

Научный рецензируемый журнал
Мировая литература в контексте культуры

2018. Выпуск 7 (13)
Основан в 2006 году
Выходит 1 раз в год

**Учредитель и издатель: Федеральное государственное
бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
Пермский государственный
национальный исследовательский университет**

Редакционная коллегия:

Авраменко И. А. к. филол. н.
Бочкарева Н. С. д. филол. н., проф.
Братухин А. Ю. д. филол. н., доцент
Братухина Л. В. к. филол. н.
Бячкова В. А. к. филол. н. – *главный редактор*
Новокрещенных И. А. к. филол. н.
Петрусева Н. А. д. искусств., проф.
Поршнева А. С. д. филол. н., доцент
Проскурнин Б. М. д. филол. н., проф.
Суслова И. В. к. филол. н.

Адрес учредителя и издателя:
614990, Россия, г. Пермь, ул. Букирева, 15.
E-mail: worldlit@mail.ru

Выпуск 7(13) печатается при финансовой поддержке
Министерства образования и науки Пермского края
Договор от 10.01.2018 г. № Д-26-011 на проведение
XV Всероссийской научно-практической конференции с международным участием
«Иностранные языки и литературы в контексте культуры»

© ПГНИУ, 2018

Scientific Journal
World Literature in the Context of Culture

2018. Issue 7(13)
Founded in 2006
Published once a year

Founder: Perm State University

Editorial Board:

Ivan Avramenko

Nina Bochkareva

Alexandr Bratukhin

Liudmila Bratukhina

Varvara Byachkova

Irina Novokreshchennykh

Nadezhda Petruseva

Alisa Porshneva

Boris Proskurnin

Inga Suslova

СОДЕРЖАНИЕ

<u>Раздел 1. Проблематика и поэтика мировой литературы</u>	7
<i>Братухин А.Ю.</i> Гендерная проблематика в сочинениях Климента Александрийского	7
<i>Братухина Л.В.</i> Альтернативные имперские проекты в романе Салмана Рушди «Клоун Шалимар»	14
<i>Бурова И.И.</i> Анакреонтические стихотворения Э. Спенсера	22
<i>Ловцова О.В.</i> Традиции драмы абсурда в пьесе о детях М. Равенхилла «Сцены из семейной жизни»	28
<i>Манжула О.В.</i> Особенности изображения главных героев и исторической действительности в историко-фэнтезийных романах Мэри Стюарт	34
<i>Назарова Е.В.</i> Мифологема схождения в Ад в поэме «Париж» Х. Мерлиз	40
<i>Поршневa А.С.</i> Лион Фейхтвангер и его Пауль Крамер: к вопросу о психотерапевтических механизмах в эмигрантской литературе	46
<i>Суслова И.В.</i> Роман Ф. Пикабия «Караван-сарай»: опыт жанровой интерпретации	54
<i>Фирстова М.Ю.</i> Эволюционный путь развития общества в противовес революционному в повести Э. Гаскелл «Миледи Ладлоу»	64
<u>Раздел 2. Литературное произведение в диалоге искусств, языков, культур</u>	72
<i>Бабкина М.И.</i> Картины как литературные герои в романе О. Хаксли «После многих лет умирает лебедь»	72
<i>Баринова Е.В.</i> От визуальному к вербальному: творчество Сильвии Плат и кинематограф	81
<i>Бячкова В.А.</i> Детские образы в «английских» пьесах Г. Горина	87
<i>Котлярова В.В.</i> «Семья муз» в театре Теннесси Уильямса (к проблеме взаимодействия литературы и других видов искусств)	96
<i>Макарова Л.Ю.</i> Роман Джонатана Свифта «Путешествие Гулливера» в русской рецепции (последняя треть XVIII – начало XIX вв.)	108
<i>Новокрещенных И.А., Тляшева О.И.</i> Образ скульптуры Венеры в поэме Дж. Г. Байрона «Паломничество Чайльд-Гарольда»	118
<i>Подобрий А.В.</i> Национально-мифологическая составляющая народных образов в новеллистике 1920-х гг. (на примере произведений И. Бабеля, Л. Леонова, Вс. Иванова)	125
<i>Рогова А.Г.</i> Осмысление последствий одной войны в контексте разных эпох: Р. Саути, А. Плещеев, А. Штейнберг	137
<i>Чагина А.П.</i> Сравнительный анализ романа М. Пуига «Поцелуй женщины-паука» и сценария Л. Шредера к одноимённому фильму	147
<i>Шешунова С.В.</i> Стилистическое двоимирие в романе И.С. Шмелева «История любовная» и его анимационная версия	156

<u>Раздел 3. Пермские филологи-зарубежники</u>	162
<i>Бочкарева Н.С.</i> От романтической поэзии к современному роману: литературоведческие работы Е.П. Ханжиной	162
<i>Братухин А.Ю.</i> Анализ историко-литературных статей Н.П. Обнорского в энциклопедическом словаре Брокгауза и Эфрона	169
<i>Братухина Л.В.</i> Владимир Вейдле: пермская нота в судьбе ученого	188
<i>Новокрещенных И.А.</i> Западноевропейская литература XVII–XVIII веков в трудах пермских литературоведов: контекст и идеи	201
<i>Проскурнин Б.М.</i> Пермские традиции изучения творчества Вальтера Скотта в международном контексте (размышления на полях XI международной конференции в Сорбонне)	216
<i>Суслова И.В., Тетенова М.А.</i> Французская литература XVII века в работах Б.А. Кржевского	230

TABLE OF CONTENTS

<u>Chapter 1. The Problematics and Poetics of World Literature</u>	7
<i>Bratukhin A. Yu.</i> Gender Problematics in the Writings by Clement of Alexandria	7
<i>Bratukhina L.V.</i> Alternative Imperial Projects in the Novel “Clown Shalimar” by Salman Rushdy	14
<i>Burova I.I.</i> Anacreoitic Poetry by E. Spenser	22
<i>Lovstova O.V.</i> Traditions of Drama of the Absurd in Play about Children “Scenes from Family Life” by M. Ravenhill	28
<i>Manzhula O.V.</i> The Special Treats in Depiction of Main Characters and Historical Reality in Historical Fantasy by Mary Stuart	34
<i>Nazarova E.V.</i> Mythologeme of Decent into Hell in the Poem “Paris” by H. Mirrless	40
<i>Porshneva A.S.</i> Lion Feuchtwanger and his Paul Kramer: Psychotherapeutic Mechanisms in Exile Literature	46
<i>Suslova I.V.</i> The Novel “Caravansérai” by F. Picabia: Genre Interpretation	54
<i>Firstova M. Yu.</i> Evolution versus Revolution in Society’s Progress in “My Lady Ludlow” by Elizabeth Gaskell	64
<u>Chapter 2. Literature in the dialogue of arts, languages and cultures</u>	72
<i>Babkina M.I.</i> Pictures as the Literary Heroes in the A. Haxley’s Novel “After Many a Summer Dies the Swan”	72
<i>Barinova E.V.</i> From Visual to Verbal: Sylvia Plath’s Works and Cinema	81
<i>Byachkova V.A.</i> The Images of Children in “English” Plays of G. Gorin	87
<i>Kotlyarova V.V.</i> “The Family of Muses” in the Theatre of Tennessee Williams (the Problem of Interaction of Literature and other Arts)	96
<i>Makarova L. Yu.</i> The Novel “Gulliver’s Travels’ by J. Swift in Russian Reception (the last third of XVIII – the Beginning of the XIX Century)	108
<i>Novokreshchennikh I.A., Tlyasheva O.I.</i> The Image of Medici Venus Sculpture in the Poem <i>Childe Harold’s Pilgrimage</i> by G.B. Byron	118
<i>Podobriy A.V.</i> National-Mythological Component of Natural Images in Novelistics of 1920ies (by the Example of Works of Isaac Babel, Leonid Leonov and Vs. Ivanov)	125
<i>Rogova A.G.</i> One War Impact Comprehended in the Context of Different Epochs: R. Southey, A. Plescheev, A. Steinberg	137
<i>Chagina A.P.</i> Comparative Analysis of Manuel Puig’s Novel “El Beso de la Mujer Araña” and Leonard Schrader’s Screenplay for its Cinema Adaptation	147
<i>Sheshunova S.V.</i> Two Stylistic Worlds in the Novel “A Love Story” by I. S. Shmelev and its Animated Version	156

<u>Chapter 3. Perm Philologists and Foreign Literature Studies</u>	162
<i>Bochkavera N.S.</i> From Romantic Poetry to Contemporary Novel: Works on Literature of E.P. Khanzhina	162
<i>Bratukhin A.Yu.</i> Analysis of Nicolay P. Obnorskiy's Historical and Literary Articles in the Brockhaus and Efron Encyclopedic Dictionary	169
<i>Bratukhina L.V.</i> Vladimir Weidle: The Perm Note in the Life of a Scientist	188
<i>Novokreshchennikh I.A.</i> Foreign Literature of the XVII-XVIIIth Centuries in the Works of Perm Literary Scholars: Context and Ideas	201
<i>Proskurnin B.M.</i> Perm Traditions of Walter Scott Studies in the International Context (thoughts inspired by the XI International Conference in Sorbonne)	216
<i>Suslova I.V.</i> French Literature of the Seventeenth Century in B.A. Krzhevsky's Works	230

Раздел 1. Проблематика и поэтика мировой литературы

УДК 821.14

ГЕНДЕРНАЯ ПРОБЛЕМАТИКА В СОЧИНЕНИЯХ КЛИМЕНТА АЛЕКСАНДРИЙСКОГО

Александр Юрьевич Братухин

д. филол. н., доцент кафедры мировой литературы и культуры
Пермский государственный национальный исследовательский университет
614990, Россия, Пермь, ул. Букирева, 15. Bratucho@yandex.ru

В статье анализируются пассажи из творений Климента Александрийского, где он, следуя библейским текстам, наделяет Отца и Сына материнскими свойствами. Отмечается, что источник критических замечаний этого автора о женщинах (онтологическое равенство которых с мужчинами Климент признаёт) не собственно христианский, а античный. Показывается, что уважительное отношение к женскому полу в Византии проявлялось как в высказываниях Отцов Церкви, так в той роли, которую играли женщины в политической и культурной жизни Ромейской Империи в поздней Античности и Средневековье.

Ключевые слова: Климент Александрийский, гендер, раннее христианство, Античность, катафатизм.

В современной науке общим местом стало утверждение, что «в христианстве не наблюдается гендерного равенства между мужчиной и женщиной. <...> Возможность женской реализации в мире ограничивается материнством и той деятельностью, которая не противоречит её природе» [Соколова 2006^а: 157]. В этом пассаже, на наш взгляд, ключевыми являются последние слова. В христианстве, как и в некоторых философских школах, одним из принципиальных требований было жить согласно природе (κατὰ φύσιν). В автореферате И. А. Соколова настаивает на патриархальности новой религии: «Христианство идеологически оформляет традиционную патриархальную точку зрения: область женщины – частная сфера, мужчины – общественные занятия» [Соколова 2006^б: 13].

И. С. Свенцицкая, рассматривая место женщины в древней Церкви, приводит несколько примеров, опровергающих частично это утверждение [Свенцицкая 1995: 160–161]. Предписание апостола Павла

женщинам молчать в собраниях (1 Кор. 14:35; 1 Тим. 2:11) Свенцицкая объясняет как традиционным отношением к женщине, так и желанием апостола ограничить «открытое проявление эмоций, свойственное фанатично уверовавшим женщинам» [Там же]. В описываемую эпоху женщины могли принимать и принимали активное участие в церковной жизни.

После Третьего Вселенского собора, на котором слово «Богородица» получило общецерковное признание, говорить о каком-либо пренебрежении в христианстве к женскому полу говорить некорректно. Так прп. Косма Маюмский (VIII в.) прославляет Деву Марию как «честнейшую Херувим и славнейшую без сравнения Серафим».

Камнем преткновения для поборников феминизма является невозможность для женщины быть священником в ортодоксальной Церкви. Заметим, что этот запрет свидетельствует не о наличии в ней гендерного неравноправия, а о понимании её представителями непреодолимости половых различий. В самом деле, в Библии неоднократно говорится о том, что Христос – супруг Церкви, а епископы (и священники), выступают как отцы. *Аще бо и мнози пѣстуны имате ѿ Христѣ, но не мнози отцы: ѿ Христѣ бо Исусѣ благовѣствованиємъ азъ вы родихъ* (1 Кор. 4:15). Таким образом, в сознании христиан женское священство – такой же нонсенс, как материнство мужчины. При этом ортодоксальные авторы всегда призывали мужчин не гордиться своим полом. Свт. Амвросий Медиоланский пишет об Адаме и Еве: «У женщины есть извинение в грехе, у мужчины – нет. Она, как утверждает Писание, была обманута мудрейшим из всех змеем, ты – женщиной. То есть Её обмануло творение более сильное (superior), тебя – более слабое (inferior); ведь тебя обольстила женщина, её – пусть и злой, но ангел <...>» (*Ambr. De inst. virg.* 4, 25).

Порождающая функция мужчины и зачинающая функция женщины представлялись в эпоху ранней Церкви неотменимыми. Таким же оксюмороном как женщина-отец (т. е. епископ, пресвитер) выглядит католическое *filioque*, так как дыхание не может исходить от мысли (или слова, речи), но они оба исходят от главенствующего начала (ἡγεμονικόν) в человеке (ума).

В науке было высказано мнение, «что пол бога (sic!) в авраамических религиях по умолчанию определяется как мужской» [Ловцова 2017: 137]. По нашему мнению, однако, говорить о поле Бога как сущности вообще невозможно: здесь уместны только апофатические, отрицательные определения. Имена, относящиеся к Троице и Ипостасям, относятся ко всем трём родам: слова Отец (ὁ Πατήρ) и Сын (ὁ Υἱός), относятся к мужскому роду, слова Дух (τὸ Πνεῦμα) и Троица (ἡ Τριάς)

– соответственно к среднему и женскому. В древнееврейском языке слово «дух» נֶפֶשׁ [nəʃaḥ] женского рода.

