 – 16].

Сэмюэль Смайлс одним из первых в то время высказал мысль о человеке как субъекте саморазвития, утверждая, что саморазвитие возможно только в деятельности и что оно в большей степени, чем что-либо другое, способствует жизненному успеху человека. Естественно, что Смайлс, а одновременно с ним и Милль, заговорили о возможности (и даже обязанности человека) саморазвития как одном из существенных результатов завоеванной личностью свободы. Речь идет о поступательном развитии (движении) человека и общества, поскольку почти все викторианцы, кроме, кстати, шотландца Карлейля, были прогрессистами, а саморазвитие, конечно же, невозможно без самопознания и даже аналитической самокритики и требовательности к себе.

В книге Смайлса немало места отведено размышлениям о роли воспитания и образования, при этом он подчеркивает: «Образование, полученное в школе или колледже, является лишь началом и ценно главным образом потому, что оно тренирует ум и приучает его к постоянному применению и учению. То, что вкладывается в нас другими, всегда в гораздо меньшей степени принадлежит нам, чем то, что мы приобретаем собственными прилежными и настойчивыми усилиями. Знания, завоеванные трудом, становятся достоянием — собственностью, полностью принадлежащей нам» [15, с. 369]. При этом Смайлс настойчив в утверждении, что «дух самопомощи, проявляющийся в энергичных действиях отдельных людей, во все времена был характерной чертой английского характера и служит истинным мерилom нашей мощи как нации» [Smiles 1925: 6]. Эта идея (само)совершенствования человека – и не под воздействием Бога, а в

силу заложенного в человеческой природе положительного начала – идея с локковскими корнями: вера Джона Локка в лучшее в человеческой природе, в возможности, заложенные в человеке, в том числе и ментальные, – одна из краеугольных в его «Опыте о человеческом разумении» (1690) (см. [21, с. 32 – 35]). Она как нельзя больше согласуется, повторим, с главной мыслью Смайлса: самосовершенствование человека как неперемнное условие совершенства общества. Необходимо подчеркнуть, что наблюдения и выводы Смайлса – порождение его средневикторианского времени, пика викторианства, «триумфальных годов британской уверенности в себе» [4, с. 5].

Завершается книга XIII главой под названием «Характер: истинный джентльмен» (*Character: the True Gentleman*). Подводя итоги рассуждениям о жизненном успехе и многочисленным примерам подобного триумфа, Смайлс еще раз делает акцент на том, что названные и не названные им «герои жизни» стали таковыми благодаря проявлению лучших своих качеств, упорству, настойчивости и напряженному труду. Они не только достигли вершин общества и заслужили его признание, но поспособствовали улучшению жизни в целом, создав новое понятие благородства человека, когда джентльменство уже не прерогатива только класса аристократов, а социально и культурно широкое явление. Потому и Пип из «Больших надежд», и Джон Торнтон из «Севера и юга» Э. Гаскелл, и Доротея Брук, Уилл Ладислав, Фред Винси и даже вроде потерпевший поражение в сражении с природными инстинктами Терциус Лидгейт из «Миддлмарча» Джордж Элиот, и обретшие жизненное благополучие Пол Монтегю из «Как мы теперь живем» и Финиас Финн из дилогии Троллопа и пр. протагонисты многих викторианских романов утверждают джентльменство не столько в его классовом, сколько в нравственном и даже общечеловеческом смысле.

«Самопомощь» – первая часть своего рода «тетралогии» С.Смайлса, в которую обычно включают «Характер» (*Character*, 1871), Бережливость (*Thrift*, 1875) и «Обязанность» (*Duty*, 1880). Это собрание книг, осмысляющих и формулирующих основные нравственные категории викторианской эпохи. Нет сомнений, эти произведения, аккумулирующие дух эпохи, вербализирующие многие идеи и представления времени, «витающие в воздухе», отражающие самый дух викторианства, ядром которого становится новая аксиология (система нравственно-социальных ценностей), основывающаяся на подверстанных под ценностные парадигмы набравшего социальную мощь среднего класса ценности

аристократии и джентри. Здесь не трудно согласиться с историками, утверждавшими, что викторианские времена «в битве между человеком, сделавшим себя сам, и джентльменом человек, сделавший себя сам, побеждал только в том случае, если он сам становился джентльменом или пытался превратить в него своего сына» [9, с. 142]. Правда, сам Смайлс видел в этом поклонении «добуржуазному» благородству (по определению Бриггса) проявление снобизма, но и он не смог остановить процесс «оаристокрачивания» среднего класса, а значит и всего викторианского образа жизни (и обратный процесс «обуржуазивания» аристократии и джентри: Виктория – королева-буржуа – впечатляющий этому пример).

Повторим, Смайлс идеализировал и мифологизировал образ жизни и ценности своего времени; британская реальность невероятно динамично развивалась, и уже в конце века Виктории идеология, легшая в основу взглядов Смайлса, устарела, появлялось поколение, которое в ближайшее время будет весьма саркастически, если не сказать больше, относиться к ним, они станут предметом сатирического осмысления, причем, как опять-таки покажет время, порою излишнего и даже несправделивого. Достаточно вспомнить «Именитых викторианцев» (*Eminent Victorians*, 1918) Дж. Литтона Стрейчи – книгу, по сути, открывшую эпоху, как казалось многим, прощания с викторианством.

#### Список использованных источников

1. Диккенс, Ч. Большие надежды / Ч. Диккенс. – М.: Художественная литература, 1987. – 384 с.
2. Карлейль, Т. Этика жизни. / Карлейль, Т. // Пер. с англ. Е.Синерукой. – СПб., 1906. // URL: Режим доступа: [http://www.marsexx.ru/lit/karlel-etika\\_zhizni.html](http://www.marsexx.ru/lit/karlel-etika_zhizni.html) (дата обращения: 11. 12. 2023).
3. Смайлс, С. Самопомощь / С. Смайлс. – Харьков: Литера Нова, 2021. – 289 с.
4. Purchase, S. Key Concepts in Victorian Literature / S. Purchase. – London: Palgrave Macmillan, 2006. – 282 p.
5. Брикс, Дж. Человеческое творчество и творческая эволюция / Дж. Брикс // Культурология. – 2002. – № 2. – С. 7 – 10.
6. Houghton, W. E. The Victorian Frame of Mind, 1830 – 1870 / W. E. Houghton. – New Haven, London: Yale University Press, 1985. – 467 p.
7. Фадеева, Л.А. Образ викторианской эпохи в коллективной памяти англичан / Л. А. Фадеева // Альманах интеллектуальной истории. – 1999. – № 1. – С.152 – 169.
8. Willey, B. Nineteenth Century Studies. Coleridge to Matthew Arnold. – London: Chatto and Windus, 1949. – 288 p.
9. Briggs, A. Victorian People. A Reassessment of Persons and Themes. 1851 – 1867

- / A. Briggs. – London: Penguin Books, 1965. – 320 p.
10. Churchill, W. A History of the English Speaking Peoples. In 4 volumes / Churchill, W. – New York: Bantan Books, INC., 1963. Volume 4. – 320 p.
  11. Thomas, W. Mill / W. Thomas // Great Political Thinkers. – Oxford: Oxford University Press, 1992. P. 239 – 360.
  12. Mill, J. S. «On Liberty» and Other Essays / J. S. Mill. – Oxford: Oxford University Press, 1991. – 592 p.
  13. Ryan, A. The Philosophy of John Stuart Mill / A. Ryan. – London: Macmillan, 1970. – 268 p.
  14. Smiles, S. Self-Help; with Illustrations of Conduct and Perseverance / S. Smiles. – London: J. Murray, 1958. – 386 p.
  15. Smiles, S. Self-Help with Illustrations of Conduct and Perseverance / S. Smiles. – London: John Murray, 1925. – 488 p.
  16. The Cambridge Companion to the Victorian Novel / Ed. by Deidre David. – Cambridge: Cambridge University Press, 2001. – 267 p.
  17. A Companion to the Victorian Novel / Ed. by Patrick Brantlinger and William B. Thesaing. – Oxford: Blackwell Publishing, 2002 – 528 p.
  18. The Victorian Novel / Ed. by Francis O'Gorman. – Oxford: Blackwell Publishing, 2002. – 344 p.
  19. Adelman, P. Victorian Radicalism: the middle class experience, 1830 – 1914 / P. Adelman. – London, New York: Longman, 1984. – 190 p.
  20. Reform and Intellectual Debate in Victorian England / Ed. by Barbara Dennis and David Skilton. – London; New York: Croom Helm in association with Methuen, 1987. – 223 p.
  21. Елистратова, А. А. Английская литература / А. А. Елистратова // История всемирной литературы в 9 т. – М.: Наука, 1988. Т. 5. – С. 32 – 86.

**Т. М. Хацкевич**

### **ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ РОМАНА «НОМЕР11» ДЖОНАТАНА КОУ**

Роман «Номер 11» («*Number 11*», 2015) Джонатана Коу (*Jonathan Coe*, род. 1961) представляет собой продолжение романа «Какое надувательство!» («*What A Carve Up!*», 1994), повествующего о могущественном семействе Великобритании Уиншоу. Однако продолжением произведение является не в подлинном смысле, так как представителю влиятельного семейства отводится второстепенная роль, акценты расставлены на результате деятельности коррумпированного клана. Благодаря воспоминаниям главной героини, читатель знакомится с социально-политической повесткой страны накануне войны в Ираке. Главная героиня, переживающая все последствия войны, вызванной корыстью высших классов, в социальной, экономической, политической

областях, наблюдает, как расплата обрушивается на мир «элиты».

Многоаспектный характер идейной стороны романа коррелируется с особенностями формы и структуры. Отличительной особенностью письма авторов-постмодернистов является смешение элементов жанров произведений, при этом повествование, как правило, имеет нелинейный характер. Роман представляет собой «фрагменты-рассказы», воспринимающиеся читателем как совершенно не связанные друг с другом. В романе представлено пять фрагментов, объединяющихся посредством образов героев историй, так как они по ходу развития сюжетов перемещаются из одной истории в другую, становясь связующими звеньями для всего романа. Все истории представлены в том или ином протяженном временном промежутке, повествование начинается с описания летнего отдыха главной героини Рэйчел со старшим братом, это первая история. Затем в этом же доме несколько лет спустя Рэйчел гостит у бабушки и дедушки уже со своей подругой (Элисон), за этим повествованием следует рассказ о матери Элисон, являющейся в прошлом знаменитой певицей. Она отправляется на остров в проект по выживанию, чтобы вернуть былую славу, но встречается с еще большим отчуждением. Следующая история «Хрустальный сад»: рассказчик в данной части Лора, педагог Рэйчел, описывающая историю поисков фильма о зимнем саде своим мужем, который в детстве увидел лишь несколько фрагментов из данного фильма. Одна из важнейших с точки зрения сюжета историй – о премии Уиншоу, к которой относится детективная линия и работа у Рэйчел Ганнов. Таким образом, Рэйчел – связующий персонаж всех перечисленных историй.

Проблема, интересующая автора, может быть сформулирована как «кризис человечности» [1, с.161]. Фоном для повествования выбрана Великобритания XXI века. Кризис личного и общественного, влияние государства на индивида и воздействие личности на принятие государственных решений находится в тесной связи и зависимости, фрагментарный характер повествования усиливает выявление *«тонких связей между реальностью государственного и личностного действий»* [1, с.161], подсвечивает расслоение общества. Примером описанной ситуации может выступать эпизод, связанный с тюремным заключением Элисон, которому способствовал Уиншоу, заинтересованный в этом деле лично.

Джонатан Коу в одном из интервью озвучивает свою точку зрения на форму традиционного романа, ему представляется невозможным сделать

подобный роман сатирическим. Для создания многослойной реальности наполненной психологизмом автор выбирает менее традиционную форму произведения: *«В них я попытался создать структуру, в которой уживались бы разные стили, разные литературные “режимы”»* [2]. В романе «Номер 11» Д. Коу определил основную цель как необходимость наделить каждую из пяти историй «своим собственным голосом». Автору действительно удается достичь ее, инкорпорируя в повествование языковую игру, насыщая основной художественный текст личной перепиской по электронной почте, сообщениями в мессенджерах, заметками из научных статей и другими элементами.

Роман начинается с эпиграфа, являющегося цитатой из произведения Д. Коу «Какое надувательство!», он изначально задает направление мысли, говоря о безумии мириться и потакать алчности, ставя между понятиями «алчность» и «безумие» знак равенства. Необходимо отметить, что в романе «Номер 11», автор нередко обращается к приему автоаллюзий, экспериментируя, таким образом, с самим понятием интертекста. Следующим приемом является цитирование Тони Блэра, обращающего внимание на концепты «свет» и «тьма», «добро и зло», которые так же являются идейно связанными с главной темой всего произведения. Первая глава называется «Черная башня» (невозможно не заметить реминисценцию на произведение С. Кинга), включающая и особую атмосферу, созданную автором, структурную специфику, а именно, цикл романов (в случае «Номер 11» набор историй) на стыке жанров (Коу также придерживается формы экспериментального романа). Автор знакомит читателя с девочкой Рэйчел, гостящей у бабушки, важным фактом становится эпизод посещения собора Рэйчел и ее братом, который решил подшутить над сестрой. Мистифицируя подходящую ситуацию, брат заставляет поверить девочку в существование призрака. На этом этапе сюжета в повествование включается психологическая составляющая – Рэйчел теряет доверие к близкому человеку. Описание этого воспоминания сопровождается рассуждением из «настоящего» времени, уже не девочки, а взрослой женщины, насколько она может доверять своим чувствам и увиденному ею самой. Кроме того, в этом условном «дневнике» или «самоанализе», который ведется для эмоциональной разрядки из-за переживаний и боязни впасть в безумие, Рэйчел озвучивает слова своего педагога о том, что *«начинать нужно с начала и описывать все по порядку»* [3, с.26]. При этом она сама подмечает, что перескакивает с одного момента на другой, что-то бессвязно рассказывает. Джонатан Коу предлагает

поразмышлять о линейном повествовании, в данном случае хронотоп способствует построению причинно-следственных связей для лучшего понимания описанных событий. Интересно, что «начало проблем» связано с прошлым и влиятельным семейством Уиншоу, и Рэйчел узнает о политических событиях, когда приезжает в дом бабушки и дедушки, погружаясь в «прошлое». Д. Коу лишь упоминает события и людей, например, вторжение в Ирак, Тони Блэра, доктора Дэвида Келли, но читатель понимает атмосферу того времени, возрастающее напряжение в обществе. И если в детстве девочка не осознает происходящее, то отголоски детских воспоминаний постепенно складываются в полную картину по мере взросления, такая же переоценка происходит в межличностном плане, пример сближения и знакомства с Бешеной Птичьей Женщиной. В этой же главе показаны проблемы мигрантов, кроме того, по-прежнему остаются актуальными расовые вопросы: *«Стоит ли упоминать, что многие из них принадлежат к этническим меньшинствам»* [3, с.53]. Складывается впечатление, что персонажи перемещаются из одного мира в другой, так как «нормы и стандарты» существования в этих мирах совершенно разные. Проблема классового расслоения поддерживается образом двери в доме Ганнов: прислуга обязана жить в задних комнатах, отделенных от основной части дома семьи зеркальной дверью, вход и выход в эту дверь знаменует перемещение из одного мира в другой. Мир богатых характеризуется как циничный, бездушный и алчный, как правило, состояние зарабатывается посредством махинаций, показательно, что банкиры стараются уклоняться от уплаты налогов. Коу гротескно изображает материальный мир, небольшая группа людей обладает тем объемом финансов, которым не обладают и миллионы среднестатистических. Прекрасным примером абсурдного поведения «элиты» является фрагмент с расширением дома до одиннадцати этажей под землю. Богатые уже не считают нужным скрывать свое благосостояние в отличие от того, как это изображалось в романе «Какое надувательство!». Автор обращается не только к этим двум мирам, богатых и бедных, но еще и к вымышленному монструозному миру. Включение данного мира объясняется тем, что для Джонатана Коу это единственный возможный вариант наказания «элиты». Автор не грезит мечтами о преодолении расслоения общества, он не видит реального и рационального решения этой проблемы.

Вторая глава посвящена анализу уничтожения человека как обществом, так и «элитой». Эпиграф поддерживает содержательную сторону повествования, дочь переживает страдания матери еще сильнее,

чем сама мать. По ходу развития сюжета известно, что экс-певица Вэл, работающая в библиотеке, теряет место службы из-за проектов семейства Уиншоу. У персонажа расшатанное состояние психики, очевидны проблемы с алкоголем, она допускает нездоровые отношения с противоположным полом, на данном этапе повествования появляется психологический элемент и происходит постановка проблемы травмы, как у матери, так и дочери, живущей в такой обстановке. Ситуация усугубилась участием в шоу, сценарием которого является выживание на острове, в описании которого монтаж трансформировал положительные кадры в отрицательные, в результате чего Вэл возненавидели зрители, началась травля в сети и на улицах города. Автор обращается к вставкам сообщений из социальных сетей, скриптам из шоу, достигая при этом большей достоверности и актуальности, каждый читатель сталкивается с проявлениями ненависти в комментариях из социальных сетей.

Третья глава представляет собой поэтичный фрагмент, повествующий о муже педагога главной героини (Рэйчел). Девушка учится в Оксфорде на гуманитарном направлении, ее специальность – литература, ее педагог Лора рассказывает о трагичной смерти мужа (Роджера), его убило ящиками со всякими старыми вещами на складе. В детстве муж Лоры увидел короткометражный фильм, показанный в перерыве между передачами. Эта работа потрясла мальчика навсегда, поиск этого фильма стал своего рода наваждением. Роджер сосредоточивает все свои силы на поиске фильма «Хрустальный сад», который становится символом того беззаботного детства, когда это кинематографическое произведение тронуло и очаровало маленького мальчика. По мнению Лоры, образ сада слился с воспоминаниями о детстве, о той реальности, о прошлом, именно ощущения тех лет хотел пережить ее муж: *«Представляете, каким незыблемым, прочным должен был казаться окружающий мир? И отсюда эта прекрасная, согревающая уверенность в завтрашнем дне. Даже тот факт, что фильм не был заявлен в программе и Роджер увидел его случайно. Это был не его выбор, понимаете?»* [3, с.219], Лора связывает это описание с определением счастливого детства, когда ты можешь доверять свой выбор другим.

Джонатан Коу в интервью следующим образом характеризует данный эпизод: *«История «Хрустального сада» – это история внутреннего мира человека, чья жизнь была разрушена ностальгией, однако рассказанная в реалистическом ключе»* [2]. Автор говорит о ностальгии по мироустройству, а не только по детству. Еще одним ярким эпизодом в этой главе становится посещение банков продуктов. Социальные

изменения не привели к положительному результату, как будто поддерживается теория Роджера, что прошлое было лучше, однако необходимо помнить, что жизнь и пребывание в ностальгии может привести к трагедии: *«Я даже назвал этого героя Роджером – это мое второе имя. Возможно, так я хотел преподать урок самому себе: если пойдешь по тропинке, по которой пошел Роджер, она приведет в никуда. Возможно, так я сам себя остерегаю от ностальгии – и со мной все будет хорошо, пока я буду помнить собственный урок»* [2]. Коу функционально необходима возможность перемещать читателя из одного пространства и времени в другое, именно поэтому выбрана такая нелинейная, неклассическая структура повествования.

В главе «Премия Уиншоу» в центре повествования сюжет о полицейском Пилбуме, мечтающем о карьере знаменитого следователя. Он выработал свой метод раскрытия преступлений, заключающийся в том, что каждый случай необходимо рассматривать в связи с социальными, политическими и культурными событиями. Однако очевидно, что автор иронично относится к данному персонажу, в этом он признается в интервью: *«<...> история констебля Пилбима и его нелепого способа раскрытия преступлений — совсем другая. Я справился, обособив эти линии друг от друга»* [2]. Несмотря на то, что Пилбим близок к раскрытию преступления, создается впечатление, что он идет по следу по воле случая, а не благодаря методу или способностям.

Заключительная глава «Какая подстава!» соединяет два мира, мир среднестатистических людей и «элиты», отраженный в ключевых персонажах. Атмосфера накаляется как в обществе (социальные проблемы транслируются через описание банков еды, сокращения на работе и, как следствие, отсутствие финансов для оплаты отопления и коммунальных счетов), так и в частной жизни (например, смерть близких, заключение в тюрьму невиновных, сравнение собственного образа жизни и возможностей с жизнью богатых). Коррупция, расовая нетерпимость, расизм, высокомерие правящих верхов остаются актуальными проблемами социально-политической среды, именно поэтому автор обращается к сатирическому изображению «элиты». Образ монстрообразных пауков-чудовищ, которым воздают по заслугам, перекликается с пониманием того, что сама «элита» и есть самый страшный монстр, пожирающий социум.

Таким образом, роман Джонатана Коу, наполненный критическим содержанием, называемый «романом о состоянии нации», создан с

некоторым отступлением от традиционного романа. Данный факт связан с особыми авторскими задачами, которым подчинены разные уровни произведения (структура, форма, стилистика), с обращением к социально-этической функции литературы. Эксперимент, новаторство и игра с художественным временем представляются автором как «отход от иронического реализма», возможностью выразить все идеи вне границ жанра. Более того, все творчество для Коу становится главами «одного длинного, разветвленного повествования» [4], герои переходят из одного романа в другой. Новая форма позволяет понять современный мир, так как, по мнению самого Коу, в нем меняются только персонажи и исторический контекст.

#### Список использованных источников

1. Хитарова, Т. А.; Хитарова, Е. Г. Пространственно-мировоззренческие концепции верха и низа в романе Джонатана Коу «Номер 11» / Т. А. Хитарова, Е. Г. Хитарова // Ежеквартальный, рецензируемый, реферируемый научный журнал «Вестник АГУ». – № 3. – 2019. – С.159–165.
2. Мельникова, М. Джонатан Коу и гигантские пауки / М. Мельникова // [Электронный ресурс]. – URL: [https://rara-rara.ru/menu-texts/dzhonatan\\_kou\\_i\\_gigantskie\\_pauki](https://rara-rara.ru/menu-texts/dzhonatan_kou_i_gigantskie_pauki) (дата обращения: 14. 12. 2023).
3. Коу, Д. Номер 11. Роман / пер. с англ. Е. Полецкой / Д. Коу. – М.: Фантом Пресс, 2017. – 432 с.
4. Кириенков, И. Джонатан Коу: «Я бы мог написать о Стравинском» / И. Кириенков // [Электронный ресурс]. – URL: <https://daily.afisha.ru/culture/3843-ya-ne-veryu-v-evolyuciyu-romana/> (дата обращения: 14. 12. 2023).

*А. Р. Шевченко*

#### МУЛЬТИКУЛЬТУРНЫЙ ВАРИАНТ СЕМЕЙНОЙ ХРОНИКИ В РОМАНЕ ДЖУМПЫ ЛАХИРИ «НИЗИНА»

«Низина» (*The Lowland*, 2013) – роман Джумпы Лахири (*Jhumpa Lahiri, pod. 1967*), американо-итальянской писательницы бенгальского происхождения. Композиционно он разделен на восемь частей. Романное время охватывает период с середины XX до начала XXI в. Фрагментарное, нелинейное повествование ведется от третьего лица, в рамках которого «всеведущий» рассказчик поочередно проникает в сознание центральных персонажей. Благодаря такому способу организации нарратива читатель видит героев и описываемые события с

разных ракурсов, перед ним открывается более объемная, разносторонняя повествовательная перспектива. С. П. Толкачёв, например, рассуждая о мультикультурных романах, уделяет особое внимание именно их *«способности озвучивать голоса людей в поддержку их собственной идентичности и истории»* [1], что можно наблюдать и в романе Лахири.

Среди других работ писательницы именно «Низина» отличается предельной сосредоточенностью на историко-политических событиях. Это является одним из оснований для характеристики данной работы Джумпы Лахири как актуальной части современного литературного процесса в мультикультурных странах: *«произведения постколониальных писателей Великобритании, США, Канады, других мультикультурных регионов часто бывают посвящены теме “причастности” человеческой личности к тому или иному народу или моменту истории»* [2, с. 154]. Индийский исследователь доктор Пайас описывает роман «Низина» *«как историю идеологии и того, как она формирует семью»* [3, с. 117]. Герои романа – братья Субхаш и Удаян Митра – прокладывают свой жизненный путь на фоне таких событий, как противостояние индусов и мусульман; формирование Коммунистической марксистской партии Индии в 1964 году; образование вдохновленной пафосом идей Мао Цзе Дуна революционно настроенной группировки наксалитов в 1969 году.

Подобно историческим хроникам или документальным очеркам, главы романа часто начинаются с подробного описания реальных исторических событий или детальных географических характеристик описываемых американских и индийских локаций. Так, например, излагается история Толлиганга, населенного пункта в Западной Бенгалии, где берет начало действие романа. В тексте присутствует достаточно подробный «экскурс» в историю становления наксалитских группировок; дается доскональное описание пейзажей Род-Айленда в главах, посвященных американской жизни центральных героев. Все это формирует своеобразную историко-культурную базу, на основе которой читатель может понять мотивировку поступков тех или иных персонажей.

«Точка отсчета» сюжетного времени – Индия 1950-х годов, вскоре после распада Британской империи. Роман открывается описанием Толли-клаба – гольф-клуба, «европейского островка» для англичан, оставшихся жить в Индии. Согласно идейному замыслу романа, этот локус является негласным напоминанием о колониальной эпохе, символом былого величия Великобритании. Учитывая, какое влияние на

историю и культуру Индии оказал период под управлением британцев, для нового поколения индийцев, представленного в данном произведении братьями Митра и их ровесниками, рожденными в 1940-е годы, обрести свободу и независимость от какого-либо вида доминирования извне становится особенно важным. Для поколений дедов и отцов все английское равнялось престижному и почетному и привлекало их своей западной инаковостью. Мир условно делился на «белый», т.е. просвещенный, высокоразвитый и «черный», т.е. менее прогрессивный, отсталый, а их собственные национальные и культурные ценности как колонизированного народа были априори второстепенны. Для поколения сыновей в силу иного социокультурного и исторического бэкграунда, напротив, на первый план выходит осознание собственной уникальной идентичности. Для них, столь активно ввязывающихся в гражданскую борьбу, бунты, восстания и акции протеста, словно на подсознательном уровне важно «перевернуть» устоявшееся представление о «феминности Востока и маскулинности Запада», о котором пишет Н. В. Дутова [4].

В контексте образов главных героев романа выше обозначенная тенденция воплощается в линии старшего брата, Удаяна. Он – член группировки наксалитов, воинствующий боец, готовый пожертвовать собственной жизнью ради социально-политических идеалов. Удаян вступает в полемику со старшим поколением, привыкшим молчать ради сохранения спокойствия: *«...он закидал отца вопросами. Если он так гордится независимостью Индии, почему тогда в свое время не протестовал против владычества британцев? Почему так и не вступил в профсоюз? Почему никогда не занимал какой-либо четкой политической позиции, хотя на выборах голосовал за коммуниста?»* [5, с. 31]. Удаян считает, что *«Индия до сих пор остается полуколониальной страной и ведет себя так, словно британцы отсюда и не уходили»* [5, с. 33] и видит «буржуйскую сущность» [5, с. 394] даже в факте существования пробританского гольф-клуба на территории бывшей колонии. Гражданская борьба становится способом самоидентификации для Удаяна. В этом выражается его гипертрофированная позиция индийца середины XX века, хотя отождествить ее с «индийскостью» как этнокультурной доминантой – невозможно. В попытках изменить свою страну он обращается к культурам извне, которые не имеют ничего общего с аутентичным индийским духом. Так, его мировоззрение базируется на некоем симбиозе идей кубинских революционеров во главе с Фиделем Кастро и Эрнесто Че Геварой, советского коммунизма и маоизма. В случае с Удаяном Митрой можно говорить о своеобразной

авторской интерпретации ситуации подмены идентичности, характерной для героев, оказавшихся под влиянием нескольких культур.

Для скромного и вдумчивого Субхаша, напротив, бóльшим смыслом в сравнении с кровавыми буднями революций и восстаний наделено честное и праведное существование индивида в попытках освоить имеющуюся действительность, а не радикально изменить ее. Субхаш чувствует себя лишним на собрании членов наксалитского объединения, куда как-то раз пригласил его Удаян, *«каким-то невидимкой. Он не был уверен, что привнесенная идеология сможет разрешить проблемы Индии [...] Он не знал, что ему не хватало, чтобы поверить в это – смелости или воображения. Из-за недостающих качеств он не мог разделить политические убеждения и веру брата»* [5, с. 38]. В его образе воплощается концепция «чужого среди своих»; так, герой выбирает иммиграцию в США для дальнейшей самореализации. Его переезд в Америку – это еще и протест против Удаяна, попытка доказать свою собственную значимость: *«...он очень гордился тем, что смог приехать в Америку один. И осваивать ее самостоятельно [...] Он ведь так хотел уехать из Калькутты [...] чтобы сделать какой-то серьезный в жизни шаг без Удаяна. Собственно говоря, это и было основным мотивом его поступка»* [5, с. 52]. Субхаш, несмотря на свое нахождение за рубежом, более традиционен во взглядах, чем брат. Довольно часто, тоскуя по родине, он мысленно обращается к «старой доброй Индии» с ее музыкой и национальной кухней, которую его брат в своем сознании полностью вычеркнул и заменил идеалами радикальных индийских коммунистов: *«Несмотря на то, что его жизнь с каждым днем все больше обретала привычный характер, он чувствовал какую-то неприкаянность. Здесь, в незнакомом месте рядом с морем, он остро чувствовал свою оторванность от дома, от своих корней, от Удаяна и от многих-многих дорогих сердцу особенностей»* [5, с. 53]. В то же время университетский городок Род-Айленда, куда уезжает герой, становится для него неким убежищем, где он может начать новую жизнь: *«Разница была такой огромной, что эти два места никак не могли уместиться у него в голове одновременно. В этой новой для него огромной стране, казалось, не было пространства, где можно было бы приютить старую жизнь»* [5, с. 46]. С помощью линии Субхаша Митры потребность нового поколения индийцев в независимости и свободе самоопределения изображается посредством введения в нарратив темы иммиграции.

В то же время Удаян болезненно воспринимает решение брата иммигрировать в США, как и его отстраненность от гражданской борьбы

в Индии. Вообще, образы двух братьев выстроены по принципу антитезы. Так, Удаян являет собой нервический тип личности – неслучайно одной из главных художественных деталей в его портрете становятся дрожащие пальцы. При изображении Субхаша, напротив, акцентируется его спокойствие, замкнутость, тот факт, что он *«все время обитает в каком-то своем мире»* [5, с. 14]. Даже в пределах семьи Митра каждый из сыновей занимал прямо противоположную нишу: *«Поскольку он [Субхаш] не способен был ни удивить чем-либо, ни впечатлить родителей, его задачей было просто слушаться. А удивлял и впечатлял родителей Удаян»* [5, с. 16]. По мере взросления Субхаш находит свою духовную силу в созидании, а Удаян – в разрушении. Субхаш и Удаян являются носителями полностью противоположных взглядов на жизнь, политику, социальное устройство. Так, на уровне текста их контрастирующие образы являются художественным воплощением двух способов восприятия внешней действительности.

Судьбы двух братьев еще больше переплетаются в силу трагедии, которая наносит свой отпечаток на каждого из членов семьи Митра. Местные полицейские расстреливают Удаяна за участие в противозаконных оппозиционных мероприятиях на глазах у беременной жены и родителей. По приезду на похороны у Субхаша возникает непреодолимое желание спасти Гори – молодую вдову брата – от одиночества и безрадостного существования и увезти ее с собой в Америку. Он становится мужем своей снохе и приемным отцом племяннице Беле, рожденной уже в Род-Айленде.

Во время перелета в Штаты у Гори возникает ассоциация со смертью [5, с. 153], которую действительно можно связать с умиранием ее прежней, индийской жизни и перерождением на новой американской земле, где поначалу героиня отказывается от своей «индийскости» и «перевосплощается» в американку. По прошествии времени, устав от безуспешных попыток стать любящим родителем и верной супругой, она принимает решение оставить дочь и мужа во время их поездки в Калькутту. В отрицании роли матери и жены как первостепенной и наиболее значимой для женщины в индийской культуре также видится отторжение, неприятие героиней своей национальной идентичности. Для Гори гораздо привычнее и комфортнее жизнь американской феминистки, столь непохожая на то, каким видится существование типичной бенгалки. Причина этому – травма, связанная с событиями, произошедшими в родной Индии. Ее переживания настолько глубоки, что проговаривание травмы не видится ей возможным, поэтому на

протяжении долгих лет героиня прячет как свои корни, так и болезненные чувства за ширмой новообретенной американской идентичности. Так, с Гори происходит закономерный для героев мультикультурной прозы в ситуации отказа от идентичности или ее подмены возврат к корням и истокам.

В той или иной степени все герои «Низины» изображаются как жертвы историко-политической ситуации, наложившей свой отпечаток на несколько поколений семьи Митра. Очевидно, что помимо синтеза элементов политического и социально-психологического романов, в данной работе Лахири также прибегает к стратегиям семейной хроники. Данный жанр предполагает изображение истории страны через историю одной семьи в нескольких поколениях, каждое из которых представляет собой определенный этап из жизни нации. Как правило, в подобных произведениях история семьи способна в сжатом виде вместить историю страны в ту или иную драматическую эпоху, что можно наблюдать и в «Низине», к финалу которой читатель знакомится с четырьмя поколениями семьи Митра. Вместо постепенной деградации и вырождения представленного семейства – часто встречающейся особенности сюжетного развития семейных хроник – в романе Джумпы Лахири можно наблюдать несколько иную тенденцию, позволяющую говорить об определенной трансформации классического литературного жанра в его мультикультурном варианте. Писательница повествует о том, как шаг за шагом происходит социокультурное смешение, слияние и взаимопроникновение и демонстрирует постепенное «вымирание» индийских истоков и корней.

Бела – биологическая дочь Удаяна, рожденная в Род-Айленде и воспитанная Субхашем как родная, полностью ассимилируется с американской культурой. Все индийское кажется ей абсолютно чужим и непонятным – наиболее заметным это становится во время ее визита к бабушке в Калькутте. Она почти не говорит на бенгали, не может есть руками, как это делают те, кто вырос в Индии, а Калькутта кажется ей «древним и хищным городом», который может «поглотить ее отца» [5, с. 231]. Единственное место, где она чувствует себя комфортно во время поездки – клуб для иностранцев, который не имеет ничего общего с индийской культурой и является своеобразным симулякром Европы. Она продолжает жить своей американской жизнью, не желая осознавать индийскую часть своего я, и рождает дочь Мегну, чье имя легко сокращается до англоязычного Мег. Символично, что и индийская составляющая идентичности Мег также «урезается» до едва уловимых

азиатских черт в виде смуглой кожи и светло-карих глаз.

Субхашу не находится места в мире родителей, словно траур по умершему Удаяну вытесняет Субхаша из их жизней навсегда. В том числе и по этой причине он не хочет и не может вписать себя в «индийскость», так как родители, чьи образы, как правило, отождествляются с домом и родной культурой, своим поведением отказывают ему в подобной возможности. Показательным в этом плане является эпизод из детства братьев Митра, который рефреном проходит через все повествование. Будучи ребенком, Удаян оставил следы на цементной дорожке к дому наперекор запрету родителей ходить по ней, пока она не высохнет, но отец решил не ругать сына и *«оставить все как есть [...] потому, что не хотел замазывать следы младшего сына. Так этот изъязн превратился в достопримечательность дома»* [5, с. 16]. В символическом плане этим поступком Удаян оставляет вечный след в истории своей семьи, в то время как после его смерти младшему брату не удается найти общий язык с родителями. В финале романа, пытаясь избавиться от болезненных воспоминаний о неудавшемся браке с Гори, пожилой Субхаш женится на американке с португальскими корнями. Он чувствует большую потребность быть в Америке, в социокультурном пространстве, которое дало ему возможность разорвать связь с прошлым и продолжить свое существование, формируя новую, исцеленную от прежних травм идентичность.

Потерявшая рассудок вскоре после смерти мужа Биджоли, мать братьев Митра, умирает, неспособная смириться со смертью старшего сына, чей образ всегда стоит перед глазами. Она так и не смогла простить Субхаша и сблизиться с его семьей: *«Удаяна больше нет в живых, а Субхаш не хочет возвращаться в родные края [...] теперь на ее голову пал самый худший позор для матери – потеряв одного сына, она потеряла и другого, хотя тот живехонек»* [5, с. 221]. Так разрушается связь поколений одной семьи, и, как следствие, утрачивается связь с родной культурой, так как она, как правило, отождествляется с материнским началом, родительским домом, местом рождения и становления. Ни дети, ни внуки, ни правнуки семьи Митра не получают адекватной возможности самоопределиться в контексте культуры предков, на смену которой приходит культура американская.