После этой преамбулы перейдём к описанию гендерных представлений Климента Александрийского. Сразу заметим, что для него «души сами по себе равны. Они не мужские ($\alpha\acute{\rho}\rho\epsilon\nu\epsilon\varsigma$) и не женские ($\theta\eta\lambda\epsilon\iota\alpha$), когда они более не женятся и не выходят замуж. И разве женщина не превращается в мужчину, когда она становится одинаково неженственной ($\alpha\theta\eta\lambda\upsilon\nu\tau\omicron\varsigma$) и мужской ($\alpha\nu\delta\rho\iota\kappa\eta$), и совершенной?» (Strom. VI, 12, 100, 3).

Говоря, в частности, о назначении одежды, Климент, при том, что он допускает определённые поблажки для женщин, настаивает: «для мужчин не должна предназначаться одна одежда, а для женщин другая, – ибо общая у тех и других <потребность в> покрове, как в пище и питии» (Paed. II, 10, 106, 4). Здесь не следует видеть противоречие со словами Втор. 22:5. Речь, по всей видимости, идёт о том, что одежда мужчин и женщин не должна различаться украшениями и другими ненужными особенностями. «Климент опирается на философскую античную традицию, которая стремилась уравнивать нравственное состояние мужчины и женщины» [Clément d'Alexandrie 1965: 202, note 4].

Следуя за апостолом Павлом (Гал. 3:28), Климент пишет, что добродетель мужчины и женщины одинакова (Paed. I, 4, 10, 1), что «награды за эту совместную святую жизнь в браке назначаются не мужчине или женщине, но человеку, лишённому разделяющего его влечения» (Paed. I, 4, 10, 3).

Следует заметить, что критические замечания о женщинах в «Педагоге» имеют своим корнем преимущественно античную традицию. Так, критикуя их за недостойное поведение и предписывая им работу по хозяйству, Климент ссылается в основном на античных авторов (хотя пишет для христиан): на Софокла, Плутарха, Гомера, Никострата, Менандра, Антифана, Алексида, Еврипида, Филимона, Платона, Аполлониды и других. Даже такое вроде бы восходящее к книге Бытия высказывание – «знак мужчины – борода, по ней узнают мужчину, она старше Евы и является символом более сильной природы. Бог постановил, что <мужу> подобает косматость, и рассеял по всему его телу волосы, часть же его бока, безволосую и мягкую, изъял, сделав <из неё> для принятия семени Еву – нежную жену, являющуюся помощницей при рождении <детей> и по домашнему хозяйству» (Paed. III, 3, 19, 1) – при ближайшем рассмотрении оказывается зависимым от древнегреческой мысли. В самом деле, продолжая развивать идею о косматости мужчины и нежности женщины, Климент замечает: мужчине «была предоставлена деятельность, а женщине – страдательность.

Ведь волосатое является по природе более сухим и более горячим, чем безволосое. Поэтому мужские особи в сравнении с женскими более волосаты и более горячи <...>» (Paed. III, 3, 19, 2). Утверждение о «страдателности» женщины находим у Аристотеля (*Aristot. De gener. anim. I, 729a, 28–30*), к которому, равно как и к Галену, восходят и последние слова в процитированном отрывке (см.: *Ibid. II, 748b, 31–32; Galen. De usu part. IV, p. 158 Kuhn*).

Наиболее интересны, однако, рассуждения александрийского автора о Боге. В сочинении «Какой богач спасётся» Климент пишет: «Вот таинства любви, и ты будешь созерцать лоно (κόλπον) Отца, к Которому Бог Единородный единственный показал путь. И Бог Сам есть любовь; и из-за любви к нам Он стал видимым для нас. В Своей несказанности Он есть Отец; в Своём сострадании Он стал матерью. Отец из-за любви стал женщиной (ἐθηλύθη): и великим знаком этого является то, что Он родил от Себя (ἐγέννησεν ἐξ αὐτοῦ); и плод, произведённый любовью есть любовь» (Q.D.S. 37, 1–2).

По словам А. Иттера, слово κόλπος, кроме иных значений («лоно», «матка», «складки женской одежды»), может, вероятно, обозначать «сострадательное качество женского объятия, когда ребёнка держат в изгибах материнских рук, и держат близко к месту его возникновения и к тому, что поддерживает его жизнь. В этом отрывке Отец приобретает женские черты, чтобы быть понятым нами как сострадательная мать» [Itter 2009: 169–170].

В «Строматах» (Strom. V, 14, 125, 1–126, 4) Климент, обращаясь к орфическому термину μητρολάτωρ «матереотец», высказывает мнение, что это слово «есть парафраза отрывка из Писания, касающегося абсолютной божественной единственности. Несмотря на то, что термин вдохновлял гностиков на утверждение женской божественности, отличной от Бога Отца, для Климента этот термин указывает на единство Бога как самопорождающий принцип. Для Климента нет бога, кроме Бога, но это не исключает возможность использования полового символизма. Мать и отец вместе символизируют тот факт, что Бог порождает из Себя Сына. Но также, более потаённо, это намекает на творение мира из ничего» [Itter 2009: 154–155].

Женские эпитеты Климент использует не только применительно к Отцу, но и к Сыну. В «Педагоге» он пишет: Церковь-Мать «потому не имела молока, что молоком был <Логос> – Дитя сие прекрасное и достойное; тело Христово – <Мать-Церковь> питает юношество, которое Сам Господь породил в родовых муках плоти, которое Сам Господь честной кровью запеленал. О святые роды! О святые пелены! Логос является всем для младенца: и отцом, и матерью, и педагогом, и

кормильцем» (Paed. I, 6, 42, 2–3). Чуть ниже, однако, Сын назван молоком Отца: «Пища, т. е. Господь Иисус, т. е. Логос Божий, Дух воплощённый, освящаемая небесная плоть¹. Пища – молоко Отца, Которым Единственным мы, младенцы, вскармливается» (Paed. I, 6, 43, 3). Такие идеи не были случайными для Климента. Ниже он утверждает: «пищей для Христа было совершение Отеческой воли, для нас же, младенцев, сосущих Логос небес, пища – Сам Христос; поэтому слово <со значением> “разыскивать <сосцы>” может употребляться вместо слова “искать”, так как младенцам, ищущим Логос, отцовская грудь человеколюбия даёт молоко (Paed. I, 6, 46, 1). В этом пассаже Климент обыгрывает звучание слов *μαστεισαι* (букв.: «разыскивать») и *μαστός* «сосец». Игру слов пытается передать В. Вильсон: «Hence seeking is called sucking» [Clement of Alexandria 1867: 144]. Другим смелым образом является «отцовская <кормящая> грудь». Заметим, что подобные сравнения встречаются и в Библии. Например: *Якоже аще кого мати утѣшаетъ, тако и азъ утѣшу вы* (Ис. 66:13); *Восхотѣвъ бо породѣ (ἀλεκούσεν) насъ словом истины* (Иак. 1:18) – глагол ἀλοκυεῖν «рожд(дать)» употребляется, когда речь идёт о женщинах. См.: 4 Макк. 15:17; *Plut. Sull.* 37, 4 и в др. местах. Эти «оксюмороны» привлекали внимание исследователей. А.-И. Марру полагает, что «по этому поводу бесполезно обращаться к гностическим спекуляциям о бисексуальном характере, ἀρρενόθηλος, Божества; мы находимся в области символизма, и логика причастности не предполагает последовательности: мы видим, как Слово-Кормилица становится пищей» [Clément d’Alexandrie 1960: 194, note 2]. В Гимне Христу, завершающему 3-ю книгу «Педагога», упоминается «словесная <кормящая> грудь» Педагога (ст. 50).

Таким образом, мы можем заключить, что, во-первых, Климент считал женщину онтологически равной мужчине. Его предписания жёнам быть помощницами мужьям коренятся не только и не столько в библейской, сколько в античной традиции. В большинстве случаев, советы Климента имеют причиной не его богословские взгляды, а принятые в то время правила приличия.

Во-вторых, александрийский автор, катафатически наделяя Бога (причём как Отца, так и Сына) женскими, вернее, материнскими свойствами (рождение и вскармливание грудью), демонстрирует как отсутствие в его понимании в этих свойствах чего-то низменного, так и творческое развитие библейской (Ис. 66:13 и Иак. 1:18) и классической (орфической) традиции.

Неслучайность этого обстоятельства подтверждается тем фактом, что среди правителей и влиятельных людей в Римейской империи

женщин было достаточно много. Назовём лишь трёх, чья деятельность во многом определяла судьбу Церкви: св. равноапостольную Елену, мать императора Константина Великого, императриц Ирину, создавшую VII Вселенский Собор, и Феодору, положившую конец иконоборчеству и фактически поставившую в 847 г. патриархом Игнатия (заметим, что в первом Риме жёны и вдовы императоров заметной роли не играли). Следует назвать поэтессу императрицу Евдокию (V в.), историка Анну Комнину (конец XI – сер. XII в.) [Диль 1994: 41–44; 253–256], выдающегося гимнографа IX в. прп. Кассию, чьи стихиры и другие песнопения по сей день звучат в храмах. Заметим также, что в Византии не сжигали ведьм.

В заключение приведём несколько характерных текстов, демонстрирующих отношение к женщине в дохристианскую эпоху: «И женщина бывает дельной (χρηστή), и раб, однако, из этих существ первое, пожалуй, весьма низкое (χαίρον), второе – совершенно презренное» (*Arist. Poet.* 1454a 20–22). Кельс, полемизируя с христианами, весьма уничижительно говорит о женской плоти: «Если <Бог> желал ниспослать от Себя Дух, зачем надо было вдвухать <Его> в утробу женщины? Ведь Он уже смог вылепить людей, <следовательно, был> способен и к Нему (т.е. Духу) приладить тело и не ввергать Свой Дух в таковую грязь» (*Orig. Contra Cels.* VI, 73). Ср. молитву одной из авраамических религий: «Благословен Ты, Господь, Бог наш, Царь вселенной, за то, что Ты не создал меня женщиной» [Сидур 1993: 10].

Примечания

¹А.-И. Марру предлагает такую интерпретацию этой аллегии: плоть и кровь человека символизируют, соответственно, природу Божественную и природу человеческую, из которых состоит смешение (κράσις) – «Господь Иисус». Термины «Дух» и «Логос» надо понимать в христологическом, а не тринитарном смысле: первый – Божественная Сущность, второй – Воплотившееся Слово, а не Третья и Вторая ипостаси [Clément d'Alexandrie 1960: 188, note 4].

Список литературы

Диль Ш. Византийские портреты / пер. с фр. М. Безобразовой . М.: Искусство, 1994. 448 с.

Ловцова О. В. Ребёнок в драме Античности и Средневековья: кто он? Вестник Пермского Университета. Российская и зарубежная филология. 2017. Том 9. Вып. 4. С. 133–142.

Свенцицкая И. С. Женщина в раннем христианстве // Женщина в античном мире: Сб. статей. М.: Наука, 1995. С. 156–167.

Сидур Врата молитвы на будни / пер., коммент. и пояснения под ред. П. Полонского. Иерусалим–Москва, 1993. LVIII, 692 с.

Соколова И. А. Женский статус в христианстве и исламе в преломлении феминистской философии религии. Диссертация на соискание учёной степени кандидата философских наук. Владивосток, 2006^а. 175 с.

Соколова И. А. Женский статус в христианстве и исламе в преломлении феминистской философии религии. Автореферат диссертации на соискание учёной степени кандидата философских наук. Владивосток, 2006^б. 27 с.

Itter A. C. Esoteric teaching in the Stromateis of Clement of Alexandria // Supplements to Vigiliae Christianae. Texts and Studies of Early Christian Life and Language. Leiden, Boston: Brill, 2009. Vol. 97. XIX, 233 p.

Clément d'Alexandrie. Le Pédagogue. Livre I / Introduction et notes de H.-I. Marrou, traduction de M. Harl. Paris, 1960. 298 p.

Clément d'Alexandrie. Le Pédagogue. Livre II / Traduction de C. Mondésert, notes de H.-I. Marrou, Paris, 1965. 247 p

Clement of Alexandria. The writings / Trans. by W. Wilson. Edinburgh: T.&T. Clark, London: Hamilton & Co, Dublin: John Robertson & CO, 1867.

GENDER PROBLEMATICS IN THE WRITINGS BY CLEMENT OF ALEXANDRIA

Alexandr Yu. Bratukhin

Doctor of Philology,

Associate Professor in the Department of World Literature and Culture

Perm State University

614990, Russia, Perm, Bukirev str., 15. Bratucho@yandex.ru

In the article passages from the works of Clement of Alexandria are analyzed, where he, after the biblical texts, gives the Father and the Son mother properties. It is noted that the source of criticism of this author, who taught about the ontological equality of men and women, about the latter is not actually Christian, but antique. It is shown that respect for women in Byzantium was manifested both in the statements of the Fathers of the Church, as in the role played by women in the political and cultural life of the Roman Empire in late Antiquity and the Middle Ages.

Key words: Clement of Alexandria, gender, early Christianity, Antiquity, Byzantium.

**АЛЬТЕРНАТИВНЫЕ ИМПЕРСКИЕ ПРОЕКТЫ В РОМАНЕ
САЛМАНА РУШДИ «КЛОУН ШАЛИМАР»**

Людмила Викторовна Братухина

к. филол. н., доцент кафедры мировой литературы и культуры
Пермский государственный национальный исследовательский университет
614990, Россия, Пермь, ул. Букирева, 15. Loli28@yandex.ru

Статья посвящена анализу репрезентации различных имперских проектов в произведении С. Рушди «Клоун Шалимар». В свете противопоставления европоцентристского колониального понимания империи и постколониального, воспринимающего «другого» как необходимое условие альтернативности и диалогичности культуры, рассматривается изображение в романе Британской империи и США, империй Александра Македонского и Великих Моголов. Делается вывод о несостоятельности «западных» имперских проектов по сравнению с теми, которые или являются восточными, или показаны сквозь призму интертекстуальных отсылок к восточной культуре.

Ключевые слова: Рушди, империя, империализм, постколониальная проза, Британская империя, империя Великих Моголов, империя Александра Македонского.

Понятие «империя» в постколониальном дискурсе представляется неоднозначным. С одной стороны, исторически империя является причиной «колониальной ситуации», основанной на маркируемой «расовыми, этническими, лингвистическими, религиозными, юридическими» средствами «культурной дистанции между теми, кто осуществляет власть, и теми, кто подвергается эксплуатации» [Эткинд 2003]. С другой стороны, именно империя, несет в себе идею объединения «на принципах некоторых высших начал» вне зависимости от «общности происхождения», что в конечном итоге делает имперскую идею «чуждой расизму, национализму, разделению "коренного" и "инородческого" населения» [Пигров 2007]. В первом понимании, очевидно, пред нами властная стратегия «доминирующего центра» по отношению к периферии («управляемым им отдаленным территориям») [Саид 2012: 50], основанная на принципе монокультурного образца, распространяемого на «другого», в том числе через говорение за другого («от имени другой <культуры>») [Сидорова 2005: 19]. М. Хардт и А. Негри

предлагают различать то, что подразумевается в первом и втором случае, в терминах «империализм» и «Империя»¹, соответственно.

В постколониальном дискурсе принципиально равенство культур, находящихся в диалоге: с одной стороны, «каждый этнос мыслит себя в качестве Центра, рассматривая другие этносы как Периферию и, в той или иной форме, видит свою сверхзадачу в распространении своего влияния» [Пигров 2007], с другой стороны, периферия воспринимается не как нечто подлежащее отрицанию и уничтожению, а как «необходимый элемент для осознания альтернативности культуры» [Сидорова 2005: 19]. Характеризуя творчество постколониальных писателей К. Исигуро и Т. Мо, О. Г. Сидорова определяет постколониальность в их творчестве как «посредничество в многослойной кросс-культурной и гибридной идентичности, составленной из осколков Британской империи и туманных образов восточных империй, китайской и японской» [Сидорова 2005: 141]. В романе другого постколониального автора, С. Рушди, «Клоун Шалимар» представлена несколько более сложная структура постколониального кросскультурного пространства: так или иначе в произведении упоминаются империя Александра Македонского, империя Великих Моголов, Британская империя и США. Задача настоящей статьи – рассмотреть, как С. Рушди, репрезентируя культурную специфику Кашмира и глобально – ситуацию в современном мире в целом², изображает в качестве альтернативных вариантов различные «имперские проекты».

Наиболее древний имперский вариант, появляющийся на страницах произведения – империя Александра Македонского. Она связана в романе Рушди с образом Фирдоус Номан – супруги главы деревни Пачхигам в Кашмире. «Александрийские фантазии» Фирдоус заключались в рассказах о происхождении ее рода от самого Александра Македонского, так она объясняла свои необычные для жителей Северной Индии светлые золотистые волосы и голубые глаза. Легенда происхождения от «средиземноморских предков» связана с этимологией названия деревни, из которой была родом семья Фирдоус: «... her family had lived in the beautiful... Peer Rattan hills to the east of Poonch, in a village named Buffliaz after Alexander the Great's legendary horse Bucephalus, who according to legend had died in that very spot centuries ago» [Rushdie 2008: 73]. Кроме того, как одно из семейных преданий Фирдоус пересказывает сведения Геродота о гигантских муравьях, добывающих золото: «My people, Iskander's progeny, knew the secret locations of the treasure-laden anthills » [Rushdie 2008: 74]. Рушди указывает источник подобных сведений об Индии: «The historian Herodotus had written about the gold-digging ants of northern India, and Alexander's scientists

believed him» [Rushdie 2008: 73]. Само же имя героини – Фирдоус – отсылает к произведению персидского автора Фирдоуси «Шахнаме», в котором помимо прочего поэтически излагается история восточного похода Александра Великого. Македонский царь предстает законным правителем завоеванной им Персии: он сын Дария II и дочери Филькуса (Филиппа), который выдает внука за сына [Фирдоуси 1994: 370]. Подобное «мифологизированное» обоснование наследственных прав Александра коррелирует с «легитимацией» александрийских претензий Фирдоус. Отсыл к произведениям Фирдоуси и Геродота, использование равным образом их мотивов в создании семейной легенды позволяет усмотреть в этом пример состоявшегося культурного синтеза Востока и Запада: в семейных преданиях героини переплетаются западные представления о Востоке и восточные – о западном правителе. Возможно, они не являются абсолютно достоверными, но сам пример образа персонажа, органично сочетающего их, свидетельствует об успешности этого имперского проекта в отношении диалога культур.

Следующий имперский проект в романе – это государство Великих Моголов. Интертекстуально она представлена в произведении в образах разных персонажей. Так, один из главных героев – актер, а впоследствии террорист и убийца Номан Шер Номан – берет себе сценический псевдоним *Шалимар*. Автор поясняет в тексте романа это имя со ссылкой на знаменитый кашмирский сад Великих Моголов³, основанный в 1620 г. императором Джахангиром. Возлюбленная Шалимара – Буньи – в одной из театральных постановок виртуозно исполняет роль Анаркали – танцовщицу, покорившую сердце будущего властителя Могольской Империи – Джахангира. Сам Абдулла – глава деревни, жители которой занимались устройством праздничных театральных зрелищ – имеет непосредственное отношение к падишаху Джахангиру. В одном из ключевых эпизодов романа – накануне катастрофического завершения эпохи мира и взаимопонимания на земле Кашмира – Абдулла «перевоплощается» в Джахангира: «Abdullah drifted toward a trancelike state in which he felt himself being transformed into that dead king, Jehangir the Encompasser of the Earth» [Rushdie 2008: 78]. Абдулла отдает должное политике религиозной терпимости⁴, которая прославила Акбара и которую продолжил его сын Джахангир⁵. В селении Пачхигам взаимное уважительное отношение друг к другу индусов и мусульман – это ценность, ради которой пачхигамцы готовы на многое пойти. Например, история любви Шалимара и Буньи – юноши из семьи мусульман и дочери индусов – завершается свадьбой, сыгранной с учетом традиций и требований обеих религий, хотя договориться было не просто. Таким образом, Империя Великих Моголов в романе

«Клоун Шалимар» предстает как пример актуального в прошлом и настоящем проекта, основанного на принципах «высших начал», позволяющих говорить о диалоге равных субъектов.

Британская империя в романе представлена в образах Индии (Кашмиры), дочери Буньи, и приемной матери-мачехи, англичанки Пегги Роудс. Приемная мать, будучи женой родного отца девочки, переносит на ребенка ненависть к ее родной матери, любовнице бывшего мужа. От рождения лишенная обоих родителей, девочка проходит непростой путь, чтобы узнать имя, данное ей родной матерью, и носить фамилию отца. По сути Пегги Роудс в этой ситуации играет роль Великобритании, европейской империи, по отношению к Индии, называемой так именно европейцами (тогда как существует и самоназвание этой страны, внесенное в конституцию – «Бхарат»). В этом присвоении имени символически отражается специфика колониального дискурса, в котором «субъективность колонизированного» конструируется в терминах «имперского Другого» [Ashcroft, Griffiths, Tiffin 2013: 187] и обуславливается «материнской функцией колонизирующей державы» [Ashcroft, Griffiths, Tiffin 2013: 187]. Индия, формально являясь дочерью Пегги Роудс, на самом деле лишь маскирует европейским обликом подлинное содержание своей личности. Оно прорывается во снах и видениях, а полностью становится понятным ей самой лишь после визита на родину матери и мистического соединения с ее духом.

Вердикт судьи опровергает «материнскую функцию» Пегги: «You have been, madam, an abject failure as a parent» [Rushdie 2008: 350]. Утаивая информацию о родных родителях, не давая ребенку должной любви, оставляя ее на попечение часто сменяющихся воспитательниц, она вызывает у приемной дочери открытую ненависть. В конечном итоге Индия превращается в сложного подростка, для которого «ад» наркомании, суицида и уличной проституции едва не закончивается летально. Забирая Индию у своей бывшей жены, родной отец девочки, Макс Офалс, словно бы подводит итог колониальной и драматичной постколониальной истории отношений Британии и Кашмира (как части бывшей Британской Индии), а также определяет новый статус этого региона в глобальном мироустройстве, стратегия которого предлагается уже США.

Макс сам становится одним из тех, кто предлагает эту новую стратегию: «The future was going to be built in New Hampshire over three weeks in July at a place called Bretton Woods...Maximilian Ophuls was a key piece of the puzzle...The future was being born and he was being asked to be its midwife. Instead of the weakness of Paris, the effete house of cards

of old Europe, he would build the iron-and-steel skyscraper of the next big thing» [Rushdie 2008: 173].

В упоминавшейся выше монографии М. Хардта и А. Негри обосновывается мысль о привилегированном положении Соединенных Штатов в новой глобальной структуре имперской власти» [Хардт, Негри 2004: 173]. Авторы подчеркивают особую имперскую тенденцию Конституции США, которая основана «на модели выстраивания заново открытого пространства и воссоздания бесконечно различных и сингулярных отношений сетевого типа на неограниченной территории» [Хардт, Негри 2004: 174]. К. С. Пигров усматривает системные «издержки» американского имперского проекта в его безальтернативности [Пигров 2007]. Любопытно, что роман С. Рушди отражает и имперские притязания США и недостатки этой империи современности. С одной стороны, в образе Макса Офалса, можно усмотреть воплощение глобализационного американского проекта, основанного на новом экономическом порядке, утвержденном в Бреттон-Вуде. С другой стороны, после скандального завершения карьеры посла Офалс становится координатором террористических группировок по всему миру. Такое негласное управление миром через серию многочисленных военных локальных конфликтов – вот изнанка мультикультурности, основанная в сущности на принципе доминирования имперского центра над периферией и исключению «другого» из равноправного диалога.

Завершая обзор империй, репрезентированных в романе С. Рушди, отметим, что в наибольшей степени идею надэтнического цивилизационного начала, обозначающего «порыв к общечеловеческому единству в многообразии» [Пигров 2007] и возможность включать «все глобальное пространство в свои открытые и расширяющиеся границы» [Хардт, Негри 2004: 12] воплощает наследие империй Александра Македонского и Великих Моголов. Критерием, позволяющим оценить, это в тексте произведения становится органичность и завершенность культурного синтеза – Запада и Востока, ислама и индуизма. При этом Империя Великих Моголов – это исключительно восточный имперский проект, а интертекст античной империи в романе наряду с западными источниками подразумевает отсыл к восточному произведению «Шахнаме», дающему этакий вариант «вестерниализма»⁶. Западные же имперские проекты – Британская империя и глобализация, возглавляемая США, – в отношении равноправного межкультурного диалога оказываются несостоятельными⁷.

Примечания

¹ Ср.: «...империализм был распространением суверенитета национальных государств Европы за пределы их собственных границ. В итоге почти весь мир можно было считать поделенным между европейскими государствами, а карту

мира можно было бы целиком раскрасить в цвета Европы...<Империя – это> децентрированный и детерриториализованный...аппарат управления, который постепенно включает все глобальное пространство в свои открытые и расширяющиеся границы...Различные национальные цвета на карте мира времен традиционного империализма размываются и сливаются в радугу глобальной империи» [Хардт, Негри 2004: 12].

² О политическом подтексте романа С. Рушди пишут такие авторы, как Ф. Стэдлер («*Terror, globalization and the individual in Salman Rushdie's Shalimar the Clown*»: прослеживаются аналогии ситуации в Кашмире в эпоху индо-пакистанского конфликта и Европе времени Второй Мировой войны»), Дж. К. Тиоури («*The Novels of Salman Rushdie: a Postcolonial Impression*: уделяется внимание образному воплощению в романе «становления террориста» на фоне превращения терроризма в явление глобального масштаба [Tiwari 2014: 81]), С. К. Сингх (называет роман образным преодолением «шока после событий 11 сентября 2001 и последовавшей за этим войны» [Singh 2012]), Ю. Сиддики («*Anxieties of Empire and the Fiction of Intrigue*»: персонажи романа и перипетии сюжета рассматриваются как «аллегория глобальной геополитики» [Siddiqi 2007: 267]).

³ «What sort of name is that, Shalimar... She pictured the other Shalimar, the great Mughal garden of Kashmir, descending in verdant liquid terraces to a shining lake that she had never seen. The name meant “abode of joy”» [Rushdie 2008: 14]

⁴ Религиозная политика Акбара отличалась толерантностью и своеобразием: «Акбар ...уравнял в правах мусульман и индуистов Индии, отменив джизию (подушную подать на иноверцев в мусульманских странах) и привлекая на высшие государственные должности индийцев/немусульман...Акбар даже провозгласил новую синтетическую религию дин-и иллахи («Божественная вера»), которая включала общее для всех религий мировоззренческое и этическое ядро без их конфессиональных предрассудков и нетерпимости» [Иванов, Журавлева 2017: 147].

⁵ Рушди подчеркивает эту преемственность наследования власти от отца к сыну: «Prince Salim was a popular figure in Kashmir, not because he was the son of the Grand Mughal, Akbar the Great, but because once he ascended to the throne as the emperor Jehangir he made it plain that Kashmir was his second Anarkali, his other great love» [Rushdie 2008: 132].»

⁶ По аналогии с термином «ориентализм» Э. Саида.