Вынесенным в заглавие романа символом взаимоотношений двух братьев становится низина – два небольших пруда возле дома семьи Митра в Калькутте. Когда эти пруды затапливает в сезон проливных дождей, они превращаются в единое целое до тех пор, пока засуха вновь

не разъединит их. Именно низина становится первым, что всплывает в памяти Субхаша, когда он вспоминает родной дом. Мать братьев Митра, ежедневно посещает низину, чтобы почтить память об усопшем сыне. Подобный локус также символичен и в отношении темы времени, его цикличности, «текучести», затрагиваемой в романе. В особенности актуальным такое восприятие времени видится в сопоставлении с религией и культурой Индии, в основе которых лежит идея о реинкарнации. Несмотря на поликомпонентный культурный контекст романа Д. Лахири «Низина», именно Индия и все, соотносимое с ней, становится связующим звеном для всех центральных персонажей.

Подводя итог, можно сделать вывод, что в романе «Низина» проблемы истории и памяти и их влияния на человеческое бытие рассматриваются через призму взаимодействия культур. Согласно Струковой Е. А., *«история, творчество и память становятся ключевыми парадигмами постколониального дискурса, с помощью которых герои выстраивают свою идентичность»* [6, с. 175]. Так проходят через процесс самоидентификации и герои романа Лахири, обращаясь к собственным, частным историям. На них оказали влияние как официальные исторические события, так и культурные, в рамках которых происходило их личностное становление.

#### Список использованных источников

1. Толкачев, С. П. Мультикультурализм в постколониальном пространстве и кросс-культурная английская литература / С. П. Толкачев // Информационно-гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение». – 2013. – № 1 (январь-февраль) [Электронный ресурс]. – URL: [http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2013/1/Tolkachev\\_Multiculturalism-Cross-cultural-Literature](http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2013/1/Tolkachev_Multiculturalism-Cross-cultural-Literature) (дата обращения: 25. 01. 2024).
2. Толкачев, С. П. Мультикультурная литература: ответ на новые вызовы XXI века. / С. П. Толкачев // Вестник Рязанского государственного университета им. С. А. Есенина. – 2019. – № 2 (63). – С. 153–166.
3. Pius, T. K. Jhumpa Lahiri's *The Lowland: A Critical Analysis*. / T. K. Pius // IOSR Journal of Humanities and Social Science (IOSR-JHSS). – October 2014. – Vol. 19. – Is. 10. – P. 100–117.
4. Дутова, Н. В. Гендерные картины мира : сравнительный анализ Западной и Восточной ГКМ / Н. В. Дутова // Вестник ЗабГУ. – 2011. – № 1. – С. 35–40.
5. Лахири, Д. Низина [Электронный ресурс]. – URL: <https://play.google.com/store/books/details?id=vG8qDgAAQBAJ>. – 399 эл. с. (дата обращения: 25. 01. 2024).
6. Струкова, Е. А. Мультикультурализм и постколониальная тематика в литературном процессе. История и творчество – магистральные темы англоязычного мультикультурного романа / Е. А. Струкова // Тамбов: Грамота. – 2015. – № 7 (49): в 2-х ч. – Ч. I. – С. 175–178.

### III. АВТОР И ЛИТЕРАТУРНЫЙ ГЕРОЙ

*Н. В. Копытко*

#### ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ РАЗНООБРАЗНЫХ АКСИОЛОГИЧЕСКИХ МОДЕЛЕЙ В РОМАНЕ ДЖ. ФИЛЛИПС «ИСЧЕЗАЮЩАЯ ЗЕМЛЯ»

Действие романа современной американской писательницы Джулии Филлипс (*Julia Phillips, род. 1988*) «Исчезающая земля» (*Disappearing Earth, 2019*) разворачивается на территории полуострова Камчатка в течение одного года, когда одна из главных героинь Марина Голосовская ищет пропавших дочерей. Персонажи данного произведения, судьбы которых переплетаются самым неожиданным образом, воплощают разнообразные аксиологические модели, образующие уникальную систему ценностей, характерную для данного топоса.

Значимо, что в анализируемом романе пространственным образом отводится важная роль в процессе художественной реализации ценностной парадигмы персонажей в силу того, что они структурно организуют повествование, придают ему физические координаты места и способствуют читательскому восприятию героев произведения в динамике их действий на фоне окружающей среды, которая изображается либо в гармонии, либо в диссонансе с их мировосприятием. Многие действующие лица романа «Исчезающая земля» сознательно или бессознательно ищут ориентиры, которые помогли бы им справиться с проблемами и сложными жизненными ситуациями.

Таковыми ориентирами становятся ценности, в качестве которых может выступать *«объект, процесс, человек, событие, все многообразие предметов человеческой деятельности, общественных отношений и природных явлений, оцениваемое индивидом или группой с точки зрения его важности для жизни субъекта»* [1]. Как подчеркивает Е. Г. Хомякова, *«типология ценностей достаточно обширна, а сфера их функционирования позволяет <...> выделять социально-политические, производственно-потребительские, познавательно-информационные, общественно и лично значимые, материальные и, наконец, духовные ценности, к которым относят нравственные, религиозные,*

*эстетические и мировоззренческие»* [2, с. 6]. По справедливому замечанию М. И. Лукьяновой и С. В. Данилова, *«будучи непосредственно связана с целью и мотивацией деятельности, ценность является не только стимулирующим <...>, но и направляющим ее компонентом»* [1], как то имеет место в художественном мире романа Дж. Филлипс *«Исчезающая земля»*.

Анализируемое произведение состоит из одиннадцати глав и описывает одиннадцать месяцев из жизни жителей Камчатки, среди которых и русские, и представители коренных народов полуострова: коряки и камчатские эвены. В качестве центральных пространственных образов произведения выступают вулканы, сопки, океан, термальные источники под открытым небом, тундра, природные ландшафты полуострова. Места действия включают Петропавловск-Камчатский, эвенское село Эссо, расположенное в 520 километрах на север от города в тундре, которое еще называют Камчатской Швейцарией, и Палану – поселок городского типа, административный центр Корякского округа на берегу Охотского моря, находящийся в 679 километрах к северу от Петропавловска-Камчатского.

Все судьбы персонажей романа так или иначе связаны с трагическим происшествием, случившимся в августе (в первой главе романа), – похищением сестер Голосовских – Алены (11 лет) и Софьи (8 лет). Посреди бела дня практически в центре Петропавловска-Камчатского мужчина 30–35 лет обманом заманивает девочек в машину и увозит за город в неизвестном направлении.

Уже в завязке романа Дж. Филлипс мастерски использует экспрессивный потенциал контрастных образов художественного пространства, постоянно противопоставляя и заставляя взаимодействовать его характеристики открытости и замкнутости. Так, в начальной сцене Алена и Соня Голосовские гуляют одни по берегу моря: *«Соня стояла лицом к морю. <...> Там, где бухта открывается в Тихий океан, течение усиливается; Россия остается позади, впереди только большая вода, а здесь, у берега, тихо»* [3]. Писательница намеренно подчеркивает безлюдность этого места: *«<...> у нее [Алены] за спиной возвышалась отвесная стена Никольской сопки. С одной стороны вода, с другой – скала»* [3] и его потенциальную опасность: *«в поисках удобного места сестры прошли довольно далеко вдоль сопки, и все признаки цивилизации остались позади. <..> Случись землетрясение сейчас, сестрам будет негде укрыться. Камни посыплются на них с отвесной скалы. Потом волна похоронит их тела»* [3], таким образом, нагнетая

напряженную атмосферу и предвосхищая то, что с девочками должно что-то случиться. Значимо, что Алена и Соня находятся в городе, но это урбанистическое пространство «разомкнуто», потому что одна его часть обращена к морю и далее – к океану: *«Город длится до района Завойко, это последний участок суши, а за ним – вода. – На краю обрыва, где бухта выходит в океан»* [3]. В этом заключается своеобразие художественного пространства всего романа. На протяжении повествования его действующие лица постоянно подчеркивают уникальность Камчатки как полуострова, который, с одной стороны, изолирован от материка, а с другой, – эта изолированность является мнимой.

Во время прогулки Алена рассказывает сестре одну из связанных с данным местом историй-легенд о поселке, который однажды смыло волной. Дж. Филлипс детально описывает место, где, по словам рассказчицы, находился этот поселок. Бесспорно, читатель понимает, что девочка стремится произвести максимально сильное впечатление на сестру, поэтому так усердно описывает место трагедии. Одновременно с этим реализуется принцип контрастности пространственных образов романа: центр города отчетливо противопоставляется скалам как природному топосу и «черным силуэтам старых кораблей» как символу того, что раньше двигалось и обладало свободой, а сейчас пришло в упадок.

По словам Алены, на полуострове произошло сильное землетрясение, в результате которого в океане поднялась волна высотой двести метров и смыла с утеса поселок. На этом завершается история в завязке романа. В конце произведения, когда сестер, почти год проживших в заточении, приходят спасать, Алена рассказывает Соне продолжение этой истории-легенды. Их похитителем оказывается житель поселка Эссо Егор Гусаков, который держит их взаперти в своем доме почти год, подобно тому, как уже четвертой его пленницей является и эвенская девушка Лилия Солодякова.

Когда похититель увозит сестер из города на вымытой до блеска машине, Алена про себя отмечает вначале городские ориентиры, которые хорошо знает: библиотеку, рынок, церковь, центр города, а затем в окне машины начинают мелькать загородные ландшафты: *«За городом тянулась череда поселков, разбросанные домики, турбазы, а дальше пустота. Ничего. Мама много путешествовала по работе, она рассказывала, что там, за городом: трубопроводы, теплоцентрали, вертолетные площадки, горячие источники, гейзеры, горы, лес и тундра.*

*Тысячи километров тундры. И все. Север. <...> Пустая пыльная дорога, вдоль нее чахлые деревца. Гнутся и проносятся мимо. На горизонте возвышаются пики трех ближайших к городу вулканов. Горная гряда напоминает лезвие пилы. Ни единой постройки вокруг. Алена опять вспомнила цунами – как оно внезапно обрушилось» [3].* И вновь Дж. Филлипс подчеркивает безлюдность тех мест, куда везет сестер похититель, восприятие Аленой пиков вулканов через образ лезвия пилы раскрывает внутреннее состояние девочки, которая напугана и ожидает худшего. Подчеркнуто негативный эмоциональный потенциал данного образа еще более усугубляется ее воспоминанием о недавно воссозданном в рассказе сестре образом внезапно обрушившегося на жителей полуострова цунами. Именно так на сестер Голосовских обрушилось и это похищение.

Их мама Марина Александровна – журналистка, которая работает в газете при политической партии в Петропавловске-Камчатском. В июне следующего за похищением дочерей года она приезжает в реконструированное эвенское поселение на праздник летнего солнцестояния – Новый год эвенов под названием Нургэнэк, который является для местных жителей священным праздником, символизирующим рождение нового солнца. Несмотря на то, что с момента исчезновения ее детей прошел почти год, она по-прежнему находится под гнетом отчаяния, безысходности и вины за то, что не уберегла своих дочерей от беды, но не оставляет надежды найти и спасти их. Село Эссо, недалеко от которого находится реконструированное поселение, где разворачиваются судьбоносные события, приведшие к разоблачению Егора Гусакова, расположено в центральной части Камчатки, в кальдере давно потухшего вулкана в месте слияния двух рек – Быстрая и Уксичан. На языке эвенов название села означает «лиственница», что подчеркивает их близость к миру природы и стремление жить с ней в гармоничном единстве. Об этом свидетельствует и их приверженность древним традициям, которые они бережно хранят и вместе с другими духовными ценностями передают своим детям. Как отмечает В. М. Таланов, *«аборигены Австралии, индейцы Америки, племена Африки, малые народы Сибири и Севера Европы и сегодня живут в рамках природного неизменного, однажды установленного годового цикла» [4].*

Таким образом, основная идея романа состоит в том, что несмотря на все современные средства коммуникации, передвижения и удобства, люди, в особенности женщины и дети, очень уязвимы и беззащитны. И в

конечном итоге, в критических ситуациях, когда человек сталкивается с выбором между жизнью и смертью, теряет близких, на помощь ему приходят вечные ценности: вера, взаимовыручка, надежда, сопереживание и любовь. В романе постоянно подчеркивается мысль о том, как тесно, несмотря на расстояния Камчатки, связаны между собой люди разных возрастов, интересов и происхождения.

Парадоксальным образом пространство полуострова связывает и разъединяет людей одновременно, способствуя становлению и раскрытию их характеров. Роман повествует и об исчезающей земле предков, где отношения между людьми строились на доверии, уважении к себе, другим и природе. По мере развертывания сюжета становится понятен смысл обрамляющей повествовательную ткань романа легенды об исчезающей в результате цунами земли в рассказе Алены Голосовской. Эта легенда раскрывает и символизм названия романа. В конце произведения, когда Алена в который раз рассказывает эту историю Соне, чтобы успокоить ее и отвлечь от жестокости и безысходности их заточения в доме похитителя, она добавляет значимое продолжение, отсутствовавшее в первоначальной версии: люди, ставшие жертвами стихии, спасаются благодаря взаимопомощи и поддержке, которую они оказывают друг другу.

Подобно людям во власти стихии, героини романа часто чувствуют, как земля уходит у них из-под ног. Но потом что-то происходит, и к ним приходит помощь. Например, когда Марина Голосовская прыгает через костер во время ритуала Нургэнэк, земля буквально уходит у нее из-под ног, но в то же время исполняется ее заветная мечта: она наконец находит своих дочерей. Месяц за месяцем на протяжении этого драматического года перед читателем проходит вереница женщин разных народностей, объединенных местом проживания – топосом Камчатского края. Это своеобразный календарь человеческих судеб, разворачивающихся на протяжении года.

Так, первая глава романа под названием «Август» представлена с точки зрения одиннадцатилетней Алены Голосовской, вторая глава «Сентябрь» – тринадцатилетней школьницы Ольги Петровой, третья глава «Октябрь» – тридцатичетырехлетней Екатерины, которой тридцать четыре года, сотрудницы таможни в морском грузовом порту Петропавловска-Камчатского, четвертая глава «Ноябрь» – сорокадвухлетней Валентины Николаевны, администратора начальной школы, где учатся сестры Голосовские, пятая глава «Декабрь» – студентки Ксении Адукановой, эвенки из села Эссо, шестая глава

«Январь» – Натальи Солодяковой, эвенки из села Эссо, дочери Аллы Иннокентьевны, главы культурного центра, и сестры похищенной Лилии Солодяковой, седьмая глава «Февраль» – эвенки из того же села Ревмиры, у которой погибает второй муж-спасатель в день годовщины смерти ее первого мужа, восьмая глава «Март» – Зои, жены лейтенанта полиции Николая Даниловича Ряховского, который занимается расследованием похищения сестер, девятая глава «Апрель» – Надежды, корячки из Паланы, десятая глава «Май» – Оксаны, сотрудницы Института вулканологии, свидетельницы похищения девочек, одиннадцатая глава «Июнь» – Марины Голосовской, двенадцатая глава «Июль» – от лица уже двенадцатилетней Алены в день, когда поисковая группа после помощи Чеги (Сергея Адуканова) и звонка Марины Голосовской в полицию находит сестер и Лилию Солодякову в доме Егора Гусакова.

При этом одна глава не вписывается в этот «месяцеслов»: она называется «Новый год» и повествует о вечеринке, на которой внимание Егора Гусакова привлекает новая жертва для похищения – девушка по имени Лада, которая работает администратором в одной из гостиниц Петропавловска-Камчатского. Однако его коварным планам не суждено сбыться, потому что среди гостей неожиданно появляется лучшая школьная подруга Лады, которая после окончания школы уехала учиться в Санкт-Петербург и с тех пор там осталась. Лада отвлекается от ухаживаний Егора и посвящает все свое внимание подруге.

Представляется возможным выделить в романе контрастные пары действующих лиц романа, посредством которых реализуется поливариантная субъективность восприятия пространства: восприятие центра Петропавловска-Камчатского сестрами Голосовскими и тринадцатилетней Ольгой Петровой. Если у сестер наблюдается тревожность, ощущение надвигающейся опасности, мотив исчезновения, который вскоре реализуется, то у Оли – приподнятое настроение, несмотря на размолвку с лучшей подругой, ощущение уникальности ее жизненного опыта, «свечение» изнутри, которое отражает свет и яркость сентябрьского дня, который она проводит, гуляя после школы в центре города, где незадолго до этого похитили сестер: *«Золотая Оля. Она сосредоточилась на светящемся воздухе. <...> Даже если все это произойдет, Оля не сможет описать эту игру света»* [3].

В восприятии Оли сентябрьский город выглядит таким образом: *«Перекресток окружали многоквартирные дома: фасады поделены на разноцветные секции темными линиями бетонных швов <...>. В*

*просветах между домами виднелись сопки; их склоны подернуты желтизной» [3]. Девочка думает о похищенных сестрах Голосовских, находясь практически на том же месте, где похититель посадил их в машину: «Она [Оля] выбралась из толкотни и заметила, что в центре города все ещелюдно. Вот памятник Ленину <...>, а под памятником школьники катаются на велосипедах. Вот фасад администрации, а позади залитые закатным светом сопки. Вот вулкан, отсюда виден только его пик. Справа от Оли галечный пляж и бухта. Рядом Никольская сопка. <...> На закате прибрежные камни поменяли цвет: были серые и черные, а стали медового оттенка. Янтарного. Они блестели. Скоро галька засияет, а вода в бухте окрасится в розовый и оранжевый» [3]. Таким образом, в восприятии Оли Петропавловск-Камчатский выглядит совершенно по-иному, чем он предстает в восприятии Алены и Сони.*

То же можно сказать и об отношении тридцатичетырехлетней Екатерины и сорокадвухлетней Валентины Николаевны к изменениям, произошедшим в жизни Камчатски в постсоветские времена. Для Кати открытие полуострова в постсоветскую эпоху как для местных жителей, так и для гостей – это дополнительная возможность реализовать свое стремление к гармонизации с природой за пределами города, тогда как для Валентины Николаевны – это прежде всего исчезновение чувства уверенности в завтрашнем дне и безопасности: *«Власти совершили ошибку, открыв полуостров для приезжих. <...> А сейчас полно туристов. Мигрантов. Всяких коренных. Преступников» [3]. Однако по иронии судьбы преступником оказался местный житель Камчатки, который был русским по происхождению, а не тем, кто принадлежал бы к одной из групп, описанных нетерпимой и категоричной Валентиной Николаевной.*

С другой стороны, *«когда она [Катя] была маленькой, они с родителями часто бывали в этих лесах, и, хотя с тех пор прошло лет двадцать, в свете звезд березы остались точно такими же, как в детстве, – старыми, величественными и волшебными. Внешний мир менялся с каждым днем, становился менее предсказуемым и более опасным, а места, подобные этому, будто что-то берегло. <...> Какая-то ее часть нуждалась в дикой природе» [3].*

Таким образом, восприятие героями романа Дж. Филлипс «Исчезающая земля» окружающего их пространства Камчатского полуострова во многом предопределяется их системой ценностей: для жителей Петропавловска-Камчатского разных поколений город

многолик, выступая одновременно и как знакомый топос, где проходит их повседневная жизнь, и как незнакомый топос, таящий в себе угрозу. То же можно сказать и о топосах поселков Эссо, Паланы и тундры, в которой персонажи романа оказываются в тот или иной момент повествования. Значимо, что через поступки и мысли героев своего произведения Дж. Филлипс изображает системы ценностей разных поколений: представители одного из них, подобно Валентине Николаевне, выросли, сформировались и долгое время жили в Советском Союзе, когда Камчатка была местом, закрытым для посторонних. Другие, как Екатерина, Оксана и Марина Голосовская застали еще советскую эпоху, но росли уже в постсоветские времена, когда многое менялось. Система ценностей третьих, среди которых подросток Ольга и сестры Голосовские, во многом находится еще в стадии активного формирования, проходящего в сложных и неоднозначных условиях социально-политических перемен и ценностных трансформаций.

#### **Список использованной литературы**

1. Лукьянова, М. И., Данилов, С. В. Аксиологическая модель современного образования / М. И. Лукьянова, С. В. Данилов // Современные проблемы науки и образования. – 2014. – № 6: Педагогические науки // URL: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=15348> (дата обращения: 17.11.2023).
2. Ценностная картина мира англоязычного социума / под общ. ред. Е. Г. Хомяковой. – СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2019. – 204 с.
3. Филлипс, Дж. Исчезающая земля / пер. с англ. П. Кузнецовой / Дж. Филлипс. – М.: ООО «Манн, Иванов и Фербер», 2021 // [http://loveread.ec/read\\_book.php?id=90997&p=1](http://loveread.ec/read_book.php?id=90997&p=1). – Дата доступа: 10.10.2023.
4. Таланов, В. М. Общечеловеческие ценности: моногр. / В. М. Таланов // URL: <https://www.monographies.ru/ru/book/view?id=97> (дата обращения: 17.11.2024).

***В. Г. Минина***

#### **ОБРАЗ ИММИГРАНТА В РОМАНЕ С. ФОЛКСА «НЕДЕЛЯ В ДЕКАБРЕ»**

Тема иммигрантов интересует современных британских писателей еще с конца прошлого столетия, но в данный момент она проходит определенную стадию трансформации. Сначала это были романы об иммигрантах первого поколения, которые пытались прижиться на новом месте, но генетически принадлежали еще своей старой родине – либо

любя ее, либо ненавидя. Размышляя о феномене детерриторизации, Ж. Делёз и Ф. Гваттарри пишут о том, что вырванный из родной почвы человек всегда стремится врасти в новую почву, найти для себя новые корни, поскольку состояние «безместности» неестественно [1, р. 47]. С. Вайль с редкой лаконичностью сформулировала проблему иммигранта: *«Иметь корни, – это, возможно, наиболее важная и наименее осознанная из потребностей человеческой души»* [цит. по 2, с. 258]. Без чувства принадлежности к расе, нации, культуре все, по словам героя романа К. Исигуро «Когда мы были сиротами» (*«When We Were Orphans»*, 2001) детектива Бэнкса, может рассыпаться, словно жалюзи без ниточек [3, р. 80]. Исследователь культурного «пограничья» А. Моралес считает, что понятие гетеротопии, введенное М. Фуко, объясняет пограничную культуру, ибо *«жизнь в постоянном хаосе гетеротопии – это вновь и вновь повторяющийся акт самоопределения, постепенно и окончательно детерриторирующий человеческую личность»* [4, р. 18].

К примеру, Тимоти Мо в романе «Кисло-сладкий соус» (*«Sour Sweet»*, 1982) повествует о стремлении *«китайцев, живущих в Лондоне, существовать почти в полной изоляции от английской культурной жизни, окружающей их»* [5, р. 98], роман Ханифа Курейши «Будда из пригорода» (*«The Buddha of Suburbia»*, 1990) сосредоточен на проблеме национальной гибридизации, о чем свидетельствуют уже первые строки произведения *«Зовут меня Карим Эмир, и я англичанин по происхождению и по крови. Почти. Зачастую меня принимают за англичанина нового типа, эдакий забавный гибрид двух древних культур. Но мне плевать, я англичанин, хоть и не горжусь этим»* [цит. по 5, р. 94], положение иммигранта является одной из важных тем «Сатанинских стихов» (*«The Satanic Verses»*, 1988) Салмана Рушди, в творчестве выходца из Тринидада и Тобаго, этнического индийца В.С. Найпола преобладает реакция отторжения от Индии («Территория тьмы» (*«An Area of Darkness»*, 1964)), в другом же романе «Полужизнь» (*«Half a Life»*, 2001) показан процесс формирования мигранта, который нигде не чувствует себя дома.

Впоследствии стали появляться произведения о потомках иммигрантов (детях, внуках), которые частично или полностью ассимилировали и стали типичными представителями мультикультурного британского общества – например, роман «Белые зубы» (*«White Teeth»*, 2000) Зэди Смит. Далее идет очередной виток в развитии иммигрантской темы: авторы начинают писать о возврате

некоторых иммигрантов к корням, к истокам, что являет собой очередной поиск своей идентичности. Ярким доказательством этому феномену служит роман современного британского прозаика С. Фолкса (*Sebastian Faulks, b. 1953*) «Неделя в декабре» (*«A Week in December»*, 2009).

Иммигранты предстают в романе в нескольких «ипостасях». Первое упоминание о них идет уже на первых страницах: *«родители девочки-мусульманки из Лестера судились с местными органами образования, не позволявшими их дочери носить в школе традиционную одежду»* [6]. Вот как иммигранты представлены в списке гостей на званом ужине, ставшем своеобразным стержнем романа: *«Фарук и Назима аль-Рашид. Софи пососала кончик карандаша. Фарук был магнатом – главным в стране производителем приправы чатни – и крупным частным жертвователем партии. Человек вроде бы довольно симпатичный. Однако оба они были «занудами во Аллахе» <...> и карандашом пометила на плане: винных бокалов перед ними не ставить»* [6]. Иммигранты в произведении: и богатые промышленники, и бедные продавцы газет, и главные, и второстепенные герои – все они неотъемлемая часть британского общества.

Но есть в романе и другой иммигрант, скорее, потомок оного. Поздним вечером в последнем вагоне поезда, когда все остальные герои романа заняты своими повседневными делами, едет Хасан аль-Рашид – однако его дело отнюдь не тривиальное – он направляется за составными частями бомбы. Так сразу с первых страниц романа читатель XXI века понимает, что готовится террористический акт. А один из его исполнителей либо подготовителей спокойно едет в вагоне, сидит как ни в чем не бывало, словно отправился в соседнюю булочную. И тут автор позволяет читателю взглянуть на мир глазами Хасана, понять, почему он решился на такой шаг: *«А слева от Хасана стояли у центральных дверей вагона туристы из Японии и Европы. Сегодня воскресенье, думал Хасан, большинству этих людей следует быть в церкви, однако в наши дни христиане видят в храмах лишь памятники или произведения искусства, архитектурой и росписью которых положено любоваться, но не место, где они могли бы поклоняться Богу. Окончательная утрата веры произошла у них в десять с чем-то последних лет и даже в мире кафи́ров [у мусульман – человек другой веры – В.М.] оказалась почти незамеченной. Какие они все-таки странные, думал Хасан, эти люди, позволяющие жизни вечной ускользать из их рук»* [6].

Вспоминая былые времена, до того как он обратился в Ислам, Хасан

думает: *«Там, где он вырос, в Глазго, христиане (в то время Хасан еще не взял на вооружение слово «кафир») богохульствовали, пьянствовали и прелюбодействовали, однако он знал, что в большинстве своем они еще оставались людьми более или менее верующими. Они нарушали в номерах отелей брачные обеты, но все же заключали браки в церквях. Они приходили в церковь на Рождество или когда хоронили друзей, они приносили туда детей, чтобы дать им имя, а умирая, по-прежнему посылали за священником. Теперь же в газетных обзорах можно прочитать статистические данные, которые подтверждают то, что известно всем и без них: люди отступились от Бога. И вряд ли хотя бы один кафир заметил это»* [6]. Это состояние современного общества Хасан называет спячкой – словно люди впали в забытие, забыли о самом главном. И их нужно разбудить, им нужна некая встряска, чтобы они пробудились от своего «безбожного» сна.

В романе на примере Хасана мир западный – читай христианский (порочный и разгульный, как видит его Хасан) – противопоставляется миру мусульманскому. Все люди современной ему Британии, за редким исключением, представляются ему заблудшими. *«Он не мог понять, почему они уделяют так мало внимания своему спасению; это озадачивало его так же, как озадачила бы мать, кормящая младенца из бутылочки с виски. Быть может, это и дает некие недолговечные выгоды – небольшую передышку от плача, – однако разумный человек вряд ли соблазнился бы ими. И ведь истину жизни, в том числе и жизни загробной, никак не назовешь совершенно скрытой от их глаз, – говорит юноша»* [6].

Если герой романа Х. Курейши «Будда из пригорода» ведет разгульную жизнь, приобщаясь ко всем благам западной цивилизации, то Хасан считает подобную жизнь пороком, недостойным правоверного мусульманина. Возомнив себя избранным и истинным, он жаждет очистить мир от скверны, заставить людей задуматься. А может и наказать? Его старинная знакомая говорит о нем: *Ах, глупый, глупый мальчик* [6]. Он же себя таковым не считает и проходит долгий путь – от покупки частей бомбы, подготовки к теракту, дороги смерти к месту взрыва – прежде чем осознает, насколько эти слова были верны. В конце романа, когда Хасан понимает всю неправоту своих «исламистских» усилий, автор обрисовывает эпизод избавления от радикального прошлого, символом которого выступает рюкзак с элементами бомбы: *«Он отступил на шаг, посмотрел направо, потом налево, дабы убедиться, что никто за ним не наблюдает. А затем обеими руками*

*оттолкнул от себя рюкзак, решительно и окончательно. Мгновение спустя он услышал всплеск и представил, как рюкзак уходит в темную, все прощающую воду Темзы. Никакие взрывы не возмутили ее течения» [6].*

Однако не мудрено, что на протяжении определенного времени Хасан придерживается радикальных взглядов. Он становится членом экстремистской организации – Коалиции мусульманской молодежи. Все та же знакомая отзывается о Хасане: *«она различила человека, получившего когда-то глубокую рану. Сочетание это озадачило и заинтриговало ее, а то, что Хасан и близко к себе никого не подпускал, навело Шахлу на мысль о присущей ему боязни чего-то» [6].* Именно таких внутренне травмированных, сломленных и жаждущих справедливости людей и подыскивают экстремисты. Хасана постепенно вовлекают в исламскую террористическую сеть. Духовный лидер Коалиции Салим – опытный вербовщик и умелый манипулятор, который как змей искуситель, подстрекает молодежь, говорит ей, казалось бы, правильные слова, обещает вечное спасение, счастье и наслаждение, а сам остается в стороне, избегая оказаться на передовой. Он, например, считает, что для связи с членами ячейки обычная почта безопаснее электронной. Он наставляет своих подопечных: *«Вы можете просто послать ваше письмо в газету, результат будет тот же. Контрразведка перехватывает электронные письма, все до единого. Мало того, они могут установить по веб-сайтам, которые вы посещаете, ваш интернетовский адрес, номер вашего телефона, а затем и домашний адрес, так что, если кто-то из вас заходил на сайты джихадистов, самое лучшее – немедленно уничтожить жесткий диск. Если это означает, что вам придется обзавестись новым компьютером, пусть так. Деньги у меня найдутся» [6].* Салим также утверждает, продолжая зомбировать новобранцев: *«Любое знание чревато утечкой информации. Вам говорят только то, что вы должны знать, и ни слова больше» [6].* Он готовит безропотных исполнителей, ничего не оспаривающих и не подвергающих сомнению.

Хасан на самом деле выбрасывает старый компьютер, полностью уничтожив жесткий диск, и покупает новый, который по сути ему без надобности, но для того чтобы сбить со следа потенциальных полицейских при потенциальном обыске он заставляет себя время от времени заходить в Интернет. *«Новый компьютер, не замусоренный ни интернет-файлами, ни электронной почтой, неделю простоял нераспакованным. Хасану никак не удавалось найти ему правильное*

*применение. В конце концов, он решил загрузить несколько песен, заглянуть в «МестоДляВас» [писательская пародия на социальные сети в духе «Facebook» – В.М.], вообще проделать то, что полагается проделывать людям молодым, – тогда, если к нему вдруг нагрянет полиция, она ничего подозрительного в его компьютере не усмотрит. «МестоДляВас» оказалось одним из скучнейших сайтов, какие Хасан когда-либо посещал. Сайт содержал миллионы фотографий улыбавшихся кафиров, чьи жизни были пусты настолько, что мысль о ком-то, «наткнувшись» на их фотографию, наполняла этих людей радостью. Подумать только. Для Хасана было почти облегчением узнать, что основное практическое назначение сайта составлял секс; хоть какой-то прок, и на том спасибо: педофилы бродили по нему просто-напросто стадами, мальчишки подыскивали подходящих девиц для своих секс-вечеринок, кафиры постарше пытались найти «половых партнеров». Хасан заходил на сайт ежедневно и довольно быстро выходил, а между тем в его интернетовском послужном списке понемногу накапливались часы, проведенные им в этой пародии на человеческий мир» [6].*

*Описывая Салима, автор указывает: «Что у него было, так это деньги, поступавшие, как сказал Хасану Салим, главным образом из Саудовской Аравии. Эта новость порадовала Хасана – то, что деньги приходят к ним из страны Мекки и Медины, придавало его новой ипостаси большую основательность. Путь, который прошел Хасан, – от мечети к молодежным организациям, каждая из которых оказывалась более экстремистской, чем ее предшественница, – был довольно типичным» [6].*

*Временами роман напоминает документальную хронику либо газетную статью – настолько все детально изложено и именно так, как мы часто и слышим на новостных каналах или читаем в газетах. С. Фолкс говорит о терроризме так и теми фразами, которые в XXI веке уже, к сожалению, стали клишированными: «Расходиться будем каждый в свое время, как и пришли, – сегодня с интервалом в двадцать минут. На улице ни с кем не разговаривайте, но и недружелюбия не проявляйте. Если кто-то попросит у вас зажигалку или поздоровается, просто улыбнитесь ни к чему не обязывающей улыбкой. И не делайте ничего, что может запомниться. А теперь каждый из вас должен представиться и выбрать себе кафирское имя, которым мы станем называть его с этой минуты» [6]. Это именно то, что мы знаем об исламизме, та картинка, которая у нас сложилась благодаря средствам*

массовой информации. Британский журналист и писатель Марк Лосон задает риторический вопрос: *«Can – and should – a middle-aged white Anglican attempt to enter the mind of a would-be Islamist terrorist?»* [7]. На него должен ответить каждый читатель романа самостоятельно. Несомненно, каждый современный человек задавался вопросом: что толкает молодых людей на путь экстремизма, как это происходит, какова психология этих людей? С. Фолкс как человек, обеспокоенный судьбой общества, пытается детально в этом разобраться – он описывает внутреннее состояние молодых людей, причины их недовольства, мотивы, подталкивающие к кардинальной смене образа жизни; далее он говорит о так называемых «ловцах душ», которые зорким взглядом отыскивают подходящих новициатов и уже не выпускают их из своей сети; автор читает вместе с героями Коран, спорит с еще не обращенными; далее идет по следу будущих террористов-смертников, покупающих необходимые элементы для бомбы и собирающих ее; прислушивается к внутреннему состоянию убийцы, когда тот идет на смерть. Это кропотливая работа. Автор, словно психотерапевт, который пытается разобраться в душе своего пациента (именно пациента, потому что такие люди утрачивают связь с реальностью и действуют не по своей, а навязанной им воле). С. Фолкс – также и сыщик, тенью следующий за преступником и анализирующий каждый его шаг. Писатель не выносит оценочного суждения, не осуждает, не делит мир на черное и белое, а людей на своих и чужих – он, скорее, бесстрастный репортер и протоколист, фиксирующий каждую увиденную и услышанную деталь. Поэтому, по нашему мнению, писатель все-таки смог проникнуть в голову молодого исламиста и написать своеобразный *Buildungs roman* – роман о становлении исламиста.

Единственная, но весьма важная ремарка, которую С. Фолкс себе все же позволяет, это эпитафия, который задает определенный тон произведению: *«Если ты говоришь с Богом – это молитва. Если Бог говорит с тобой – это шизофрения. Доктор Томас Сау, психиатр, «Вторичный грех», 1973»* [6]. Эпитафия и концовка романа превращают его структуру в кольцевую. И в начале, и в конце автор говорит о голосе Бога. В конце романа, когда Хасан идет к месту взрыва и несет рюкзак с частями бомбы, его едва не сбивает велосипедист. Это гипотетическое столкновение становится проекцией того, что Хасан сейчас делает – идет на смерть. Автор показывает столкновение человека и реальной жизни, не придуманной, не идеализированной и не сдобренной удачными цитатами из Корана. И тут герой впервые понимает, что он, оказывается,

боится смерти: «На секунду ему показалось, что сейчас он умрет. Тело уже не вернется к нормальной жизни; не восстановится прежний ритм» [6], что смерть реальна. Он словно пробуждается ото сна, на него снисходит озарение, тем самым этот эпизод с велосипедистом можно назвать эпифанией.

И тут снова идет размышление о голосе: «Он развернулся, облокотился о каменный парапет, сжал ладонями голову. Где же он? Где этот голос, голос Бога, который Пророк слышал в пустыне? Голос истины, спасения мира. Это ради него ему, Хасану, предстоит умереть. Ради него он должен убить. Только ради этого бесплотного голоса, и ничего другого, он должен найти вокзал, доехать до больницы и там убить людей. Как все это фантастично, смехотворно, нелепо. <...> Он застонал, точно попавший в капкан волк, и внезапно в сознании его стало совершаться нечто странное. Он обнаружил, что удары сердца замедляются, что, пока оно отводит его от порога смерти, стихает и стон, что вопль, рвавшийся из его груди, постепенно преобразуется в нечто загадочное, неуправляемое и совершенно неожиданное, в нечто похожее на... да нет, это он самый и есть – смех. Хасан опустил на четвереньки и захохотал, потом перекатился на бок, сжался в комок, стараясь дать передышку растратившим весь бывший в них воздух легким [6]. Так он перестал быть радикальным исламистом».

Роман «Неделя в декабре» вызвал у читающей публики неоднозначную реакцию, но многие критики сходятся во мнении о том, что это произведение является не только «*a serious examination of Islam and the reasons for radicalism among young Muslims*» [8], но и «*state of the nation*» novel [9], «*the satirical slice through all social strata*» [7]. Благодаря своему размаху, панорамности картины и количеству героев и затрагиваемых тем роман часто сравнивают с диккенсовскими творениями. Это книга, которая «*appears to be aiming to catalogue the most urgent issues facing modern Britain*» [7]. М. Лосон утверждает, что «*an honest critic must surely conclude that Faulks has correctly identified the novel that needs to be written about these times, but may also have proved that British society is now so various that no single writer can capture all its aspects*» [7].

В свою очередь Д. Соар говорит, что «*then you read all the novel's minor incidents as features of its larger litany of complaints, the list of the really grave problems of the age includes laissez-faire capitalism, Islamic fundamentalism, and cyclists who ignore traffic signals. Also: skunk, reality TV, snarky literary critics, and secondary school teachers who can't spell. This*

*isn't satire. It's the background noise of breakfast radio, the endlessly repeated catalogue of modern ills, reassuring the nation's listeners and confirming them in their view that what gets their goat is – yes – deserving of urgent public notice. It, too, is a form of fantasy» [10].*

С. Фолксу удалось очертить панораму современной Британии, не последнее место в ней занимают вопросы исламизации и радикализации.

#### СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Deleuze, G. *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia* / G. Deleuze, F. Guattari / Trans. Robert Hurley, Mark Seem, and Helen Lane. – New York: Text, 1987. – 368 p.
2. Саид, Э. Мысли об изгнании / пер. С. Силаковой / Э. Саид // Иностранная литература. – 2003. – № 1. – С. 252–262.
3. Ishiguro, K. *When We Were Orphans* / K. Ishiguro. – London : Faber and faber, 2001. – 314 p.
4. Morales, A. *Dynamic Identities in Heterotopia* / A. Morales // *Fictional Past, Present, Future Perfect* / A. Morales. – Tempe, Arizona: Bilingual Review, 1996. – P. 14-27.
5. Connor, S. *The English Novel in History, 1950-1995* / S. Connor. – L. and N.Y.: Routledge, 2001. – 260 p.
6. Фолкс, С. Неделя в декабре / С. Фолкс [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.litmir.co/br/?b=149253> (дата обращения: 12.09.2023).
7. Lawson, M. *A Week in December by Sebastian Faulks* / M. Lawson [Electronic resource]. – URL: <http://www.theguardian.com/books/2009/sep/05/sebastian-faulks-novel-review> (дата обращения: 11.05.2016).
8. Cartwright, J. *A Week in December by Sebastian Faulks* / J. Cartwright [Electronic resource]. – URL: Mode of access: <http://www.theguardian.com/books/2009/aug/23/week-in-december-faulks> (дата обращения: 06.05.2023).
9. McDowell, L. *A Week in December, by Sebastian Faulks* / L. McDowell [Electronic resource]. – URL: Mode of access: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/reviews/a-week-in-december-by-sebastian-faulks-2067793.html> (дата обращения: 06.05.2023).
10. Soar, D. *Ravish Me* / D. Soar // *London Review of Books*. – 2009. – No. 21. [Electronic resource]. – URL: <http://www.lrb.co.uk/v31/n21/daniel-soar/ravish-me> (дата обращения: 11.05.2016).

*Н. А. Развадовская,*

#### АКСИОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ МАЛОЙ ПРОЗЫ БЕРНАРДА МАЛАМУДА

Лауреат Пулитцеровской премии Бернад Маламуд (*Bernard Malamud, 1914 – 1986*) относится к числу одних из авторитетнейших писателей

США второй половины XX века. Дебют Б. Маламуда как писателя состоялся в начале 50-х годов прошлого столетия, когда был опубликован его роман «Самородок» (*The Natural*, 1952). Литературное наследие Б. Маламуда внушительно: 8 романов, среди которых «Фотографии Фидельмана: выставка» (*Pictures of Fidelman: An Exhibition*, 1969), цикл отдельных рассказов, объединённых образом сквозного героя Артура Фидельмана, и опубликованный посмертно, незавершённый роман «Люди» (*The People*, 1989), и более 50 рассказов.

Впервые на русском языке рассказы Б. Маламуда были опубликованы в 1967 году (сб. «Туфли для служанки» в переводе Р. Я. Райт-Ковалёвой) [1, с. 5]. Но после по воле цензуры произведения американского прозаика исчезли для русскоязычного читателя почти на 30 лет. Как писал А. Зверев: *«Можно оставаться вполне нейтральным в политике и, тем не менее, навлечь на себя серьёзные подозрения тех, кто стоит на страже несвободы. В этих случаях не устраивает уже одно то, что писатель попросту игнорирует искусственно насаждаемые табу и выражает всё, что ему необходимо выразить без оглядки на ограничения – тематические или какие угодно ещё»* [1, с. 6].

Новое открытие русскоязычным читателем Маламуда-писателя произошло уже в 1990 году. И всё же, несмотря на снятие цензурных ограничений и внушительное литературное наследие, творчество писателя на постсоветском пространстве исследовано мало. Из серьёзных научных работ можно назвать диссертации И. А. Бельцер «Романное творчество Бернарда Маламуда: поиски идентичности» (Самара, 2009) и Могамедрез Аливар Ганварикаджар «Религиозно-расовые и морально-политические проблемы в произведениях Бернарда Маламуда» (Ереван, 2013). Таким образом, исследователей в основном привлекают либо крупные эпические произведения, либо отдельные проблемы, затронутые в романах и рассказах американского писателя. Но и в том, и в другом случае исследователи рассматривают произведения Б. Маламуда в этническом дискурсе – как еврейского писателя (например, А. Н. Себряк в статье «Кризис идентичности в еврейской американской литературе (на примере рассказа Б. Маламуда «Беженец из Германии»)») [2]. В немалой степени этому способствовала американская критика, ставившая Б. Маламуда в один ряд с С. Беллоу и Ф. Ротом, на том основании, что в творчестве всех этих писателей на первый план выходит отражение самосознания американских евреев.

Однако, на наш взгляд, такое прочтение произведений Б. Маламуда слишком поверхностное: не все герои писателя являются евреями, а в

ситуациях, в которых они оказываются, может оказаться практически каждый человек вне зависимости от этнической принадлежности (конфликт отцов и детей, кризис сознания, борьба за существование и т.д.).

*«Рассказ – это личность, втиснутая в несколько страниц, вобравших в себя целую человеческую жизнь», – писал Б. Маламуд [1, с. 192]. В этом высказывании вся суть творчества американского писателя. Все его произведения абсолютно антропоцентричны. В центре внимания писателя находится маленький человек с его радостями, которых немного, и горестями, преобладающими в жизни. Причем маламудовский маленький человек – это не столько человек, занимающий низкое социальное положение, сколько человек, задавленный обстоятельствами и униженный самой жизнью. «Униженность у Маламуда – больше чем общественное состояние, это, главным образом, самосознание личности, слишком хорошо себе представляющей холод и равнодушие мира, примирившейся с ним, но не озлобленной, не утратившей хотя бы искорки доброты, какими бы тяготами ни было обременено её существование день за днём» [1, с. 9].*

Мир Б. Маламуда глубоко трагичен, но эта трагедия незаметная для большинства. Именно поэтому иному читателю маламудовские рассказы могут показаться непонятными или даже скучными. В них нет места сложным перипетиям, а сюжет не отличается динамичностью: обычно в его основе – крошечный эпизод из жизни героя во всей его обыденности. Но для героев Маламуда из таких эпизодов складывается вся жизнь, каждый день которой – борьба обстоятельствами, чаще всего непреодолимыми.

Персонажи Б. Маламуда – не герои, чаще всего они обыкновенные обыватели, которые не стремятся к славе или богатству. Их мечты гораздо прозаичнее: жить, а не выживать, честно трудиться, чувствовать себя человеком, ощущать свою нужность и осознавать, что твои близкие в безопасности и счастливы, но... *«Неудача – понятие едва ли не ключевое для Маламуда, она гонится за его героями неотступно, перечеркивая их расчёты и замыслы, заставляя в который раз удостовериться, как беспощадна жизнь» [1, с. 11].*

В поведении героев Б. Маламуда иногда непросто разобраться, зачастую оно алогично, как и вся жизнь, но писатель и не ставил перед собой такую цель, предоставляя читателю право самому понять мотивы их поступков. При этом для каждого персонажа можно определить индивидуальную аксиологическую позицию, т.е. систему их жизненных

ориентиров.

Так для Менделя, героя рассказа «Идиоты первыми» (*Idiots First, 1961*), главным в жизни является родительская любовь к сыну и забота о нём. Умиравший Мендель безуспешно пытается найти 35 долларов, недостающих для покупки железнодорожного билета до Калифорнии. Этот билет предназначен единственному сыну Менделя, умственно отсталому Исааку, который после смерти отца в одиночку не выживет. Мендель лихорадочно мечется по городу в тщетных попытках найти деньги: сдает в ломбард свою последнюю ценность – золотые часы, но выручает жалкие 8 долларов. Обращение к благотворителю Фишбеину тоже оказывается бесполезным. «*Частных пожертвований я не делаю – только организациям. Такова моя твёрдая позиция*», – заявляет Фишбеин в ответ на униженные мольбы Менделя [1, с. 46]. Единственный, кто пытается помочь страдающему отцу, старый раввин, не имеющий денег, но отдающий, несмотря на протесты жены, новое меховое пальто: его можно продать. В тягостную атмосферу рассказа Б. Маламуд добавляет нотки истинно еврейского юмора, больше грустного, чем смешного:

«– Яша, – взвизгнула его жена, – только не твоё новое пальто!

– У меня есть старое пальто. Кому нужно два пальто на одно старое тело?

– Яша, я кричу...» [1, с. 49].

По иронии, единственный, кто смог понять степень отчаяния и горя Менделя, был таким же бедняком, как и он.

Мендель все же успевает купить билет на поезд, но на этом его несчастья не заканчиваются: ворота на платформу закрыты, а контролёр не желает открывать их, несмотря на умоляющие просьбы Менделя. Более того, равнодушный контролёр внезапно превращается в зловещую фигуру некоего Гинзбурга, преследовавшего Менделя всё время, когда тот искала деньги. Гинзбург – это олицетворение Судьбы и Смерти одновременно: «*Для тебя поезд ушёл. Тебе к полуночи полагалось умереть. Я тебе вчера сказал. Больше ничего не могу для тебя сделать*»; «*Закон есть закон. <...> Космический мировой закон, чёрт возьми, которому я сам подчиняюсь*» [1, с. 51]. Но доведённый до отчаяния Мендель, пожалуй, впервые в жизни решает на открытый протест, ибо его отцовская любовь безгранична, а страх за сына придаёт силы даже этому маленькому, забитому человеку. «*Посмотри на него. Тридцать девять лет, со дня его рождения я жду, когда он станет взрослым, – а он не стал. Ты понимаешь, каково это для отцовского сердца? <...> Всю*

мою жизнь, – закричал Мендель, и тело его задрожало, – что я видел? Я был бедняк. Я страдал от плохого здоровья. Когда я работал, я работал слишком много. Когда я не работал, это было ещё хуже. Моя жена умерла молодой. Но я ни от кого ничего не просил. Теперь я прошу о маленьком одолжении» [1, с. 52]. Но мольбы отца не были услышаны, и тогда Мендель бросается на Гинзбурга. И перед его отчаянным протестом Гинзбург отступает. *«В последней муке прильнув к Гинзбургу, Мендель увидел в глазах контролёра отражение бездонного своего ужаса. Гинзбург же, глядя Менделю в глаза, увидел в них себя, как в зеркале, узрел всю силу своего страшного гнева. Он видел мерцающий, лучистый, ослепительный свет, который рождает тьму. Гинзбург поразился. <...>*

*– Иди, – проворчал Гинзбург, – веди его на поезд. Пропустить, – велел он охраннику»* [1, с. 52]. Исаак уезжает, а Мендель, проводив сына, *«поднялся по лестнице, узнать, что случилось с Гинзбургом»* [1, с. 53]. Последняя фраза оставляет поле для размышлений. Возвращение Менделя к Гинзбургу можно толковать как смерть героя и как проявление того гуманного начала, которое, по мысли Б. Маламуда, человек сохраняет, даже в самых неблагоприятных условиях.

Таким образом, в системе жизненных ценностей Менделя оказывается не только любовь к сыну, но и сострадание к другим. Отцовская любовь заставляет бросить вызов судьбе и преодолеть обстоятельства, сострадание – сохранить человечность.

В рассказе «Мой сын убийца» (*My son the Murderer, 1968*) для Б. Маламуда поводом для размышлений становятся семейные отношения. Писатель изображает семью, члены которой отчуждены друг от друга. Причина отчужденности – поведение Гарри, сына и брата, который замкнулся в себе и дистанцировался от семьи. Сестра Гарри ждёт четвертого ребёнка и погружена в собственные заботы. Мать, ухаживающая за дочерью и внуками, практически не бывает дома. Обе женщины стараются жить так, словно внутрисемейного конфликта не существует. И лишь глава семьи, Лео, озабочен происходящим. Он пытается достучаться до сына: *«Гарри, мы живём как чужие. Я просто подумал, что помню лучшие времена. Помню, мы не боялись показать, что любим друг друга»* [1, с. 57].

Рассказ выстроен в форме потока мыслей отца и сына, которые текут параллельно друг другу, и лишь изредка этот поток мыслей сменяется внешним действием.

Гарри остро переживает свою неустроенность, «временность».

Получив образование, он даже не пытается найти работу, смысла в которой не видит. *«Он кричит. Всё временно. И так, что ли, мало временного? Я нутро своё ощущаю как временное. Весь мир временный, будь он проклят. И работу вдобавок временную? Я хочу не временного, а наоборот. Но где возьмёшь? Найдёшь где?»* [1, с. 55].

Страх перед скорым призывом в армию, перед перспективой попасть на войну, страх перед жизнью, ощущение бессмысленности своего существования заставляет Гарри отгораживается от семьи, других людей и целого мира. Отцовскую любовь, заботу, житейскую мудрость молодой человек воспринимает как вторжение в личное пространство. На любую просьбу, любое действие Гарри реагирует с агрессией: *«Убить тебя надо за твоё шпионство»* [1, с. 58], *«Ещё раз так сделаешь, не удивляйся, если я тебя убью»* (отцу) [1, с. 59]; *«Дорогая Эдита, шла бы ты. Ещё одну дурацкое письмо напишешь – убью»* (девушке одолжившей книгу) [1, с. 59].

Лео тревожит состояние сына, его растущая агрессия и неприкаянность. *«Когда я тревожусь из-за себя, я знаю, о чём тревожусь. Понимаешь, тут нет никакой загадки. Я могу сказать себе: Лео, ты старый дурак, перестань тревожиться о пустяках – о чём, о нескольких долларах? О здоровье? Так оно неплохое, хотя бывают и получше дни, и похуже. О том, что мне под шестьдесят и я не молодею? Раз ты не умер в пятьдесят девять лет, доживёшь до шестидесяти. Время не остановишь, оно с тобой бежит. Но когда тревожишься за другого, это гораздо хуже. Вот тут настоящая тревога – ведь если объяснить не хочет, в душу к человеку не влезешь и причины не поймёшь. Не знаешь, какой там повернуть выключатель. И только хуже тревожишься»* [1, с. 56–57].

Для Лео, как, очевидно, и для Б. Маламуда, одной из ценностных доминант является дом как семья, в которой люди связаны не только кровно, но и эмоционально. Но в современном мире отчуждение людей достигает такого предела, что разрываются любые узы и дом утрачивает свою ценность.

Примечательно, что забота о сыне Лео – это не только выражение родительской любви, но и принятие жизни как дара и понимание того, что одиночество человека означает его смерть. Б. Маламуд, как и его герой, уверен, человек не должен быть одиноким, у него должен быть кто-то любящий его безусловно. *«Мой сын сделал себя одиноким человеком»*.

*Гарри, что я могу тебе сказать? Одно могу сказать: кто сказал, что*

*жизнь легка? С каких пор? Для меня она была не легка, и для тебя тоже. Это – жизнь, так уж она устроена... что ещё я могу сказать? А если человек не хочет жить, что он может сделать, если он мёртвый? Ничего – это ничего, и лучше жить» [1, с. 60].*

Аксиология семейных отношений находит отражение и в рассказе «Гнев Господень» (*God's Wrath, 1972*). И вновь в фокусе внимания Б. Маламуда семья, члены которой отчуждены друг от друга. Сюжет рассказа выстраивается вокруг взаимоотношений синагогального служки на пенсии Глассера и его младшей дочери, двадцатилетней Лусилл. Глассер – дважды вдовец и, кроме Лусилл, у него есть ещё две дочери – сорокалетняя Хелен, живущая с мужем-пьяницей, и тридцатилетняя Фей, многодетная мать, страдающая базедовой болезнью. Эти детали призваны ещё более подчеркнуть разбродившуюся семью: каждая из женщин погружена в собственные проблемы, а их отношения с отцом сводятся к тому, что он иногда помогает им деньгами и изредка приходит к ним в гости. *«Навещал Глассер старших дочерей примерно раз в полтора месяца. Когда он приходил, они поили его чаем» [1, с. 97].* Формальность родственной связи подчёркивается короткими и скупыми предложениями. К младшей Лусилл Глассер испытывает бóльшую привязанность и нежность. Очевидно, это связано с тем, что девушка не замужем и живёт вместе с отцом. Лусилл *«была от природы некрасивой, одинокой, её мучили разные мысли, а в юности одолевали депрессии» [1, с. 97].* Глассер озабочен будущим младшей дочери, которая, по его мнению, не сможет реализоваться как женщина, т.е. выйти замуж и родить ребёнка. Эта мысль тревожит старика, и он настойчиво внушает дочери мысль о необходимости изменить жизнь: получить профессию, расширить круг знакомств, завести друзей. Тревогу отца Лусилл воспринимает как давление и в знак протеста начинает носить вызывающую одежду, наносить кричащий макияж и, в конце концов, уходит из дому, оставив записку, что *«она хочет жить самостоятельно, но время от времени будет позванивать» [1, с. 99].* Глассер был опечален уходом дочери, но надеялся, что она сумеет найти свое женское счастье, однако позже он узнал, что Лусилл изменила имя, став Люси Гласс, и занялась проституцией. Изменение имени и торговля собой – это и отказ от собственной идентичности, и выражение протеста, и желание полностью порвать с семьёй, обусловленные одиночеством, равнодушием старших сестер и нежеланием отца, видеть в ней самостоятельного человека. Глассер любил свою дочь, но эта любовь была эгоистической: он хотел, чтобы Лусилл соответствовала его

желаниям и представлениям о дочери и женщине. *«Он злился, что она такая, какая есть, и придумывал ей всевозможные кары. На самом деле ему хотелось умолять, чтобы она вернулась домой, чтобы стала хорошей дочерью, сняла бы с его сердца камень»* [1, с. 101].

В рассказе «Ссуда» (*The Loan*, 1952) сюжет строится вокруг встречи двух друзей, не видевшихся 15 лет. Когда-то оба прибыли в Америку в поисках лучшей жизни, но их пути разошлись из-за того, что один, Коботский, взяв в долг 100 долларов, не вернул их другому. Теперь же Коботский вновь пришел к другу, который по сравнению с ним, потерявшим профессию из-за болезни и вынужденным перебиваться случайными заработками, Леб – обеспеченный человек, собственник булочной. И неважно, что булочная крошечная, а работают в ней лишь двое – Леб и его жена Бесси. Именно к Лебу, как к последней надежде, и приходит Коботский. Воспоминания об общем иммигрантском прошлом затмевают старую обиду, и Леб готов отдать часть накоплений другу юности, который уже 5 лет не может поставить надгробный камень на могиле жены. Однако Бесси категорически против. Пережившая все возможные трагедии: смерть отца, убитого во время еврейских погромов, смерть первого мужа от тифа, смерть брата и его семьи в гитлеровской душегубке – она уже не может думать о возможных несчастьях («...работая день-ночь, вот этими вот руками наладила маленькое дело, и только теперь, через двенадцать лет, мы стали немножко зарабатывать. Но ведь он больной, мой Леб, ему нужно оперировать глаза, и это ещё не всё. А если, упаси Господи, он помрёт, что я буду делать одна? Куда пойду? Кому я нужна без денег?») [1, с. 74]. Б. Маламуд убеждён, что невзгоды, постоянная борьба с обстоятельствами и нужда, заставляют многих людей жить по принципу «Каждый сам за себя». Эти люди не лишены эмпатии, они искренне сочувствуют другим, но сострадание не способно подтолкнуть их к бескорыстному поступку. Подчёркивая свою мысль, Б. Маламуд вводит в рассказ очень выразительный эпизод: Бесси, только что захлёбывавшаяся слезами от жалости к Коботскому, мужу и себе, улавливает запах подгорающего хлеба и бросается спасать товар, моментально перестав плакать. Даже расчувствовавшись, Бесси ни на минуту не утрачивает практицизм.

Американский писатель показывает, как в современном мире меняется сознание людей. Он убеждён, что гуманистические нормы и универсальные ценности утрачивают свою незыблемость и подменяются прагматическим расчётом и личным благополучием, пусть и призрачным, поэтому героям «Ссуды» остаётся лишь вздохнуть о прошлом:

*«Коботский с булочником обнялись и повздыхали о прошедшей молодости. Затем прижались друг к другу губами и расстались навсегда»* [1, с. 75]. Но то, то Бесси способна плакать над печальной историей Коботского, а тот, зажимает уши, не в силах слушать о трагедиях, пережитой женщиной, оставляет надежду, что гуманное начало человека не уничтожено.

Таким образом, в произведениях Б. Маламуда на первый план выходят универсальные ценности: добро, нравственность, человеческое достоинство, вера, справедливость, дом и семья как средоточие любви и тепла и т.д. Ценности локальные, т.е. те, которые рассматриваются как ценности присущие еврейской нации, либо уходят на периферию, либо вообще не рассматриваются. Более того, американский писатель универсализирует евреев, их культуру и религию, показывая, что основные проблемы, ценности и устремления у всех народов одинаковы [3]. Тот факт, что большинство героев Б. Маламуда – евреи, объясняется, на наш взгляд, исключительно тем, что, сам принадлежа к этому народу, писатель хорошо знал жизнь американских евреев, и это позволяло ему создавать абсолютно реалистичные ситуации и характеры.

#### **Список использованных источников**

1. Маламуд, Б. Шляпа Рембрандта: Рассказы / пер. с англ., предисл. и сост. А. Зверева / Б. Маламуд. – М.: Известия, 1990. – 192 с.
2. Себряк, А. Н. Кризис идентичности в еврейской американской литературе (на примере рассказа Б. Маламуда «Беженец из Германии») [Электронный ресурс]. – URL: <https://sochum.ru/s268667300016902-2-1/> (дата обращения: 15.10.2023).
3. Abramson, Edward A. Bernard Malamud Revisited – URL: <https://archive.org/details/bernardmalamudre0000abra> (дата обращения: 20.10.2023).

*М. С. Щукина,*

### **ИЗМЕНЕНИЕ ФОКУСА ВОСПРИЯТИЯ СОБЫТИЙНОЙ ОСНОВЫ ТРАГЕДИИ У. ШЕКСПИРА «ГАМЛЕТ, ПРИНЦ ДАТСКИЙ» КАК РЕЦЕПТИВНАЯ СТРАТЕГИЯ В ЕВРОПЕЙСКОЙ ДРАМАТУРГИИ ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ XX ВЕКА**

Ганс-Роберт Яусс, один из основоположников Констанцской школы рецептивной эстетики, отождествлял историю литературы с историей рецепций, « <...>каждая последующая из которых должна учитывать опыт всех предыдущих» [1, с. 77], поскольку, по его мнению, именно

в этом опыте реализует себя смысловой потенциал произведения. Это утверждение совпадает с суждением Ю. М. Лотмана о культурной «памяти» прецедентных текстов: «Ныне "Гамлет" – это не только текст Шекспира, но и память обо всех интерпретациях этого произведения... А это придает тексту новые смыслы» [2, с. 22].

Так, пьесы «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» («*Rosencrantz and Guildenstern are dead*», 1967) Т. Стоппарда (*Tom Stoppard, b. 1937*), «Фортинбрас спился» (*Fortynbras się upił*, 1983) Я. Гловацкого (*Janusz Andrzej Głowacki, 1938–2017*), «Гамлет в остром соусе» (*Amleto in salsa piccante*, 1989) итальянского драматурга А. Николаи (*Aldo Giuseppe Nicolaj, 1920–2004*), «Убийство Гонзаго» (*The Murder of Gonzago*, 1987) болгарского драматурга и поэта-песенника Н. Йорданова (*Недялко Йорданов, р. 1940*), «Офелия, Гертруда, Дания и другие» (2000) русскоязычной писательницы Татьяны Ахтман участвуют в межкультурном диалоге не только с трагедией У. Шекспира, но и друг с другом. Драматурги поднимают и по-своему разрешают вопрос о жизнеспособности в современном мире тех принципов и идеалов, которые на протяжении веков утверждались гуманистической европейской культурой. Поставив главных персонажей своих пьес перед выбором, сделанным когда-то шекспировским героем, они проверяют возможность решения «гамлетовского вопроса» персонажем, не обладающим масштабами личности датского принца, вероятность возложения на него задачи восстановления «расшатавшегося» века, наконец, актуальность самой борьбы за справедливое и гармоничное мироустройство.

В центре внимания обозначенных пьес оказываются второстепенные, а у А. Николаи – эпизодические персонажи трагедии «Гамлет, принц Датский»: Розенкранц с Гильденстерном – у Т. Стоппарда, принц Фортинбрас – у Я. Гловацкого, кухонная прислуга – у А. Николаи, актерская труппа – у Н. Йорданова, Гертруда и Офелия – у Т. Ахтман. Именно с их «точки зрения»<sup>4</sup> (термин Б. А. Успенского) переосмысляются события шекспировской трагедии. Подобная смена фокуса восприятия и осмысления событийной основы претекста, а соответственно, и смещение господствующей в оригинале повествовательной доминанты, запускают механизмы деконструкции, направленные на децентрализацию и девальвацию господствующих дискурсов с целью поиска альтернативных версий – нового героя

---

<sup>4</sup> Успенский, Б. А. Поэтика композиции / Б.А. Успенский. – СПб.: Азбука, 2000. – 348 с.

современности, способного сосуществовать в гармонии с изменившимся миром.

Так, в пьесе Т. Стоппарда на смену Гамлету, масштабы образа которого очерчены ренессансной моделью гуманизма, приходят Розенкранц с Гильденстерном. Персонажи в силу духовной инертности и безволия оказываются неспособными занять деятельную жизненную позицию. «Мы люди маленькие, с нашей стороны было бы нахальством вмешиваться в замыслы судьбы...» [3, с. 128] («<...> we are little men, we don't know the ins and outs of the matte... it would be presumptuous of us to inter fere with the design of fate or even of kings» [4, p. 102]), – говорит Гильденстерн, Они повторяют свою «шекспировскую» роль шпионов короля. В финальной сцене<sup>5</sup> на корабле персонажи, смирившись с бессмысленностью собственного существования, предпочтут его закончить. Таким образом, Розенкранц с Гильденстерном избирают путь невмешательства в ход событий, им не удастся повлиять не только на окружающую их действительность, но и изменить собственную судьбу.

В отличие от них, главные герои пьесы Н. Йорданова [5] – актеры, вслед за директором труппы Чарльзом, встают на путь сопротивления жестокости и несправедливости мира, принижающего их положение, обесценивающего их существование, диктующего «маленьким людям» свои правила игры, в которой актеры уподобляются пешкам. Сыгранный спектакль, сказанная со сцены «правда» репрезентируют жертвенный, безнадежный, отчаянный протест, но наделяющий смыслом жизнь актеров, придающий их существованию цель, а вместе с нею и общность, цельность, легитимность.

Выбором актеров в качестве главных героев пьесы обусловлено избрание шекспировской сцены-«мышеловки» как центральной в «Убийстве Гонзаго». События, в которых не могли участвовать актеры в претексте, в пьесе болгарского драматурга происходят за сценой, поэтому мы узнаем о них от лица персонажей Н. Йорданова. Отсюда и парафраз как основной прием переработки текста трагедии У. Шекспира.

Офелия и Гертруда – главные героини пьесы Т. Ахтман. Сосредоточенностью на внутреннем мире героинь обусловлена композиционная замкнутость художественного пространства пьесы их комнатами. Гертруда и Офелия осознают безвыходность, подневольность, отчужденность собственного существования, обусловленную

---

<sup>5</sup> Т. Стоппард актуализирует рассказ шекспировского Гамлета о предательстве Розенкранца и Гильденстерна, разворачивая его в сцену.

покорностью перед «женской» судьбой, налагающей на них социальные, моральные, физические запреты. При этом духовная несвобода репрезентируется через физическую, обретая конкретность, художественную очерченность в образах-деталях корсета и обручей на юбке: «Тело в плену и мысли и слова» [6, с. 407], – говорит Офелия. Не желая более быть пешками в руках судьбы, героини заканчивают жизнь самоубийством, протестуя против абсурдности собственного существования.

Пьеса «Фортинбрас спился» [7] – итог переосмысления Я. Гловацким «Гамлета» в контексте культурно-исторических реалий просоветской Польши (в пьесе Польша представлена образом Дании). События претекста изображаются с норвежской «точки зрения», что позволяет ввести в пьесу политический контекст. Гловацкий саркастически изображает внутреннюю жизнь Советского Союза (представленного в пьесе образом Норвегии), подчиненную деспотической воле ее правящих кругов (партийной номенклатуры), установивших и поддерживающих атмосферу тотального контроля над всеми сферами жизни общества.

Главный герой пьесы Я. Гловацкого – норвежский принц Фортинбрас, образ которого воплощает трагическую судьбу человека, не нашедшего в себе опоры для противостояния абсурдности эпохи, породившей бездушный государственный механизм, выстроенный по законам современной политики. Фортинбрас становится объектом политических манипуляций, он вынужден принимать навязываемые ему правила игры. Отсюда и чувство безысходности, иллюзорности гуманистической «программы» Фортинбраса, взошедшего на датский престол, но не осознавшего марионеточность своей роли в политизированной и безликой действительности.

Напротив, главные герои пьесы А. Николаи, следуя за шеф-поваром и главой семейства Фрогги, извлекают из сложившейся в Эльсиноре ситуации выгоду: им удастся взять в свои руки не только собственную судьбу, но и будущее всей Дании. Кухонное помещение становится не только местом действия всей пьесы, но и своеобразным стратегическим центром, где по-своему решаются важнейшие политические вопросы страны: «Кухня – это дипломатия, кухня – это оплот мира и очаг войны...» [8, с. 7] («*Anche la cucina è diplomazia, arma di pace ed arma di guerra*» [9, p. 14]), – говорит Фрогги.

В пьесе А. Николаи снимается сама необходимость противостояния окружающему миру, поскольку повар и его семья – часть постмодернистского века избытка и перенасыщения, века

расшатавшегося, подобно гамлетовскому. Но, в отличие от него, не требующего восстановления гармонии и справедливости, а предлагающего своим обитателям приспособиться к новым условиям существования.

Таким образом, сделав второстепенных персонажей шекспировской трагедии центральными, Т. Стоппард и Т. Ахтман обнаруживают неподъемность для своих героев гамлетовской миссии по преобразованию мироустройства. Я. Гловацкий – фиктивность гуманистических принципов и идеалов прошлого. А. Николаи показывает альтернативный гамлетовскому путь примирения с абсурдной реальностью. Напротив, герои пьесы Н. Йорданова в борьбе с коварством и ложью обретают смысл жизни. Однако финал пьесы, где торжество справедливости кажется неправдоподобным, не дает оснований для надежды на возможность преобразования мира на основе гуманистических принципов и идеалов.

Итак, основополагающей рецептивной стратегией в рассмотренных пьесах является изменение фокуса восприятия и интерпретации событийной основы претекста с «точки зрения» его второстепенных персонажей, что приводит к изменениям на сюжетно-композиционном, образно-мотивном и идейном уровнях художественного текста.

#### Список использованных источников

1. Машакова, А. К. Теоретические основы литературной рецепции / А. К. Машакова [Электронный ресурс]. – URL: [http://www.rusnauka.com/18\\_DNI\\_2010/Philologia/69591.doc.htm](http://www.rusnauka.com/18_DNI_2010/Philologia/69591.doc.htm) (дата обращения: 10.05.2023).
2. Лотман, Ю. М. Три функции текста / Ю. М. Лотман // Внутри мыслящих миров: Человек – текст – семиосфера – история. – М.: Языки русской культуры, 1996. – С. 11–22.
3. Стоппард, Т. Розенкранц и Гильденстерн мертвы: пьеса в трех действиях / пер. с англ. И. Бродского / Т. Стоппард // Иностранная литература. – № 4. – 1990. – С. 83 – 135.
4. Stoppard, T. *Rosencrantz and Guildenstern are Dead* / T. Stoppard. – London: Faber & Faber, 1968. – 118 p.
5. Йорданов, Н. Убийство Гонзаго / пер. Э. А. Макаровой / Н. Йорданов. – М.: Амфора, 2005. – 81 с.
6. Ахтман, Т. И. Офелия, Гертруда, Дания и другие / Т. И. Ахтман // Избранное. – Иерусалим: Ной, 2013. – С. 400–440.
7. Гловацкий, Я. Фортинбрас спился / пер. с пол. И. Щербаковой-Знаменской / Я. Гловацкий // Библиотека электронных книг LibFox [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.libfox.ru/604327-yanush-glovatskiy-fortinbras-spilsya.html> (дата обращения:

12. 04. 2023).

8. Николаи, А. Гамлет в остром соусе / пер. с итал. Н. Живаго / А. Николаи // Театральная библиотека [Электронный ресурс]. – URL: [http://www.theatre-library.ru/authors/n/nicolai\\_aldo](http://www.theatre-library.ru/authors/n/nicolai_aldo) (дата обращения: 12. 04. 2023).

9. Nicolaj, A. Amleto in salsa picante / A. Nicolaj [Электронный ресурс]. – URL: [http://www.aldonicolaj.com/pdf/Commedie/Amleto\\_in\\_salsa\\_piccante.pdf](http://www.aldonicolaj.com/pdf/Commedie/Amleto_in_salsa_piccante.pdf) (дата обращения: 20. 04. 2023).

#### IV. ИСТОРИЯ И МИФ В МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Э. В. Васильева

##### ПАРАШУРАМА В САЛЕМС-ЛОТЕ: ОПЫТ МИФОПОЭТИЧЕСКОЙ ДЕКОНСТРУКЦИИ РОМАНА С. КИНГА «ЖРЕБИЙ САЛЕМА»<sup>6</sup>

В настоящей статье предлагается прочтение романа Стивена Кинга «Жребий Салема» (*Salem's Lot*, 1975) с позиций мифологической школы. В отличие от мифокритиков начала XX в., мы не будем пытаться возвести сюжет романа к некому ритуалу (потому что едва ли сам Кинг закладывал потенциал для подобного прочтения), но попытаемся вскрыть мифологические основы этого сюжета, определить те базовые образы и мотивы, которые автор заимствовал из мифов разных народов, и через них выявить скрытый, внутренний сюжет «Жребия».