⁷ Финал романа открыт: Кашмира подстерегает Шалимара, пришедшего завершить кровавую месть, у каждого из персонажей остается шанс одолеть в схватке. С точки зрения символического наполнения образов Кашмиры (дочери выходцев из «мультикультурных» регионов Эльзаса и Кашмира, испытавшей на себе сложности самоидентификации в условиях жесткого диктата махехи-британки и разочарования в отце-американце) и Шалимара (порождения западной политики на Востоке, террориста, избравшего этот путь как единственный эффективный способ мести) этот эпизод можно прочесть как нерешенный вопрос о том, сможет ли современный мультикультурный мир одолеть свою теневую ипостась – терроризм, наследие колониального принципа доминирования.

Список литературы

Иванов А. В., Журавлева С. М. Северная Индия как территория мифотворчества и культурного диалога // ЗНАНИЕ. ПОНИМАНИЕ. УМЕНИЕ. 2017. №3. С. 139–151.

Пигров К. С. Империя как инновация, или императив империй // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 6. Политология. Международные отношения. 2007. Вып. 2. Ч. I. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/imperiya-kak-innovatsiya-ili-imperativ-imperiy> (дата обращения: 25.11.2017).

Рушди С. Клоун Шалимар / пер. с англ. Е. Бросалиной. СПб.: Амфора, 2009. 509 с.

Сауд Э.В. Культура и империализм / пер. с англ. А. В. Говорунова. СПб.: «Владимир Даль», 2012. 375с.

Сидорова О. Г. Британский постколониальный роман последней трети XX века в контексте литературы Великобритании. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2005. 262 с.

Фирдоуси Шахнаме. Т. 4 /пер. с фарси Ц. Б. Бану-Лахути. М.: Ладомир-Наука, 1994. 460 с.

Хард М., Негри А. Империя / пер. с англ. под общ. ред. Г. В. Каменской, М. С. Фетисова. М.: Праксис, 2004. 440 с.

Эткинд А. Русская литература, XIX век: Роман внутренней колонизации // Новое литературное обозрение. 2003. № 59. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2003/59/etk.html> (дата обращения: 17.05.2018).

Ashcroft B., Griffiths G., Tiffin H. Postcolonial studies: the key concepts. London. New York: Routledge, 2013. 335 p.

Rushdie S. Shalimar the Clown: a novel. London: Vintage Books, 2008. 409 p.

Singh S. K. Salman Rushdie's Shalimar The Clown: Tragic Tale of a Smashed World // Lapis Lazuli –An International Literary Journal. Vol. II. Issue I. 2012. URL: <http://www.pintersociety.com> (дата обращения: 11.04.2016).

Tiwari J. K. The Novels of Salman Rushdie: a Postcolonial Impression // New Man International Journal of Multidisciplinary Studies. Vol. 1. Issue 6, June 2014. P. 78-83.

Siddiqi Y. Anxieties of Empire and the Fiction of Intrigue. New York: Columbia University Press, 2007. 304 p.

Stadler F. Terror, globalization and the individual in Salman Rushdie's Shalimar the Clown // Journal of Postcolonial Writing. Vol. 45, No. 2, 2009, P. 191–199.

ALTERNATIVE IMPERIAL PROJECTS IN THE NOVEL "SHALIMAR THE CLOWN" BY SALMAN RUSHDIE

Ludmila V. Bratukhina

Candidate of Philology, Associate Professor
in the Department of World Literaturand Culture
Perm State University
614990, Russia, Perm, Bukirev str., 15. Loli28@yandex.ru

The article analyzes the representation of various imperial projects in S. Rushdie's "Shalimar the Clown". The British Empire and the USA, the empires of Alexander the Great and the Great Moguls are considered in the light of the opposition of the Eurocentric colonial understanding of the empire and the postcolonial one, that articulates the "other" as a necessary condition for the alternative and dialogic nature of culture. It is concluded that the "Western" imperial projects are inconsistent with those that are either eastern, or shown through the prism of intertextual references to eastern culture.

Key words: Rushdie, empire, imperialism, postcolonial prose, the British Empire, the empire of the Great Moguls, the empire of Alexander the Great.

АНАКРЕОНТИЧЕСКИЕ СТИХОТВОРЕНИЯ Э. СПЕНСЕРА

Ирина Игоревна Бурова

д.филол.н., профессор кафедры истории зарубежных литератур
Санкт-Петербургский государственный университет
199034, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 11. i.burova@spbu.ru

Статья посвящена анализу анакреонтических стихотворений Эдмунда Спенсера, исключая случайность этой вставки между двумя основными частями «Amoretti и Эпиталамы», как часто считалось ранее. Девять строф, отделяющих сонетную секвенцию от поэмы, составляют неотъемлемую часть знаменитого лирического цикла, служа мостиком между его двумя главными частями. Разбитые на четыре стихотворения в посмертных изданиях, они подчеркивают и повторяют сквозные мотивы «Amoretti и Эпиталамы», их метафорический смысл полностью соответствует лирическому сюжету сонетов, подготавливает читателя к восприятию «Эпиталамы».

Ключевые слова: английская поэзия XVI в., Спенсер, анакреонтическая лирика, лирический цикл, «Amoretti и Эпиталама».

Среди сочинений Э. Спенсера «Amoretti и Эпиталама» (1595) занимает второе место по популярности после «Королевы фей» и первое по переводимости на иностранные языки. В частности, оно стало первым сочинением Спенсера, которое было полностью переведено на русский язык. Велика и разнообразна критическая литература, посвященная этому лирическому шедевру елизаветинского «князя поэтов». Однако, несмотря на множество исследований, посвященных «Amoretti и Эпиталаме», сложившееся в литературоведении представление о них еще далеко от завершенности. В частности, присутствие анакреонтических строф в сборнике Э. Спенсера «Amoretti и Эпиталама» традиционно вызывает недоумение и споры исследователей. Эти строфы никак не отражены в названии сборника и в первом издании не были выделены ни заголовком, ни отдельным шмуцтитлом. Дискуссия об их функции в сборнике началась только в 1940-е гг. В комментариях, опубликованных в «Вариоруме», цитируется предисловие Дж. Коллиера (1862), скромно предположившего, что у Спенсера, вероятно, «были веские причины поместить их туда, где они находятся» [Спенсер 1947: 455].

Однако у исследователей середины XX в. мнение по этому поводу было иным. Один из самых авторитетных спенсероведов У. Р. Ренвик снисходительно называл анакреонтические стихотворения Спенсера «пустячными подражаниями во французском вкусе» и, исходя из того, что в других ренессансных секвенциях анакреонтические мотивы не могли использоваться ввиду принципиального расхождения в трактовке любви в анакреонтике и петраркизме, полагал, что их включение в сборник стало результатом беспечности или спешки, а выбранное для них место оценивал как «странное». [Спенсер 1947: 456] Того же мнения придерживался Дж. Хаттон, также видевший в анакреонтике случайную вставку между тематически связанными сонетами и эпиталамой [Хаттон 1941]. В дальнейшем Дж. У. Левер писал об анакреонтических стихотворениях как о «довеске», призванном увеличить объем маленького томика стихов [Левер 1956:101], а Л. Мартз и вовсе заявлял, что у него есть «лишь одно мнение по поводу анакреонтической вставки: игнорировать ее» [Мартз 1961:152]. Только в 1970-е гг. благодаря А. Фаулеру и П. Каммингу начало приходить понимание того, что эти стихотворения могут нести собственную художественную функцию, представляя собой неотъемлемую часть лирического цикла. [Фаулер 1970:180–182; Каммингз 1971:178–179].

Однако такой подход пока не привел к установлению внутренней логики анакреонтической вставки в «Amoretti и Эпиталаме», и мы видим научную новизну нашей концепции анакреонтических стихотворений в том, чтобы перенести акцент на ее относительную самостоятельность как мини-секвенции без авторского названия, состоящей из девяти строф, и показать, что внутренняя логика анакреонтической вставки позволяет связать ее с магистральными темами «Amoretti и Эпиталамы» и тем самым органично вписать в лирический цикл.

В издании 1595 г. каждая строфа была напечатана на отдельной странице, однако после смерти поэта сложилась традиция делить их на четыре стихотворения на основании их метрических особенностей и смысловой законченности. Первые три стихотворения состоят из одной строфы каждое, а оставшиеся строфы образуют четвертое. При этом все строфы единообразно завершаются двумя четырехстопными ямбами со смежной рифмой, а все стихи объединяются сквозным образом Купидона.

Эти стихи были созданы под влиянием ренессансной анакреонтики, которая приобрела популярность в Европе благодаря знаменитому французскому гуманисту и типографу А. Этьенну, обнаружившему тексты приписываемых Анакреонту од в списке XI в. и в 1554 г. опубликовавшему свои латинские переводы 31 произведения. Его сборник

получил название «Anacreontea». Анакреонта можно было бы назвать одним из выдающихся придворных поэтов своего времени: он блистал при дворах самосского тирана Поликрата, афинского тирана Гиппарха, а также при дворах правителей Фессалии. Это делало его фигурой, необычайно привлекательной для придворных поэтов XVI в. К тому же анакреонтические стихотворения привлекали ренессансных гедонистов, оправдывая чувственные удовольствия и тем самым вступая в противоречие с той философией любви, которую разрабатывали петраркисты. Открытие Этьенна в значительной степени повлияло на творчество представителей французской Плеяды: Ронсар откликнулся на публикацию серией подражаний Анакреонту, а Реми Белло перевел некоторые произведения на французский язык.

Новые веяния быстро достигли Англии: первое англоязычное анакреонтическое стихотворение написал для своего романа «Аркадия» («Старая Аркадия») Ф. Сидни. До того, как появились анакреонтические стихотворения Спенсера, анакреонтическим метром воспользовался и Б. Барнс в «Партенофиле и Партеноф». Вместе с тем у Спенсера объектами для подражания оказались сюжеты и темы анакреонтической поэзии, ее остроумный игровой, тонко-иронический характер, а не характерный метрический рисунок анакреонтических од.

Сюжет первого анакреонтического стихотворения, восходящий к Идиллии XIX Феокрита, связан со страданиями неопытного влюбленного, по наущению проказника-Купидона осмелившегося забраться в улей за сладким медом: описываемая ситуация служит метафорой страданий, оборотной стороны сладости любви, рождаемой стрелами Купидона. Тема амбивалентности любви неоднократно затрагивалась в предшествующих публикациях Спенсера, впервые прозвучав в венчающей эклоге «Март» «Пастушеского календаря» эмблеме Томалина. Однако в первом стихотворении влюбленный страдает не только потому, что любовь неизбежно связана со страданиями, но и в силу своей неопытности. Описываемое событие случилось с поэтом «во цвете сил», предположительно, тогда, когда он слагал гимны во славу земных любви и красоты [Spenser 1989:690], еще не открыв для себя их небесных ипостасей. Параллель этой истории мы находим в корпусе сонетов, где присутствует мотив неискренности влюбленного в амурных делах: его ум не в силах найти словесное выражение новым для него чувствам, он взирает на возлюбленную с немим восторгом и без сопротивления позволяет любви поселиться в его сердце. Жесткий, вероломный проказник Купидон фигурирует и в первом стихотворении, и в ряде сонетов «Amoretti» (IV, VIII, XVI, LX). К этому образу можно было бы отнести как к петраркистскому топосу, однако

здесь образ Купидона призван объяснить смелость влюбленного, которая заставляет его стремиться к сладостным любовным утехам («меду») вопреки испытываемым им невзгодам. Таким образом, первое анакреонтическое стихотворение резюмирует один из сквозных мотивов сонетов.

Во втором стихотворении, написанном по мотивам «De Diane», пятого стихотворения Книги III эпиграмм К. Маро, посвященного Диане де Пуатье, возлюбленной французского дофина, впоследствии – короля Генриха II, описывается проделка богини Дианы, подменившей одну из стрел Купидона своей. Благодаря этому у Спенсера Диана получает возможность разить животных любовью (из Сонета LXXXIX читателю уже известно, что и голубок способен испытывать любовные страдания), а ее стрела, пущенная Купидоном в возлюбленную поэта, сделала ту целомудренной и неприступной. Однако, если животные подвластны стрелам Купидона, то рождаемая ими любовь – животная по своей природе и, следовательно, несовершенная.

Таким образом, во втором стихотворении создается метафорическая арабеска, соответствующая кончетти Сонета XXX. Дама сонетов становится похожей на саму Диану, приобретая богоподобие, она ослепляет влюбленного своими «небесными» совершенствами (Сонет III, ст. 5–8), и он возлагает на ее алтарь пылающее любовью сердце (Сонет XXII), постепенно приходя к выводу о том, что она, пребывающая в «покое священном», достойна лишь возвышенной, «небесной» любви (Сонет LXXXIV). Чтобы смягчить даму, необходимо доказать, что в любви поэта к ней нет места ничему низкому, что эта любовь – именно то высокое чувство, какое заповедал людям Господь (Сонет LXVIII, ст. 9–12). Таким образом, первые два анакреонтических стихотворения воссоздают вкратце суть драматического конфликта «Amoretti» и объясняют необходимость восхождения влюбленного по неоплатонической лестнице любви.

В следующем стихотворении, являющимся весьма точным переводом XXIV стихотворения «О Купидоне и его даме» из Книги III эпиграмм К. Маро, ситуация зеркально противоположна той, что описывается в первом: поэт становится свидетелем оплошности бога любви, попавшего в смешное положение, приняв возлюбленную поэта за свою мать Венеру. На метафорическом уровне этот эпизод соответствует эволюции отношения дамы к герою «Amoretti»: оно изменилось в результате его стараний подняться на новую ступень лестницы любви, и теперь возлюбленная уже не походит на холодную, равнодушную Диану, ей больше подобает сравнение с прекраснейшей из богинь античного пантеона, не отвергавшей, к тому же, узы брака.

В четвертом стихотворении, восходящем, как и первое, к Идиллии XIX Феокрита, Венера предстает как нежная мать, облегчающая муки ужаленного пчелой сына. Однако урок прошел даром для Купидона. Пережитые муки не смягчили крылатого мальчугана: именно поэтому страдает ужаленный его стрелой поэт, все еще не познавший сладость чувственной любви. Вероятными прототипами четвертого стихотворения послужили также восходящие к Идиллии XIX мадригал Т. Тассо «Однажды, пока на коленях матери Амур...» («Любовные стихотворения», № 255), откуда Спенсер мог позаимствовать форму стихотворения (чередование длинных и коротких стихов, соединенных перекрестными рифмами), и Сонет LIII из «Гекатомпатии» Т. Уотсона, в котором честь исцеления ужаленного Эрота приписывается «Сыну Солнца», т. е. Асклепию, воспользовавшемуся для этого лекарственными травами. У Спенсера бальзам, которым Венера смазала место пчелиного укуса, в метафорическом плане соответствует целительной силе ответной любви дамы к исстрадавшемуся поклоннику, соответствуя логике развития сюжета «Amoretti».

Повторное обращение к сюжету об ужаленном Эроте в четвертом стихотворении создает эффект «закольцованности» серии анакреонтических строф Спенсера и устанавливает полную аналогию между Купидоном и влюбленным. Жизнерадостность анакреонтических стихотворений усиливается по восходящей, создавая плавный переход от напряженного драматизма сонетов к ликующему гимну любви – «Эпипиталаме», описывающему события дня свадьбы поэта и его дамы.

Предложенный анализ «анакреонтических стихотворений» Спенсера строился на изначальном допущении, что их включение в лирический цикл преследовало определенные художественные цели. «Анакреонтические стихотворения» созвучны драматическому конфликту сонетов и предвосхищают его разрешение, описывая эволюцию чувств влюбленного. Эта динамика соответствует религиозной идее сонетов: муки любви тождественны великопостным лишениям, предшествующим блаженному союзу с Богом. Четвертое анакреонтическое стихотворение проясняет смысл всего сонетного цикла «Amoretti», разрабатывая его магистральную идею: для достижения финального блаженства влюбленный обязан претерпеть страдания, возвышающие его чувства.

Список литературы

Cummings P. Spenser's 'Amoretti' as an Allegory of Love // *Texas Studies in Language and Literature*. 1971. Vol. 12. No. 2. P. 163–179.

Fowler A. *Triumphal Structures: Structural Patterns in Elizabethan Poetry*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1970. 234 p.

Hutton J. Cupid and the Bee // Publications of the Modern Language Association. 1941. No. 56. P. 1036–1058.

Lever J.W. The Elizabethan Love Sonnet. London: Methuen, 1956. 282 p.

Martz L. The Amoretti: ‘Most Goodly Temperature’ //Form and Convention in the Poetry of Edmund Spenser / Ed. W. Nelson. New York: Columbia Univ. Press, 1961. P. 146–168.

Spenser E. The Works of Edmund Spenser. A Variorum Edition: Minor Poems / Ed. E. Greenlaw et al.: In 2 vols. Vol. 2. Baltimore: The Johns Hopkins Univ. Press, 1947. 745 p.

Spenser E. The Yale Edition of the Shorter Poems of Edmund Spenser / Ed. W.A. Oram, E. Bjorvand, R. Bond et al. New Haven; London: Yale University Press, 1989. 860 p.

ANACREONTIC POEMS BY E. SPENSER

Irina I. Burova

Doctor of Philology, professor in the History of Foreign Literature Department
St. Petersburg State University
199034, Russia, St. Petersburg, Universitetskaya emb., 11. i.burova@spbu.ru

The article is devoted to the analysis of Edmund Spenser’s anacreontic poems proving they are by no means an accidental insertion between the two major parts of “Amoretti and Epithalamion” as it has often been asserted before. Nine stanzas separating the sonnet sequence from the long poem form an integral part of the famous lyrical cycle serving as a bridge between them. Grouped into four poems in the posthumous editions, they outline and combine the recurrent motifs of “Amoretti and Epithalamion”, their metaphorical meaning fully consistent with the lyrical plot of the sonnet sequence and preparing the reader for the perception of “Epithalamion”.

Key words: 16th-century English poetry, Spenser, anacreontics, lyrical cycle, “Amoretti and Epithalamion”.

**ТРАДИЦИИ ДРАМЫ АБСУРДА В ПЬЕСЕ О ДЕТЯХ
М. РАВЕНХИЛЛА «СЦЕНЫ ИЗ СЕМЕЙНОЙ ЖИЗНИ»¹**

Ольга Валерьевна Ловцова

аспирант кафедры литературы и методики ее преподавания

Уральский государственный педагогический университет

620017, Россия, Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26. o_lovtsova@mail.ru

Автор статьи анализирует традиции драмы абсурда в пьесе М. Равенхилла «Сцены из семейной жизни». Особое внимание уделено драматической условности и ее реализации на разных уровнях организации драматического текста. В работе продемонстрировано, что взросление героя-ребенка представлено в пьесе сквозь призму эстетики театра абсурда.

Ключевые слова: дети-герои, драма абсурда, пьеса о детях, современная британская драма, театр жестокости, тема детства, М Равенхилл.

Марк Равенхилл исследует подростковые проблемы сквозь призму эстетики театра абсурда и театра жестокости в пьесе о детях «Сцены из семейной жизни» (*Scenes from Family Life*, 2008). Джек и Лиза, Барри и Стэйси – либо старшеклассники, либо вчерашние выпускники школы, готовые стать родителями. Художественная вселенная пьесы выстраивается и функционирует не по законам реалистической драмы, а напоминает текстовые миры, созданные писателям-фантастами или авторами литературы абсурда – С. Беккетом и Э. Ионеско, пьесы которых с увлечением читал Равенхилл, сам будучи подростком [Ravenhill 2010: X].

Говоря об архитектонике пьесы, особое внимание следует уделить условности как конституирующему принципе организации всех уровней драматического произведения. В современном литературоведении существует множество различных трактовок термина «условность», однако ряд ученых (В. Г. Белинский, Г. В. Ф. Гегель, С. Батракова, Г. Д. Гачев, В. Е. Головчинер, В. А. Дмитриев, Е. Г. Доценко, И. С. Ликинская, П. Пави, В. А. Разумный) сходятся во мнении, что под драматической условностью следует подразумевать некоторые договоренности и ограничения, соглашаясь с которыми, читатель пье-

сы и зритель ее постановки получает возможность адекватно воспринимать текст или зрелище. Драматические конвенции могут касаться и особенностей хронотопа, и системы образов, и логики развертывания сюжетного действия, и композиции произведения. Главные герои пьесы «Сцены из семейной жизни» героини-подростки, о которых неизвестно ничего, кроме их имен и приблизительного возраста («возраст всех героев от шестнадцати до восемнадцати лет») [Ravenhill 2010: 62]. Хронотоп, в котором разворачивается действие, описан скупой обстановочной ремаркой как «гостиная в квартире Джека и Лизы» [Ravenhill 2010: 62].

Условность времени и пространства, редуцированность героя в целом свойственны стилистике драм М. Равенхилла, традиционно отказывающегося комментировать особенности сценической реализации своих пьес и не увлеченного изображением и анализом характера героя. Но редукция героя изобретена не Равенхиллом, хотя активно им эксплуатируется, а унаследована им от драматургов-абсурдистов, широко использовавших различные приемы компрессии своих художественных вселенных, например, «у Беккета наглядно размываются не только твердые черты, но и сами контуры героев. Драматург всячески избегает формальной завершенности, физической определенности героя» [Доценко 2015: 164]. Укрепляет связь с драмой абсурда и повторяющийся парадоксальный сюжетный элемент внезапного и эффектного выключения героев из пространства драматического действия, редукция героя в пьесе М. Равенхилла представлена как процесс буквальный и конкретный, хотя, разумеется, и нереалистичный: «Д ж е к . Я приготовлю чай.

Джек выходит. Свист рассекаемого воздуха, молния, Лиза растворяется в воздухе. Джек входит» [Ravenhill 2010: 64].

Беспричинные исчезновения и появления героев, не вписывающиеся в какую-либо логику и от раза к разу описывающиеся ремаркой «*свист рассекаемого воздуха, молния*», задают ритм развертывания драматического действия и вписывают события в особый каркас из повторяющихся сюжетных витков (исчезновение / появление / исчезновение героев), словно неуправляемость рассыпающейся художественной реальности «нуждается в <...> структурных акцентах, <...> требует <...> “обуздания формой”» [Клюев 2004: 341], что в целом тоже характерно для абсурдистской литературы. Разбалансированная система событий упорядочивается по законам художественного нон-сенса, согласно которым необходимо «жестко закреплять абсурдное поведение абсурдных героев в абсурдных обстоятельствах естественной логикой той или иной твердой формы» [Клюев 2004: 344], и в дан-

ном случае такой «твердой формой» выступает повторяющийся сюжетный виток спонтанного включения и выключения героя из действия. Кроме того, упорядочивает ткань текста и традиционная для драмы обрамляющая система – афиша, ремарки, деления на акты. Примечательно, что загадочные исчезновения не осознаются самими героями-участниками процесса, а зримы лишь для героев-наблюдателей, что еще больше усиливает атмосферу абсурдности происходящего:

«Она появляется снова – материализуется.

Д ж е к. О боже. О мой ох ох –

Л и з а. Что? Что?

Д ж е к. Я... Здесь было пусто. Это было страшно. Было пусто там, где должен быть человек и я кричал, но там ничего не было. И затем ты появилась.

<...>

Л и з а. Ну так я здесь. Ничего не случилось. Ты очень устал. Ты очень напряжен. Никто никуда не девался. Никто не исчезал. Я здесь с тобой. У нас будет ребенок. Мы вместе – навсегда. Да?» [Ravenhill 2010: 64–65].

По мере развития действия редукция героев будет нарастать до тех пор, пока Джек и Стэйси не останутся двумя постоянно активными действующими лицами. Но в соответствии с тем, как будет освобождаться от героев художественная реальность, само пространство также будет претерпевать значительные трансформации. Резко изменившиеся обстоятельства, в которых приходится выживать Джеку, по ироничному замечанию театрального критика Л. Гарднер, выглядят как художественный мир, созданный Ионеско, начавшим «неожиданно писать сценарии для “Доктора Кто”» [Gardner]. Сравнение сюжета пьесы с фантастическим сериалом о путешествиях во времени и пространстве возникло у рецензентки неслучайно: драматург изображает героев-подростков в условиях беспричинно разрушающейся цивилизации, над которой нависла загадочная угроза. Ответа на вопрос, что же является причиной глобального и мгновенного переустройства мира в пьесе Равенхилла так и не звучит, поскольку драматургу важны не причины апокалиптических процессов, а их последствия – одичание главного героя и пробуждение в нем жестокости и агрессии.

Герой, оставшийся единственным юношей в мире, ощущает себя хозяином почти безлюдной планеты, повелителем оставшейся в одиночестве своей приятельницы Стэйси и ее новорожденного ребенка. Доминирование героя-подростка над девочкой и ее ребенком постепенно нарастает от вербальной грубости до физического насилия, об-

нажая становящуюся все более неотесанной натуру мальчика в атмосфере отсутствия социальной регламентации поведения героев.

Применение силы у Джека по отношению к девочке-подростку и младенцу парадоксально сопрягается с построением «нормальных» семейных отношений между матерью, отцом и ребенком. Насилие для героя оказывается единственно возможной формой коммуникации:

«Д ж е к. ...Мы должны быть нормальными. Нормальной семьей. А в нормальных семьях у ребенка есть имя, мама и папа любят друг друга, мама и папа занимаются сексом, мама и папа пытаются сделать еще одного ребенка.

С т э й с и. Нет.

<...>

Он режет её щеку.

С т э й с и. Не надо Джек, не надо. Это кровь?

Д ж е к. Немного» [Ravenhill 2010: 93].

Изображая постепенно дичающего героя-подростка М. Равенхилл опирается на уже сложившуюся в английской литературе традицию изображения ребенка, оставшегося без попечения взрослых, «по разным причинам ребенок-герой оказывается противопоставленным своей семье, отделенным от нее <...> или лишенным ее вообще, и только тогда начинаются его приключения» [Одышева 2011: 216]. И сюжетная ситуация, и имя главного героя отсылают читателя к роману У. Голдинга «Повелитель мух», маленькие персонажи которого остались без взрослого окружения и были вынуждены учиться выживать в новом и незнакомом им мире.

Свои представления о новом мире и «нормальной семье» Джек облекает в особый рассказ, напоминающий миф или сказку о событиях, случившихся очень давно, хотя ремарка, предваряющая второе действие пьесы, указывает на временной промежуток, в течение которого разворачиваются события, всего лишь в полгода:

«Д ж е к. (*младенцу*) Давным-давно настал совершенно новый мир. И в этом мире не было людей. Кроме двух людей. И звали их Джек и Стэйси. И прошел год, и стало в мире трое людей, потому что появился младенец. И звали младенца Келли. Ты прекрасна, не так ли, Келли? Да, так и есть. Твоя мама куда-то отошла и она скоро вернется. И тогда мы будем все вместе. Семья» [Ravenhill 2010: 86].

История о новом мире существует в двух вариациях и вторую версию рассказа герой излагает уже будучи одержимым жестокостью и вероломностью:

«Д ж е к. Давным-давно настал новый мир. И был в этом мире только я. И был я совершенно один. И я выросел. И однажды появился у меня

ребенок. Я назвал ее Келли. Я присматривал за ней. Я сражался с животными. Я охотился. У меня было предназначение. Я был королем...» [Ravenhill 2010: 96].

И хотя молодой герой пытается сочинять истории о мире, говорить о своем предназначении, обосновать ни собственные представления о смысле жизни, ни свое отношение к изменившейся реальности юному персонажу так и не удастся в своих монологах, которые, постепенно теряют какую-либо смысловую и коммуникативную нагрузку. Равенхилл показывает, как герой-подросток превращается в тирана и мучителя, как неконтролируемые проявления грубости и жестокости приводят мальчика к утрате человеческого облика, проявляющуюся в неспособности издавать членораздельные звуки, осмысливать себя самого в качестве человека, «неумение <...> выразить себя в монологической речи – это, скорее, свойство театра абсурда, эффектно продемонстрированное драматургией С. Беккета, Э. Ионеско [Доценко 2010: 31]. К тому же и сцены постепенного превращения мальчика в звероподобное существо напоминают анималистические трансформации героев пьесы Э. Ионеско «Носорог».