«Жребий Салема» — второй после «Кэрри» (*Carrie*, 1974) опубликованный роман Кинга, в котором писатель вернулся в художественный мир своего раннего, весьма лавкрафтианского по духу рассказа «Иерусалимов удел» (*Jerusalem's Lot*, с. 1968, опублик. 1978). Размышляя о возможностях и пределах художественной адаптации классических литературных произведений к ожиданиям современных читателей, Кинг создал концепцию, в которой стокеровский Дракула попадал в сонный новоанглийский городок — благополучный на первый взгляд, но насквозь прогнивший в силу распространения в нем того, что принято называть «социальным злом» [1, с. 46]. Древний вампир — носитель космического зла — должен был вполне комфортно чувствовать себя в таком месте, а изобретенный Брэмом Стокером «вирус вампиризма» — обращение через укусы — должен был без труда распространиться в среде отравленных различными пороками людей, в короткие сроки превратив городок в кишасщее вампирами логово.

Подобная история, написанная в русле распространенного в 1950-х–1970-х гг. литературного и кино-субжанра «ужасы в маленьком городке»

---

<sup>6</sup> Статья выполнена по гранту Правительства Российской Федерации (соглашение No 23-28-00989 от 14.06.2022, срок реализации 2023–2024 гг.) «Английская классическая литература в мировой культуре: рецепции, трансформации, интерпретации». / The work was financially supported by the grant from the Government of the Russian Federation (agreement No. 23-28-00989, 14.06.2022, implementation period 2023–2024) “English Classical Literature in World Culture: Receptions, Transformations, Interpretations”.

(англ. small town horror), могла привлечь читателя, знакомого с этим вариантом нарратива по произведениям Ш. Джексона (новелла «Лотерея», роман «Мы всегда жили в замке»), Р. Брэдбери (роман «Надвигается беда»), А. Левина (роман «Степфордские жены») и многочисленным фильмам ужасов 1950-х–1960-х гг. Однако, очевидно, страх показаться вторичным и создать сомнительный литературный вариант «Вторжения похитителей тел» заставил Кинга усложнить концепцию, наложив ее на жесткий мифологический каркас, который можно рассматривать как ключ к произведению.

В «Жребии Салема» вампиру Барлоу и его клике противостоит небольшая группа отважных героев, первыми узнавших о нашествии вампиров на Салемс-Лот и своими силами пытающихся спасти горожан. Возглавляет группу полуавтобиографический персонаж Бен Миерс – писатель, приехавший в Салемс-Лот в надежде разрешить мучившую его с детства загадку и найти вдохновение для новой книги. Помимо Бена в команде охотников на вампиров состоят его девушка Сьюзен Нортон, католический священник отец Каллахэн, старый школьный учитель словесности Мэтт Берк и врач Джимми Коуди. В создании этого маленького юнита Кинг следовал за Стокером, почти за восемьдесят лет до публикации «Жребия» уже разработавшим схожий список действующих лиц, включавший Джонатана и Мину Харкер, Абрахама Ван Хельсинга, врача-психиатра Джона Сьюворда и американского путешественника Квинси Морриса.

Однако в отличие от торжествующих героев Стокера, герои Кинга слабы и в битве с Барлоу терпят одно поражение за другим: после очередной «салемской ночи» превращается в вампира Сьюзен Нортон, умирает от сердечного приступа учитель Берк, сдается и убегает из города отец Каллахэн, трагически погибает Джимми Коуди, оставляя Бена одного в зараженном Салемс-Лоте.

Особенно характерно бегство отца Каллахэна, которое можно рассматривать в контексте переосмысления Кингом типичной для готики антикатолической и шире – антиклерикальной – риторики. Слабый, страдающий от алкогольной зависимости отец Каллахэн влачит жалкое существование в Салемс-Лоте: *«Он жаждал Вызова, той Цели, которой хотел бы себя посвятить. <...> Он хотел стать во главе отряда армии – кого? Бога, правды, добра, что суть одно и то же! – сражавшейся против ЗЛА. <...> Он жаждал битвы во славу Господа, пусть даже она закончится его гибелью, больше, чем самого Царства Небесного. Но никаких битв не было. Так, отдельные мелкие стычки. И у ЗЛА имелось*

не одно, а множество лиц, и все они были тупыми и дебильными» [2, с. 203—204].

Описывая терзания отца Каллахэна, сокрушающегося о том, что жизнь проходит мимо него, а его потенциал растрачивается впустую, Кинг показывает себя умелым социальным критиком, использующим фантастический сюжет своего романа для обличения пороков современного ему американского общества и выведения некоторых общих закономерностей. За семьдесят-восемьдесят лет, прошедших с публикации «Дракулы», сама человеческая натура обмельчала, и зло перестало носить демонический характер. Как следствие, менее выразительными, более апатичными стали и «силы добра»: борьба отца Каллахэна с мировой несправедливостью исчерпывается тем, что изо дня в день он принимает наводящие уныние исповеди кающихся салеменцев («я разбил машину брата... я ударил жену... я подглядывал в окно за миссис Сойер, когда она раздевалась... я солгал... я сквернословил... я имел нечестивые мысли...» [2, с. 201–202]). Будучи невольным поверенным всех постыдных тайн горожан, отец Каллахэн с болью осознает, что в сознании людей вера давно уступила место ритуалу: салеменцы просят об отпущении грехов, потому что так велит обычай, но, выйдя из церкви, забывают о покаянии и возвращаются к прежней жизни во грехе. Понимание своей беспомощности, в конечном счете, подрывает его собственную веру, делая Каллахэна беззащитным перед лицом зла, воплощением которого является вампир Барлоу. В созданной Кингом художественной вселенной ослабевшая христианская религия оказывается не в состоянии защитить людей, редуцировавших истинную веру до простой формальности, ставшей частью социальной жизни. И тогда на помощь оставшемуся в одиночестве Бену Миерсу приходят древние боги.

Наиболее яркой художественной находкой Кинга в романе «Жребий Салема» следует признать сцену, в которой Бен Миерс в присутствии последнего выжившего салеменца Марка Питри – увлеченного вампирской тематикой подростка – топором разрубает дверь в подвал одного из салеменских домов, где, по его предположению, должен находиться гроб с телом Барлоу:

*«Подбежав к щиту, [Бен] схватил топор и снял чехол, а потом вытащил из кармана одну склянку со святой водой и разбил ее об пол. Разлившаяся вода засветилась. После этого Бен смочил водой из другой склянки лезвие топора, и оно тоже стало излучать необыкновенный волшебный свет. Ухватившись за деревянное топорнице, Бен*

*почувствовал, как оно плотно легло в руку, наполняя ее удивительной силой. Повинуясь необъяснимому внутреннему порыву, он дотронулся инструментом до лба и тут же ощутил поразительную уверенность и веру в правоту своего дела. <...> Руки гудели от обретенной силы, будто провода под высоким напряжением. Лезвие засияло ярче. <...> Бен Миерс расставил ноги, взмахнул топором и молниеносным движением обрушил его на деревянную дверь. <...> Марк зачарованно не сводил с него глаз. Холодный голубой свет, исходящий от рук Бена и топорщица, стал походить на столб огня, в котором Бен продолжал неустанно трудиться. На шее вздулись жилы, один глаз прикрыт, а второй широко открыт и сверкает. Рубашка на спине лопнула, и было видно, как под кожей перекачиваются похожие на веревки мышцы. Бен превратился в одержимого, и Марк понимал, что эта одержимость вовсе не христианская: добро вернулось к своим изначальным истокам и лишилось всей мишуры цивилизации. <...> Это было проявлением Силы. Той самой Силы, что приводит в движение весь механизм мироздания» [2, с. 516–517].*

В созданной Кингом мифологизированной и мифологизирующей художественной реальности избавившийся от налета слабой христианской духовной традиции Бен становится проводником Древней Силы. В этой сцене вооруженный топором Бен – олицетворение ряда древних божеств, начиная с Парашурамы (букв. «Рама с топором») – шестого воплощения бога Вишну.

В индуизме Парашурама появляется для того, чтобы очистить землю от захватившего ее зла и посредством своего священного топора восстановить божественный порядок. В шестой главе «Девихагаватапураны» описывается появление Парашурамы на свет в окружении столь яркого света, что присутствующие при сем воины теряют зрение, обретая его вновь лишь после клятвы покаяться в совершенных злодеяниях и в будущем вести добродетельную жизнь. «Холодный голубой свет», описанный Кингом в вышеупомянутой сцене, может быть истолкован как аллюзия на миф о рождении Парашурамы.

Впрочем, отсылать этот элемент образа может и к другому индуистскому божеству – Индре, богу света и молнии, также вооруженному ваджрой для борьбы с демонами-асурами. Ваджра – ритуальное орудие, являющее собой нечто среднее между мечом, булавой и копьем, по преданию, изготовленное для Индры кузнецом Тваштаром из костей мудреца Дадхичи, – по мнению шведского ученого

XIX—XX вв. О. Монтелиуса, является индуистским аналогом скандинавского мьёльнира – легендарного атрибута бога Тора<sup>7</sup> [3, р. 61]. В древнегреческой мифологии Тору соответствует Зевс, также традиционно изображаемый с лабрисом – двусторонним топором. В славянской мифологии бог-громовержец Перун «меняет» оружие в ходе трансформации образа, пользуясь на разных этапах как камнями и стрелами, так и молотом и топором [4, с. 438].

В работе «Божества с топором» (*The Deities of the Sacred Axe*, 1923), опубликованной сто лет назад исследовательницей мифокритического направления М. Уэйтс, прослеживается история двустороннего топора как символа божества от атрибута Великой Матери до оружия богов грома и молнии, способных, в представлении древних, оплодотворять землю через грозы [5]. Существует теория, согласно которой в Древнем Египте акху / акх – боевой топор, служивший оружием элиты древнеегипетского общества, – стал восприниматься как символ власти, сначала мирской, а затем и божественной, что закрепилось и в иероглифике, ведь иероглиф «нечер» («бог, божество») имел вид топора или секиры. Ряд исследователей оспаривали это мнение, утверждая, что «нечер» изображает не топор, а штандарт божества, выставленный перед входом в храм, однако отечественные египтологи А.Б. Зубов и О.И. Зубова указывают на схожую символическую общность «топор – божество», которую можно увидеть и в других культурах древности: «... в основания менгиров и курганов часто клали лезвиями вверх каменные топоры или их миниатюрные модели как символы Небесного Бога. В Испании наскальные рисунки мегалитического периода также часто изображают солнечное существо с топором в деснице» [6, с. 43].

Топор или схожее оружие – секира или двусторонний лабрис – не только часть иконографии и символ божественной власти, но и указание на особую функцию вооруженного таким образом божества: боги с топором – это боги, поражающие зло и восстанавливающие изначальный порядок, на который это зло посягает. Ярость этих богов – особая форма божественной благодати. Традиционно противником таких богов выступает хтонический монстр, часто изображаемый в образе гигантского змея: Тифон должен пасть от руки Зевса, Ёрмундганд погибнет в битве с Тором (которая станет последней и для бога грома),

---

<sup>7</sup> Ориентация Кинга не только на индийскую, но и на скандинавскую мифологию угадывается в словах «один глаз прикрыт, а второй широко открыт и сверкает» [2, с. 517], возможно, отсылающих к каноническому образу скандинавского бога Одина, отдавшего глаз за возможность испытать из источника мудрости.

змееподобный демон Вритра будет уничтожен Индрой, принявший облик змееподобного существа Велес (в более поздних версиях сказочный Змиулан) будет поражен Перуном и т.д. Гибель змея означает победу сил добра над силами зла и переход от хаоса к космосу<sup>8</sup>.

Несмотря на то, что традиционно фольклорные и литературные вампиры могут принимать лишь облик некоторых птиц, летучих мышей, крыс, кошек, лис, волков или обращаться туманом, в романе Кинга Барлоу открыто уподобляется змею. В письме, обращенном к бросившим ему вызов героям, вампир самодовольно заявляет: *«Но я жил дольше вас. И я лукав и коварен. Я не сам змий, но его прародитель!»* [2, с. 425. – *Курсив мой. Э.В.*] (в ориг.: *«' <...> I am not the serpent, but the father of serpents»* [8, p. 561]). В этом Кинг следует мифологии предшествующего роману рассказа «Иерусалимов Удел», в котором само появление вампиров в городке объясняется распространением в нем демонического культа Червя<sup>9</sup> (концепция этого культа и название его основной книги – *De Vermis Mysteriis* – были заимствованы Кингом из работ предшественников – Роберта Блоха, Говарда Лавкрафта, Августа Дерлета). Пугающий древний монстр – червеподобный змей, скрывавшийся от людских глаз на протяжении столетий, – возвращается в новом обличье для того, чтобы установить в Салемс-Лоте свое царство тьмы, и противостоять ему может лишь вооруженный священным топором бог-змееборец.

Кинг амальгамирует заимствованные из мифологии образ солярного божества с топором и мотив змееборства, задавая с их помощью внутреннюю динамику сюжета: конвенциональный для литературы 1970-х гг. хоррор-нарратив о человеке, приехавшем в провинциальный городок и столкнувшемся там с невыразимым ужасом, начинает восприниматься как воплощение вневременного и внепространственного сюжета о битве добра в образе солнечного бога и зла в образе древнего змея.

---

<sup>8</sup> Известный британский зоолог, этолог и популяризатор науки Д. Моррис в своем провокационном исследовании «Голая обезьяна» утверждал, что змея является самым ненавистным для человека живым существом, страх перед которым мы унаследовали от приматов [7, p. 233–235]. Согласно теории обнаружения змей (*англ. snake detection theory*) американского приматолога Л. Исбелл, своим уникальным бинокулярным зрением и развитыми зрительными центрами мозга все приматы обязаны именно эволюционной потребности замечать и реагировать на этих опасных рептилий. Исследования, проведенные Исбелл, показали, что в мозгу макак есть особые нейронные контуры, генетически «запрограммированные» на обнаружение змей. Эта теория и подкрепляющие ее результаты исследований могут служить одним из объяснений того, почему в мифологиях самых разных народов именно змея является олицетворением враждебных человеку сил и его главным противником.

<sup>9</sup> Вслед за В.Я. Проппом мы не станем различать змея и червя как чудовищ, олицетворяющих хтонические силы в фольклорных сюжетах (см., напр.: [9, с. 103–104; 10, с. 247, 250, 270]).

В романе Кинга сила древних богов помогает Бену одолеть Барлоу, но убийство старого вампира не означает моментального установления вселенского порядка: как и вездесущее социальное зло, с которым апатично и без особого успеха боролся отец Каллахэн, космическое зло, представленное вампирами, имеет множество лиц, что делает его почти непобедимым. Сотворенные Барлоу вампиры продолжают обращать в себе подобных немногих оставшихся людьми салемицев, и вместо одного побежденного вампира армия зла готова противопоставить герою десятки новообращенных противников. Динамика борьбы Бена и его юного помощника Марка с вампирами в Салемс-Лоте вызывает в памяти еще одно известное воплощение мифа о змееборцах – миф о борьбе Геракла и Иолая с лернейской гидрой, на месте каждой отсеченной головы которой появлялись новые. Образ гидры давно используется в качестве символа непобедимого или труднопобедимого зла. Осознает невероятную сложность стоящей перед ними задачи и Бен, сообщаящий Марку в эпилоге: *«Многие из [вампиров] могут быть убиты... или уничтожены. Так точнее. Но не все»* [2, с. 538]. В отличие от отца Каллахэна, жаждавшего единовременной победоносной битвы со злом, Бен, кажется, готов к долгой и изматывающей войне со множеством битв, далеко не все из которых ему удастся выиграть. И эта его готовность, понимаем мы, проистекает из его гораздо более глубокого понимания императивов мироздания и своих функций носителя исконной идеи добра.

Подведем итог: роман Кинга «Жребий Салема» является оригинальным переосмыслением романа Стокера «Дракула». Кинг придает более современное звучание классическому готическому сюжету о войне с вампирами и одновременно усложняет стокеровскую концепцию, обращаясь к мифологической образности. Образ вооруженного священным топором божества и мотив змееборства объединяются автором и превращаются в базовую сюжетную структуру романа, на которую наслаиваются заимствованные из «Дракулы» сюжетные коллизии, свойственная всему письму Кинга социальная критика, конвенции жанров массовой литературы 1970-х гг., включая субжанр «ужасы в маленьком городке». Результатом становится сложное, многослойное произведение, поддающееся истолкованию на каждом из уровней повествования.

#### **Список использованных источников**

1. Кинг, С. Пляска смерти / пер. с англ. А. Грузберга/ С. Кинг. – М.: Издательство «АСТ», 2018. – 512 с.

2. Кинг, С. Жребий Салема / пер. с англ. В. Антонова / С. Кинг. – М.: Издательство «АСТ», 2019. – 544 с.
3. Montelius, O. The Sun-God's Axe and Thor's Hammer / O. Montelius // *Folklore*. – 1910. – Vol. 21. – № 1. – P. 60–78.
4. Мифологический словарь / Гл. ред. Е. М. Мелетинский. – М.: Советская энциклопедия, 1991. – 736 с.
5. Waites, M. C. The Deities of the Sacred Axe / M. C. Waites // *American Journal of Archaeology*. – 1923. – Vol. 27. – № 1. – P. 25–56.
6. Зубов, А. Б. Религия Древнего Египта. Ч. 1: Земля и боги / А. Б. Зубов, О.И. Зубова. – М.: РИПОЛ классик, 2017. – 400 с.
7. Morris, D. The Naked Ape: A Zoologist's Study of the Human Animal / D. Morris. – New York: Dell Publishing, 1999. – 252 p.
8. King, S. 'Salem's Lot / King S. The Shining. 'Salem's Lot. Carrie / S. King. – London: Heinemann; Octopus, 1984. – P. 319–626.
9. Пропп, В. Я. Змееборство Георгия в свете фольклора / В. Я. Пропп Фольклор. Литература. История / В.Я. Пропп. – М.: Лабиринт, 2002. – С. 92–114.
10. Пропп, В. Я. Исторические корни волшебной сказки / В. Я. Пропп. – Ленинград: Издательство Ленинградского университета, 1986. – 365 с.

### *С. В. Логиш*

## **МИФОЛОГИЧЕСКАЯ ОСНОВА СБОРНИКА ГАБРИЭЛЕ Д'АННУНЦИО «АЛКИОНА»**

Творчество Габриэле Д'Аннунцио (*Gabriele d'Annunzio, 1863–1938*) было бы ошибочно рассматривать в отрыве от его биографии. Он провозгласил принцип «жизнь как произведение искусства» (*la vita come un'opera d'arte*), фактически вплетая события своего «бытия» в литературный текст. Воплощение этого принципа особенно заметно в произведениях писателя, созданных в 1890-х и в первой половине 1900-гг., – в романах «Наслаждение» и «Невинный». В еще более значительной степени заявленный автором принцип проявляется в поэтических сочинениях, написанных в те же годы. Этот период стал для Д'Аннунцио наиболее плодотворным в различных жанрах его творчества. Самое значительное произведение Д'Аннунцио рубежа веков – объемное поэтическое сочинение «Лауды небу, морю, земле и героям» (*Laudi del cielo, del mare, della terra e degli eroi, 1903–1912*), задуманное как 7-частный цикл по числу мифологических Плеяд, но осуществленный только частично (Майя, Электра, Алкиона, Мериоп, Астеропа, Тайледе и Селена).

Самым значительным творческим стимулом для написания и

сборника «Алкиона», и всего цикла «Лауд» послужило увлечение Д'Аннунцио Древней Грецией, вначале скорее умозрительное, а в 1890-е гг. подкрепленное двумя морскими путешествиями к этим античным и священным берегам. В то же время развиваются его отношения с известной актрисой Элеонорой Дузе, которая стала «прототипом» Гермионы – главного женского образа книги, над которой поэт работал в Тоскане, на берегу Тирренского моря, в местности под названием Версилия, с 1899 до 1903 гг.

Основные темы сборника могут быть определены следующим образом:

1. единение с природой, то есть полное растворение лирического субъекта в окружающем (природном) мире. Поэт стоит выше других людей, он может сливаться с природой, теряя свою привычную идентичность и обретая бесконечную идентичность пейзажа, который его окружает (слияние происходит со всеми элементами природы, с растениями и с животными). Единение имеет панический характер тотального отождествления и концептуально связан с пантеизмом;

2. возрождение мифа, античного и языческого. Чтобы природа могла посвятить поэта в свои тайны, она должна быть девственной, жизнеутверждающей, мифической. Миф у Д'Аннунцио используется по двум направлениям: с одной стороны, через прямое обращение к мифам о природе; с другой, проживая и описывая свой индивидуальный опыт терминологией мифа;

3. возвышение роли поэтического слова. Оно в состоянии восстановить утраченную связь между поэтическим «Я» и природой и передать ее тайны. Посредством слова поэт может уловить истинный смысл мифов и на их основе создать новые. На этой его способности раскрывать тайны природы основываются и его исключительность как художника, и его роль пророка.

Структура сборника «Алкиона» глубоко и детально продумана и состоит из 5 симметричных разделов, включая 88 стихотворных текстов.

В первом разделе, хотя поэтическое «действие» происходит во Флоренции и ее окрестностях, очевидны отсылки к античной культуре и мифологии, которыми насыщены тексты (в частности, к произведениям Вергилия и Гесиода). В стихотворениях описывается только один день, разделенный на четыре хронологических элемента: закат, вечер, утро и послеполуденное время. Наиболее показательны в плане мифологических и античных реминисценций «proemio», т.е. вступительное стихотворение «Передышка» (*La tregua*), «Фьезоланский вечер» (*La sera fiesolana*),

«Блаженство» (*Beatitudine*) и «Труды и дни» (*L'opere i giorni*).

Во втором разделе действие переносится на берега рек Арно и Серкьо. Реминисценции из области литературы и культуры уступают место панизму, в котором реминисценции древнегреческой мифологии переплетаются с мотивами язычества, достигая высшей точки поэтической чувственности. Вслушиваясь в пейзаж, тонко воспринимая его звуки, испытывая своего рода чувственные озарения, поэт проникает в суть природы и растворяется в ней, сливается с нею воедино. Раздел включает известное стихотворение «Дождь в сосновом лесу» (*La pioggia nel pineto*), написанное в импрессионистической манере, в котором подробно описан «процесс» слияния лирического героя и его возлюбленной Гермiony (в греческой мифологии она дочь Елены Прекрасной и царя Менелая) с природным пейзажем, сотканным из бесчисленного множества ощущений.

В стихотворениях третьего раздела большое место отведено описанию сосновых лесов и устья реки Серкьо. Но в целом эта часть книги посвящена *мифу о Главке* (рассказанном в «Метаморфозах» Овидия, кн. XIII), трансформированному у Д'Аннунцио в тему сверхчеловека: поэт снова вступает во всеохватывающий контакт и диалог с природой, во всех ее проявлениях: это море, растительный и животный мир. Миф о рыбаке из Беотии, превратившемся в морское чудовище и получившем власть над миром, уже был использован Данте в «Божественной комедии». Он ссылается на эту историю в 1-й песне «Рая», чтобы объяснить явление, невозможное в природе: сублимацию (возвышение) человеческой сущности до божественной. Отсюда возникает глагол «*transumanar*» (букв.: *надчеловечить*), обозначающий переход от человеческого состояния к божественному. У Д'Аннунцио свет, отражающийся от волн, кажется герою призывом, и, следуя за ним, он готов погрузиться в эти волны. Уподобляясь Главку, поэт вбирает в себя черты божества, панического слияния с природой и пророческого знания.

В четвертом разделе, продолжая предыдущую тематику, автор вводит два новых мотива, также уходящих корнями в мифологию: поиск убежища в искусстве и в поэзии. Эта часть сборника также изобилует отсылками в античности, часто представленными в форме аллегорий (стихотворения «Августовский праздник» (*Feria d'agosto*), «Римская арка» (*L'arca romana*), стихотворный цикл «Летние мадригалы» (*Madrigali d'estate*)).

В заключительном, пятом разделе возникает тема сна (мечты,

сновидения) и памяти. По истечении лета необходимо обратиться к воспоминаниям, признать неизбежную скоротечность времени. Тематически здесь наиболее выразительны стихотворения «Сны о далеких землях» (*Sogni di terre lontane*) и «Прощание» (*Il commiato*), в которых описание итальянских пейзажей переплетается с образами античной мифологии.

Во временном плане тексты сборника охватывают астрономическое лето, с июня до середины сентября, детально описывая его течение и наделяя его особым символическим смыслом.

Поэтическое вступление ко всему сборнику – «Передышка» связано с двумя предыдущими частями «Лауд», «Майя» и «Электра», и обозначает действительно некую «передышку» от завершенных поэтических трудов, в которых поэт прославлял героические и гражданские доблести сверхчеловека.

Прежняя пафосная тематика, также насыщенная древней мифологией, уступает место панизму (от имени греческого бога лесов и пастбищ Пана), символическому слиянию с природой, единению с ней. Панизм, как уже отмечалось, является одним из ключевых концептов сборника. В европейской культуре эта концепция (в форме пантеизма) уже была достаточно хорошо известна (особенно в Германии со времен романтизма), но в Италии не получила должного внимания, т.к. в ее культуре большее значение придавалось рационализму и подражанию римской, т.е. латинской античности. Немецкие философы и поэты избрали в этом плане «греческий путь», опираясь на труды досократиков и неоплатоников, именно в их среде сформировалась иная интерпретация классицизма, основанная на витализме и панизме, согласно которой природа становилась местом и формой проявления божественного. На эту концепцию ссылается Ницше, через мировоззренческие и эстетические установки которого она стала и неотъемлемой частью эстетики и поэтики Д'Аннунцио.

Согласно этой концепции, поэту в его единении с природой «богоявленчески» позволено увидеть то, что недоступно другим. Именно поэтому слово, используемое в сборнике «Алкиона», всегда эвокативно (т.е. вызывающее в памяти некий образ или его составляющие – форму, звук, цвет), опирается на аналогию и никогда не используется в полном прямом значении. Оно не указывает на что-либо осязаемое или видимое, оно всегда указывает на самое себя и призвано передавать ощущения. Вследствие этого в поэтическом языке предпочтительно использование определенных семантических полей, связанных с визуальной и

аудиальной сферой. Поэтическая картина (и картина мира в целом, на которую она опирается) создается поэтом из звука, света и цвета в стремлении передать в тексте свое индивидуальное состояние.

В такой же степени важно и обращение к мифу, поэтому сборник насыщен мифологическим персонажами и ситуациями. В итоге изменяется и художественное время: оно «приостановлено» (*sospeso, suspendu, suspended*), и в нем реальность, настоящее время поэта-субъекта в действительности является мифическим и непрерывным поэтическим временем. Пространство также становится мифическим, и на пейзаж тосканской природы, якобы узнаваемый и даже обозначенный топографически, постоянно накладывается античная модель, «матрица»: долины и рощи пиний Центральной Италии преобразуются в такие же пейзажи Древней Греции.

Культура Древней Греции, и в наибольшей степени ее мифология становятся источником вдохновения и будущего возрождения Д'Аннунцио как поэта: у него она подкрепляется чувственностью и экзальтацией природы, вследствие чего рождается новое пространство, в котором рациональность мифа становится всего лишь «опорной конструкцией», «экзоскелетом» для значительно более богатого и разнообразного чувственного материала, который это пространство заполняет.

Миф как инструмент в общем «арсенале» художественных средств занимает важное место как один из главных источников поэтического вдохновения. «Классическое», античное мировосприятие, было способом осуществления перехода «от конечного к бесконечному». По мнению исследовательницы творчества поэта Валерии Джаннантонио, *«если эпоха «восхода» нашей средиземноморской цивилизации была самой аутентичной, самой религиозной и, следовательно, самой креативной для человеческого духа, не в меньшей степени и классицизм (античность) должен был выделяться по своей манере как способ поэтизации мира, как постоянный поиск пути, чтобы уравнять конечное с бесконечным»* [1, p. 86].

Греческий мир, который в полную силу раскрывается в сборнике «Алкиона», – это мир языческого мифа, отмены каких бы то ни было запретов и контроля над страстями, утверждение безграничных по сути возможностей «Я» (лирического субъекта), полного погружения в природу и обретение ее животворящей силы. Такое взаимопроникновение я-субъекта и природы-объекта, становящегося частью «я», которое, в свою очередь, становится частью объекта (поэзии,

поэтического описания) достигает высшей точки в «Алкионе» через ремифологизацию истории рыбака Главка, изложенной у Овидия, и этот прием показателен для дальнейшей стратегии Д'Аннунцио в репрезентации себя самого как поэта-пророка (*Poeta-Vate*).

Значение стратегии, избранной Д'Аннунцио, становится более понятной, если обратиться к понятиям ремифологизации (*remythicization*) и мифологической компетенции (*mythical authority*), о которых говорят в своих работах американские исследователи Ганс Блуменберг и Рафаэль Фалько. Блуменберг предлагает аннулировать традиционное полярное противостояние *mythos* и *logos*, которое возникло в эпоху Просвещения, полагая, что миф – это, напротив, «один из способов исполнения логоса» и даже «часть высокоточной 'работы логоса'» [2, р. 12]. Иными словами, именно посредством мифа укрепляется рациональность. Следовательно, оба эти понятия, не являясь диаметрально противоположными, следуют в одном направлении, с целью объяснить необъяснимое, с той разницей, что в мифе акцент ставится в большей степени на явления и их способ функционирования, а не на их происхождение. Блумберг критикует Просвещение за то, что оно закрепило за мифом ярлык иррациональности и отвергло его романтическую интерпретацию, в рамках которой миф признавался вечным, незбылемым. Вследствие этого античные мифы якобы заключают в себе абсолютные истины, которые должны таковыми оставаться для человечества на все времена. Одним словом, романтизм, согласно его точке зрения, «устанавливает более или менее отчетливое представление о содержании традиции, изменяющееся лишь по форме» [2, р. 49]. Д'Аннунцио пытается изменить такую ситуацию.

Идея ремифологизации оказывается особенно действенной, чтобы обнаружить мотивы, побудившие поэта обратиться к такому мифу, и чтобы продемонстрировать, что это обращение не было вполне непреднамеренным. С того момента, когда Д'Аннунцио решает его использовать, он распространяет миф и на самого себя, «присваивая» себе же полиморфизм и жизненную энергию мифического героя Главка в рамках истории полного слияния с природой, с тем чтобы подчеркнуть и творческую силу своей поэзии (*furore poetico*). Таким образом, это не только восстановление, рекуперация мифа, но и манипуляция мифом о поэте-пророке; недвусмысленно намекая на собственную божественную сущность и на способность слияния с природой, он из себя самого творит новый миф.

Д'Аннунцио использует унаследованный еще из античности миф о

поэте-пророке (poeta vate), согласно которому поэтическое вдохновение имеет исключительно божественную природу, при этом поэт не является творцом своих стихов, а только их переписчиком. Только в момент озарения он познает истину, недоступную для обычных людей, когда проникается божественным духом, который избрал его своим толкователем. Находясь во власти этой сверхчеловеческой силы, он теряет самостоятельность и самосознание, чтобы превратиться в простого переписчика, стать средством («инструментом») божественного вдохновения. И поэтому его пророческие способности не принадлежат ему самому, а богу, божественному началу, которое выражает себя через него. Поэт (Д'Аннунцио) включает себя в этот мифический процесс, чтобы предстать знатоком и транслятором самых таинственных законов и правил, которые управляют природой, и чтобы возвыситься над обыденным человеческим существованием. Завладевая мифом, он меняет его семантику (ресемантизирует), чтобы сверхчеловеческие качества приписать себе самому, а не божественной воле, божественному вмешательству.

Время в сборнике как будто приостановлено, преображено, также мифологизировано. Проецируя собственное существование в иное измерение, за рамками привычной хронологии, поэт улавливает отдельные мгновения этого бытия, чтобы их обессмертить, приобщить их к вечности. Лирический герой переживает полное единение духа с природой, ощущает ее тончайшие движения и вибрации, тончайшие знаки ее откровения. Они помогают ему влиться в паническую ткань жизни, которую он ощущает вокруг себя. Герой сливается с пейзажем. Гермиона, возлюбленная героя, периодически появляется в тексте как некое подобие ангела, одухотворяющего своим присутствием окружающий мир. *«Ее присутствие постоянно ощущается, присутствует интуитивно, но уловить его нелегко, потому что истинная цель Гермионы — погрузиться «в лесной дух» и жить «лесной жизнью» элементов пейзажа, которая подчиняется законам природы. Поэзия здесь становится абсолютным лирическим медиумом, связующим звеном между самоанализом и коммуникацией»* [3, р. 39].

В литературном плане в Италии 19 века миф о поэте-пророке, который пытается возродить Д'Аннунцио с тем, чтобы вокруг него сформировать и свой собственный образ, был уже достаточно исчерпан, широко освоен и использован и крупными поэтами-романтиками эпохи Рисорджименто. Уго Фосколо и ранний Джакомо Леопарди отчетливо повлияли своей поэзией на события итальянской истории и культуры,

предваряя и почти пророчески предсказывая ее будущее развитие в своих произведениях. Позднее эту роль сыграл Джозуэ Кардуччи, поэт-пророк уже единой Италии: по сути, он прославлял то, что уже свершилось. Д'Аннунцио оказался в тех же условиях, исторических и литературных, поэтому ему было необходимо изобрести некую новую ипостась поэта, которая стала бы узнаваемой и неподражаемой. Кроме того, он должен был учитывать, что роль интеллектуала в Италии значительно снизилась, вступала в период кризиса, исчерпав себя в эпохальных событиях предыдущих десятилетий, приведших к объединению страны.

Мифологический в целом контекст, к которому поэт добавляет самую широкую гамму аллюзий и прямых ссылок на античную литературу, служит для того, чтобы укрепить циклическую структуру сборника, в котором, по утверждению критика Луиджи Тренти, автор использует *«точную стратегию связи отдельных текстов между собой и более сложных структур, которые их поглощают, предлагаемую как динамическая модель вариативности и серийности»* [4, р. 268]. Миф становится главным связующим элементом для всех текстов сборника как некий непрерывный поток стихов, «канцоньере» (в итальянской традиции), прославляющий жизнь, красоту, поэзию (и самого поэта), и развивает тонкую линию повествования, на которую опирается текст.

Влияние мифа проявляется и на уровне стиля: каждый из пяти циклов «Алкионы» написан иным поэтическим стилем. В первом ощущается влияние поэтики прерафаэлитов, во втором – техника импрессионизма; остальные более близки к классической античной поэзии. Миф становится для Д'Аннунцио инструментом для проникновения в природу и в саму жизнь, для ее интерпретации и переоценки, и, в то же время, возвышением и прославлением поэзии, ценность которой неизменна и неумаляема.

Таким образом, изначально используя в полной мере миф как источник поэтического вдохновения и как художественный материал, поддающийся переосмыслению, поэт создает новую схему отношений между поэтом и текстом, творцом и мифом, субъектом и объектом в поэтическом тексте. Создавая некое новое художественное пространство и помещая в него поэта-пророка, он наделяет его невиданными ранее качествами, способностью раскрыть еще неизведанные тайны природы и бытия. Это новая ипостась Poeta Vate, поэта-пророка, по сути становящегося сверхчеловеком.

### Список использованных источников

1. Giannantonio, V. L'universo dei sensi. Letteratura e artificio in D'Annunzio / V. Giannantonio. – Roma: Bulzoni editore, 2001. – 346 p.
2. Blumenberg, H. Work on Myth / H. Blumenberg. – Cambridge: The MIT Press, 1990. – 725 p.
3. Lombardinilo, A. D'Annunzio e il tempo di "Alcyone": note sul metamorfismo della parola / A. Lombardinilo // Rassegna dannunziana. – Vol. 57/58. - [Pescara] – 2010. – P. 27–41.
4. Trenti, L. Rassegna dannunziana (1980-1987) / Trenti, L. // Annali d'Italianistica. – Vol. 5 – 1987. –P.263–270.