М. Равенхилл, пытаясь встроить свою работу в контекст традиций драмы абсурда, предлагает и неожиданную и алогичную развязку действия: внезапно искаженная реальность восстанавливает свои прежние очертания, все действующие лица вновь оказываются на сцене в своих прежних состояниях и отрицают реальность произошедших с ними экстраординарных событий. Джек постепенно из одичавшего существа возвращается к своему привычному облику, а история о новом мире, диких животных и исчезнувших людях обесценивается, возбуждая вопросы о достоверности предшествовавших развязке событий и правдивости рассказа героя о них, «“ненадежным” выглядят и мир, и персонаж» [Доценко 2010: 33], и оказывается, что «юные герои и героини постарше не отвечают ни за зло мира, ни за свои поступки, ни даже за свой рассказ» [Доценко 2010: 33].

Британский драматург обращается к элементам драмы абсурда, говоря о социализации и познании подростком мира: взросление ребенка автор соотносит с катастрофой, во время которой привычная и знакомая реальность словно рушится, а приобретение навыка социальной коммуникации ассоциируется с «окультуриванием» дикого животного, которое напоминает в финальных сценах подросток.

Примечания

¹Исследование выполнено при финансовой поддержке гранта РФФИ № 17-34-00032.

Список литературы

Доценко Е.Г. «Выбывший из игры»: сочинители историй в пьесах А. П. Чехова, Г. Пинтера и М. Равенхилла // Филологический класс. 2010. № 24. С. 29–33.

Доценко Е.Г. Драматическая условность: от архаики до современности // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. 2015. №1. С. 156–166.

Клюев Е.В. RENUXA: Литература абсурда и абсурд литературы. М.: «ЛУЧ», 2004. 384 с.

Одышева А.С. Репрезентация детства в английской литературе // Вестник Тюменского государственного университета. 2011. №1. С. 214–220.

Gardner L. New Connections. URL: <https://www.theguardian.com/stage/2008/jul/07/theatre.reviews> (дата обращения 01.02.2018).

Ravenhill M. Introduction // Plays for Young People: Citizenship, Scenes for Family Life, Totally Over You (Play Anthologies). London: Bloomsbury Methuen Drama, 2010. P. IX–XI.

Ravenhill M. Scenes for Family Life // Plays for Young People: Citizenship, Scenes for Family Life, Totally Over You (Play Anthologies). London: Bloomsbury Methuen Drama, 2010. P. 61–103.

TRADITIONS OF DRAMA OF THE ABSURD IN PLAY ABOUT CHILDREN «SCENES FROM FAMILY LIFE» BY M. RAVENHILL

Olga V. Lovtsova

Post graduate student of Department of Literature and Methods of its Teaching,
Ural State Pedagogical University
620017, Russia, Yekaterinburg, pr. Kosmonavtov, 26. o_lovtsova@mail.ru

The author of the article analyzes the traditions of the drama of the absurd in M. Ravenhill's play «Scenes from Family Life». Particular attention is paid to the dramatic convention and its implementation at different levels of the organization of the dramatic text. In the paper it is shown that the growing up of the hero is given through the prism of the aesthetics of the theater of the absurd.

Key words: children-heroes, drama of the absurd, play about children, contemporary British drama, theater of cruelty, theme of childhood, M. Ravenhill.

ОСОБЕННОСТИ ИЗОБРАЖЕНИЯ ГЛАВНЫХ ГЕРОЕВ И ИСТОРИЧЕСКОЙ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ В ИСТОРИКО-ФЭНТЕЗИЙНЫХ РОМАНАХ МЭРИ СТЮАРТ

Оксана Владимировна Манжула

к. филол. н., доцент кафедры английского языка профессиональной коммуникации

Пермский государственный национальный исследовательский университет
614990, Россия, г. Пермь, ул. Букирева, 15. achilleon@mail.ru

В статье предпринята попытка раскрыть своеобразие изображения образов короля Артура и Мерлина в цикле романов Мэри Стюарт. Романы определяются как историко-фэнтезийные. Автор статьи анализирует особенности изображения известных эпизодов истории и цикла легенд, связанных с королем Артуром.

Ключевые слова: Мэри Стюарт, исторический роман, фэнтези, Темные века, король Артур, Мерлин, Артуриана, британская литература.

В своей Артуриане английская писательница Мэри Стюарт (*Mary Stewart*, 1916 – 2014) изображает эпоху так называемых «Темных веков». Цикл состоит из пяти романов «Кристалльный грот» (*The Crystal Cave*, 1970), «Полые холмы» (*The Hollow Hills*, 1973), «Последнее волшебство» (*The Last Enchantment*, 1979), «День гнева» (*The Wicked Day*, 1983) и «Принц и паломница» (*The Prince and the Pilgrim*, 1995). Стюарт рассказывает в произведении о далеком прошлом, но тематика повествования вполне актуальна в конце XX в.

Цикл романов писательницы наиболее полно представляет современную Артуриану. М. Стюарт, используя актуальные данные истории и археологии, в своих произведениях мастерски совместила историю и легенды. Связь романов очевидна, они формируют завершённый цикл. Мы считаем, что романы писательницы представляют собой синтез фэнтези и исторического романа, поскольку включают в себя элементы обоих жанров. В данных произведениях очевидна традиция Вальтера Скотта (детальное изображение эпохи, психологизация в изображении персонажей и пр.). В то же время, в романах видны черты жанра «фэнтези»: ориентация на миф, квесты, элементы волшебства. Однако элемент магии не является в произведениях центральным и

сюжетообразующим, он появляется лишь периодически и не играет решающей роли. В произведениях отсутствуют характерные для фэнтези персонажи (гномы, эльфы, драконы). Например, такая важная составляющая классического цикла легенд о короле Артуре, как драконы, сопровождающие важные этапы правления королей династии Пендрагонов, в романах Стюарт предстает в виде природных явлений или мистификаций, которые создает Мерлин, способствующий возникновению слухов и обрастанию их легендами. Таким образом, романы мы отнесем к историко-фэнтезийным. Литературоведы также относят романы Стюарт к романтическим произведениям. Так литературный критик С. Хаддон пишет, что «та романтическая искренность, которую писательница вкладывает в свои книги, не предназначена для выставления напоказ» [Huddon 1976: 38] (Здесь и далее перевод мой. – *О.М.*).

В своих произведениях Стюарт создает впечатление, что описываемые ею события являются достоверными, историчными. Она исторически точно воспроизводит тактику битв, стратегию расположения сил в битвах, вводит в романах большое количество реально существовавших лиц. Исследователь Н. Робертсон отмечает «стремление М. Стюарт к исторически достоверному изображению прошлого» [Robertson 1979: 18]. Писательница также использует древнюю топографию. Она детально описывает быт древних британцев, природу, окружающую действительность. Это описание очень живо и красочно: «Я увидел, как зимородок, осмелев с уходом солдат, нырнул прямо у нас под ногами и вода всплеснула алмазиками. Он тут же всплыл с рыбешкой в клюве, встряхнулся и синей молнией унесся прочь» [Стюарт 1987: 665].

Романы наполнены художественным вымыслом, но они не противоречат истории и эпосу. М. Стюарт переосмысливает громоздкие и запутанные сюжеты, придает им связный характер и выстраивает повествование в логическом порядке. Также писательница дает волю фантазии, используя ее в тех моментах, которые не являются основополагающими. Рассказывая о прошлом, автор выражает свою концепцию истории и этические идеалы.

В произведениях писательницы углубляется традиционная трактовка образов Артура, Мерлина, Мордреда. Стюарт воссоздает образы, глубоко мотивированные психологически. Она значительно углубляет традиционную трактовку образов Артура и Мордреда, а в образах Морганы и Моргаузы раскрывает деструктивность как для Артура, так и для государства. Образы, которые создала созданные Стюарт, явля-

ют собой глубокие психологические исследования различных типов людей.

Мерлин, в первых трех романах цикла выражает авторскую позицию, согласно которой, государство должно управляться мудрым и справедливым королем, который ставит интерес народа превыше всего. М. Стюарт мастерски воссоздает образ государственного мужа и ученого. Мерлин обладает магией, но он не управляет ей, он может лишь применить ее, когда этого желает Бог, для достижения определенных целей. Магия не является силой, преобладающей в нем. Прежде всего, писательница изобразила в этом образе противоречивую и незащищенную личность человека, следующего своему долгу. Автор описывает формирование личности Мерлина, его юные годы. Стюарт демифологизирует образ мага Мерлина, который обладает сверхъестественными способностями. Используя историческую реконструкцию, она моделирует ситуации, которые могли служить базой для мифологизации этого персонажа. Стюарт писала: «В личности Мерлина объединены по меньшей мере четыре человека – принц, пророк, поэт и инженер» [Стюарт 1987: 13]. Размышляя о тайне происхождения Мерлина, писательница создает историю любви принцессы и Аврелия Амброзиуса из враждебного клана. Для того, чтобы спасти их сына, она придумывает историю об овладевшем ею демоне.

Особенно интересно выписан в романах образ короля Артура. Артур – личность которая изменила историю Британии. Образ легендарного правителя, наряду с образами других значимых героев, в Артуриане Стюарт создан на фоне великих исторических событий и широкой панорамы жизни в Британии после того, как эта земля была оставлена римлянами. Писательница придерживается версии римского происхождения имени «Артур». «Артуриус Амброзиус, последний из римлян». [Стюарт 1987: 169]. Воссоздавая образ короля, автор соединяет в Артуре два начала: римское и кельтское.

Анализируя взаимоотношения Мерлина и Артура, мы выявляем черты традиционного романа-воспитания. Воспитателями Мерлина являются Галапас и Белазуис, затем сам он является воспитателем Артура. Однако М. Стюарт отталкивается от того, что подготовка великого и мудрого монарха должна существенно отличаться от обучения мага и ученого. Поэтому Мерлин не стремится обучать Артура так, как обучал его Галапас. Он не нагружает будущего короля обучением музыке, искусству, врачеванию, инженерному делу. Мерлин, от лица которого ведется рассказ, подчеркивает, что с детства в Артуре видны черты настоящего, идеального монарха, которого уважает и любит народ. Так, само присутствие Артура дает прилив сил раненым и уте-

шение умирающим. Придворный Ульфин рассказывает про тяжело больного короля Утера: «Ему сейчас лучше, чем было все последнее время. Прямо не мальчик, – родник целебной воды. Король глаз с него не сводит, и сила его час от часу прибывает» [Стюарт 1987: 755].

Во второй половине романа «Полые холмы» молодой Артур предстает перед нами смелым и доблестным воином, который жаждет участвовать в предстоящих битвах. И эти битвы не заставляют себя ждать. Приходится биться за независимость Британии, за то, чтобы установить мир, чтобы народ имел возможность жить спокойно, засеивать поля, расти детей. Герой очень романтичен и даже немного оторван от народа, в отличие от Мерлина в его годы.

Жизнь главного героя писательница сопровождает символами света и добра. Артур везде появляется в белой одежде и на белом жеребце. Несомненно, что М. Стюарт гиперболизирует образ короля. Она, в какой-то степени, преувеличивает его роль в истории Британии. Тем не менее, в своей гиперболизации и романтизации образа короля Артура автор не отходит от общей традиции Артурианы. Б. Тейлор пишет: «...Идеализируя Артура и делая его романтическим героем, М.Стюарт продолжает древнюю артуровскую традицию его восприятия... Она изображает короля сильным, мудрым и справедливым правителем» [Taylor 1988: 212].

В отличие от предыдущих двух романов, где главным героем все же является Мерлин, основное внимание в романе «Последнее волшебство» переходит к фигуре Артура. В этом произведении Артур предстает отличным от того отрока, которого мы видим в романе «Полые холмы». Теперь молодой король наделен опытом, уже некоторой мудростью, уверенностью в себе. Его порывистость и нетерпеливость в прошлом. Сейчас Артур достаточно зрел для того, чтобы четко оценивать последствия своих действий, он принимает справедливые и мудрые решения. Его государство процветает в мире, его больше не беспокоят набеги северных племен и междоусобицы. Артур смело реализует талантливые задумки. Он предстает грозным и величавым правителем. На смену образу правителя-воина приходит образ правителя – хозяина. Артур защищает народ и карает предателей. Появляется Круглый Стол, который создал король.

Известный исследователь В.В. Ивашева писала, что М. Стюарт изображает Артура человеком «тонкой душевной организации» [Ивашева 1987: 15]. Артур осознает всю глубину своего одиночества и находит в себе силы принять его. Писательница с большим тактом описывает это трагическое одиночество. Его одиночество – это результат не сложившейся личной жизни. Пророчество Мерлина о несчастье,

которое ожидает Артура в браке, сбылось: трагически умирает от родов первая жена Артура – юная Гвиневера, неудачен брак и с Гвиневерой-второй, которая остается бездетной.

В романе «День гнева» образ Артура вырисован под углом социально-политических отношений с королями других государств (правителем Западной Римской империи Теодориком, королем франков Хильдебертом, императором Византии Юстинианом). Это очевидно значительное достижение автора в плане реалистической трактовки характера Артура. Писательница великолепно рисует качества короля как политика. Но в этом же романе герой борется сам с собой, преодолевая неприязнь к своему незаконному сыну Мордреду. В характерах Артура и Мордреда заложен изначальный конфликт между судьбой, обреченностью и попыткой противостоять ей. Основной темой романа является раскрытие этого конфликта.

Мы видим, что образ короля Артура в романах Стюарт сложен и многогранен. Писательница показала гуманного правителя, мудрого короля, справедливого благородного, чувствительного человека. Этот образ легендарного правителя вполне соответствует литературной традиции изображения короля Артура, он логически ее продолжает, обогащает и дополняет новыми чертами. Б.Тейлор, например, относит романы М.Стюарт, к традиционному литературно-легендарному направлению. Исследователь отмечает, что при «раскрытии характеров в романе «Кристалльный грот» М.Стюарт пользуется достижениями современной психологии, но оценивает их с точки зрения установившихся моральных норм» [Taylor 1988: .202]. Исследователь Ш. Спивак, также относит данное произведение к литературной артуровской традиции и пишет о цикле романов Стюарт, расценивая его как удачное продолжение цикла кельтских легенд о Мерлине и Артуре и отзываясь о нем как об «эффектном продолжении той сюжетной линии, которая развивается в романе «Кристалльный грот» [Spivak 1978: 175].

Писательница стремится показать героев своих романов о короле Артуре обычными людьми с мыслями и переживаниями, близкими современным. Стюарт стремится всесторонне описать каждого из своих героев, придавая тем самым значимость персонажу. Она дает детальную внутреннюю характеристику своим героям, психологически обосновывает их действия. Исторические реалии, проходящие через весь цикл романов Стюарт, воссоздают атмосферу описываемого времени. Писательница проявляет в произведениях высокое мастерство, она умело соединяет общее и частное, коллективное и индивидуальное. Стюарт проявляет себя не как историк, исследующий факты, а как

художник, который создает правдоподобные образы, опираясь на исторические документы и легенды. Она стремится воссоздать дух «темных веков», используя прием художественной интерпретации, а также показывает свое эмоциональное и личностное отношение к описываемым событиям и героям.

Список литературы

Ивашева В.В. Предисловие // М.Стюарт. Полые холмы. Последнее волшебство. М.: Радуга, 1987. С. 5–15.

Стюарт М. Полые холмы. Последнее волшебство М.: Радуга, 1987. 800 с.

Haddon C. Sunday times magazine. 1976. June 13. P. 36–39.

Robertson N. The N.Y. times book review. 1979. September 2. P. 17–18.

Spivack C. Merlin Revivifies: the Celtic wizard in the modern literature // The Cennical review. Michigan, 1978. V.22. P. 164–179.

Taylor B., Brewer E. The Return of King Arthur. Cambridge, 1988. 305 p.

THE SPECIAL TREATS IN DEPICTING OF MAIN CHARACTERS AND HISTORICAL REALITY IN HISTORICAL FANTASY BY MARY STUART

Oksana V. Manzhula

PhD, Assistant Professor of ESP Department

Perm State University

614990, Russia, Perm, Bukirev str., 15. achilleon@mail.ru

In the article the author has made an attempt to show the individuality of describing the characters of King Arthur and Merlin in the and the childhood of Alexander th Great in the novel cycle by Mary Stuart. The novels are defined as historical fantasy. The author of the article analyses the special treats of depicting famous episodes of history and legends connected with King Arthur.

Key words: Mary Stuart, historical novel, fantasy, Dark Age, King Arthur, Merlin, the Arthurian cycle, British literature.

МИФОЛОГЕМА СХОЖДЕНИЯ В АД В ПОЭМЕ «ПАРИЖ» Х. МЕРЛИЗ

Екатерина Владимировна Назарова

аспирант кафедры русской и зарубежной литературы

Тюменский государственный университет

625003, Россия, Тюмень, ул. Володарского, 6. sovushka92@bk.ru

Данная статья посвящена анализу мифологемы схождения в Ад в тексте поэмы «Париж» Х. Мерлиз. Она выражена различными способами в тексте данного произведения, а именно: героиня физически спускается в метро, в поэме присутствуют аллюзии на тексты античных авторов, описания физического и эмоционального состояния героини и окружающей ее действительности. Литературоведческий анализ поэмы позволяет сделать вывод о том, что обращение к мифу, использование мифологем можно отнести к художественным принципам модернистов.

Ключевые слова: Мерлиз, мифологема, аллюзия, художественный принцип, метод.

Большое внимание зарубежных исследователей творчества Х. Мерлиз сосредоточено на изучении поэмы «Париж», которая долгое время была всеми забыта и лишь благодаря работам М. Суэнвика «Аннотация к Парижу» (2011 г.) и Дж. Бриггз «Гендер в модернизме» (2007 г.) вновь была введена в поле зрения критиков и исследователей.

«Париж» ставят в один ряд с такими знаковыми произведениями литературы модернизма, как «Улисс» Дж. Джойса, «Бесплодная земля» Т.С. Элиота и «Песни к Иоанну» М. Лой. Большинство зарубежных исследователей (Н. Гиш, С. Пармар, Дж. Коннор, К. Пондром и др.) при изучении текста произведения применяют биографический метод, так как Мерлиз в своей поэме использовала слова и сокращения, непонятные читателю без знания контекста и некоторых фактов ее жизни. Мерлиз дважды была в Париже (1913–1915 гг., 1919 г.) и при описании маршрута героини указала на место, с которого начинается прогулка, а также на свои любимые места в этом городе. Однако, по нашему мнению, биографический подход нельзя использовать в каче-

стве главного при изучении текста поэмы «Париж», так как это может существенно ограничить его смысл и привести к ошибочным выводам.

Действие поэмы происходит в Париже 1 мая 1919 г.: в этот день должна была состояться Парижская мирная конференция, созванная державами-победительницами для выработки и подписания мирных договоров с государствами, побеждёнными в Первой мировой войне. Образ весеннего города составлен из фрагментов рекламных плакатов, воспоминаний, хаотических впечатлений и обрывков разговоров, услышанных лирической героиней. Вместе с ней читатель проходит по главным улицам Парижа, останавливается на мгновение у той или иной витрины магазина, смотрит на манекены, обращает внимание на различные скульптуры и памятники, которые встречает на своем пути. Вместе с героиней читатель заходит на кладбище, чтобы почтить память солдат, погибших во время Первой мировой войны. Структура текста неоднородна, повествование ведется на двух языках – английском и французском, вниманию читателя представлены цитаты из произведений как античных авторов, так и писателей XVII–XX вв. Хотелось бы подчеркнуть, что вводя в текст название определенной картины, упоминая историческое событие или приводя цитату из произведения какого-либо автора, Мерлиз таким образом акцентирует внимание не только на особенностях европейской культуры, но и на том, в каком состоянии находится Париж после войны, в частности, показывает настроение жителей, скорбящих по погибшим и ожидающих перемен.

Большой исследовательский интерес представляет мифологема схождения в Ад, представленная в поэме. Необходимо сказать о том, что для модернистов характерно широкое использование мифа или мифологических реминисценций, которыми подчеркивается устойчивость, «вечность» главных коллизий, проступающих через кажущуюся бессмыслицу реального. Корифей в области исследования поэтики мифа в отечественном литературоведении Е. Мелетинский определял понятие «мифологизм» не только как художественный прием, но и как стоящее за этим приемом мироощущение, более того, про пафос мифологизма в XX веке он говорил следующее: «Однако пафос мифологизма XX в. не только и не столько в обнажении измельчания и уродливости современного мира с этих поэтических высот, сколько в выявлении неких неизменных, вечных начал, позитивных или негативных, просвечивающих сквозь поток эмпирического быта и исторических изменений» [Мелетинский эл. ресурс]. Изучению мифопоэтики модернистских авторов посвящено большое количество исследовательских работ в отечественном литературоведении, например, диссертация

«Поэзия Дж. Джойса в контексте его творчества» С. Шеиной, глава «Мифологема смерти-воскресения и мифология Грааля в поэме «Бесплодная земля» в монографии «Т.С. Элиот и европейская культурная традиция» О.М. Ушаковой, научная статья «Миф в драматургии Т.С. Элиота (пьеса «Убийство в соборе»)» Э.Е. Рогожкина, статья «Миф как источник семиозиса в поздних произведениях Д.Г. Лоуренса и Вирджинии Вулф» Н.И. Рейнгольд и др.

Как было сказано ранее прогулка лирической героини в поэме «Париж» длится всего один день. Она начинает свой путь, спускаясь в метро, о чем нам говорят названия станций, которые она проезжает:

«RUE DU BAC (DUBONNET)

SOLFERINO (DUBONNET)

CHAMBRE DES DEPUTES» [Mirrlees 2011: 57].

Затем в тексте поэмы «Париж» мы встречаем аллюзию на комедию «Лягушки» древнегреческого комедиографа Аристофана: «Brekekekex coax coax we are passing under the Seine» [Mirrlees 2011: 57].

Необходимо уточнить, что слова «Brekekekex coax coax» в оригинальном тексте комедии принадлежат лягушкам, которых встречают Дионис и Харон на своем пути во время переправы по реке Ахерон, ведущей в Аид. Эти слова повторяются не раз в песне лягушек, чем так сильно раздражают одного из главных героев произведения – Диониса, который отправился в Аид с целью вывести оттуда Еврипида, являвшегося одним из лучших трагиков своего времени. Как можно заметить, слова лягушек дополнены Мерлиз, а именно вставлена фраза «we are passing under the Seine», в связи с чем возникает аналогия между рекой Ахерон, ведущей в Аид и рекой Сеной, протекающей в широкой долине по Парижскому бассейну. В связи с этим можно утверждать, что предшествующий спуск лирической героини поэмы в метро подобен схождению Диониса в загробный мир. Также упоминание о реке Ахерон мы встречаем в следующем фрагменте текста:

«He cannot sing of towns –

Old Hesiod’s ghost with leisure to be melancholy

Amid the timeless idleness of Acheron

Yearning for ‘Works and Days’...hark! » [Mirrlees 2011: 59].

В данном фрагменте речь идет о Париже, он одушевлен лирической героиней, представлен как крестьянин, испытывающий усталость, печаль, чувство скорби по своим горожанам, погибшим на фронте. Более того, образы призраков не раз встречаются в тексте данного художественного произведения, это связано с теми чувствами, которые испытывает сам автор. Упоминание о призраке Пер-Лашеза мы встречаем пе-

ред тем, как героиня заходит на кладбище, более того, она подчеркивает, в каком состоянии находится Париж после войны:

«The ghost of Pére Lachaise
Is walking the streets,
He is draped in a black curtain embroidered with the letter H,
He is hung with paper wreaths,
He is beautiful and horrible and the close friend of
Rousseau, the official of the Douane.

The unities are smashed,
The stage is thick with corpses...» [Mirrlees 2011: 62–63].

Образы призраков возникают и при описании солдат, которые делают небольшие зарисовки сада Тюильри и позднее продают свои скромные работы в местный журнал по весьма невысокой цене; голубей, которые садятся на статуи и превращаются в камень; маленьких мальчиков, катающихся на карусели в самом начале произведения. Также говоря о домах, в которых жили и умерли известные представители французской литературы, героиня утверждает, что они подобны слепым собакам и способны видеть лишь призраков, проходящих мимо них.

Ощущение некоего транса возникает у читателя по мере ознакомления с текстом, это связано с тем, что сам город, по словам лирической героини, погружается в сон, дремоту, а на площадях стоит поразительная тишина. В качестве примера можно привести следующую цитату:

«The silence of *la grève*
Rain
The Louvre is melting into mist
It will soon be transparent
And through it will glimmer the mysterious island
gardens of the Place du Carrousel» [Mirrlees 2011: 65].

После посещения кладбища, на котором героиня встречает плачущих вдов, она описывает, как выходит на Большой бульвар – ее любимое место в Париже; описывает те запахи, которые слышит в этом месте: нечистот, каучука, пудры и алжирского табака.

Необходимо отметить, что днем в городе стоит тишина, создается впечатление, что жизнь остановилась, а горожане испытывают лишь чувство скорби, печали. Но ночью все кардинально меняется, на улицах можно встретить женщин легкого поведения, людей, которые направляются в ночной клуб, на дорогах гудят такси, стремящиеся выполнить как можно больше заказов за ночь. Более того, в кафетериях разгораются жаркие споры о возможных итогах предстоящей Париж-

ской мирной конференции, против проведения которой настроено большинство горожан, а также о маньяке и садисте Ландру, из-за которого многие горожане не решались выйти на улицу в темное время суток. Однако нужно уточнить: в поэме ночная жизнь города представлена таким образом, что Париж предстает перед читателем в образе своеобразного современного Вавилона, о чем будет сказано более подробно несколько позднее. В конце своего небольшого путешествия героиня встречает рассвет, а сама поэма заканчивается словами, противоречащими тому образу города, который представлен в тексте поэмы:

«JE VOUS SALUE PARIS PLEIN DE GRACE» [Mirrlees 2011: 71].

Таким образом, приходим к выводу, что в поэме «Париж» Х. Мерлиз обратилась к мифологеме схождения в Ад, которая выражена не только физическим спуском лирической героини в метро, но и использованием аллюзии на комедию «Лягушки» Аристофана, введением образов призраков, которых героиня встречает на своем пути во время дневной прогулки по улицам Парижа, упоминанием названий рек, которые, по словам героини, больше никогда не вернутся к своим берегам, а также описанием состояния дремоты, транса, сна, в который погружен город после войны. Обращение к мифу, использование различных мифологем также можно отнести к художественным принципам модернистов, так как это был достаточно распространенный прием, использовавшийся ими при создании своих художественных произведений.

Список литературы

Мелетинский Е. Мифологизм в литературе XX века. Историческое введение [Электронный ресурс] / Е. Мелетинский // Электронная библиотека Гумер – Электрон. дан. 2015. URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/melet1/03.php. (дата обращения: 12. 02.2017).

Рейнгольд Н.И. Миф как источник семиозиса в поздних произведениях Д.Г. Лоуренса и Вирджинии Вулф [Текст] / Н.И. Рейнгольд // Известия Российской Академии Наук. Серия Литературы и Языка. 2016. № 2. С.26–42.

Рогожкин Э.Е. Миф в драматургии Т.С. Элиота (пьеса «Убийство в Соборе») [Текст] / Э.Е. Рогожкин // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. Серия Общественные и Гуманитарные науки. 2016. № 5. С.82–85.