*Ю. В. Стулов*

### СТРАШНОЕ БУДУЩЕЕ ЧЕЛОВЕЧЕСТВА: РОМАН КОЛСОНА УАЙТХЕДА «ПЕРВАЯ ЗОНА»

В 2011 г. известный афроамериканский писатель Колсон Уайтхед (*Colson Whitehead, b. 1969*) опубликовал роман «Первая зона» (*Zone One, 2011*), который войдет в список бестселлеров газеты «Нью-Йорк таймс». Его поспешили отнести к выделенному англо-американскими литературоведами направлению «спекулятивного реализма», в котором наблюдается «претворение реализма и фантазии в спекулятивные формы, которые, как кажется, формируют новые нарративные типы в современном романе»<sup>10</sup> [1, p. 3]. Правда, трудно назвать новым тот жанровый гибрид, который создает писатель. В романе отмечаются элементы фантастики, нуара, романа ужаса и психологического романа, при этом сдобренного большей долей острой социальной сатиры, что является своего рода фирменным знаком Уайтхеда. Более важно то, что роман можно без всяких оговорок отнести к постапокалиптической литературе, которая становится все более популярной в первой четверти XXI века в связи с резким изменением климата, эпидемиями и катастрофическими событиями, происходящими в разных частях света. Причинами апокалипсиса могут быть ядерная война, техногенные аварии, пандемии и т.д., ставящие под угрозу само существование человечества, которое ищет способ выжить в новых условиях, о чем, как правило, и идет речь в постапокалиптическом произведении, будь то

---

<sup>10</sup> Здесь и далее перевод с английского – автора. – Ю. С.

книга, фильм, спектакль или картина.

Уайтхед отталкивается от своих предшественников в данном жанре, в первую очередь от Айзека Азимова и Стивена Кинга, но добавляет новые необычные краски к описанию постапокалиптического будущего Америки. Писатель рисует Нью-Йорк после произошедшего апокалипсиса, когда на земле появился вирус, заражающий людей и превращающий их в зомби, т.е. оживших трупов, толпы которых инфицируют людей и постепенно захватывают огромные территории, тем самым сужая пространство обитания человека. Вместе с тем писатель вводит социально-культурный контекст происходящего. Сам момент апокалипсиса не описан; для писателя значимо, что происходит после него. Читатель становится свидетелем торжества зомби, представляющих собой механическую бездумную орду, уничтожающую все живое. Армейские подразделения и отряды волонтеров-«чистильщиков», т.е. «санитаров» (sweepers), прочесывают городские кварталы, зачищая их от зомби и медленно продвигаясь к стене, окружающей «Первую зону», которая отделяет этот район от остальной части Нью-Йорка. Главный безымянный герой романа, которого писатель иронически наделяет прозвищем Марк Спитц (по имени знаменитого олимпийского чемпиона по плаванию, установившего рекорд по числу золотых медалей на одной олимпиаде), со своими напарниками Гэри и Кейтлин из подразделения «Омега» занимается уничтожением зомби. Они делятся на «скелов» (skels – сокращенное от слова skeleton, что значит «скелет»), чрезвычайно опасных агрессивных существ, нападающих на людей, и инфицированных «пустоголовых», или слабоумных (stragglers), которые кажутся безобидными (они застыли в тех позах и там, где настигла их смерть), но на самом деле прикосновение к ним опасно. Первыми идут солдаты, за ними волонтеры, а следом едут транспортеры, которые подбирают трупы и уничтожают их, в результате чего весь город осыпан пеплом. Так этаж за этажом, улица за улицей «Первая зона» освобождается от последствий катастрофы.

В современной культуре и литературе феномен зомби стал активно использоваться для предупреждения человечества о грозящей опасности: если люди не задумаются, то их деятельность, в том числе часто не управляемые разумом эксперименты с техникой, химией, природой и т.д. могут привести к чудовищным последствиям, о чем свидетельствуют техногенные катастрофы последних десятилетий. Т. Ланцендёрфер отмечает, что *«2000-е достигли высокой отметки в публикации»*

литературы о зомби в том, что касается как простого количества, так и качества» [2, р. 16]. Зомби стали персонажами многочисленных произведений художественной литературы, кино, компьютерных игр и т.д. Эта фигура «становится метафорическим сосудом, который символизирует настоящие вирусные ужасы современного общества» [3, р. 135], «полезной аналитической линзой», по выражению П. Чейза и А. Коэна [4, р. 45]. А в романе Уайтхеда это еще и высказывание о сегодняшней Америке. Его полчища зомби, олицетворяющие всеобъемлющее зло, превращают многомиллионный город в уродливую каменную пустыню, в которой все эти громады небоскребов, шикарных магазинов, ресторанов, театров напоминают, с одной стороны, о когда-то бурной жизни с погоней за всевозможными ее благами, а, с другой, свидетельствуют о тщете человеческих стремлений перед лицом невиданной катастрофы. На всем лежит печать упадка, разложения, деградации. Исчезли краски мира; все стало таким же серым, как пепел, исторгаемый машинами по переработке скелов. Зомби разрушают существовавшую реальность, вызывая новые, еще не осознанные реакции на свое наступление на человеческий мир. Разрушены дороги, соединявшие различные регионы страны, разорваны возможности быстрой коммуникации в то время, как техника достигла невиданных высот, а люди с огромным трудом пытаются найти связи, которые помогли бы им вместе выжить в эти ужасные времена. Как верно замечает К. Фейн, «Первая зона» отражает социально релевантные темы, такие как ностальгия, отчаяние и потребительство посредством метафоры зомби, которая накладывается слой за слоем в контексте аллюзий, ретроспекций, иронии и символики» [5, р. 138], благодаря чему усиливается эффект противостояния человека и зомби. Человек мыслит и может просчитывать последствия своих действий, в то время как у зомби отсутствует разум, они действуют всей массой. В своей жажде крови они инфицируют все новые и новые жертвы, обрекая человечество на вымирание.

В отличие от большинства зомби-произведений Уайтхед не останавливается на самом описании апокалипсиса, т.н. «Последней ночи», или его этимологии, который возникает только в отрывочных воспоминаниях героя, да он и не закончен, о чем говорит заключительная сцена романа, когда орды зомби штурмуют стену и герой вынужден броситься в эту толпу. Все внимание сосредоточено на трех днях деятельности «чистильщиков» – с пятницы по воскресенье – по мере их продвижения к стене. Немногие оставшиеся в живых стремятся

сохранить территорию, на которой можно будет пересоздать жизнь. В зомби-фильмах человек обычно одерживает победу, но Уайтхед не разделяет подобных иллюзий, что связано с деятельностью временной администрации, расположенной в городе Буффало и оттуда руководящей мероприятиями по очистке территории страны от зомби. Как стандартная бюрократическая контора, унаследовавшая все изъяды прошлой американской бюрократии, она полагается на бесконечные инструкции, приказы и отчеты и оказывается не в состоянии адекватно оценить ситуацию и выработать работающий механизм действий, способный обеспечить восстановление порядка в стране. Ей удается добиться финансовой помощи от корпораций, которые снабжают выживших необходимым продовольствием, водой, средствами гигиены, но, как это и бывает в реальной жизни, у товаров истек срок годности, или это не то, что нужно и т.п. В очищенных от зомби районах создаются лагеря для выживших, которые уже своими названиями должны вселять надежду («Кричащий Орел» (Screaming Eagle), «Счастливые акры» (Happy Acres), «Журчащие ручьи» (Bubbling Brooks)), но у администрации нет средств защитить их, и вскоре «Журчащие ручьи» будут подвергнуты нападению зомби и будут уничтожены.

Уайтхед не пытается сконструировать мир, который появится на руинах исчезающей Америки. Он только дает отдельные штрихи, демонстрирующие возможное направление движения постапокалиптического общества: в его сатирическом описании администрации Буффало и ее представителей становится ясно, что они не способны мыслить новыми категориями, а их решения определены схемами, заимствованными из прошлого. Они воспроизводят уже известные структуры общества, доказавшие свою неадекватность новому времени, а ведь именно в такие переломные моменты истории актуализируются человеческие страхи и фобии, утрачивается вера в способность человека преодолеть кризис. По этой причине с такой настойчивостью пропагандируется миф о т.н. Американском Фениксе, который, как это уже не раз случалось в истории страны, должен восстать из пепла, и транслируются победные реляции. Все эти модные слова и звонкие лозунги исходят из ключевой фразы: «Мы закладываем завтра» (We Make Tomorrow), и потому все усилия выживших должны сосредоточиться на выполнении этой задачи. Программа будущего общества готовится группой ученых, в которую включены два лауреата Нобелевской премии, но трудно поверить, что из этого выйдет толк. На самом деле читатель постоянно убеждается, что эта цель практически не

осуществима: сама администрация только мешает делу, заставляя «чистильщиков» заполнять всевозможные анкеты и составлять бессмысленные справки с описанием количества, возраста зомби, их плотности, районирования и т.д., что меняется ежеминутно и отвлекает от опасной работы по зачистке территории. К тому же следует помнить, что волонтеры не были специально обучены своей работе, требующей максимального внимания и осторожности, ведь они были *«солдатами исключительно по воле новых обстоятельств»* [6, р. 31]. а в прежней жизни работали учителями, продавцами, аптекарями и т.п. Здесь же действует одно правило: *«Если ты не сконцентрируешься на том, как выжить в течение следующих пяти минут, ты не выживешь»* [6, р. 26]. Живым нужно каким-то образом попытаться выжить, и потому вид зомби, особенно «пустоголовых», производит тяжелое впечатление на «чистильщиков»: ведь в прежней жизни они не представляли собой ничего необычного, это были *«его соседи, люди, которых он видел каждый день в вагоне метро»* [6, р. 214]. И потому нельзя уходить в рефлекссию: она опасна, затягивая мысль в ненужном направлении, тем более что есть приказ, обязательный для всех волонтеров: “Pop ‘em and drop ‘em” («Кончайте с ними и выбрасывайте!»), которые должны вышвыривать скелеты на дорогу, где их подбирает машина, уничтожающая трупы.

В отличие от сложившихся уже стандартов постапокалиптической литературы главное место в произведении принадлежит рефлексирующему герою, чьими глазами читатель видит страшное будущее, но размышления которого направлены в прошлое, давая ему оценку с позиции нового времени. Ведь выжившие ежеминутно ощущают, как скоротечна может быть жизнь, полностью зависящая от их способности моментально реагировать на происходящее вокруг и находить верное решение. Именно так и ведет себя Марк Спитц, который может надеяться только на себя. Выжив на первом этапе эпидемии и став свидетелем нападения зомби на восточные штаты, когда на его глазах гибли сотни людей и рушились все представления о нормальной жизни. Ему повезло, поскольку его спасли военные, но память об увиденных чудовищных сценах не уходит, сказываясь на психическом состоянии личности. Доктор Нил Херкимер, психотерапевт, приобретший большое влияние после апокалипсиса, обнаружил т.н. PASD (post-apocalyptic stress disorder), т.е. пост-апокалиптическое стрессовое расстройство, у 75% выживших и заявил, что остальные 25% страдают умственными расстройствами. По его мнению, *«по новым данным, сто процентов*

*населения Земли были сумасшедшими»* [6, р. 54]. Марк Спитц видит проявления ПАСР у окружающих и пытается не поддаваться отчаянию, наблюдая, как на черном рынке антидепрессанты и обезболивающие стали самым востребованным товаром. Он стремится сохранить рассудок, внимательно вглядываясь в окружающий его мир и отмечая изменения в облике Нью-Йорка и встречных людей. Через показ внутреннего мира героя Уайтхед обращает внимание читателя на изменения в ходе его мыслей по мере продвижения по городу; при этом глубокий психологизм сочетается с сатирическими зарисовками чиновников из администрации, которые приезжают с инспекцией на место событий, не имея реального представления о масштабе бедствия.

Как и в других своих романах, писатель выбирает в качестве главного героя обычного человека, попавшего в необычные обстоятельства. Он типичный середнячок, никогда не стремившийся достичь высоких результатов и вполне довольный своим положением. По мнению психологов, *«он был самым типичным, самым-самым, самым заурядным»*; в школе *«он был совершенным, закоренелым четверочником...; он получал свои отметки за счет своей посредственности»* [6, р. 56], и главным его талантом было то, что *«уже с малых лет он был специалистом по выживанию»* [6, р. 9]. Это и спасало его во время катастрофы: на протяжении всего романа он остается живым, а друзья погибают. Его выживаемость – единственное, что дает надежду, что он спасется, хотя верится в это с трудом. Но ведь до этого он несколько раз оказывался в смертельных переделках и выживал: даже не умея плавать (это, однако, человек по прозвищу Марк Спитц: он бросился в канал и спасся!).

Его обыкновенность проявляется в его вкусах и интересах – таких же, как у большинства сограждан: те же видеоигры, тот же набор поп-музыки, те же популярные фильмы, мелодии из которых звучат в клипах, которые слышат или насвистывают персонажи. Когда «чистильщики» оказываются в брошенных квартирах нью-йоркцев, он повсюду видит стандартный набор мебели, однообразные украшения, дешевые тома массовой литературы. Он такой же, как они, но отличается способностью приспособиться к обстоятельствам, благодаря чему он и переживает своих коллег.

Удивительная особенность романа, написанного чернокожим американцем, который постоянно обращается к историческому опыту своих братьев, – лишь к концу книги становится ясно, что герой – афроамериканец, и тогда становится понятной аллюзия на Марка

Спитца: традиционно считалось, что афроамериканцы не умеют плавать. Стремление спастись помогает герою выжить, подобно тому, как на протяжении всей трагической истории афроамериканцы преодолевали обрушивавшиеся на них испытания. Творчество Уайтхеда успели уже отнести к «пост-расовому» (postracial) направлению, объясняя это новой общественно-политической ситуацией в США, когда этническое происхождение человека не стало иметь того значения, как прежде. На это обращают внимание М. Грэм, Р. Сальдивар. Однако представляется, что это чересчур преждевременное определение, о чем, собственно, свидетельствуют книги писателя последнего десятилетия, где он вновь и вновь показывает чудовищную несправедливость американского общества к своим небелым согражданам. Безусловно, важна человеческая личность, но при этом, как и подчеркивает Уайтхед, она проявляет себя в конкретных исторических обстоятельствах: для США расовые отношения не ушли в прошлое; они по-прежнему определяют общественные процессы в стране.

Роман К. Уайтхеда «Первая зона» делает проекцию в будущее, когда под вопросом окажется выживание человеческой цивилизации, погибающей под нашествием инфицированных зомби, уничтожающих все живое. Символом опустошения и деградации становится Нью-Йорк, где отряды солдат и волонтеры-«чистильщики» прочесывают кварталы города, зачищая их от зомби. Вглядываясь в доапокалиптическое прошлое своего героя, писатель предостерегает читателя об опасности бездумно наслаждаться благами цивилизации, играя с технологиями в поисках все новых удовольствий и неспособности критически оценить свое прошлое и настоящее.

#### Список использованных источников

1. Saldívar, R. The Second Elevation of the Novel: Race, Form, and the Postrace Aesthetic in Contemporary Narrative / R. Saldívar // Narrative. – Vol. 21. – No. 1 (January 2013). – P. 1–18.
2. Lanzendoerfer, T. Books of the Dead: Reading the Zombie in Contemporary Literature / T. Lanzendoerfer. – N.-Y.: Univ. Press of Mississippi, 2018. – 240 p.
3. Boluk, S.; Lenz, W.. Infection, Media, and Capitalism: From Early Modern Plagues to Postmodern / S. Boluk; W. Lenz // Journal for Early Modern Cultural Studies. – Vol. 10. – No. 2 – 2010). – P. 126–147.
4. Chase, P.; Cohen, A. Yes, But, In a Zombie Apocalypse... / P. Chase; A. Cohen // Modern Language Studies. – Vol. 43. – No. 2 – 2014. – P. 44–57.
5. Whitehead, C. Zone One / C. Whitehead. – London: Vintage Books, 2012. – 322 p.

*Т. Л. Селитрина*

## УРОКИ ОНОРЕ ДЕ БАЛЬЗАКА В ТВОРЧЕСКОМ СОЗНАНИИ И ПРАКТИКЕ ГЕНРИ ДЖЕЙМСА

В творческой практике американского писателя Генри Джеймса (*Henry James, 1843–1916*) основополагающими станут процессы познания человеком мира и формы этого познания. В начале творческого пути Джеймс переводил А. де Мюссе, подражал П. Мериме, Жорж Санд, О. де Бальзаку. Сам Джеймс во многом ориентировался в «годы учений» на бальзаковский тип реализма, равно как и на творчество И.С. Тургенева, который стал для Джеймса образцом писателя и человека.

Когда в конце 70-х гг. XIX века Джеймс обратился к исследованию американской действительности, он внимательно изучал опыт Бальзака: «*Бальзак – отец наш*» [1, с. 47].

В письме У. Хоуэллсу (*William Dean Howells; 1837 – 1920*) Джеймс прямо говорит о влиянии на него французского романиста. Более того, создавая свой первый роман «Родерик Хадсон» (*Roderick Hudson, 1870*), он пишет, что «*свил себе гнездо в тени великого Бальзака*»: «его величественный пример – в этом нет большого секрета – высился в моих глазах над местом действия» [2, с. 202].

Работая над «*чисто американской историей*», романом «Вашингтонская площадь» (*Washington Square, 1880*), по его признанию, он стремился использовать так называемые «*paraphernalia*», т.е. атрибуты осязаемого мира, которые его восхищали в творениях Бальзака. Несколькими годами ранее он советовал писательнице Е. Прескотт (*E. Livingston Prescott (1847–1901)*) прочитать «Евгению Гранде» Бальзака, обратив внимание на детальное воспроизведение характеров и среды: «*каждая деталь подводит к главному эффекту и работает на него*» [1, с. 48]. На его взгляд, некоторые эпизоды из «Евгении Гранде» навсегда остаются в памяти, в особенности картины «*мрачного и холодного жилища, в котором старится и вянет Евгения Гранде*» [1, с. 48].

На литературный источник «Вашингтонской площади» обратили внимание такие западные исследователи, как С. Снелл, М. Свон, С. Жан-Дельбар-Гарант и другие. Кроме литературного источника существовал и реальный случай, о котором поведала Джеймсу известная актриса Фанни Кэмбл. Она рассказала писателю о своём брате, бессердечном эгоисте,

домогавшемся руки богатой наследницы. Отец девушки был категорически против этого брака, заявив, что лишит дочь наследства. Естественно, молодой человек тотчас же отказался от своего намерения. Правда, через много лет, он вновь пытался возобновить отношения с покинутой им девушкой, но получил решительный отказ.

В сюжетах обоих художественных произведений наблюдается известное сходство: отец обрёл дочь на одиночество, жестоко распорядившись её судьбой. Мы писали ранее о том, что в обоих романах можно обнаружить классическую гегелевскую коллизию: *«конфликт между поэзией сердца и противостоящей прозой отношений»*, когда судьба обеих героинь превратилась в *«драму без гибели»* [1, с. 54].

Как и в Сомюре, где всюду господствовал вопрос «что платишь?» и «люди превращали свои сердца в камень», так и в старом Нью-Йорке существовала та же система ценностей и понятий.

В роман Джеймса естественно и закономерно вошла тема власти денег, с которой была связана тема утраченных иллюзий и несбывшегося счастья, воплотившаяся затем в его романах «Женский портрет» (1881) и «Крылья голубки» (1902).

Джеймс в одной из статей о Бальзаке (1902) отмечает, что *он «читал Вселенную по Франции своего времени... его глаза смотрели на собственную работу как на человеческую драму и в то же время как на зеркало многих социальных явлений»* [2, с. 195].

Между 1830 и 1837 гг. Бальзак написал «Философские этюды», одним из признаков которых обычно считают фантастику, которая, в частности, существует в «Шагреновой коже». Д. Затонский заметил, что в «Шагреновой коже» *«фантастична лишь центральная сюжетная посылка – мифотворческий символ сжимающейся шагреновой кожи»* [3, с. 195]. В остальном, как считает исследователь, роман не лишён исторической достоверности. История Рафаэля де Валантена – это *«история растления и убийства молодого человека равнодушным, корыстным эгоистическим обществом, один из вариантов утраты иллюзий»* [3, с. 198]. Бальзак подчёркивал, что Рафаэль, став наследником шести миллионов, обнаружил, что шагреновая кожа сжалась в размерах: *«Мир принадлежал ему, он всё мог – и не хотел уже ничего»* [4, с. 501].

На талисмানে из шагреновой кожи была начертана фраза об исполнении любого желанию его владельца. Однако надпись заканчивалась предупреждением соразмерять свои желания с жизнью, поскольку с каждым желанием жизнь владельца будет убывать, приближаясь к финалу.

Создавая фантастическую историю Рафаэля, Бальзак изображал Жизнь в сватке с Желанием. В судьбе персонажа играют роль две женщины: Полина, воплощающая в себе чистоту нравственного чувства, и Феодора, демонстрирующая холодный расчёт, олицетворяющая всё парижское общество с его безудержной жадой наживы и чудовищным эгоизмом.

На наш взгляд, в романе Джеймса «Крылья голубки» (*The Wings of the Dove, 1902*) можно усмотреть некоторые аллюзии на темы, поднятые Бальзаком в «Шагреновой коже». Джеймса также волнует нравственная картина окружающего его буржуазного общества и духовная суть современного человека. Как и Бальзак, он видит разгул собственнических, хищнических инстинктов в наблюдаемой им лондонской жизни, которая кажется ему бесчеловечной, вульгарной, унылой и отвратительной.

Главная героиня романа, двадцатилетняя американка Милли Тилл, прибывшая в Лондон в стремлении познать жизнь и людей, «увидеть конкретный мир, знакомый и любимый, возникший из прочитанных книг, мир, о каком лишь мечталось» [5, с. 122]. Эта девушка, «стоящая на пороге жизни», вдруг оказывается приговорённой к смерти», – записал Джеймс в своём дневнике, размышляя над темой будущего романа [6, с. 224]. Он усмотрел «богатое внутреннее содержание» в идее, как ему казалось, весьма скромной: «девушка узнаёт, что жить ей осталось совсем немного... она любит жизнь, мечты её были огромны, и она страстно цепляется за жизнь, молит о ней» [6, с. 224].

Оказавшись в Европе, Милли жаждет новых впечатлений, полна надежд. Величественное аристократическое поместье Четтем, куда она была приглашена, кажется ей «символом предназначенного счастливого преуспевания» и напоминает композиции в духе Ватто [5, с. 181].

Современник Джеймса, писатель Форд Медокс Форд отметил, что книги Джеймса дают представление о вибрирующей реальности, о том, как сознание человека «пульсирует между явным, очевидным и внутренним, часто скрытым, что составляет суть жизни» [7, р. 141]. Для изображения внутренних процессов движения души Милли Джеймс прибегает к приёмам литературного импрессионизма. Его интересует сама фактура человеческого опыта: едва уловимое и случайное объединяется в значимое и целое. Сама атмосфера дома, Ланкастер-Гейт, уровень приёма гостей, вызывали в ней одновременно «звучание колокола и глубокие полутона скрытых смыслов», Милли обращала внимание на малейшие мелочи: «лица, руки, драгоценности женщин,

*звучание слов – особенно имён, доносившихся с противоположной стороны стола, форма вилок, аранжировка цветов, поведение слуг, стены комнаты – всё было штрихами картины – и символами играемой пьесы» [5, с. 131].*

Племянница хозяйки дома, привлекательная Кейт Крой показалась ей *«исключительно дружелюбной, поразительно добросердечной и близкой» [5, с. 131]* Она произвела на Милли огромное впечатление своей красотой и *«возвышенностью души» [5, с. 128]*. Всё казалось Милли ярким и необычным. Она даже почувствовала радостное возбуждение от того, что *«попала в струю»*, что её интерес к людям и любовь к жизни здесь, в Лондоне, воплотились воочию.

Милли не сознаёт, что гости, приглашённые к Мод Лоудер в Ланкастер-Гейт видят в ней одинокую, осиротевшую беззащитную американку с большим состоянием. Девушка не понимает, что внимание к ней – лишь дань условности. Их привлекают, в первую очередь, её деньги. Бесприданница Кейт Крой мечтает соединить свою судьбу с молодым журналистом Мертоном Деншером, молодым человеком с ограниченными средствами. Её тётушка, Мод Лоудер, находит ей выгодную, по её понятию, партию, в лице лорда Марка, обедневшего аристократа, но владеющего титулом, что для Мод Лоудер является определяющим фактором. В романе Джеймса дана обобщающая характеристика Мод Лоудер: *«она сама – лондонское общество»*. Здесь прямая перекличка с Бальзаком: *«Феодора – это общество»*.

Кейт Крой узнаёт, что Мертон Деншер, во время недавней служебной командировки в Нью-Йорк наносил визиты Милли Тилл. Она догадывается, что Милли влюблена в Деншера, и предлагает ему жениться на ней, чтобы после её кончины завладеть её состоянием. Кейт даже называет Милли голубкой, считая, что после её смерти она накроет их крыльями богатства.

Также как и Рафаэль де Валантен, Милли обречена на смерть. В предисловии к нью-йоркскому изданию (1909), Джеймс излагал идею своего романа: *«юная особа, сознающая в себе великую волю к жизни, но рано поражённая болезнью, обречённая на смерть и получившая слишком короткую отсрочку к страшному приговору, влюблена в этот мир и, более того, – хотя и знает о своём приговоре, – страстно желает до своего угасания “выжать всё возможное” из наибольшего числа тончайших вибраций и так обрести, пусть на недолгое время, пусть урывками, ощущение, что она жила» [5, с. 607].*

Живите, живите в полную силу, – советует Милли знаменитый

лондонский доктор Люк Стретт. *«Жизнь как выбор, жизнь как волевой акт – будьте активны»* – напутствует её доктор [5, с. 215].

В. Бахмутский в своей статье о «Шагреновой коже» Бальзака подчеркнул: *«Покуда Рафаэль охвачен страстью, желанием, продолжает надеяться и верить, – он живёт... Самое страшное, что в этой борьбе он потерял свою живую душу»* [5, с. 236].

Окружающее Милли общество в лице Кейт Крой, лорда Марка, Мод Лоудер хладнокровно и цинично наблюдает *«вдохновенную и страстную борьбу Милли с болезнью»* [5, с. 610]. Джеймс заметил: *«жизнь, несмотря на её болезнь, – предстала перед этой молодой женщиной как нечто ослепляющее – соблазнительное и радостное»* [5, с. 610]. Она любит и, как она смеет надеяться, любима Деншером. Когда она догадалась об истинной причине пребывания Деншера в Венеции, она, как сказала её компаньонка, *«повернулась лицом к стене»* [5, с.492]. Но, в отличие от Рафаэля де Валентена, болезнь не загасила в ней священную искру человечности. Постепенно Деншер начинает сознавать, сколь неблагоприятную роль он играл, выполняя требования Кейт Крой. Он поймёт, что символ голубки вполне соотносится с состоянием души Милли, её искренностью, нежностью и добротой. Отныне жизненные пути Деншера и Кейт Крой разойдутся навсегда. Джемс абсолютизировал нравственное начало в историческом развитии человечества.

В статье 1874 года о Тургеневе Джеймс заметил, что в книгах русского писателя властвует непреложный закон, который требует от каждого: *«учись желать и пытайся понять»* [9, с. 501]. В этой фразе нет требования смирения перед жизнью, а напротив, прочитывается призыв к постижению реальной жизни во всех её противоречиях. Что же касается Бальзака, то, по определению, Джеймса он был историком общества, обладал *«могущественнейшим воображением и непревзойденной пронциательностью, видел свою тему в научном свете, в свете соотнесённости всех её частей»* [2, с. 194]. Величайшей силой Бальзака он считал *«единство всеобщего с местным и национальным видением»* [2, с. 194]. Этому «воздуху реальности» Джеймс призывал учиться у Бальзака.

#### **Список использованных источников**

1. Селитрина, Т.Л. Г. Джеймс и проблемы английского романа (1880-1890). Свердловск, «Издательство Уральского Университета», 1989. – 127 с.
2. Джеймс, Г. О литературе / Г. Джеймс // «Вопросы литературы» – №2 – 1983. С. 177-211. - 288 с.

3. Затонский, Д. Бальзак // Д. Затонский // История всемирной литературы в 9 т. – М.: «Наука», 1989. – Т. 6. – 880 с. – С. 195–206.
4. Бальзак, О. Шагреневая кожа // Бальзак, О. // Собр. соч. в 20 т. – М.: Изд-во «Правда», 1960. – Т. 18. – 606 с.
5. Джеймс, Г. Крылья голубки: роман / пер. с англ. И. Бессмертной / Генри Джеймс. – М.: «Иностранка», «Азбука-Аттикус», 2016. – 640 с.

## V. БИБЛИЯ КАК АРХЕТЕКСТ ЕВРОПЕЙСКИХ ЛИТЕРАТУР

С. Б. Королёва

### МЕТАФИЗИКА И МИСТИКА ДРАМЫ БАЙРОНА «КАИН» (РУССКИЙ ВЕКТОР ВОСПРИЯТИЯ)

Мистерия «Каин» (*Cain*, 1821) – не самое известное в России произведение Байрона (*J. G. Byron*, 1788–1824). Оно гораздо менее известно, чем «Шильонский узник», «Паломничество Чайльд-Гарольда» и «Дон Жуан». Однако в истории западноевропейской и русской культуры «Каин» не просто занимает место новаторской по форме и содержанию «драмы идей», но является своеобразным текстом-мифом, текстом-реальностью, с которым спорят, которое стремятся осмыслить и пропустить через себя писатели, поэты, переводчики, режиссеры в разные, особенно, переходные эпохи.

«Каин» и для самого автора имел особое значение как текст, призванный художественно обобщить религиозные и философские поиски поэта. Он был написан между июлем и сентябрем 1821 года, когда Байрон был уже знаменит, когда были не только изданы, но и переведены на французский язык его «восточные повести», «Паломничество» и многое другое и когда он, подводя итог своим многолетним размышлениям об истории, человеке, мироздании, начал отмечать в тетради под названием «Отдельные мысли» (*Detached Thoughts*) (записи продолжались с октября 1821 г. по ноябрь 1822 г.) свои сокровенные идеи, а также воспоминания историко-политического, философского, религиозного характера. Удивительной может показаться тесная соотнесенность некоторых из этих записей – о духовной жизни человека – с тем объяснением замысла мистерии, которое поэт дал в письме своему издателю. В «Отдельных мыслях» Байрон, в частности, пишет о том, что страсть, будучи обусловлена телесной природой человека, являет собой неизбежно затягивающий всего человека «водоворот» и что только в самой глубине человеческого разума существует противовес страсти – мистическая, врожденная тяга к добру [2, IX, р. 46]. В письме же, объясняя преступление Каина, поэт указывает, что тот, будучи человеком гордым, «*впадает в такое состояние, которое ведет к катастрофе*» «*из-за страстного, яростного протеста против несоответствия его положения его представлениям <...> <протеста,>*

скорее, против Жизни – и создателя Жизни, чем против живого существа <...> Его последующее раскаяние – естественное следствие понимания неожиданно совершенного <...>» [2, IX, р. 53–54]<sup>11</sup>. Из этого описания очевидно, что Каин, по замыслу Байрона, совершает братоубийство вследствие порабощенности своего разума страстями (в письме говорится о страсти, ярости – rage, fury) и что его «естественное» раскаяние есть своеобразная проекция представления автора о врожденной тяге человека к добру.

Здесь неизбежно возникает вопрос: насколько байроновская трактовка образа Каина и его преступления – первого в человеческой истории – соответствует библейскому тексту и традиции его толкования? Этот вопрос вовлекает в себя проблему жанровой природы «Каина» и необходимость понять причины, по которым Байрон решился драматизировать одну из наиболее значимых для христианской культуры историй Ветхого Завета.

«Мистерия» (mystery) – слово, которым Байрон сам определил жанр своей пьесы. Поясняя этот выбор, поэт в предисловии к «Каину» указывает на «древнее наименование, которое давали драмам со схожими сюжетами» [3, р. 204]. Эта отсылка соответствует как культурно-исторической действительности, так и имевшимся на начало XIX в. в Англии сведениям о средневековых драматических жанрах – сведениям, собранным, в частности, в книге Томаса Уортона (*Thomas Warton, 1728–1790*) «История английской поэзии (с конца XI до начала XVIII века)» (*The History of English Poetry, from the Close of the Eleventh to the Commencement of the Eighteenth Century, 1774-1781*). Она была издана впервые между 1774 и 1781 годами [9] и вполне могла быть известна Байрону.

Жанр средневековой мистерии сформировался к концу XII века на основе церковной литургической драмы, вышедшей за пределы храма – сначала на паперть, а потом и на рыночную площадь. При этом в качестве жанрообразующих черт для «площадных» мистерий, наравне с религиозной тематикой и связанным с ней библейским сюжетом, были характерны живые диалоги, комические элементы, смешение стилей. В отличие от мистерий Средневековья, байроновская пьеса не соединяет сакрального с бытовым, трагического с комическим, серьезного с профанным. Она написана ровным серьезно-возвышенным тоном, отчасти архаичным языком, с использованием библейских фраз и

---

<sup>11</sup> Здесь и далее перевод мой. – С.К.

библейских аллюзий, шекспировским белым пятистопным стихом – чертой романтической драмы, соединяющей драматические элементы с лиричностью. Ее фабула выдерживает основную линию ветхозаветной истории о первом братоубийстве. К этим отличиям «Каина» от мистерий отдаленного прошлого поэт сам старательно привлекает внимание читателя: в предисловии к ней он указывает, что *«далеко не позволил себе тех вольностей в отношении сюжета, которые были общеприняты ранее»* и что, напротив, он *«попытался сделать язык соответствующим персонажам, и там, где слова заимствованы непосредственно из Писания, изменил их только если того требовал ритм»* [3, р. 205]. В этом смысле Байрон возвращается к первоначальному виду «серьезной» церковной мистерии. Такой возврат закономерен и необходим ему как автору драм для «внутреннего театра» (*mental theatre*).

Установка на создание произведений для «внутреннего театра» очевидна уже в первом лирико-драматическом произведении Байрона – драматической поэме «Манфред» (*Manfred, 1815–1816 гг.*). Понятия «закрытый театр» (*Closet*) и «внутренний театр» (*mental theatre of the reader*) формулируются Байроном несколько позже, в 1820 г., в переписке с издателем [2, VIII, р. 195, 210], а в 1821 г. вводятся им в публичное пространство в предисловии к трагедии «Марино Фальеро» [3, р. 132]. С установкой на создание пьес для «внутреннего театра» связана ориентация байроновских исторических трагедий («Марино Фальеро», «Двое Фоскари» и «Сарданапал»), как и мистерии «Каин», на каноны классицистической трагедии. Об этом сам автор говорит в письме к своему издателю следующее: *«<...> моя драматургическая простота намеренно следует греческим образцам <...>. – Я хочу создать правильную английскую драму – не важно для сцены или нет – не она составляет мою цель – но внутренний театр»* [2, VIII, р. 186–187]. «Простоту» в этом рассуждении Байрона в контексте его эстетических идеалов следует понимать как «рационалистичность», «поверку разумом». В «Каине» Байрон соблюдает классицистическое трехактное членение драмы и правило единства времени, преобразуя внешнее единство действия во внутреннее (движение мысли и чувства Каина) и пренебрегая только единством места.

Определение автором жанра пьесы как «мистерии», осознаваемые и подчеркиваемые им жанровые расхождения «Каина» с мистериями Средневековья, установка на «внутренний театр» и классицистическую «простоту», – все это формирует общий жанровый посыл байроновской пьесы. Восстанавливая возвышенно-серьезный тон ранних мистерий и

при этом разворачивая трагический конфликт во внутреннем мире читательского сознания, Байрон совершает переворот внутри жанра. Он замещает сакральное, соборное пространство церкви индивидуальным пространством сознания читателя и вытесняет конвенциональную, религиозно-общественную освященность действия освященностью личностью автора (и читателя). Тем самым Байрон выделяет субъект-субъектные отношения между автором и читателем как основу восприятия, даже жизни своего произведения. Скрепляет же эти отношения общее знание библейского текста и традиции его толкования.

Собственно говоря, диалог Байрона с читателем о таких фундаментальных – метафизических и одновременно мистических – вещах как человек, человеческая история и природа преступления – мог состояться только так, как он состоялся: с твердой опорой на библейский текст и его каноническое толкование. В отношении библейской истории о Каине и его брате Авеле это традиция следует от библейского образа к Аврелию Августину и Данте, а также проходит через всю святоотеческую литературу. Она определяет понимание Каина как прообраза падшего естества человеческого, как прообраза человека плотского, поработанного своими страстями и в этом смысле естественно выбирающего путь переступания через божественные заповеди и жизнь ближнего своего: *«Каин <...> жаждет благ земного мира; он завидует Авелю просто потому, что у того чистая, безвинная душа; он является прототипом всех тех, кто способен на преступление и убийство <...> Данте, как и Августин, являет живой пример такого понимания образа»* [6, р. 87]. Библейская история о Каине и Авеле – это рассказ о трагическом преобладании в человеке и человечестве (до пришествия Иисуса Христа) падшего естества («ветхого человека»).

Объяснение истинных причин преступления Каина, который Байрон дает в упомянутом выше письме к своему издателю, несет печать индивидуального толкования библейского сюжета: на первое место в нем выходят мотивы гордости и богоборчества – протеста против Создателя. В самой мистерии эти мотивы занимают центральное место в характеристике главного героя и в движении сюжета. Каин в произведении Байрона становится гордой, рефлексирующей, вопрошающей, ищущей, самосознающей личностью; он живет не интересами тела, но смятением духа. Теперь он является центром драматического конфликта и активной движущей силой сюжета. Теперь на его стороне оказывается правда действия, страдания и поиска, правда богоборчества.

За этими «правдами» в мистерии Байрона просматривается глубокое переосмысление библейского сюжета о Каине и Авеле в перспективе осознания человеком недостижимости счастья вследствие неизбежной пораженности грехом. Сущность конфликта в мистерии прямо связана со столкновением и разрывом в художественном мире произведения специфических идейных ориентиров, связанных с настроениями позднего романтизма, и кальвинистских, а также деистических установок. Кальвинизм и деизм – формы движения европейского сознания к рационализации христианского вероучения, которые оказали наиболее глубокое воздействие на мировоззрение Байрона и художественный мир его произведений. Деизм был воспринят поэтом как из собственно английской деистической традиции (в частности, через Д. Юма и Э. Гиббона), так и из традиции французского Просвещения [1, 10, 13, 14]. Дух кальвинизма «вбивали» в Байрона первые десять лет его жизни<sup>12</sup>. С кальвинизмом и деизмом соотносятся такие основополагающие для художественного мира байроновских произведений смысловые элементы как дуализм духа и плоти, недостижимость подлинной индивидуальной свободы, трагическое существование человека с ощущением оторванности от Бога, потерянности и проклятости [5; 7; 8]. В мистерии «Каин» эти смысловые элементы концентрируются вокруг сюжета о внутреннем «проживании» идеи Кальвина о предопределенности людей к падению или спасению с позиции познающего и «проклятого» человека.

## 2

Мистерия «Каин» открывается авторской ремаркой «*Земля снаружи (без) Рая*». Она становится ключевой для направления чувств и мыслей всех персонажей драмы, за исключением Авеля. Все они охвачены «*неудовлетворенностью и любопытством*» (I, 1). Состояние это в репликах Евы прямо увязывается с прошлым – с неудовлетворенностью, непослушанием, проявленными прародителями в Эдеме. Здесь намечается основная линия конфликта: несоответствие положения героев-изгнанников, лишенных первоначальной гармонии существования, их стремлению к полноте личного бытия – полноте знания и естественного счастья. Этот внутренний конфликт постепенно выражается в скрытом богоборчестве Адама, Евы и Ады и в открытом – Каина.

Богоборчество Каина формируется исподволь и становится

---

<sup>12</sup> По выражению самого поэта. См.: [2, III, p. 63–64].

постепенно видимым в эпизоде путешествия Каина с Люцифером в «бездну пространства». Так же как встреча Каина с Люцифером, это путешествие есть байроновское дополнение к ветхозаветной фавле. Размеры, занимаемые им в мистории, указывают на его ключевую роль в развитии сюжета. Результатом этого путешествия становится осознание Каином своей ничтожности перед лицом грандиозной и непостижимой Вселенной и усиление его протеста против ущемленного положения в мире, против Создателя.

Внешне этот результат объясняется воздействием Люцифера. Будучи очевидным двойником Каина Люцифер, однако, только обнажает те неразрешимые противоречия, которые обнаруживает Каин в себе и в мире. Их неразрешимость определяется как собственно романтическим *«бесконечным стремлением и становлением идеи»* [17, с. 990–991], так и индивидуально-романтическим восприятием идей кальвинизма – в том числе, через посредство просветительских идей. К этим противоречиям относятся: дуализм души и тела в человеке; противоречие между врожденным стремлением человека к счастью и зафиксированностью его места в мироздании (в том числе, в его проклятости); разрыв между бесконечным стремлением человека к познанию и счастью и абсолютной внеположенностью реальности (в том числе, реальности Создателя) человеку; противоречие между деятельностным восприятием действительности и невозможностью изменить порядок вещей.

Кальвинистское по своему происхождению, теоретически обоснованное Декартом и модифицированное в трудах Локка и мыслителей эпохи Просвещения [4], представление о дуализме тела и разума у Байрона романтично по своему трагедийному накалу и направленности осмысления. Каин и (отчасти) его семья трагически переживают разрыв между врожденным стремлением человека познать, ощущением подвластности мира познавательным способностям человеческого разума и предельной ограниченностью этого познания. Иными словами, ограниченность возможностей разума связана в драме с разрывом между духом и рассудком (разумом, связанным с телом). Дух порождает образы, «видения» и ощущение неограниченных возможностей познания. Рассудок оглядывает мир, всматривается, вслушивается и делает умозаключения. Между работой духа и рассудка у Байрона существует трагический разрыв, который проявляется в несовпадении истин, предлагаемых ими. Дух говорит о том, что он может управлять всем, рассудок утверждает, что человек в мире – ничто.

Частью внеположенной человеку реальности является в мистории

реальность Создателя. Разрыв живых диалогических отношений между Богом и человеком в европейской культуре имеет несомненное протестантское происхождение: в учении Кальвина «*всякая тварь отделена от Бога непреодолимой пропастью и обречена им на вечную смерть, разве только он решит иначе во славу величия своего*» [11, с. 142–143]. В мистерии «Каин», как и в целом в творчестве Байрона, эта концепция опосредована воздействием творчества Д. Мильтона и романтическим представлением о недостижимости истинного знания. Богоборчество у Байрона есть результат недовольства судьбой, тиранство Высшего – результат восприятия Его мироустройства, результат недовольства тварным миром.

Люцифер сознательно ведет Каина по пути ненависти, неприятия и возмущения, создавая для себя и своей борьбы с Творцом опору на земле. Он объявляет Создателя «*неуловимым и неразрушимым Тираном*», «*жалким*» в своем одиноком правлении. Богоборчество Люцифера, основанное на его неприятии Божественного порядка, оформляет и углубляет настроения богоборчества у Каина, которые, в свою очередь, в сконцентрированном виде отражают схожие настроения всей первой семьи. Таким образом, противостояние творения Творцу в мистерии вырисовывается как многоохватное, открытое и скрытое богоборчество, основанное на непонимании и неприятии своего положения в мире, своего существования.

Сюжетно оно развенчивается в мистерии как путь, ведущий не к гармонии и счастью, не к установлению справедливости, но к трагедии братоубийства. С этой точки зрения важна соотнесенность внешнего наказания, накладываемого Создателем, с осознанием самим Каином своей виновности и своей причастности к греху родителей. Идейно же богоборчество предстает естественным следствием двойственной природы человека и его положения в мире.

Другое основополагающее для мистерии (и всего творчества Байрона) противоречие – между деятельным восприятием действительности и невозможностью изменить порядок вещей – также своим происхождением связано с идеями кальвинизма, а именно с догмами неутомимой мирской деятельности и абсолютного предопределения. Однако и здесь протестантский импульс опосредуется воздействием просветительских идей о «цепи Бытия», с одной стороны, и романтического акцента на деятельности человеческого духа и стремлении к свободе, с другой.

Свобода, к которой стремится герой мистерии, многолика: эта и

свобода познания, и свобода определения своей судьбы, и свобода от навязываемых правил. Во всех трех формах она оказывается недостижимой; его судьба замыкается в круг противоречий: жажда познания – непостижимость мира, ненависть к смерти – братоубийство, жажда справедливости, света, добра – страдание и преступление. При этом само помещение героя-бунтаря, героя-преступника в центр драматического действия, сосредоточенность на его восстании против Создателя и созданного Им мира утверждает ценность порыва к свободе как такового.

### 3

Мистерия Байрона «Каин» художественно зафиксировала глубинный поворот всей европейской культуры к драматическому, деятельностному, эмоциональному осмыслению и проживанию личной и человеческой истории. В ней оформился новый – протестантский – тип образа Каина, который проходит через всю европейскую культуру с начала XIX века: это *«модель преображенного Каина»*, начало которой *«положила поэтическая драма Байрона»* и которой *«следуют другие произведения»*, в том числе «Тайный сообщник» Дж. Конрада, «Демиан» Г. Гессе, «Авель и Каин» Ш. Бодлера [6, p. 88].

Воздействие байроновской мистерии на русских писателей и поэтов – особый сюжет в истории мировой литературы. Его своеобразие обусловлено, с одной стороны, размыканием на социально-политическую и культурно-историческую российскую действительность; с другой же – постановкой вопроса о правдивости и ложности байроновского образа Каина. Эти глубинные черты характерны, в частности, для восприятия байроновской мистерии в творчестве Ф.М. Достоевского. О мистерии Байрона Достоевский эксплицитно размышляет в подготовительных записях к «Дневнику писателя» за 1876 г. (ноябрь–декабрь): *«Байрон, Каин, ложь – ложь со времен французской революции»*; *«Ложь с начала столетия. Ложь в журналах, ложь ещё в Каине, и ложь-то и хвалилась»*; *«Каин, Байрон хром»*; *«Каин – причина: Байрон хромым»* [12, с. 74, 75, 82]. Из этих кратких записей понятно совсем не все, но существенное: байроновская версия образа Каина и сюжета о первом братоубийце для Достоевского является безусловно ложной. Кроме того, она, очевидно, представляется русскому писателю вытекающей как из физического и психического «уродства» Байрона (физическое искажение как знак искажения духовного), так и из духа европейской культуры Нового времени.

Имплицитно русский писатель вступает в полемику с байроновской

мистерией в своем романе «Преступление и наказание». Соотнесенность произведения Достоевского с байроновской мистерией затрагивает, по крайней мере, четыре художественных плана: план идейного замысла и идейного содержания, план сюжета и фабулы, систему мотивов и образ главного героя. Специфика восприятия в романе Достоевского драмы Байрона, может быть, с наибольшей очевидностью просвечивает в образах их главных героев и сопряженных с ними мотивах. Гордый, надменный, презирающий людей, сомневающийся, вопрошающий, рефлексирующий, ищущий, стремящийся к действию – эти черты составляют ядро внутреннего облика и Раскольникова, и Каина. Они, эти черты, в частности, обретают очертания мотивов холодности с родными, отчужденности от людей вообще, ощущения проклятости; восприятия «простой веры» как «предрассудка». Наконец, с этим кругом черт связан и мотив нечаянности, неожиданности убийства, хотя в случае с байроновским Каином братоубийство – неожиданное следствие неосторожного удара, вызванного раздражением против Создателя, устройства мира и той кротости, с которой Авель принимает судьбу исторгнутого из рая и отверженного Богом человека. В случае же Раскольникова убийство старухи-процентщицы неожиданно, нечаянно по характеру совершения, но не по отсутствию предварительного плана. И при этом истинной причиной совершения убийства в обоих случаях является протест против своей обездоленности – лишения рая. Однако тогда как Каин «монолитен», однонаправлен и завершен от начала и до конца мистерии именно в этих своих чертах, образ Раскольникова не только не исчерпывается, но и не характеризуется ими на протяжении всего романа. В емкой характеристике Разумихина, он «великодушен и добр», и этому его качеству открытого по отношению к «униженным и оскорбленным» сердца в байроновском герое параллелей нет никаких.

Вообще, Раскольников живет в другой, принципиально отличной от парадигмы Байрона, художественно-антропологической парадигме: в нем борются не дух и тело (или рассудок), но сердце и разум. При этом если у Байрона между духом и телом примирения быть не может, у Достоевского, напротив, герой движется от плохо осознаваемого разлада между сердцем и разумом к разладу мучительному, буквально лишаящему его жизни, а затем к усмирению разума страданием и любовью и к примирению его с сердцем. Начав двигаться по пути байроновского Каина, герой Достоевского приходит к совершенно иному итогу. Преступление является для него не моментом открытия в себе

тотальной и безнадежной поврежденности грехом, но критической точкой медленного внутреннего преобразования, постепенного и очень трудного отказа от рассудочности и гордого своеволия. Кальвинистской по смысловой направленности и романтической по воплощению байроновской истории преступления как движения человека к осознанию своей невосстановимой греховности, и, в то же время, к оправданию своей жизни интеллектуальным поиском, активным действием, вопрошающим дерзновением Достоевский противопоставил образ преступления как пути к возможному внутреннему обновлению, в конечном итоге – к духовному очищению и нравственному восстановлению.

В начале XX века байроновский образ Каина, как и сама мистерия, глубоко входит в русскую культуру. В 1901-м и в 1905-м годах соответственно появляется сразу два перевода байроновского «Каина»: Е. Зарина и И. Бунина. Бунинский перевод, как известно, подталкивает Станиславского и Немировича-Данченко в 1907 году включить мистерию в репертуар МХТ, и только запрет Священного Синода отодвигает этот режиссерский замысел до послереволюционного 1919 года. Продолжая диалог с байроновской мистерией, в 1906-1907 годах И. Бунин пишет стихотворение «Каин», герой которого сочетает в себе черты благородного титана-вопрошателя, титана-деятеля и богоборца в русле байроновского Каина с чертами первобытного дикаря «по ту сторону добра и зла». Подчеркнутая противоречивость образа связана с дерзостью исканий Каина – в конечном итоге, с его гордым стремлением сделать свое знание, свой разум мерилom правды и справедливости. В бунинском Каине неизбежное человеческое, протестантски и, одновременно, ницшеански звучащее «свое» (свойственное человеку вообще) расценивается во многом как «чужое». Чуждым гармонической красоте текста и лозунгу «только Знание, Разум и Свет» оказывается и то, что Каин безобразно «швыряет», «громоздит» «скалу на скалу», и то, что он делает это во имя одной низменной цели – отомстить Творцу<sup>13</sup>.

В творчестве Н. Гумилева 1900-х годов непосредственное обращение к теме каинства происходит по крайней мере дважды. Около 1909 года написано стихотворение «Потомки Каина», около 1910 года – «Адам». В обоих произведениях отсчет человеческой истории ведется от первого грехопадения, однако освещается она по-разному. В «Потомках Каина» нет однозначности: плоды грехопадения – возможность труда, пути,

---

<sup>13</sup> См. подробнее: [15].

творчества, познания и самопознания – обрисованы утвердительно-положительно. Однако заканчивается стихотворение вопросом, соотносящим ощущение богооставленности с отказом от Христа, от смирения перед Богом. Мотив каинства здесь озвучен только в названии, но в соотносении с ним содержания подразумевает осмысление всей человеческой культуры как продолжения дела богоотступничества и мироустроения, начатого Каином.

В стихотворении «Адам» имя Каина не упоминается. Но вся разработка образа прародителя: мотивы «горения», «искания», «обмана», «суровой доли», даже описание его как «хмурого» и «бледного» – связана с байроновским образом Каина (и байроническим героем в целом). Стихотворение выстраивается в форме лирического обращения поэта к Адаму и, начавшись с вопросов, приходит к утверждениям, а затем к призывам, однозначно выражающим авторскую оценку. На положительном полюсе здесь оказывается «упрямое» «горение» и «искание» Адама, на отрицательном – «презренные» плоды Эдема и подразумеваемое ничтожество смирения («то, что не был ты как труп»). Адам предстает в стихотворении гордым, деятельностным пра-Каином и первым человеком, охарактеризованном в ключе протестантской традиции и воспринимаемом как абсолютное «свое». Собственно говоря, весь «адамический миф» в творчестве поэтов-акмеистов, включая Н. Гумилева, своим происхождением обязан европейскому, протестантскому образу Каина и байроновской его заковке: из них вырастает и «мужественно твердый» взгляд на жизнь, и апологетика деятельности, искания.

В стихотворении Вяч. Иванова «Стены Каиновы» (1906) направление осмыслению задает эпиграф из Книги Бытия и иллюстрация И. Билибина — изображение мрачных тюремных стен. Божье знамение, наложенное на Каина «*еже не убить его всякому обретающему его*», прочитывается в стихотворении как противоестественные государственные законы, которые защищают «убийцу-судию» от мятежных попыток «людей-братьев» установить свободный порядок без жестких общественных границ. Стихотворение явилось своеобразной реакцией на события 1905 года: революция осмысляется мифологически как одна из попыток «племени Авеля» – народа восстать против общественных порядков, установленных племенем Каина. В стихотворении черты социально-политической тирании закрепляются именно за Каином (и его племенем), и к первому его преступлению возводится вся система переступания человечности (смерть, проклятие, плен, кровь, убийца). Политическое

же тираноборчество в смягченной форме (племя Авеля здесь, в первую очередь, смиренная жертва и лишь во вторую — мятежник) закрепляется за Авелем и его потомками<sup>14</sup>.

Поэма М. Волошина «Путями Каина» писалась долго (1915—1923) и была окончена, по крайней мере, десятилетием позже стихотворений Гумилева, Бунина, Иванова, по следам трагического опыта революций 1917 года и гражданской войны 1918–1921 годов. Возможно, именно поэтому она является наиболее развернутым высказыванием Серебряного века о Каине как прародителе человечества и о человеке, наследующем и циклически повторяющем модели поведения, сформированные им. Образ Каина в поэме Волошина — результат индивидуального метафизически и трагически углубленного прочтения европейского интеллектуального, мятежного, деятельностного и побунински звериного образа Каина. Новаторство поэта заключается не только в последовательном освещении этапов человеческой истории через призму наследования «путей Каина», но и в сатирически-обличающей интонации, неизменно окрашивающей описание этих путей, и в истинно пророческом призыве сойти с них во имя единения в любви и истинном, вдохновенном творчестве. Человек, по мысли автора поэмы, должен «пересоздать самого себя», отказавшись от всего, что ведет его к каинству: от насилия, технического прогресса, механизации, рационализма, рассудочного эгоизма, потребительства, эвдемонизма.

Поэма Волошина как бы на новом витке спирали приводит восприятие русскими писателями и поэтами байроновского образа Каина в плоскость, параллельную той, с которой это восприятие началось в творчестве Достоевского. Поэт также обнаруживает в этом образе трагическую правду о современном рациональном человеке, о европейской культуре Нового времени и о русском интеллектуале, ориентированном на эту культуру. И в то же время, для Волошина очевидны ложность героического, оправдательного пафоса этого образа и необходимость не только развенчивания этой героичности, но и противопоставления ему принципиально иного образа человека — в глубине своей образа православного.

#### Список использованных источников

1. Beatty, V. Byron and the Eighteenth Century // Cambridge Companion to Byron V. Beatty. — Cambridge: Cambridge U. P., 2004. P. 236–249.

---

<sup>14</sup> Об этих и других проявлениях глубокого интереса к байроновскому «Каину» и традиции протестантского образа Каина см.: [16].

2. Byron, Lord. Letters and Journals: in 13 vols. / Ed. by A. Leslie: / Byron – London: John Murray, 1973–1994.
3. Byron, Lord. Complete Poetical Works: in 3 vols. / Byron. – L.: Routledge and Sons, 1859. Vol. 2.
4. Griffiths, O. Religion and Learning: A Study in English Presbyterian Thought from the Bartholomew Ejections to the Foundation of the Unitarian Movement / O. Griffiths. – Cambridge: Cambridge U. P., 1935. – 212 p.
5. Jones, Ch. K. «I was bred a moderate Presbyterian»: Byron, Thomas Chalmers and the Scottish religious heritage // Romanticism and religion from Cowper to Wallace Stevens / Ch.K. Jones. – Ashgate: Ashgate Publishing Ltd., 2013. P. 107–119.
6. Quinones, R. J. The Changes of Cain: Violence and the Lost Brother in Cain and Abel Literature / R. J. Quinones. – Princeton: Princeton U. P., 2014. – 292 p.
7. Rawes, A. Byron's romantic Calvinism // Byron Journal. – 2012. – № 40, Issue 2. – P. 129–140.
8. Ryan, R. Byron's «Cain»: The ironies of belief // Wordsworth circle. – 1990. – Vol. 21. – № 1. – P. 41–45.
9. Warton, Th. The History of English Poetry: from the Close of the Eleventh to the Commencement of the Eighteenth Century: in 4 vols. / Warton, Th. – L.: Printed for, and sold by J. Dodsley, etc., 1774–1781.
10. Анисимов, И. И. Байрон / И. И. Анисимов // Классическое наследие и современность. – М.: Советский писатель, 1960. С. 84–108.
11. Вебер, М. Протестантская этика и дух капитализма // М. Вебер. Избранные произведения / под ред. Ю. Давыдовой. – М.: Прогресс, 1990. С. 44–271.
12. Достоевский, Ф. М. Записи к «Дневнику писателя» 1876 г. из рабочих тетрадей 1875–1877 гг. // Ф. М. Достоевский. Полн. собр. соч.: в 30 т. – Л.: Наука, 1972–1990. Т. 24.
13. Дьяконова, Н. Я. Байрон // Н. Я. Дьяконова. Английский романтизм. Проблемы эстетики. – М.: Наука, 1978. С. 104–131.
14. Климова, С. Б. Байрон, Библия и французское Просвещение // Вопросы филологии – 2012 – № 2 (41). – С. 69–77.
15. Королева С. Б. Образ Каина в творчестве И. А. Бунина 1900-х гг.: в диалоге с Байроном и современниками // И.А. Бунин и его время: контексты судьбы — история творчества. (Академический Бунин: 3). – М.: ИМЛИ РАН, 2021. С. 758–768.
16. Королева С. Б. Байрон и русский Серебряный век (1900-е годы). Протестантский Каин как «свое» и «чужое» // Вопросы литературы – 2019 – № 1. – С. 152–177.
17. Лосев А. Ф. Фр. Ницше // Ницше: pro et contra / под ред. Ю. Синеокой. СПб.: РХГИ, 2001. С. 981–992.

*А. Ю. Перевезенцева*

## **ДОГМАТИЧЕСКИЕ СПОРЫ И ЕРЕТИЧЕСКИЕ УЧЕНИЯ В РОМАНЕ Р. ГРЕЙВЗА «КНЯЗЬ ВЕЛИЗАРИЙ»**

Исторический роман «Князь Велизарий» (*Count Belisarius*) английского писателя, поэта, автора своеобразной мифологической концепции Роберта Грейвза (*Robert Graves, 1895–1985*) был опубликован в 1938 году, спустя три года после успешного выхода его книг «Я, Клавдий» (*I, Claudius, 1934*) и «Божественный Клавдий» (*Claudius the God, 1934*), принесших Грейвзу славу автора исторических романов. Диалогия, написанная от имени римского императора Клавдия, повествует о событиях драматического периода в истории Древнего Рима – о рубеже I века до н.э. – I века н.э., времени правления Октавиана Августа, Тиберия, Калигулы и самого Клавдия. События романа «Князь Велизарий» разворачиваются спустя 500 лет, в середине VI века нашей эры, в эпоху императора Юстиниана, который возглавлял Византийскую Империю с 527 до 565 г., но фактически получил политическое влияние ещё раньше, в годы правления своего дяди Юстина. Однако между произведениями, посвященными древнеримской и византийской истории, наблюдается связь на уровне проблематики и мотивов. Так, очевиден интерес автора к поиску образа идеального военачальника, который в романе «Я, Клавдий» был воплощен в персонаже Германика, родного брата Клавдия и отца будущего императора Калигулы. Вновь поднимается проблема единовластия, тирании и репрессий. Это темы, которые не перестают волновать Грейвза, и которые, очевидно, отвечают проблематике времени создания произведений, о чем пишет, в частности, Нина Яковлевна Дьяконова [1].

Середина VI века нашей эры – время правления императора Юстиниана – ознаменовалось ростом политической роли церкви и поиском единых религиозных догм [2]. Как и в диалогии об императоре Клавдии, Р. Грейвза интересуют противоречия исторического периода. Большую роль в романе играют упоминания и описания еретических учений, и на страницах книги нашли отражение основные положения многих христианских ересей. Религиозные споры пронизывают повествование и позволяют автору создать портрет эпохи, полной разногласий и столкновений.

Роберт Грейвз обозначает свой творческий метод следующим

образом: «*For some years I earned my livelihood by writing historical novels. There are two different methods. One is to enliven a chunk of ancient history by making the characters speak and behave in modern style. <...> The alternative method is suddenly to be possessed by a ghost with a grievance against historians, to relive his life and rethink his thoughts in the language that he himself used*»<sup>15</sup> [3].

Буквально с первых страниц читатель погружается в вопросы теологического характера, которые возникают в самом, казалось бы, неподходящем для этого месте и ситуации. Юный Велизарий со своими спутниками оказывается в одной гостинице со стражниками влиятельного землевладельца – Иоанна Каппадокийца (в будущем это один из наиболее приближенных к Юстиниану и влиятельных чиновников), которые схватили и намеревались убить некоего Симеона, пришедшего к их хозяину с просьбой заплатить налоги. Стражники ведут себя как настоящие бандиты, они грубо обращаются с другими постояльцами, отнимают у них ужин, но наставник, сопровождающий Велизария, не вступает с ними в открытое противостояние - напротив, постоянно подливает им вина. Буквально перед их вторжением он рассказал своим воспитанникам историю про Улисса и Полифема – таким образом, параллель между этими двумя ситуациями доказывает, что хитроумие и самообладание важнее грубой силы. Эта мысль будет не раз подтверждаться на протяжении всего текста романа, в многочисленных описаниях военных действий, во время которых Велизарий применяет выжидательную стратегию и побеждает во многом благодаря тому, что способен разглядеть малейшую слабость противника и сыграть на ней.

В обстановке жалкого пристанища для путников между необразованными и неприятными людьми разгорается жаркий спор о Святой Троице, в который включается связанный Симеон и наставник Велизария Палеолог. «*The Cappadocians began in their cups to discuss religious dogma. This is the disease of the age. One would expect farmers, for instance, when they come together, to talk about animals and crops, and soldiers about battles and military duties, and prostitutes perhaps about clothes and beauty and their success with men. But no, wherever two or three*

---

<sup>15</sup> Несколько лет я зарабатывал на жизнь написанием исторических романов. Есть два разных метода. Один из них - оживить кусок древней истории, заставив персонажей говорить и вести себя в современном стиле. <...> Альтернативный метод - внезапно овладеть призраком, имеющим претензии к историкам, пережить его жизнь и переосмыслить его мысли на том языке, которым он сам пользовался/ (здесь и далее перевод мой)

*are gathered together, in tavern, barracks, brothel, or anywhere else, they immediately begin discussing with every assumption of learning some difficult point of Christian doctrine»* [4]. Симеон и Палеолог проявляют большую эрудицию в этом вопросе, подкрепляют свои слова цитатами, опровергают суждения противника вескими аргументами. При этом Палеолог, как и разбойники, придерживается ортодоксальной точки зрения о сущности Христа, а Симеон является монофизитом. Попутно упоминаются секты акванитов и плотиниан – обе получают негативные характеристики. Однако, не разделяя религиозных воззрений, почеловечески Велизарий и Палеолог сочувствуют Симеону и способствуют его освобождению. Рассказчик приводит две версии того, как именно это произошло: одна кажется рассказчику более убедительной, другая, выставляющая юного Велизария в ещё более выгодном свете, вызывает у повествователя сомнения. Проводится неявная параллель между Велизарием и Иисусом: *«Against the acceptance of Andreas's account is the well-known tendency the old people to exaggerate or distort of experiences of their youth, especially when telling of a person afterwards famous. Thus, St Matthew learned from certain old gossips that the infant Jesus once restored a dead sparrow to life for them when they were playmates together; and has recorded this in his second Gospel with such other extravagances as that He spoke from His Mother's womb and reproved His stepfather Joseph»*.<sup>16</sup> [4] На это сравнение можно было бы не обратить внимания, счесть её лишь иллюстрацией, вполне вписывающейся в контекст повествования, но ближе к концу книги читатель сталкивается ещё с одним сопоставлением: Велизарий во время суда над ним снова сравнивается с Христом: *«Those of you for whom the Gospel story carries historical weight may perhaps say that Belisarius behaved at his trial before Justinian very much as his Master had done before Pontius Pilate, the Governor of Judaea – when unjustly accused of very same crime, namely treason against the Empire; and that he suffered no less patiently»*.<sup>17</sup> [4] Таким образом, жизнь полководца, которым автор и рассказчик явно

---

<sup>16</sup> Достоверность рассказа Андреаса может быть поставлена под сомнение, слишком хорошо известна склонность стариков преувеличивать и искажать свои юношеские переживания, особенно если речь идёт о человеке, впоследствии прославившемся. Так апостол Матфей узнал от старых болтунов, что ребёнком Иисус однажды оживил мертвого воробья, пока играл с друзьями. Он привел этот рассказ в Евангелии вместе с другими необычными примерами, будто бы Он разговаривал, будучи в материнском чреве и обличал своего отчима Иосифа.

<sup>17</sup> Те из вас, для кого евангельское повествование имеет исторический вес, могут сказать, что Велизарий вел себя на суде перед Юстинианом так же, как его Учитель перед Понтием Пилатом, правителем Иудеи, когда его несправедливо обвинили в том же самом преступлении - измене империи, и что он страдал не менее терпеливо.

восхищается, заключена в идейную рамку и представлена как жизнь образцового христианина.

В первый школьный день Велизарий вступает в конфликт с мальчишками из школы, защищая своего наставника от их насмешек, но затем заслуживает их уважение своей уверенностью в себе и спокойствием. Мальчишки разделены на два лагеря – и не только мальчишки, но и большинство жителей Адрианополя – поддерживающих фракции Синих и Зеленых. Синие и Зеленые, так называемые партии Ипподрома, упоминаются Грейвзом ещё в диалогии о Клавдии. И здесь он пишет о том, что фракции Синих и Зеленых, противостоящие друг другу в гонках колесниц, существовали ещё со времен императора Тиберия. Партии ипподрома или цирковые партии – явление, не имеющее однозначного объяснения, существуют разные точки зрения на то, по какому принципу они объединялись [5]. Определенно, эти партии имели политическое влияние, вероятно, различались взглядами на положения христианской веры, на что Грейвз отдельно обращает внимание в романе: «*The Blues were Ortodox for political reasons; the Greens were either for compromise with Monophysitism or for plane Monophysitism*»<sup>18</sup> [4] Кроме того, при императоре Анастасии партии ипподрома поддерживали разных Пап, которые из-за отсутствия быстрой связи между столицами Западной и Восточной Римской империи были избраны один в Риме, другой в Константинополе. При первом знакомстве юного Велизария с представителями Синих и Зеленых он, сперва не разобравшись в ситуации, заявляет, что он принадлежит к Белым – но и после разъяснений и уговоров присоединиться к Синим или Зеленым продолжает настаивать на своём, а если партии Белых нет, то он её создаст и возглавит.

Это принципиальная черта, которую можно обнаружить в разных вариациях: главный герой романа не примыкает к какому-то направлению, не участвует в бесконечных обсуждениях, не занимает чью-то сторону, но находится над всеми бурями и противоречиями эпохи, верный самому себе и своему Учителю – Христу. В отличие от Юстиниана, который подвержен то разного рода крайностям, то, напротив, склонностью к компромиссам - в зависимости от сиюминутной ситуации, настроения, цели.

Встреча между будущим императором Юстинианом и его будущей

---

<sup>18</sup> Синие были ортодоксами по политическим причинам; Зеленые были либо за компромисс с монофизитами, либо разделяли их взгляды.

супругой Теодорой происходит в доме развлечений. Перед этим Теодора с неким патрицием уехала в Пентаполис – этот сюжет, как и многое другое Грейвз почти без изменений заимствует из «Тайной истории» Прокопия Кесарийского [6] – и вернулась в Константинополь через Александрию. Рассказчик говорит, что там, вероятно, она научилась вести споры, и Юстиниана она покоряет своей осведомленностью в теологических вопросах, принимая участие в обсуждении доктрины о воплощении Христа. Вновь автор подчеркивает, что религиозные споры велись в неподобающем месте, и в обсуждении важнейших постулатов христианства принимали участие отнюдь не только священнослужители, но люди из самых разных слоёв общества.

О деятельности Юстиниана в области церковной политики в романе говорится много, хотя это и не является ни единственной, ни даже главной темой – описания военных кампаний под руководством Велизария занимают куда больше места. Религиозные вопросы занимают императора искренне, но очевидно, что их решение продиктовано либо политическими соображениями, либо логическими построениями – в отличие от чистой и крепкой веры Велизария. Такой подход приводит к внутренним противоречиям: «...*this stout champion in Orthodoxy, this harsh persecutor of heretics – had now himself lapsed into a scandalous heresy concerning the nature of the Son*»<sup>19</sup> – так характеризует Юстиниана рассказчик в конце произведения. В противоположность активной, жёсткой, но непоследовательной позиции Юстиниана, «*Belisarius expressed no opinion on these matters. When Sergius, a leader Senator, questioned him about them, he replied: “It is difficult enough to live according to the Commands to Christ, without perplexing oneself with philosophical inquiries as to His nature. I would as soon busy myself with a critical study of the personal character of the Emperor”*»<sup>20</sup> [4] Дж. Мехоук отмечает, что Велизарий является единственным честным и неподкупным героем романа, и это подчеркивается отказом полководца вступать в философские дебаты по религиозным вопросам. [7, p.55]

В романе «Князь Велизарий» Грейвз обозначает так или иначе чуть ли не все учения и ереси, существовавшие в рассматриваемый период. На одних рассказчик останавливается подробнее, разъясняя их суть,

---

<sup>19</sup> ... этот стойкий поборник ортодоксального христианства, суров гонитель еретиков, сам теперь впал в скандальную ересь относительно природы Сына.

<sup>20</sup> Велизарий не высказал никакого мнения по этим вопросам. Когда Сергей, лидер сенаторов, спросил его об этом, он ответил: "Достаточно трудно жить в соответствии с заповедями Христа, не озадачивая себя философскими вопросами о Его природе. Скорее я бы занялся критическим исследованием личных качеств императора.

другие возникают лишь в виде упоминаний. Помимо споров между ортодоксальными христианами и монофизитами, которые изложены достаточно подробно, возникают названия и в ряде случаев приводятся основные положения сект акванитов, плотиниан, бенедиктинцев, упоминается манихейская и несторианская ересь, арианство, донатизм, юномианизм, а также последователи Иеремии, критик христианства Цельс и так далее.

Важно отметить, кто же является рассказчиком в романе. Это евнух Евгений, раб Антонины - жены полководца Велизария и близкой подруги Теодоры, супруги императора Юстиниана. То есть рассказчик выступает как свидетель множества дискуссий и событий; какие-то (например, связанные с детством Велизария) воспроизводит якобы со слов других. Это персонаж-наблюдатель, не имеющий активной позиции, но благодаря этому претендующий на бесхитростный и непредвзятый взгляд на вещи. Слуга, от чьего лица ведется повествование, то клеймит еретиков, например “insane Acuanites”, “impious Plotinians” (безумные акваниты, нечестивые плотиниане), то безоценочно излагает, в каких моментах та или иная ересь отходит от ортодоксального учения. Сам рассказчик не имеет твёрдой веры, о чем можно с уверенностью заявить, исходя, например, из такой фразы: «*This it least in sure: that Theodosius had allowed himself to be baptized only s an aid to personal advancement, and was no more a Christian than I or my mistress*»<sup>21</sup> [4]

Благодаря дневнику писателя известно, что он не сразу выбрал в качестве рассказчика именно этого персонажа. Изначально планировалось вести повествование от лица Антонины, Грейвз сменил рассказчика, дописав почти до середины – соответственно, уже созданное пришлось переработать. [8, p.88] Это позволило усложнить характер самой Антонины и усилить значение её роли в жизни Велизария.

М.И. Бондаренко замечает в статье «Поэтика прозы Роберта Грейвза» по поводу образа рассказчика в романах этого автора: «*Грейвз как автор всегда сохраняет дистанцию между собой и повествователем, который выполняет функцию собирателя фактов и интерпретирует их подчеркнута отстраненно*» [9, с. 436].

Историческим романам Роберта Грейвза, посвященным античности - римской или византийской истории – свойственна некоторая

---

<sup>21</sup> Одно несомненно: Феодосий принял крещение только ради личного продвижения и был не более христианином, чем я или моя госпожа. (Выделено мной)

энциклопедичность, включение в текст большого количества неизвестных большинству читателей фактов и деталей. Если основное противостояние между ортодоксальными христианами и монофизитами имеет определенное значение для организации структуры произведения, то обозначение ересей во всем их разнообразии преследует, на наш взгляд, единственную цель – сформировать у читателя представление о данном историческом периоде как о времени становления и утверждения догматов христианской веры, когда вопросы религии живо и страстно интересовали всех, от императора до разбойников.

Религиозная полемика занимает в романе «Князь Велизарий» значимое место, вплетена в ткань повествования, во многом определяя систему персонажей. Ожесточенные дискуссии о догматах церкви представлены в тексте параллельно с описанием военных сражений, и эта параллель позволяет автору отобразить сложность и противоречивость эпохи. Образ главного героя – полководца Велизария – представлен как находящегося в самой гуще военных действий, но «над схваткой» в религиозных противостояниях «... *Belisarius was not at all of your habit of mind, and carried little for dogma; and that when he became master of a large household he forbade all ecclesiastical disputation within the walls of his house, as being unprofitable to the soul and destroying the family peace*».<sup>22</sup> [4] Подчеркнуто избегающий подобных диспутов, не доказывающий собственную и не осуждающий чужую точку зрения, Велизарий в авторской концепции являет собой образец истинного христианина, чья вера крепка не за счет запрета и гонений на инакомыслящих, но за счет внутренней духовной силы верующего.

#### Список использованной литературы

1. Грейвз, Роберт. Собр. соч. в 5-ти томах. Том 1, «Я, Клавдий» / пер. с англ. Г. Островской / Роберт Грейвз. – М.: Терра – Книжный клуб, 1998
2. История Византии. Том 1 // Академик Сказкин С. Д. (отв. редактор) – Москва: Наука, 1967. – 524 с.
3. Graves, R., The Polite Lie // The Atlantic, June, 1965 // URL: <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/1965/06/the-polite-lie/660711/> (дата обращения: 10.10.2023).
4. Graves, R., Count Belisarius. (Electronic edition) / R. Graves. – RosettaBooks, 2014 – 418 p.
5. Cameron, A. Circus Faction: Blues and Greens at Rome and Byzantium / A.

---

<sup>22</sup>... Велизарий мыслил не так, как все, его мало интересовали догмы, а когда он стал хозяином большого дома, то запретил все церковные диспуты в стенах своего дома, полагая, что они не приносят пользы душе и разрушают мир в семье.

Cameron. – Oxford: OUP, 1976. – 374 p.

6. Кесарийский, Прокопий. Война с персами. Война с вандалами. Тайная история // Прокопий Кесарийский. – М.:Наука, 1993. – 571 с.

7. Mehoke, J. R. Graves: Peace – weaver / J. Mehoke. – Mouton, 1975. – 168 p.

8. Tougher, S. Robert Graves as historical novelist: Count Belisarius - Genesis, gender, and truth. In: Gibson, A. G. G. ed. Robert Graves and the Classical Tradition. Classical Presences Oxford: Oxford University Press, 2015. P. 77–97.

9. Бондаренко, М. И. Поэтика прозы Роберта Грейвза // Культура и цивилизация. –2017. –Том 7. – № 6А. – С. 432–438.

**Г. В. Синило**

### **БИБЛЕЙСКАЯ АРХТЕКСТУАЛЬНОСТЬ В СТИХОТВОРЕНИИ ПАУЛЯ ЦЕЛАНА «ПСАЛОМ»**

Поэзия Пауля Целана (*Paul Celan, 1920–1970*), сформировавшегося на культурном «фронтире», моделью которого стали его родные Черновцы, является наглядным воплощением диалога культур – еврейской и христианской, западноевропейской и восточнославянской. Будучи одной из вершин немецкоязычной поэзии, она впитала в себя традиции немецкой, австрийской, русской литературы, отзвуки украинской и румынской культур, языковых стихий идиша и иврита. Поэт специально изучал иврит, Библию и еврейскую традицию, особенно мистику Каббалы. Постоянный диалог с Библией позволил П. Целану выразить в своей поэзии не только ощущение родства различных культур, единства рода человеческого, но и острый конфликт культур, проявлением которого стали антисемитизм и Холокост. Поэтику П. Целана можно определить как поэтику кровотокающей памяти, связанной, как у и Н. Закс и Р. Ауслендер, с трагедией еврейского народа и стремлением осмыслить проблему теодицеи.

Особым источником поэтического новаторства для П. Целана становится библейская архитекстуальность, парадоксальное переосмысление библейских образов и мотивов. При этом под архитекстом мы понимаем древний образцовый текст, «текст-в-начале», обладающий повышенной аксиологической и художественной значимостью, являющийся источником множества интертекстуальных связей. Библия же стала для европейской культуры не просто архитекстом, но «осевым» архитекстом, выполняющим смысло- и текстопорождающую функции.

Значение Библии для П. Целана столь велико, что О. Седакова

справедливо пишет: «То, что поэзия и мысль Пауля Целана пронизаны Библией, ее образами, ее темами и ее вопрошаниями, излишне говорить. Не нужно уточнять и того, что Библию Целан знал внутри той традиции ее чтения и толкования, которая христианам незнакома. Может ли переводчик – и читатель – Целана обойтись без основательного знания иудаизма?» [1]. Ответить на этот вопрос можно так: без основательного знания – можно, но вот хотя бы без знания элементарного, вполне доступного и современному читателю, и тем более переводчику, – невозможно. В сущности, Целан, хотя и пишет по-немецки, пишет на языке Библии, как бы продолжая ее, расширяя ее до современности, через ее призму вглядываясь в настоящее. Это тонко чувствует О. Седакова: «Больше всего в отношениях поэзии Целана к Библии меня поразило не богатство или неожиданность его отсылок, не острота осмыслений и медитаций на заданные Библией темы, а нечто совсем другое. В каком-то смысле речь Целана слишком близка библейской – слишком для того, чтобы различить в ней темы, образы и вопрошания книг Св. Писания как отдельный, второй план, как модель, с которой работает мысль художника. А именно так, по принципу “тема и вариации”, “тема и ее развитие” или “диалог с темой”, обыкновенно и построены произведения европейского искусства, живопись, музыка, поэзия “библейской темы”. <...> Говоря о том, что речь Целана слишком близка библейской, я имею в виду, что “мир Библии” для него не кончается с последней записанной в кодексе фразой. Весь мир, какой он застал, и есть для него мир Библии. Ужас XX века, судьба его родных, его отношения с любимой пишутся в этом же свитке: это не воспоминание о библейских событиях, не комментарий, не истолкование уже написанного, а дальнейший ход рассказа. Рассказа, в котором “лучшее слово” так же неизмеримо впереди, в области надежды, как и во времена Иова. Библия у Целана – это священная история, открытая, как в начале, неутоленное пророчество о спасении» [1].

О. Седакова неслучайно упоминает Иова: эта библейская книга, на которую нет конкретных аллюзий в поэзии Целана, становится одним из важнейших смыслополагающих и текстопорождающих текстов для поэта, ибо центральная проблема его творчества – неразрешимая по существу проблема теодицеи, проблема оправдания Бога и созданного Им мира перед лицом самого страшного и необъяснимого зла – страданий и гибели невинных. Эта же проблема, безусловно, центральная и для Н. Закс. Но если она сознательно отсылает читателя к Книге Иова, прямо вводя образ библейского страдальца в свою поэзию и

прочитывая его как символ страдания еврейского народа и страдания человечества вообще, то П. Целан пишет новую Книгу Иова и сам перевоплощается в Иова, вступая в новый спор с Богом.

То же самое мы можем увидеть в поэзии Целана по отношению к еще двум чрезвычайно важным для него библейским архетекстам – Книге Псалмов и Песни Песней. Его поэзия во многом представляет собой продолжение великой поэзии Псалмов – но не в плане подражания им или их переложения. Нет, это, по сути, те же отчаянные вопли, обращенные к Богу в эпицентре страданий, но уже почти без надежды на помощь, даже на расслышанность, потому что эта новая Псалтирь создается в эпоху «сокрытия Бога», Его «затмения» в душе человека. Тем не менее, это все равно, в самом беспредельном отчаянии и неверии, – страстная вера и прославление Того, Кто является последним смыслом в обесмыслившемся мире. Иногда (чрезвычайно редко) поэт паратекстуально – заглавием – отсылает к Книге Псалмов, как, например, в знаменитом стихотворении «Псалом» («Psalm») из сборника «Die Niemandrose». Но если в Псалтири Бог – всегда Ты, Вечное Ты (М. Бубер), к которому взывает человек, поверяет ему свое сердце, свои радости и горести, на помощь которого уповаешь, то у Целана Бог получает страшное именование – Никто (*Niemand*), ибо Он не может ничего ответить, не может прийти на помощь страстно верующим в Него и обреченным на гибель, становящимся прахом:

*Niemand knetet uns wieder aus Erde und Lehm, / niemand bespricht unsern Staub. / Niemand. // Gelobt seist du, Niemand. / Dir zulieb wollen / wir blühh. / Dir / entgegen. // Ein Nichts / waren wir, sind wir, werden / wir bleiben, blühend: / die Nichts-, die / Niemandrose. / Mit / Dem Griffel seelenhell, / dem Staubfaden himmelswüst, / der Krone rot / vom Purpurwort, das wir sangen / über, o über / dem Dorn [2, с. 124].*

*Кто вылепит снова нас из земли и глины, / кто заговорит наш прах – никто. / Никто. // Восславлен же будь, Никто. / Ради Тебя мы / хотим расцветать. / Навстречу / Тебе. // Ничто были мы, / есть мы и будем / всегда, расцветая: / розой-Ничто, розой- / Никому. // За- / вязью душевно-светлой, / пыльюю небесно-пустынной, / венчиком рдяным / от словаряны, что возвещали мы / над, о над / тернием (перевод М. Белорусца) [2, с. 125].*

Помимо прозрачных аллюзий на *Быт 2:7* («И создал Господь Бог

человека из праха земного, и вдунул в лице его дыхание жизни, и стал человек душою живою»<sup>23</sup> [3]), стихотворение содержит скрытую аллюзию на Псалом 103/102-й: «Ибо Он знает состав наш, помнит, что мы – персть. // Дни человека, как трава; как цвет полевой, так он цветет. // Пройдет над ним ветер, и нет его, и место его уже не узнает его» (Пс 103/102:14–16) [3]; ср. перевод М. Лютера: «Denn er weiß, was für ein Gebilde wir sind; / er gedenkt daran, daß wir Staub sind. // Ein Mensch ist in seinem Leben wie Gras, / er blüht wie eine Blume auf den Felde; // wenn der Wind darüber geht, so ist sie nimmer da, / und ihre Stätte kennet sie nicht mehr» (Ps 103:14–16) [4, S. 601–602] (ср. также Иов 14:1–2). Уничтожаемые люди – персть, прах, о котором не вспомнят места, где они жили, – прекрасные, но хрупкие цветы, которые упрямо, даже в гибели, расцветают навстречу Богу, даже если Он не приходит на помощь, даже если Он допускает столь страшные страдания и массовую гибель невинных, даже если Он – Никто: «Ради Тебя мы / хотим расцвести. / Навстречу / Тебе. // Ничто были мы, / есть мы и будем / всегда, расцветая...»

Образами *Nichtsrose* ‘Ничто-Роза’ и *Niemandrose* ‘Никому-Роза’ Целан включается, пусть и парадоксально, в устойчивую цепь образов, из глубин идущих от Библии к современности через толщу еврейской и христианской мистики. Роза – символ мистической Тайны – важна для обеих традиций, и этот образ связан с аллегорическим и мистическим толкованием Песни Песней. Ее героиня, уподобляющаяся неизвестному весеннему цветку, растущему на равнине Шарон и понятому как роза, равно как и «лилии среди терний» (*шошанна* ‘лилия’ также получила позднее значение «роза», потому что она «среди терний»; см. *Песн 2:1–2*), понимается в еврейской аллегорической интерпретации как символ Общины Израиля (*Кнессет Йисраэль*), заключившей Союз любви и верности со Всевышним; в мистической традиции – это символ человеческой души, с безмерной любовью устремленной к Богу, а также – в мистике Каббалы – символ Шехины, гипостазированной имманентности Бога миру, Вечной Женственности, нижней сферы *Мальхут* ‘Царственность’, через которую Бог эманурует энергию дольнему миру. Как Роза о тринадцати лепестках (тринадцати атрибутах милосердия) предстает Сам Всевышний в той же каббалистической и опирающейся на последнюю хасидской традиции, хорошо знакомой Целану. Роза в христианской мистике символизирует Деву Марию, но в

---

<sup>23</sup> Здесь и далее, кроме особо оговоренных случаев, Синодальный перевод.

равной степени и рожденного ею Иисуса Христа, идущего на добровольную смерть в алой багрянице; роза символизирует страдания Иисуса, Его кровь, пролитую во имя Спасения человечества. Оба этих сакральных ряда сливаются в символике Пауля Целана, как и в символике розы в поэзии Розы Ауслендер. Оба поэта напоминают, что и Сам Иисус – в христианской традиции воплощенное Слово Божье – плоть от плоти и дух от духа еврейского народа, вновь истекающего кровью, уничтожаемого. Уничтожая народ Божий в центре цивилизации, именующей себя христианской, люди, искажившие в себе образ Божий, убивают Христа.

Выражение Целана «*mit... der Krone rot / vom Purpurwort*» точнее можно перевести как ‘с... венцом [короной] красным / от пурпура-слова [пурпурного слова]’ (ср. перевод О. Седаковой: «...с красным венцом / пурпура-слова, которое мы пели / поверх, о, поверх / терний» [2, с. 127]). Здесь можно увидеть аллюзию на Евангелие от Иоанна: «Тогда вышел Иисус в терновом венце и в багрянице» (Иоанн 19:5) [3] – с напоминанием, что Иисус, согласно христианскому мирозерцанию, – Логос, воплотившееся на земле Слово Божье (ср. перевод М. Лютера: «*Und Jesus kam heraus und trug die Dornenkrone und das Purpurgewand*» [4, S. 132]). Однако еще в большей степени здесь очевидна аллюзия на знаменитый Псалом 8-й, вопрошающий: «...что есть человек, что Ты помнишь его, и сын человеческий, что Ты посещаешь его? // Не много Ты умалил его пред Ангелами: славою и честью увенчал его...» (Пс 8:5–6) [3]. Увенчанный, венец творения – человек, который теперь уничтожен, превращен во прах или сам пал столь низко, что уничтожает себе подобных. Но «мы», от имени которых говорит поэт, – *Niemandrose*, Никому-Роза, Ничья-Роза, венчанная Словом, поющая слово хвалы Всевышнему вопреки гибели, – сам еврейский народ, давший миру великое Слово, звучащее в Книге Книг, народ, родивший Иисуса и продолжающий в страшной истории путь Христа на Голгофу, но также и все невинно страдающие, все погибающие в страшном угаре ненависти и убийств. Быть может, Бог действительно умер, если в мире возможно такое? Наполняя мир убийствами, люди убивают Бога. Истребляя народ Божий, люди истребляют Бога. А с другой стороны, в подтексте звучит невысказанный, немой и горький вопрос теодицеи: где же был Бог, когда убивали Его народ? Как мог Он допустить такое количество жертв среди разных народов, в том числе и гибель тех, кто страстно верил в Него до последнего? Быть может, Бог совсем отвернулся от мира, сокрылся, стал окончательно непостижимым Неким или Никем? Быть может, это

отчаянный спор с буберовской концепцией диалога? Но нет, все-таки вера, ведь обреченные упрямо поют слово Божье над тернием: «...*Purpurwort, das wir sangen / über, o über / dem Dorn*». В финале очевидна также отсылка к великому немецкому поэту-мистiku XVII в. Ангелусу Силезиусу – к его афоризму «Цвести и под терниями» («*Auch untern Dornen blühen*»), в котором розе, цветущей под терниями, уподобляется и Христос в терновом венце, и христианин, принимающий мучения во имя веры. У Целана же – «над терниями», «поверх терний», и в самом этом выражении – отчаянный акт веры и прославления Бога в самой смерти, в эпицентре страданий.

О. Седакова говорит о том, как поразило ее некогда это стихотворение Целана – первое его стихотворение, прочитанное ею по-немецки, и как ей постепенно открылось следующее: «*Реальность “Псалма” – не “мир души”, а мир истории. Быстрее всего это могло бы подсказать его “мы”: мистики, поэты “внутреннего” (Innigkeit) обыкновенно говорят о “я”*» [1]. Это верно, но лишь отчасти: для Целана это и «внутреннее», глубоко личное, и сверхличное, касающееся народной судьбы и более того – судьбы всего человечества, ведь есть ли у этого человечества будущее при такой деструкции всего человеческого, образа Божьего в душе человека?

Нельзя не согласиться с тонким замечанием О. Седаковой: «...*Псалтирь Царя Давида предшествует этому новому псалму (именно псалму, а не переложению псалма или медитации на тему псалмов) как прецедент. И не только Псалтирь, но и другие песнопения Ветхого Завета: скажем, песнь отроков в Вавилонской печи из Книги Даниила (на этот раз поющие уже сгорели до того, как начать песнь!). Вот, за всеми этими, еще одна песнь – клятва в верности, которая и есть хвала*» [1]. Внесем только одну поправку: Псалтирь выступает для «Псалма» П. Целана не просто как прецедент (прецедентный текст), но как архетекст, и эту же роль играет Песнь Песней в ее мистическом прочтении. С другой стороны, невозможно согласиться с мнением известного специалиста по Каббале Моше Идея, который полагает, что у Целана «*роза, возникающая из человеческого праха, заняла место каббалистической розы, символизирующей нижние аспекты Божественного плана*», что «*теперь активный мертвец завоевывает пространства пустоты, образовавшейся в результате уничтожения Бога*», что «*Псалом*» Целана – «*откровение, ведущее в ничто*» [5, с. 312]. «Псалом» Целана – не просто откровение о возможной страшной «смерти Бога», но скорее – о «затмении Бога», Его «сокрытии» от мира, а

в конечном итоге – утверждение Его необходимости для человека и неизменной, невозможной, беспредельной верности Ему еврейского народа. Так буквально в каждом стихотворении поэта происходит схватка неверия и веры, отчаяния и надежды.

*С именем, впитавшим / каждое изгнание. / С именем и семенем, / – именем, окропленным / во всех / чашах, что полнятся твоею / царскою кровью, человек – во всех / чашах-чашечках той большой / розы гетто, откуда / ты глядишь на нас, бессмертный от стольких / смертельных смертей на утренних дорогах. // (И мы пели Варшавянку, / шелушащимися губами – Петрарку, / в уши тундры – Петрарку.) // И встает Земля, наша, / эта. / И мы не шлем / никого из наших вниз, / к тебе, / Вавилон (перевод М. Белорусца) [2, с. 168–169].*

Само название стихотворения, финал которого процитирован, – «Вывенчан» («*Hinausgekrönt*») – отсылает все к тому же Псалму 8-му, где человек предстает как увенчанный Богом честью и славой, как высшее Его творение. Но он же и «вывенчан, / выплунут в ночь» («*Hinausgekrönt, / hinausgespien in die Nacht*»). В страшной ночи несправедного мира Имя Бога, так и не названного в стихотворении, окроплено «царской кровью» человека. Как огромная чаша, наполненная кровью, предстает обреченное на гибель гетто, точнее – «гетто-роза» (*Ghetto-Rose*), из которой смотрит Бог, «бессмертный... от множества смертельных смертей». Здесь вновь включается каббалистическая символика, связанная с мистической интерпретацией Песни Песней. «Гетто-роза» – и еврейский народ, и Шехина, Сам Бог, преданный этим миром и обитающий только со страдающими, в эпицентре болей, скорбей, смерти. «И мы не шлем / Никого из наших вниз» – вероятно, поэтов, ведь *в сем христианнейшем из миров поэты – жида* (эти слова Марины Цветаевой из «Поэмы Конца», слегка видоизмененные, – «*Все поэты – жида*») – Целан по-русски поставил эпиграфом к стихотворению «*Und mit dem Buch aus Tarussa*» – «И с книгой из Тарусы» в сборнике «Никому-Роза»). Поэты в этом мире обречены на гибель и в то же время бессмертны, как бессмертен истребляемый народ Божий, горящий и не сгорающий, как Неопалимая Купина, противостоящий Вавилону – граду земной тщеты.

Пауля Целана называют последним великим поэтом XX в. По словам Алена Бадью, его стихами заканчивается «век поэтов». Кому принадлежит Целан – еврей, родившийся в Черновицах, центре Буковины, в Галиции, бывшей частью Австро-Венгрии, живший там в то время, когда Буковина принадлежала Румынии, а затем, на короткое

время, Советскому Союзу, проживший вторую половину жизни во Франции, влюбленный в немецкую, русскую и французскую поэзию? Понятно, что он имел и имеет отношение к разным культурам, что он прежде всего человек европейской культуры. Однако, прежде всего Пауль Целан – великий поэт немецкого языка. Им двигало одно желание: не дать слову омертветь, возродить его к жизни, поверить в его действительность, в способность сохранять память и человеческое в человеке, возрождать человеческую душу: «*Ein Wort – du weißt: / eine Leiche. // Laß uns sie waschen, / laß uns sie kämmen, / laß uns ihr Aug / himmelwärts wenden*» [3, с. 64] – «*Слово, знаешь, / оно – мертвец. // Давай его омоем, / давай причешем, / давай обратим / глаза его к небу*» (перевод М. Белорусца) [2, с. 65].

Но Пауль Целан еще и еврейский поэт, возвращенный еврейской культурой, прежде всего духовной и поэтической мощью Танаха и мистикой Каббалы. По-настоящему же поэтом его сделала острая причастность страданиям своего народа, а через это – ощущение родства со всем страждущим человечеством. Им, как и Н. Закс, как Р. Ауслендер, двигало стремление осмыслить причину этих страданий и поверить в ненарасность принесенной великой жертвы. В ней откроется смысл, если страдания и массовая гибель невинных чему-то научат человечество. В каждом своем стихотворении, насыщенном сложнейшей библейской и каббалистической символикой, поэт видел жест дружеской руки, протянутой другому человеку – *Другому* в понимании Э. Левинаса. Поэзия П. Целана – прямое продолжение Библии, хотя подчас он ведет с ней горький спор. Однако это тот спор, который вел с Богом страдалец Иов, чтобы в эпицентре страданий заново открыть Бога.

### Список использованной литературы

1. Седакова, О. Пауль Целан: Заметки переводчика / О. Седакова // Иностранная литература. – 2005. – № 4. – [Электронный ресурс]. – URL : <https://magazines.gorky.media/inostran/2005/4> (дата обращения: 15.12.2019).
2. Целан, П. Стихотворения; Проза; Письма / П. Целан = Celan P. Gedichte; Prosa; Briefe / P. Celan.; сост. и пер. с нем. и франц. Т. Баскаковой и М. Белорусца; под общ. ред. М. Белорусца. – М.: Ad Marginem, 2008. – 736 с.
3. Библия: Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета: Синодальный перевод.
4. Die Bibel: Luthertext mit Apokryphen. – Stuttgart : Deutsche Bibelgesellschaft, 1999. – 1082+382 S.
5. Пауль Целан: Материалы, исследования, воспоминания : в 2 т. / сост. и ред. Л. Найдич. – М.: Мосты культуры; Иерусалим: Гешарим, 2004–2007. – Т. 1. – 336 с.

## VI. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕКСТ В ДИАЛОГЕ ИСКУССТВ

*Ю. Г. Курилов*

### ЖИВОПИСНЫЙ ЭКФРАСИС В ПОЭЗИИ С. ГЕОРГЕ

Стефан Антон Георге (*Stefan Anton George, 1868–1933*) – выдающийся немецкий поэт, в творчестве которого отразились художественные поиски декаданса и модернизма и преломились различные интроспективно-субъективистские стили рубежа XIX–XX вв. Он стал ключевой фигурой символистского движения в Германии и одним из главных теоретиков нового направления. В начале творческого пути Георге писал стихотворения в рамках концепции «искусство для искусства» (*фр. l'art pour l'art*) и испытал значительное влияние французского символизма, в особенности, эстетических позиций Стефана Малларме (*Stéphane Mallarmé, 1842–1898*) и поэтических откровений Поля Верлена (*Paul Marie Verlaine, 1844–1896*). Рубеж XIX–XX вв. стал своеобразным Рубиконом в поэзии немецкого символиста. Начало нового творческого этапа было маркировано созданием особого литературного общества «Круг Стефана Георге», которое задумывалось как школа для молодых поэтов, однако вскоре превратилось в один из значимых центров духовной жизни Германии.

Изобразительное искусство играло важную роль как в творчестве Георге, так и в деятельности его круга, где сформировался особый культ Мастера, неотъемлемой частью которого стали многочисленные портреты и скульптуры символиста. Показательно, что изображения поэта подвергались стилизации: чаще всего Георге пытались сделать похожим на Данте Алигьери (*Dante Alighieri, 1265–1321*). Кроме того, художник Мельхиор Лехтер (*Melchior Lechter, 1865–1937*) принимал участие в оформлении георгеанских циклов, а сам поэт разработал особый шрифт с округленными буквами, что, как отметил литературовед Р. Ройс: «... производит впечатление полотна или ковра – буквы как бы нанизаны на одну магистральную нить» [1, с. 178].

Стефан Георге дебютирует на литературном поприще в 1890 г., когда публикует свой первый цикл «Гимны» («*Hymnen*»). Уже в ранних стихотворениях, составивших этот цикл, ощущается типичная атмосфера ранних георгеанских произведений: неподвижные ландшафты

поэтического мира лишь изредка нарушаются редкими покачиваниями растений, а лирический герой растворяется на фоне всеобщего оцепенения. В «Гимнах» воспеваются неподвижность и умиротворенность, а стихотворения подчеркнута декоративны и напоминают живописные полотна, что акцентируется даже в названии одной из частей цикла – «*Bilder*» («Картины»). Здесь описываются различные объекты искусства (статуи, скульптуры, картины и т.д.), но также предметом экфрасиса может стать пейзажная зарисовка. Например, в первом стихотворении «*Weihe*» («Посвящение») статичная атмосфера состоит из множества едва уловимых частичек: «*die dünne nebelmauer sich zersplittern*» [2, с. 13] («распыляется тонкая стена тумана» (*Здесь и далее перевод мой. – Ю. К.*)). В этой строке туман, который может служить хорошей иллюстрацией для эфемерного характера мира явлений, предстает в еще более разреженном потоке впечатлений.

Особый интерес представляет «чистый» экфрасис, т. е. описание реальных картин. Показательным примером является стихотворение «Анжелико» («*Ein Angelico*», 1890), которое отсылает к полотну представителя раннего Возрождения Фра Беато Анжелико (*Fra Beato Angelico, 1400–1455*) «Коронация Девы Марии» («*The Coronation of the Virgin*», 1434–1435). Известно, что Георге несколько раз приезжал в Париж, где был гостем на вечерах Стефана Малларме и познакомился с Полем Верленом. Во время одной из таких поездок немецкий символист посетил Лувр и увидел картину Фра Анжелико [3, с. 100], где дух Средневековья органично сочетался с новой ренессансной техникой. Интересно, что итальянский живописец изображает не момент коронации Девы Марии: Иисус помещает драгоценный камень в корону, что придает более интимный, нежный характер божественному действию, изображенному вспышкой лучей из центра картины. Перспектива построена так, что подчеркивается одновременно удаленность и досягаемость главных фигур, т.е. нет непреодолимой дистанции между небесным и земным.

В сонете «Анжелико» Георге не пытается точно передать сложную композицию картины с огромным количеством деталей. Первый катрен является прологом, где поэт отмечает торжественность момента: «*zierliche kapitel der legende*» («изысканная глава легенды») и «*grosse tat*» [2, с. 47] («великое деяние»). Само действие Георге описывает во втором катрене: «*Er nahm das gold von heiligen pokalen. / Zu hellem haar das reife weizenstroh / Das rosa kindern die mit schiefer malen. / Der Wäscherin vom bach den indigo*» [2, с. 47] («Он взял золото из священных кубков. /

*Светлым волосам – пшеничную солому. / Розовый цвет – детям, что рисуют мелом. / Прачке – индиго из ручья»*). Как мы видим, сюжет сонета соотносится с картиной Фра Анжелико лишь через неожиданные цветовые ассоциации, при этом происходит субстантивация прилагательных и цвет как бы «отрывается» от предметов, с которыми раньше был связан. Показательно, что подобное «освобождение» станет частым приемом в поэзии Георге. Самый яркий пример можно найти в экфрастическом стихотворении из цикла «Год души» (*«Jahr der Seele», 1898*) «Приходи в парк, названный мертвым, и смотри» (*«Komm in den totesagten park und schau»*): *«Dort nimm das tiefe gelb. Das weiche grau / Von birken und von buchs... / Vergiss auch diese letzten astern nicht. / Den purpur um die ranken wilder reben / Und auch was übrig blieb von grünem leben»* [4, с. 12] (*«Возьми насыщенную желтизну. Нежный серый цвет берез и буков... / А также не забудь эти последние астры. / Пурпур дикого винограда / И также все, что осталось от зеленой жизни»*). Прилагательные, обычно используемые в качестве атрибутов, становятся конституирующими элементами: голубизна небес озаряет просторы парка и не нуждается в ином источнике света; серый и желтый цвета функционируют как бы отдельно от берез, буков и винограда.

Кульминация происходит в третьем и четвертом терцетах, где описан сам момент коронации: *«Empfängt aus seiner hand die erste kröne»* [2, с. 47] (*«Получает из его руки первую корону»*). Хотелось бы сразу выделить наличие античных образов (*«sieger der Chariten und Medusen»* [2, с. 47] (*«победитель Харит и Медуз»*)), которые демонстративно написаны с заглавных букв и кажутся инородными элементами. Интересно, что в терцетах поэт акцентирует внимание не на религиозном содержании, как это сделал Фра Анжелико, а на самом акте коронации, которую можно рассмотреть как своеобразную инициацию, описанную в первом стихотворении «Гимнов»: посвящение в мир искусства и поэзии. Поэтому можно согласиться с немецким исследователем А. Аурнхаммером (A Aurnhammer), который отметил: *«Картина раннего Ренессанса становится для Георге поводом для того, чтобы представить образ сакрального господства, отделенного от догматов христианства»* [5, с. 553]. В этом контексте следует упомянуть мнение современного «георгеведа» В. Браунгарта (W. Braungart), который подчеркивал интерес немецкого символиста к внешним формам религии и выдвинул тезис: *«эстетический католицизм без католической догматики»* [6, с. 183].

В раннем декадентском цикле Георге «Альгабал» (*«Algabal», 1892*),

который посвящен императору Гелиогабалу (*Marcus Aurelius Antoninus Heliogabalus*, 204–222), решившему установить особую версию солярного культа в Римской империи, можно найти много примеров экфрасического описания. Поэт создает искусственное зазеркалье, подробно описывая драгоценные камни, картины и различные артефакты, которые имитируют природные объекты. В этом контексте важной представляется высказывание литературоведа Г. К. Косикова относительно творчества Т. Готье (*Pierre Jules Théophile Gautier*; 1811–1872): «... поэт, имея перед глазами вполне реальный пейзаж первым делом как бы уничтожает его первозданность, превращает – с помощью собственной фантазии или за счет художественных реминисценций – в живописное полотно и лишь затем – переписывает получившуюся картину словами, переводит ее на – холст собственного стихотворения» [7, с. 16]. Так и в стихотворениях «Альгабала» происходит «уничтожение первозданности», где реальный пейзаж «пересоздается» в сознании лирического героя.

В стихотворениях «Альгабала» формируется искусственный мир, когда поэт описывает не предметы, а цветовые впечатления. Например, стихотворение «Зал желтого блеска и солнца» («*Der saal des gelben gleisses und der sonne*») поэт «рисует» желтым цветом, устанавливающим связь Альгабала с Солнцем: «... *platten goldnen ziegel / Und an der erde breite löwenhäute / Nur nicht des Einen scharfen blick zu blenden / Vermag die stehend grelle weltenkrone...*» [2, с. 93] («... гладкая золотая черепица / И на земле огромные львиные шкуры, / И только Его ясный взор / не могла ослепить пылающая корона миров...»). Во всем цикле заметна необыкновенная страсть к цвету, передающему все, что видит автор: «*Für jede zier die freunden farbenstrahlen: / Aus blitzendem und blinderem metall. / Aus elfenbein und milchigen opalen. / Aus demant alabaster und kristall. / Und perlen!*» [2, с. 95] («Для каждой красоты теплые лучи цветов: / Из сверкающего и ослепляющего металла. / Из слоновой кости и молочных опалов. / Из диаманта, алебастра и хрусталя. / И жемчужины!»). Отсюда – стремление к новаторству, неологизмам и использованию нестандартных цветовых обозначений в неожиданных сочетаниях.

Одним из примеров экфрасиса является стихотворение «Бокал на полу» («*Becher am Boden*», 1892), написанное под впечатлением от картины викторианского художника Л. Альма-Тадемы (*Lawrence Alma-Tadema*, 1836–1912) «Розы Гелиогабала» («*The Roses of Heliogabalus*», 1888). О жизни императора Гелиогабала можно узнать из жизнеописаний

Элия Лампридия, Диона Кассия, Геродиана, Светония и других римских историков, где достоверные сведения переплетаются с легендами, одна из которых стала источником вдохновения для британского художника и немецкого поэта: Альгабал приказал обрушить на гостей такое невероятное количество лепестков роз, что все приглашенные на пир задохнулись. На картине Л. Альма-Тадемы отчетливо выделяется несколько частей: внизу изображен кульминационный момент обрушения розовой массы, в которой выделяются силуэты тел; немного выше мы видим зрителей, наблюдающих с любопытством или злорадством за происходящим; и еще выше – колонны, флейтистка, небо и силуэты гор.

В стихотворении «Бокал на полу» Георге воспроизводит этот эпизод, где переплетаются темы красоты и смерти. Образная система подчеркнута фрагментарна: поэт буквально «вырывает» отдельные образы из общей картины и сразу переходит к следующим: «*Ledig die lende / Busen und hüfte. / Um die stirnen / Der kränze rest. // Schläfernder broden / Traufender düfte*» [2, с. 103] (*Освобожденные бедра, / перси и чресла. / Головы / Венки украшают. // Усыпляющих испарений, / Орошающих ароматов*). Во всей полноте раскрывается импрессионистское мировидение: перечисление при помощи назывных предложений, фрагментарность, нелинейное повествование и отсутствие сюжета в традиционном понимании. Погружение в волны из лепестков роз Георге пытается передать и на ритмическом уровне (каждая строка – усеченная смысловая конструкция, состоящая в основном из двух хореических ударных стоп) и при помощи показательных рифмующихся пар. Например, особый смысл несут рифмы «*regnen – segnen*» («идет дождь – одарять»), «*laben – begraben*» («ласкать – погребать»). Вместо капель воды на землю падают розы, ласкающие мертвых. Медленное угасание жизни выражено в многочисленных смысловых связях, в центре которых находится слово «роза». Однако эти цветы маркируют и обновление, так как они «освежают» души и дарят новую жизнь.

В 1899 г. выходит цикл С. Георге «Ковер жизни» («*Teppich des Lebens*»), где доминирует стремление к симметрии: в трех микроциклах – по двадцать четыре стихотворения, в каждом из которых – четыре строфы, все строки – четырех- и шестистопные. Георге, лично принимавший участие в оформлении цикла, планомерно создавал зеркальную структуру повторяющихся компонентов, «ковров-образов»: каждая страница с двумя четырехстрофными стихотворениями в формальном плане была отражением остальных тридцати пяти страниц.

Мотив «ковра» также представлен на смысловом уровне и связывает

поэзию Георге, как подчеркивает заведующий архивом поэта У. Йольманн (U. Oelmann), с «метафорической традицией, в рамках которой стихотворения предстают в образе ткани, текстуры» [8, с. 102]. Прежде всего необходимо вспомнить самобытный мир поэзии Востока. В немецкоязычной поэзии этот мотив представлен в цикле «Западно-восточный диван» («*West-östlicher Divan*», 1814–1819) И. В. Гёте (Johann Wolfgang Goethe, 1749–1832), стихотворениях Ф. Шиллера (Johann Christoph Friedrich von Schiller, 1759–1805) и произведениях романтиков (связи «ковровой» метафорики у Новалиса и Георге [см.: 9]). В творчестве немецкого символиста этот мотив появился еще в цикле «Год души». Например, в стихотворении «Я научу тебя нежному Очарованию комнаты» («*Ich lehre dich den sanften Reiz des zimmers*», 1898) он воспринимается в качестве метафоры бесплодных мыслей: «*Dein auge hängt noch immer an der leere, / Dein schatten kreuzt des teppichs selbe ranken*» [4, с. 28–29] («Твой взор еще блуждает в темноте, / А тень твоя переплетает те же нити»). В исследуемом цикле метафора приобретает всеобъемлющий характер, что прекрасно видно в самом показательном стихотворении «Ковер», которое является показательным примером экфрасиса.

В стихотворении «Ковер» поэтическая реальность предстает в виде бесконечной ткани: «*Hier schlingen menschen mit gewächsen tieren / Sich fremd zum bund umrahmt von seidner franze / Und blaue sicheln weisse sterne zieren / Und queren sie in dem erstarrten tanze*» [10, с. 40] («Здесь люди с растениями и зверями сплелись / В союзе чуждом с шелковой каемкой, / И синева серпов звезды белые украшает, / И замерли они в окаменевшем танце»). Перед нами открывается картина онемевшего мира: лирический герой растворяется в «простых равнинах» («*einfachen gefielden*») и «строгом искусстве линий» («*strenger linienkunst*») [10, с. 15]. Поэтический мир существует лишь в плоскости, поэтому весьма частотными являются следующие ландшафты: «пустыня», «море», «равнина» и «долина». Статичная атмосфера усиливается посредством анафорического использования союза «и» и предпочтения геометрического застывшего орнамента: «*kahle linien*» [10, с. 40] («лишенные растительности линии»). Но в последней строке второй строфы происходит резкий переход: «*das werk lebendig wird*» [10, с. 40] («творение оживает»). Картина моментально изменяется и упорядочивается, флореальный орнамент прорастает в орнаменте геометрическом: «... *und treten vor die geknüpften quäste / Die lösung bringend*» [10, с. 40] («... и очерчиваются переплетенные пучки, /

*Разгадку приносящие»*). Соединение «живых» и «мертвых» форм приводит к изменению поэтической картины и переоценке духовных ориентиров. В первых двух строфах мир был непонятной и иллюзорной игрой своих форм. В третьей и четвертой строфах он обретает смысл в глазах того, кто постиг внутренние связи макро- и микроуровней, мира и души поэта.

Стефан Георге – немецкий поэт рубежа XIX–XX вв., творчество которого отмечено интермедияльными связями. Его ранние стихотворения напоминают живописные полотна, когда поэт «пересоздает» объекты в своем воображении. В ранней лирике Георге обращается к некоторым реальным картинам, где экфрасические описания используются, например, для смещения акцента с религиозного содержания на поэтическую инициацию (сонет «Анжелико») и подчеркивания декадентского мироощущения (стихотворение «Бокал на полу»). Цикл «Ковер жизни» маркирует новый этап творческой эволюции Георге, где экфрасис используется для того, чтобы показать преобразование мира: орнаментальный мир «ковров-образов» становится символом неделимого человекосоразмерного Космоса и сигнализируют о формировании мифа Вечной Юности, что и произойдет в поздних циклах поэта.

#### Список использованных источников

1. Reuß, R. Industrielle Manufaktur. Zur Entstehung der «Stefan-George-Schrift» / R. Reuß // Stardust. Post für die Werkstatt. KD Wolff zum Sechzigsten / hrsg. Von D. Kern und M. Leiner. – Frankfurt am Main; Basel: Strömfeld, 2003. – S. 166–191.
2. George, S. Gesamt-Ausgabe der Werke: in 18 Bd. / S. George. – Berlin: Georg Bondi, 1928. – Bd. 2 : Hymnen, Pilgerfahrten, Algalal. – 137 S.
3. Nägele, R. Jenseits der Mimesis: Stefan George, «Ein Angelico» und Günter Eich, «Verlassene Staffelei» / R. Nägele // Neophilologus. – 1975. – № 59. – S. 98–108.
4. George, S. Gesamt-Ausgabe der Werke: in 18 Bd. / S. George. – Berlin: Georg Bondi, 1928. – Bd. 4 : Das Jahr der Seele. – 136 S.
5. Aurnhammer, A. Stefan George in Heldenportraits / A. Aurnhammer // Stefan George und sein Kreis: ein Handbuch / A. Aurnhammer, W. Braungart, S. Breuer [u. a.]. – Berlin : de Gruyter, 2012. – Bd. 2. – S. 551–584.
6. Braungart, W. Ästhetischer Katholizismus. Stefan Georges Rituale der Literatur / W. Braungart. – Tübingen: Niemeyer, 1997. – 382 S.
7. Косиков, Г. К. Теофиль Готье, автор «Эмалей и Камей» / Г. К. Косиков // Готье Т. Эмали и камеи: сборник / сост. Г. К. Косиков. – М.: Радуга, 1989. – С. 5–28.
8. Oelmann, U. Ein Wort – ein rosenes Gesicht. Überlegungen zum "neuen" Gedicht Stefan Georges / U. Oelmann // Körpersprache und Sprachkörper: Semiotische Interferenzen in der deutschen Literatur / hrsg. von C. Monti [u. a.]. – Bozen: Edition

Sturzflüge, 1996. – S. 101–109.

9. Pikulik, L. Stefan Georges Gedicht «Der Teppich». Romantisch-Unromantisches einer wählerischen Kunstmetaphysik / L. Pikulik // Euphorion. – 1986. – Bd. 80. – S. 390–402.

10. George, S. Gesamt-Ausgabe der Werke: in 18 Bd. / S. George. – Berlin : Georg Bondi, 1932. – Bd. 5 : Der Teppich des Lebens und die Lieder von Traum und Tod. – 93 S.

*Ю. Г. Ремаева,*

## **СВОЕОБРАЗИЕ ЭКРАНИЗАЦИИ РОМАНА ДЖЕЙН ОСТИН «ЭММА» 2020 ГОДА**

Экранизация литературного произведения представляет собой многоструктурную систему связи таких видов искусства, как литература и кино. Литературоведы и киноведы предпринимают совместные попытки исследовать данный феномен, однако процесс сопоставления и изучения «языка» кино и «языка» литературы, а точнее, их взаимодействия, является чрезвычайно непростой задачей. Этот диалог бесспорен, как и факт взаимовлияния читательской и экранной культуры.

Интерес к масштабу личности, творческой деятельности и исторической эпохе выдающейся английской романистки Джейн Остин (*Jane Austen, 1775–1817*) по-прежнему велик. Кинематографисты находят вдохновение в ее книгах, поэтому все шесть «основных» романов Остин «перекладывались на киноязык» много раз, последняя на данный момент экранизация – романа «Доводы рассудка» – появилась в июле 2022 года [1, с. 475]. Наравне с *«хорошо зарекомендовавшей себя классикой внимания удостоились и менее известные произведения писательницы, которые благодаря усилиям деятелей киноискусства обрели вторую жизнь»* [1, с. 475]. Во-первых, речь идет о фильме «Любовь и дружба» (2016), в основу которого лег юношеский эпистолярный рассказ Остин «Леди Сьюзен». Во-вторых, отметим и три сезона историко-драматического телесериала «Сэндитон» (2019–2023), киноадаптацию или, скорее, «реконструкцию» незавершенной работы Остин, последней, написанной ею незадолго до кончины в 1817 г [1, с. 475].

Предметом анализа представленной главы является экранизация одного из шести «главных» романов Джейн Остин «Эмма». Полагаем, оба произведения – литературное и кинематографическое – представляются обширным материалом для всестороннего исследования. Полнометражный фильм, премьера которого состоялась в 2020 году,

приурочен к двухсотсорокапятилетнему дню рождения знаменитой писательницы и к двухсотлетию самого романа. Рукопись была представлена лондонскому издателю осенью 1815, а издана в декабре того же года. Писательница осталась в убытке: ей пришлось опубликовать роман за свой счет, к тому же выплатить комиссионные издателю; при этом стоимость книги была невысокой; но тираж в две тысячи экземпляров так и не был распродан полностью. Четвертый большой роман Остин, к счастью, все же увидел свет при жизни автора; он стал самым объемным из созданных ею трудов [2]. По иронии судьбы первое издание романа стало самой дорогой работой писательницы, когда-либо проданной на аукционе. Покупатель из США приобрел трехтомник за триста семьдесят пять тысяч фунтов стерлингов, но по его настоянию тот остался в Великобритании. Сейчас он выставлен на всеобщее обозрение в Chawton House в Хэмпшире, где расположены библиотека и учебный центр, специализирующиеся на женском творчестве в период с 1600 по 1830 гг. Примечательно, что когда-то на месте этой организации был дом брата Джейн Эдварда [3].

Роман, как общеизвестно, не получивший признания при жизни писательницы, расценивается в наше время как выдающийся и полный остроумия. Он рассказывает историю молодой, почти двадцатилетней девушки по имени Эмма Вудхаус, которая проживает с отцом-ипохондриком («папенькой», «*rara*») в поместье Хартфилд, является представительницей мелкопоместного дворянства и входит в высший круг городка Хайбери [4, с. 5–7]. Уже в самом начале повествования Дж. Остин так представляет читателям свою героиню: «*Эмму Вудхаус всякий бы назвал любимицей Провидения: будучи хороша собой, умна и богата, она имела веселый нрав и превосходный дом*» [4, с. 3]. Девушка обладала значительной свободой, была уверена в себе и беззаботна: «*Та свобода, которая предоставлялась Эмме в некотором избытке, и то суждение о себе (слишком лестное), которое она имела, являлись собой самые неблагоприятные стороны ее положения и грозили омрачить многие ее радости. Правда, жалеть о таком воспитании ей до сих пор не случалось, ибо угроза оставалась очень уж малозаметной*» [4, с. 4]. К тому же, хотя Эмма и ценила мнение своей гувернантки мисс Тейлор, практически заменившей ей мать, «*однако руководствовалась прежде всего своим собственным и делала что ей заблагорассудится*» [4, с. 3]. Фабула романа проста и заключается в том, что Эмма пытается устроить личную жизнь своих друзей и знакомых, тем временем как сама неспособна разобраться в собственных чувствах и привязанностях. Она

уверена в том, что обладает талантом – сватать людей для образования пары и в дальнейшем – для заключения брачного союза, «ведь на свете нет ничего занятнее!» [4, с. 11] В итоге героиня приходит к пониманию, что при построении отношений каждый делает свой выбор. В конечном счете, она признает неправоту и находит собственное счастье – в любви с Джорджем Найтли.

Роман был экранизирован несколько раз: первая экранизация появилась в 1948, далее в 1960 и в 1972 годах (все с промежутками в двенадцать лет). После перерыва почти в четверть века на экраны вышли сразу две экранизации в 1996. Одна из них до сих пор признана самой удачной и популярной среди кинозрителей – с американской актрисой Гвинет Пэлтроу в главной роли, в то время как, по общему признанию, фильм с англичанкой Кейт Бексинсейл был практически не замечен, и эта роль считается ее актерской неудачей. Позже, в 2009 вышел четырехсерийный мини-сериал с Ромолой Гарай в центральной роли. И, наконец, через одиннадцать лет зрители увидели последнюю на сегодняшний день киноверсию «Эммы», которая и является темой нашего обсуждения. Отдельного внимания заслуживают и две вольные адаптации романа. Версия 1995 г. – американская комедия “Clueless” (в российской версии – «Бестолковые») с Алисией Сильверстоун в роли Шер Хоровитц – богатой и балованной старшеклассницы из Беверли-Хиллс, занимающейся решением личных проблем друзей. Трагедия 2010 г. – индийская романтическая комедия на языке хинди «Айша». Айша Капур – девушка из обеспеченной семьи высшего класса Дели, которой также близка идея сватовства.

«Эмма» (*Emma*) образца 2020 года – британский комедийно-драматический фильм, режиссерский дебют американского фотографа и клипмейкерши Отем де Уайлд. Лента снята по сценарию Элеоноры Кэттон, новозеландской писательницы, чей второй роман «Светила» (*The Luminaries*) получил Букеровскую премию. Бюджет фильма составил десять миллионов долларов, а кассовые сборы – двадцать шесть с половиной миллионов. Впрочем, прокат фильма был прерван начавшейся пандемией коронавирусной инфекции, что не могло не сказаться на итоговых цифрах, выраженных и в количестве зрителей, и в полученном доходе от проката. Так или иначе фильм получил достаточно высокие оценки кинокритиков и не оставил равнодушным никого: ни специалистов в области киноиндустрии, ни зрителей, ни почитателей таланта писательницы. Фильм получил две номинации в рамках девяносто третьей церемонии «Оскар» (2021) – за «Лучший

дизайн костюмов», «Лучший грим и прически». Он был также номинирован на премию в категории лучший дизайн костюмов от британской киноакадемии BAFTA и в категории лучшая женская роль в рамках премии «Золотой глобус» [5].

Роль главной героини – Э. Вудхаус – досталась британской актрисе Ане Тейлор-Джой; своей незаурядной внешностью она обязана родителям: у отца имеются аргентинские корни, мама наполовину испанка. На постерах, которые сопровождали рекламную кампанию, героиня изображена в платье ярко-желтого цвета, что можно трактовать и как цвет золота, и как цвет солнца и весенних цветов, соответственно, юности и пробуждающейся женственности. Изображение девушки сопровождается хорошо подобранным слоганом: “Handsome, clever, and rich” – «Красива, умна и богата». Удачный перевод с помощью ассонанса, фонетического повтора одного гласного звука для создания большей экспрессивности, на постере в России звучит так: «Очаровательна, остроумна, обеспеченна». Более того, Отем де Вайлд, будучи профессиональным фотографом, сделала подобные снимки, в том числе, для отдельных персонажей (для Эммы был подготовлен и другой постер в ином цветовом варианте); эпитеты же остаются прежними на всех рекламных постерах – и для актрис, и для актеров.

Нельзя не обратить внимания еще на одно авторское решение – непосредственно на название фильма – “Emma”. Что же означает этот знак пунктуации, точка после имени? Во-первых, “period” с английского переводится, как «точка в конце предложения», а также, как «период, эпоха». Во-вторых, существует такое словосочетание, как “period drama”, что означает «историческая или костюмная драма». У словосочетания “period piece” есть и более общее определение: “*a work (as of literature, art, furniture, cinema, or music) whose special value lies in its evocation of a historical period*”, то есть под ним понимается произведение литературы, искусства, кино или музыки, особая ценность которого заключается в том, что оно напоминает об определенном историческом периоде [6].

Роман Остин представляет три части: книга I, книга II, книга III. Фильм же делится на четыре смысловые части, которые обозначены временами года: начиная с осени и заканчивая летом. Названия таких глав появляются на фоне, напоминающим театральный занавес или театральные декорации. Возникает ощущение, что мы являемся зрителями в зале театра и готовимся к следующему действию, но антракт нам не предложен, повествование лишь набирает обороты, и динамика фильма ведет нас вперед, к кульминации, развязке и к счастливому

финалу, который непременно полагается во вселенной Остин. Не зря альтернативная рекламная фраза постеров к киноленте – “Love knows best”. Над фильмом трудилась большая команда профессионалов: помимо упомянутых режиссера и сценариста, свой вклад в общее дело внесли костюмеры, специалисты по гриму и прическам, изготовители париков, хореограф, фотограф-постановщик, преподаватель по диалектам, композиторы, учителя по вокалу и игре на пианино, консультанты по этикету и истории, т.д. [7]

Съемки фильма проходили в Юго-Восточной Англии – в Суррее и в Восточном Сассексе, а также в Глостершире – в графстве на западе Англии [5]. Действие фильма (как и романа) происходит в вымышленном городке Хайбери, располагающемся в двадцати шести километрах от Лондона и окружающих его поместьях Хартфилд, Рэндаллс и Донуэлл, а также ферме Эбби-Милл. Показан пасторальный городок старой доброй Англии – с ее заливными лугами и живописными видами, пряничными домиками и роскошными поместьями. Возникает ощущение, что обитатели Хайбери живут в закрытом пространстве своего обособленного мирка. Представлены ключевые персонажи, чьи взаимоотношения играют важную роль в развитии сюжета. Безусловно, это семейства Вудхаусов и Найтли. Также присутствует ряд второстепенных персонажей, например, мисс Бейтс с матерью-старушкой или чета Коулов. Можно выделить третью категорию: это персонажи, о которых упоминают или они фигурируют в истории, но не выводятся как самостоятельные и не имеют экранного времени или реплик в кадре, они живут, как правило, за пределами Хайбери (например, полковник Кэмпбелл). Такая сложная система главных и второстепенных персонажей представляет собой довольно замысловатую сеть отношений, добавляя глубину сюжету, удерживая зрительский интерес. Как известно, Остен всегда была точна в своих наблюдениях, создатели фильма также стараются соответствовать ее оценкам в изображении характеров действующих лиц. Актерский состав успешно справился с поставленными задачами и сумел достойно передать образы своих персонажей на экране. Игра Ани Тейлор-Джой (фильмы «Ведьма», «Прошлой ночью в Сохо», «Обитель теней», «Опасный элемент») была отмечена критиками за убедительную и эмоциональную интерпретацию заглавной героини. Актриса по праву получила множество положительных отзывов за свою актерскую работу. Она продуманно передает внутренний конфликт избалованной, своенравной, уверенной в своем превосходстве, независимой, активной и жизнерадостной Эммы с

ее сомнениями, переживаниями и открытиями. Постепенно девушка становится более искренней и простосердечной, ее мимика меняется под влиянием новых чувств и эмоций.

Джонни Флинн, актер и музыкант английской фолк-рок группы “Johnny Flynn & The Sussex Wit” (снимался в «Ярмарке тщеславия» Теккерея, «Отверженных» Гюго), воплотил образ Джорджа Найтли, друга семейства и соседа, живущего в поместье по соседству. Найтли изображен как добрый, умный, честный и надежный человек; он состоятелен и благороден, обладает высоким социальным статусом. Его отношения с Эммой развиваются на протяжении всего фильма. Будучи старше на шестнадцать лет, он выступает как старший товарищ, наставник, голос ее совести, единственный, кому позволено критиковать Эмму и спорить с ней. *«Мистер Найтли был, по существу, одним из немногих, кто видел в Эмме Вудхуас недостатки, и единственным, кто ей на них указывал»* [4, с.9]. Постепенно он все более явно проявляет свою симпатию к сестре жены своего младшего брата, его чувства становятся очевиднее. В итоге мы видим влюбленного, ревнующего и страдающего мужчину. Он окончательно признается себе и Эмме в любви к ней и, конечно же, незамедлительно просит ее руки. Они составляют элиту городка, их союз закономерен и становится единением равных.

Все прочие привлеченные актеры вносят свой вклад в создание гармоничного актерского ансамбля, который служит общей идее. Подругу и протеже Эммы Харриет Смит играет Миа Гот (актриса часто появляется в триллерах, хоррорах, а также задействована у известных режиссеров, таких как Ларс фон Триер и Луко Гуаданьино). Роль мистера Элтона досталась актеру Джошу О’Коннору, он известен по драме «Божья земля» или по роли принца Чарльза в сериале «Корона». Фрэнка Черчиля сыграл Каллум Тёрнер, он предстал Анатодем Курагиным в последней экранизации «Война и мир» (2016). На роль Джейн Ферфакс была выбрана актриса, модель и пианистка Эмбер Андерсон. Молодые актеры, снявшиеся в популярном молодежном сериале “Sex Education” («Половое воспитание»), Коннор Суинделс и Таня Рейнолдс, появляются в качестве фермера Роберта Мартина и жены викария миссис Элтон. Более возрастные и опытные актеры дополняют актерский ансамбль: маститый Билл Найи предстает отцом Эммы, комедийная актриса Миранда Харт проявляет себя в роли незамужней мисс Бейтс, мистер Уэстон сыгран Рупертом Грейвзом, вовлеченным в другие экранизации британской классики: «Пригоршня праха» Ивлины Во, «Сага о

Форсайтах» Джона Голсуорси, «Незнакомка из Уайлдфелл-Холла» Энн Бронте.

Остен как искусная бытописательница филигранно описывает повседневную жизнь своих героев, знакомя читателей с разнообразными аспектами жизни предвикторианской Англии. По мнению другой писательницы, Вирджинии Вульф, *«коль скоро Джейн Остен обладает даром проникновения в глубину простых вещей, вполне естественно, что она предпочитает писать о разных пустячных происшествиях – о гостях, пикниках, деревенских балах»* [8, с. 502]. Правила этикета, традиции визитов, вопросы семьи и брака затронуты в анализируемой экранизации. Одним из ключевых элементов эстетики фильма является его визуальное оформление, которое удовлетворяет все эстетские запросы современного зрителя. Зрители погружаются в первую четверть XIX столетия, в аристократический антураж эпохи Регентства, благодаря изысканным костюмам, утонченным предметам интерьера. Все создает ощущение прекрасного. Эстетика фильма проявляется в симметрии линий, в самой постановке сцен, в каждом выверенном кадре, который мог бы стать отдельной фотографией или картиной. Например, цвет на лентах шляпки совпадает с цветом обоев в этой комнате; или цветовая гамма конфет и пирожных перекликается с цветовым оформлением части наряда и подушек на диване в гостиной. Кинокритик “The Independent” Кларисса Лори отмечает, что фильм едва ли можно отнести к «революционным» (“hardly revolutionary”), но, тем не менее, это своего рода «декадентское удовольствие, завернутое в помадку» (“decadent, fondant-swaddled delight”) [9].

Создатели фильма намеренно пользуются такими приемами, как театральность, постановочность, гротеск, карикатурность некоторых образов (можно привести в пример мистера Элтона или старшую сестру героини Изабеллу). Если говорить о стилистике кинокартины, то различные виды искусств становятся ее неотъемлемой частью. Они наглядно отражают эпоху и говорят о социальной принадлежности, классовости английского социума того периода, являются частью повседневной жизни главных персонажей: это литература, танец и хореографические постановки, живопись, скульптура, архитектура, дизайн и мода, а также музыка. Время от времени героев можно застать за чтением, и они изредка ведут беседы о книгах; показаны сцены бала, где исполняются популярные танцы той поры; живопись является увлечением Эммы, а сцена с написанием портрета Харриет Смит – одна из ключевых в замыслах девушки свести ее с мистером Элтоном. Что

касается скульптур, – это составляющая интерьеров и экстерьеров поместий, свидетельствующая и об увлеченности искусством, и о благосостоянии, и о принадлежности к определенному социальному классу. Архитектура и дизайн проявлены буквально во всем; излишне говорить и о первостепенной роли костюмов, причесок, грима.

Отдельно хочется остановиться на музыке, звучащей в фильме. Так, Найтли и Джейн исполняют песню “Drink to me only with thine eyes”, текстом которой является стихотворение «К Селии» английского драматурга Бена Джонсона (1572–1637). Героини играют на пианино Моцарта – Эмма менуэт, Джейн – сонату, и выбор этих музыкальных отрывков оказывается неслучайным. Очевидно, что Эмма играет более простую мелодию, однозначно уступая Джейн в исполнительском мастерстве; партия Джейн нелегка, но она справляется с ней блестяще, что, в конечном счете, задевает гордость Эммы, подчеркивая соперничество девушек. Эмма выступает с “The last rose of summer” на стихотворение ирландского поэта Томаса Мура (1779-1852). Звучит классическая оркестровая музыка – соната Бетховена и несколько симфоний Гайдна, а также народные песни, к примеру, христианский гимн “How firm a foundation”, английская рождественская песнь “Hark! Hark what news”, популярная песня шотландского происхождения “O, Waly, Waly”. Актеры сами играют на музыкальных инструментах, музицируют и поют, несомненно, это помогает лучше вживаться в образ и достовернее воплощать его. После выхода фильма в прокат был выпущен альбом, состоящий из тридцати пяти треков. Например, в него включены такие «говорящие» композиции, как «Эмме скучно», «Рождественский ужин у Уэстонов», «Харриет Смит и Роберт Мартин встречаются под дождем», «Мы не можем обойтись без танцев», «Званный ужин у Коулов», «Предложение (под конским каштаном)». В инструментарий создателей фильма входит и музыкальное сопровождение. За него ответственны британские композиторы: Дэвид Швайтцер, известный своей партитурой к адаптации незаконченного романа Остен «Сэндитон» и Изабель Уоллер-Бридж, которая знакома зрителям своим музыкальным оформлением экранизаций «Война и мир» и «Ярмарка тщеславия». Так, музыкальное сопровождение в «Эмме» оказывает глубокое эмоциональное воздействие на зрителей и служит немаловажным дополнением к раскрытию образов, смысловой наполненности и акцентированию сюжетных мотивов. Ключевые темы в фильме (на фоне социокультурного контекста) остаются прежними – это любовь и брак. Последний считается одной из главных жизненных целей

женщины той поры и чуть ли не единственным средством самореализации. Выгодная партия, социально удачное замужество – апогей всех стремлений и требований эпохи. Кинонарратив начинается с бракосочетания мисс Тейлор и мистера Уэстона. В романе мы позже узнаем о заключении брака подруги Джейн Ферфакс с мистером Диксоном и их медовом месяце в Ирландии. По мере развития событий викарий мистер Элтон скоропалительно женится на Августе Хокинс. Заканчивается роман и, аналогично, фильм свадьбами трех влюбленных пар: это Джейн Фэрфакс и Фрэнк Черчил, Харриет Смит и Роберт Мартин, наконец, Эмма и Джордж Найтли. Фильм открывает сцена с Эммой, которая, выбрав цветы в оранжерее для свадебного букета своей уже бывшей гувернантки мисс Тейлор, идет с ним в белом платье – и сама напоминает невесту. Сценой ее собственного бракосочетания завершается рассказанная история и является последней в фильме, в результате представляя закольцованную конструкцию.

Если продолжить разговор об интересных режиссерских находках и приемах, то можно выделить следующие эпизоды. Мы видим два достаточно интимных момента, а вместе с тем они очень простые, жизненные, отвечающие за повседневность и быт. Эмма греется около камина в своей комнате и высоко задирает подол платья, частично обнажая себя; видны голые ноги в чулках с подвязками выше колен и отсутствие панталонов. Слуги переодевают Найтли в его имени, при этом сзади он полностью обнажен. Есть и сцена, создающая сексуальное напряжение между Эммой и Найтли: на балу они танцуют без перчаток, касаясь друг друга обнаженными руками. Наконец, кульминационная сцена признания: Найтли робко, но решительно признается в своих чувствах к Эмме, сильной эмоциональной реакцией девушки на это признание становится идущая из носа кровь, что можно, в свою очередь, трактовать по-разному. Как точно отмечает Джессика Паганини в своей статье *«The nosebleed is a genius addition to Austen's original story line: in one way it humanizes Emma, who is being betrayed by a bodily function; in another, it highlights the imperfect, often messy nature of love»* / «Кровотечение из носа – гениальное дополнение к оригинальной сюжетной линии Остен: с одной стороны, оно придает человечности Эмме, которая сталкивается с предательством своего тела; с другой стороны, оно подчеркивает несовершенную, часто беспорядочную природу любви» [10]. Первоначальный план состоял в том, чтобы вырезать кадр и добавить фальшивую кровь, но, как актриса поделилась в интервью, вмешательства не потребовалось, кровотечение оказалось

импровизацией, что вызвало ее актерскую гордость: «*I did not know I had that talent until that scene*» [9].

Режиссер ненавязчиво и достаточно имплицитно предлагает высказывание на тему современного понимания гендерных ролей. Общество того времени было пронизано социальными нормами во всех сферах общественной жизни, которые в большей степени относились к женщинам; они, вне сомнений, были ограничены в своих возможностях и правах. Несмотря на все ограничения во многих областях, женщины находили способы проявлять свою индивидуальность и силу. Остеневская героиня живет в обществе, где социальный статус играет основополагающую роль, и где ожидания окружающих имеют немаловажное значение. Все же ей доступна саморефлексия и свобода выбора. Происходит неизбежное развитие Эммы; показывается, что процесс самопознания необходим для личного роста и понимания себя. «Эмма» вписывается в тенденцию классических экранизаций последнего времени, которые дают женским героиням определенную степень рефлексии и внутренней свободы, но не насилуют нарратив под феминистское высказывание XXI века» [11].

Традиционные представления о роли мужчин в обществе тоже претерпевают изменения. Так называемая новая маскулинность освобождает мужчин от заданных гендерных установок, она дает право на ошибки, предоставляет возможность признавать свои слабости. Новая маскулинность позволяет современному мужчине быть таким, каким он хочет. «Смысл в том, чтобы отказаться от одного единственного представления о мужчине как о сильном и безэмоциональном добытчике, а разрешить самые разные формы чувствования и поведения» [12, с. 15]. Согласно новой маскулинности мужчины (в отличие от модели токсичной маскулинности) могут не только побеждать, но и проигрывать, чувствовать не только силу, но и слабость, ведь от этого они не перестают быть мужчинами. Мужчина может не стесняться своих слез, потому что это естественное проявление эмоций. Что до мистера Найтли, в некоторых фрагментах он предстает уязвимым и даже ранимым; он плачет, признаваясь Эмме в любви, но как прежде остается мистером Найтли, который неизменно вызывает зрительские симпатии.

Таким образом, данная экранизация представляет собой пример вполне успешной попытки обращения к первоисточнику. Фильм можно охарактеризовать как яркий, остроумный и в меру легкомысленный. Он отличается наличием великолепной сценографии и многих выразительных средств, к которым прибегает кинематографическое

искусство, таких как музыкальное оформление, костюмы и декорации; тщательно подобранная палитра цветов и детальная проработка каждого кадра – все это придает фильму уникальную эстетическую ценность. В целом фильм представляет достаточно оригинальную и стильную экранизацию романа, которая способна вызывать интерес у зрителей; его создателям удалось передать дух «английскости». Вероятно, экранизация с ее своеобразным прочтением может способствовать продлению жизни романа «Эмма» в контексте всего литературного наследия неповторимой Джейн Остин. В заключение отметим, современные киноадаптации и экранизации произведений английской классической литературы привлекают значительное внимание как зрительской, так и читательской аудитории во многих странах мира, включая Россию, и вносят свой ощутимый вклад в популяризацию литературного наследия Великобритании.

#### Список использованных источников

1. Ланская, Ю. С., Ремаева, Ю. Г. Жизнь по Джейн Остен: попытка «реконструкции» незаконченного романа в телесериале «Сэндитон» / Ю. С. Ланская, Ю. Г. Ремаева // Национально-культурные коды мировой литературы в контексте аудиовизуальных практик искусства: коллективная монография. – Нижний Новгород: издатель А.В. Щепинский, 2022. – С. 474–484.
2. Emma (novel). Wikipedia / [Электронный ресурс]. – URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Emma\\_\(novel\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Emma_(novel)) (дата обращения: 22.09.2021).
3. Morris, S. Most expensive Jane Austen novel sells for £375,000. The Guardian. 05.10.2022. / S. Morris // [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.theguardian.com/books/2022/oct/05/most-expensive-jane-austen-novel-sells-for-375000-pounds-emma> (дата обращения: 20.12.2023).
4. Остен, Дж. Эмма / Дж. Остен (пер. с англ. М. Николенко) // Москва: Издательство АСТ, 2023. – 513 с. – (Эксклюзивная классика).
5. Wikipedia. Emma (2020 film). / [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.kommersant.ru/doc/4310252> (дата обращения: 25.11.2020).
6. Merriam-Webster Dictionary / [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/period%20piece> (дата обращения: 15.10.2023).
7. Эмма (фильм). / [Электронный ресурс]. – URL: [https://english-fun.org/ru/movie/watch/emma\\_2020](https://english-fun.org/ru/movie/watch/emma_2020) (дата обращения: 28.04.2020).
8. Гениева, Е.Ю. (составитель и автор предисловия). / Е.Ю. Гениева // Эти загадочные англичанки: Пер. с англ. – М.: Прогресс, 1992. – 505 с. (Мемуары и биографии).
9. Harrison, E. Queen's Gambit star Anya Taylor-Joy reveals she can make her nose bleed on cue. The Independent. 07.12.2020. / E. Harrison // [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/period%20piece> (дата обращения: 15.10.2023).

05. 11. 2023).

10. Paganini, J. How Emma 2020 Compares To Jane Austen's Book: Biggest Differences. 22.03.2020 / J. Paganini // [Электронный ресурс]. – URL: <https://screenrant.com/emma-movie-2020-jane-austen-book-differences-comparison> (дата обращения: 28.09.2022).

11. Таежная, А. Обстоятельства женского образа действия. Коммерсантъ Weekend. 10.04.2020. / А. Таежная // [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.kommersant.ru/doc/4310252> (дата обращения: 20.12.2023).

12. Капустин, А. Новая маскулинность: что такое и зачем она нужна. / А. Капустин // Москва: Издательство АСТ, 2021. – 190 с.

### **Авторы:**

**Бурова Ирина Игоревна** – доктор филологических наук, профессор  
**Васильева Эльмира Васильевна** – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник (*Институт мировой литературы Российской академии наук ((ИМЛИ им. А.М. Горького РАН), Москва, Россия)*)

**Даниленко Ирина Владимировна** – кандидат филологических наук, доцент (*Минский государственный лингвистический университет, (МГЛУ), Минск, Беларусь)*)

**Копытко Наталия Владимировна** – кандидат филологических наук, доцент (*Минский государственный лингвистический университет (МГЛУ), Минск, Беларусь)*)

**Королёва Светлана Борисовна** – доктор филологических наук, доцент, (*Нижегородский государственный лингвистический университет (НГЛУ) им. Н.А. Добролюбова, Нижний Новгород, Россия)*)

**Курилов Юрий Геннадьевич** – кандидат филологических наук, доцент (*Белорусский государственный университет (БГУ), Минск, Беларусь)*)

**Комаровская Татьяна Евгеньевна** – доктор филологических наук, профессор (*Белорусский государственный педагогический университет (БГПУ) им. М. Танка, Минск, Беларусь)*)

**Логиш Сергей Васильевич** – кандидат филологических наук, доцент (*Белорусский государственный университет (БГУ) Минск, Беларусь)*)

**Меньщикова Мария Константиновна** – доктор филологических наук, профессор (*Нижегородский государственный университет (НГУ) им. Н.И. Лобачевского, Нижний Новгород, Россия)*)

**Минина Виктория Генриховна** – кандидат филологических наук, доцент (*Минский государственный лингвистический университет, (МГЛУ), Минск, Беларусь)*)

**Перевезенцева Анна Юрьевна** – кандидат филологических наук (*Научно-исследовательский университет «Высшая школа экономики» (НИУ ВШЭ), Нижний Новгород, Россия)*)

**Проскурнин Борис Михайлович** – доктор филологических наук, профессор (*Пермский государственный национальный исследовательский университет (ПГНИУ), Пермь, Россия)*)

**Развадовская Наталия Анатольевна** – кандидат филологических наук, доцент (*Белорусский государственный педагогический университет (БГПУ), Минск, Беларусь)*)

**Ремаева Юлия Георгиевна** – кандидат филологических наук, доцент  
(*Нижегородский государственный университет (НГУ) им. Н.И. Лобачевского, Нижний Новгород, Россия*)

**Рогачевская Марина Станиславовна** – доктор филологических наук, профессор  
(*Минск, Беларусь*)

**Селитрина Тамара Львовна** – доктор филологических наук, профессор  
(*Башкирский государственный педагогический университет им. М. Акмуллы, Уфа, Россия*)

**Стулов Юрий Викторович** – кандидат филологических наук, доцент  
(*Минск, Беларусь*)

**Синило Галина Вениаминовна** – кандидат филологических наук, профессор  
(*Белорусский государственный университет (БГУ), Минск, Беларусь*)

**Хацкевич Татьяна Маратовна** – кандидат филологических наук, доцент  
(*Русская христианская гуманитарная академия (РХГА) имени Ф. М. Достоевского, Санкт-Петербург, Россия*)

**Шахназарян Наринэ Мартirosовна** – кандидат филологических наук, доцент  
(*Белорусский государственный университет (БГУ), Минск, Беларусь*)

**Шевченко Арина Рафаильевна** – кандидат филологических наук, доцент  
(*Казанский (Приволжский) федеральный университет (КФУ), Казань, Россия*)

**Щукина Марина Сергеевна** – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник  
(*Институт мировой литературы (ИМЛИ) им. А. М. Горького Российской академии наук (РАН), Москва, Россия*)

Научное издание

**РОМАНО-ГЕРМАНСКИЕ ЛИТЕРАТУРЫ:  
ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ**

Коллективная монография

В авторской редакции

Ответственный за выпуск *Т. Ф. Рослик*

Дизайн обложки *Н. С. Поваляева*

Подписано в печать 23.12.2024. Формат 60×84 <sup>1</sup>/<sub>8</sub>. Бумага офсетная.

Цифровая печать. Усл. печ. л. 21,39. Уч.-изд. л. 10,38.

Тираж 30 экз. Заказ № 277.

Отпечатано с оригинала-макета заказчика

в республиканском унитарном предприятии

«Издательский центр Белорусского государственного университета».

Свидетельство о государственной регистрации издателя, изготовителя,  
распространителя печатных изданий № 2/63 от 19.03.2014.

Ул. Красноармейская, 6, 220030, Минск.