Ушакова О.М. Т.С. Элиот и европейская культурная традиция = T.S/ Eliot and European cultural tradition: монография. Тюмень: Издательство ТюмГУ, 2005. 220 с.

Шейна С.Е. Поэзия Джеймса Джойса в контексте его творчества [Электронный ресурс] / С.Е. Шейна // Научная библиотека диссертаций и авторефератов disserCat. – Электрон. дан. СПб., 2005–2014. URL: <http://www.dissercat.com/content/poeziya-dzheimsa-dzhoisa-v-kontekste-ego-tvorchestva> (дата обращения: 15.05.2017).

Briggs J. Commentary on Paris // Hope Mirrlees. Collected poems. Edited with an introduction by Sandeep Parmar. Manchester: Carcanet press, 2011. P.167–181.

Connor J. Athens in Paris [Text] / John Connor // Time Present. The Newsletter of the T.S. Eliot Society. 2011. № 74/75. P. 2–4.

Gish N. Modifying Modernism [Text]: Hope Mirrlees and “The Really New Work of Art” / Nancy Gish // Time Present. The Newsletter of the T.S. Eliot Society. 2011. № 74/75. P. 1–2.

Mirrlees H. Paris [Text]: A Poem / H. Mirrlees // Hope Mirrlees. Collected Poems. Edited with an introduction by Sandeep Parmar. Manchester : Carcanet press, 2011. P. 55–71.

Parmar S. Introduction [Text] // Hope Mirrlees. Collected Poems. Edited with an introduction by Sandeep Parmar. Manchester: Carcanet press, 2011. P. 9–48.

Pondrom C. Mirrlees, Modernism, and the Holophrase / Cyrena Pondrom // Time Present. The Newsletter of the T.S. Eliot Society. 2011. № 74/75. P. 4–6.

Swanwick M. Annotations for Paris: A Poem [Electronic resource] / M. Swanwick // Flogging Babel. – 2011. URL: <http://floggingbabel.blogspot.ru/2011/10/annotations-for-paris-poem.html>. (дата обращения: 17.04.2013).

MYTHOLOGEME OF DESCENT INTO HELL IN THE POEM "PARIS" BY H. MIRRLEES

Ekaterina V. Nazarova

Postgraduate Student of Russian and Foreign Literature Department
Tyumen State University
625003, Russia, Tyumen, Volodarskogo str., 6. sovushka92@bk.ru

This paper deals with the analysis of the mythologeme of descent into Hell in the text of the poem "Paris" by H. Mirrlees. It is expressed in various ways in the text of this work, namely: physical descent of the heroine in the metro, allusions to the texts of ancient authors, a description of the physical and emotional state of the heroine and the surrounding reality. Literary analysis of the poem allows us to conclude that the appeal to myth, the use of mythology, can be attributed to the artistic principles of modernists.

Key words: Mirrlees, mythologeme, allusion, artistic principle, method.

**ЛИОН ФЕЙХТВАНГЕР И ЕГО ПАУЛЬ КРАМЕР:
К ВОПРОСУ О ПСИХОТЕРАПЕВТИЧЕСКИХ МЕХАНИЗМАХ
В ЭМИГРАНТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ**

Алиса Сергеевна Поршнева

д.филол.н., доцент кафедры иностранных языков

ФГАОУ ВО «Уральский федеральный университет им. первого Президента
России Б.Н. Ельцина»

620002, Россия, г. Екатеринбург, ул. Мира, 19. alice-porshneva@yandex.ru

В статье рассматривается роман Лиона Фейхтвангера «Братья Лаутензак» с учетом его биографического контекста. У одного из главных героев – Пауля Крамера – обнаруживается сходство с биографическим автором, которое охватывает множество аспектов. На основании прямых и косвенных данных делается вывод о том, что Пауль стал для Л. Фейхтвангера проекцией его самого. Сопоставление биографических обстоятельств автора и его героя позволяет прояснить мотивацию сюжетных решений в романе «Братья Лаутензак»: сюжетная линия Пауля Крамера рассматривается как альтернативный биографический сценарий для Фейхтвангера в 1933 году.

Ключевые слова: Лион Фейхтвангер; «Братья Лаутензак»; биография; автор; герой.

Персонажи, наделенные более или менее ярко выраженными автобиографическими чертами, достаточно широко представлены в мировой литературе. И нередки случаи, когда создание такого персонажа выполняет определенную психотерапевтическую функцию – это можно встретить как в классической литературе, так и в неклассической. В первом случае показательным примером может служить роман «Страдания юного Вертера», который Гете, как известно, писал, чтобы самому не стать Вертером [Людвиг 1965: 67–83]. В современной литературе стоит отметить в качестве примера Фредерика Бегбедера, который, как демонстрирует в своей статье А. К. Корюкова [Корюкова 2010], создает в романе «Windows on the World» персонажа-двойника Картью Йорстона, что позволяет ему символически пережить собственную смерть.

Автобиографический компонент некоторые исследователи – например, Г. Вальтер – обнаруживают в исторических романах

Л. Фейхтвангера [см.: Чирка 2017], которые, как принято считать, составляют основную и наиболее ценную часть его творческого наследия [Апт 1979: 191–192; Изотов 2010: 20; Kleinschmidt 1988: 201 и др.]. В еще более явном виде автобиографический элемент присутствует в произведениях Фейхтвангера, посвященных актуальным событиям немецкой истории. В частности, он довольно очевиден в романе «Изгнание» (1939), где трудности жизни в эмиграции изображены на основании личного опыта Лиона и Марты Фейхтвангер [см.: Körke 1989] и их окружения. Но, на наш взгляд, с более интересным случаем автобиографического включения мы имеем дело в романе «Братья Лаутензак» (1943). В этом аспекте нас интересует такой персонаж, как Пауль Крамер – представитель немецкой интеллигенции, оппозиционной зарождающемуся и укрепляющемуся национал-социализму.

Остановимся на тех чертах этого персонажа, которые имеют значение в контексте обозначенной проблемы.

1. Пауль, по определению повествователя, – «полуеврей» [Фейхтвангер 2011: 101], причем в его внешнем облике акцентированы «нос с горбинкой, ...живые карие глаза» [Фейхтвангер 2011: 100] – черты, которые, как правило, отличают людей с семитским происхождением [Внешность евреев URL]. Д. В. Затонский отмечает «строжайшую функциональность» [Затонский 1988: 281] портрета у Фейхтвангера. Портрет Пауля тоже «функционален»: его семитские черты важны, так как подчеркивают его статус «чужака» в новой немецкой реальности. Для нас же важно еще и то, что перечисленные внешние черты есть и у самого автора.

2. Пауль Крамер – автор «единственного подлинно критического труда о Рихарде Вагнере» [Фейхтвангер 2011: 95]; статьи «о том, почему немцы оказались столь восприимчивыми к нацизму» [Фейхтвангер 2011: 101]; исследования, посвященного популярности магии [Фейхтвангер 2011: 158]; «статьи о Гитлере как литераторе» [Фейхтвангер 2011: 201]. Учитывая разнообразие проблем, которые затрагиваются в его научных и научно-популярных трудах, можно в качестве обобщения предложить для него определение «публицист» или «журналист». Художественным творчеством Пауль не занимается. Но в слове повествователя он, тем не менее, неоднократно назван писателем: «он писатель, а не юрист» [Фейхтвангер 2011: 103], «...свой писательский труд» [Фейхтвангер 2011: 103]. Сам герой тоже называет себя «писатель Пауль Крамер» [Фейхтвангер 2011: 105]; он говорит сестре: «Я не рыцарь, я писатель» [Фейхтвангер 2011: 163].

3. Следующий аспект, заслуживающий пристального внимания, – взгляды героя. Его ценностные установки определяются, во-первых,

бескомпромиссной оппозиционностью идеологии и практике национал-социализма; во-вторых – безусловным приоритетом разума, рационального начала. Пауль ощущает себя участником «сражения между наукой и суеверием» [Фейхтвангер 2011: 204]. К иррациональному он относится негативно и усматривает в нем большую опасность: «Насажение магии и мистики – самый легкий способ удержать массы от нежелательных размышлений. <...> Поэтому-то в сегодняшней Германии все мутное, туманное имеет такую притягательную силу. Поэтому Гитлеру и его клике легче завоевать массы, чем Марксу и Фрейду» [Фейхтвангер 2011: 117–118].

Здесь Пауль высказывает мысли, принадлежащие, очевидно, самому автору. Они звучат и в других его художественных произведениях: «Семья Опперман», «Успех», «Гойя», «Изгнание». Например, один из героев романа «Семья Опперман» отмечает, что причина успеха нацистов – «самое низкопробное невежество» [Фейхтвангер 1992а: 349] их сторонников. Об этом же Фейхтвангер говорит и в публицистике. Он известен своими симпатиями к советскому государству, которые отрицательно сказались на его репутации [Körke 1989: 216, 219]; и в СССР он видел, прежде всего, «государство только на базисе разума» [Фейхтвангер 1990: 164].

Борьба Пауля против магии и мистики, отстаивание им разума лежит в основе не только его идеологического противостояния с национал-социализмом, но и личного противостояния с Оскаром Лаутензакком. Лаутензак стремится «околдовать» его сестру Кете Зеверин, «внушить ей ...веру» [Фейхтвангер 2011: 220], побуждает «безнадежно утонуть в своем чувстве» [Фейхтвангер 2011: 128]. Пауль же, напротив, желает «*отрезвить* ее», хочет, чтобы она «исцелилась от своего *безумия*» [Фейхтвангер 2011: 127; курсив мой. – А.Л.]. Когда Оскар хочет подчинить себе волю Кете, но она вспоминает о брате, – у нее «настораживается разум» [Фейхтвангер 2011: 219]. И именно Пауль, отстаивающий разум и вступающий в борьбу с различными проявлениями иррационального, становится в романе «Братья Лаутензак» носителем и выразителем авторских взглядов.

4. И, наконец, заслуживают особого внимания биографические обстоятельства Пауля Крамера. Во-первых, он не просто занимает антинацистскую позицию – он стремится донести до широкой публики, насколько опасен национал-социализм: «Я считаю свои долгом указать людям на сеть, в которую их хотят поймать» [Фейхтвангер 2011: 163]. Ту же цель преследует и Фейхтвангер – о чем он заявляет, например, в предисловии к роману «Семья Опперман»: «Я стремился ...показать читающим людям всего мира подлинное лицо нацизма и опасность

нацистского господства» [Фейхтвангер 1992а: 312]. В эти годы творчество Фейхтвангера во многом определяется его «этической ответственностью» [Симян 2015: 264]. На Парижском конгрессе писателей он завершает свою речь словами «Я всегда старался своими историческими романами служить делу разума и бороться против глупости и насилия» [цит. по: Изотов 2010: 27], которые справедливы и по отношению к его романам о современности.

Во-вторых, роковую роль в судьбе героя сыграла его статья о «Гитлере как литераторе», или «статья о стиле Гитлера». После поджога Рейхстага Пауль намерен бежать из страны, но выбраться из Берлина ему не удастся. Влиятельные наци – Ульрих фон Цинздорф и глава штурмовиков Манфред Проэль – используют эту статью, включенную в дело Пауля [Фейхтвангер 2011: 316], чтобы повлиять на решение Гитлера. «Гитлер был очень чувствителен к критическим суждениям о своем немецком языке. Своим стилем он гордился» [Фейхтвангер 2011: 316–317]. В итоге Пауль приговорен к смерти, и мотивировано это так: «Пусть на меня клеветают сколько душе угодно. Но чтобы такой человек, как Крамер, нападал на немецкий язык, пачкал благороднейшее достояние нации и в дальнейшем, – этого я не потерплю» [Фейхтвангер 2011: 318]; «Я обязан надеть намордник на Крамера» [Фейхтвангер 2011: 319].

У самого Фейхтвангера тоже была своя «статья о стиле Гитлера», после которой его имя было занесено в соответствующие списки, – роман «Успех» [см.: Хильшер 1979: 167], посвященный провалу мюнхенского «пивного путча». В своих «Автобиографических заметках» он пишет: «Ввиду того, что писатель Л.Ф. позволил себе заметить, что в книге Гитлера “Моя борьба”, содержащей 164000 слов, 164000 раз нарушены правила немецкой грамматики или стилистики, собственные книги писателя Л.Ф. были преданы поруганию, на него было возведено 943 чрезвычайно грубых клеветнических обвинения, ...его книги были объявлены ядом для германского народа» [Фейхтвангер 2003: 32].

В «Успехе» с Гитлера списан образ монтера Руперта Кутцнера – главы партии «Истинные германцы», основанной в Мюнхене [Затонский 1988: 292]. Вводя в роман «Успех» этого героя, Фейхтвангер сразу же критически высказывается о его стиле: «Владелец типографии начал выпускать небольшую газетку, выражавшую взгляды Руперта Кутцнера. Правда, его идеи в напечатанном виде производили в достаточной мере жалкое впечатление» [Фейхтвангер 1992б: 198]. Кутцнер назван «несчастливым истерическим субъектом» [Фейхтвангер 1992в: 179], его сторонники – «группой особо отсталых» [Фейхтвангер 1992в:

243], а поднятый ими путч – «дурацким мятежом» [Фейхтвангер 1992в: 243].

«Все время повторявшиеся фразы Кутцнера» [Фейхтвангер 1992в: 255] во время суда над «истинными германцами» после провала путча, по определению присутствующего на процессе Тюверлена, «бессодержательны» [Фейхтвангер 1992в: 255]. Кленк, временно примкнувший к «истинным германцам», дает их вождю уничижительную характеристику: «Вечно и днем и ночью дерет глотку, а вот когда дошло до дела, – он закрывает рот и накладывает в штаны» [Фейхтвангер 1992в: 178]. Наконец, одному из героев романа – Антону Мессершмидту – поручаются рассуждения об умственной неполноценности «истинных германцев», в том числе главных вождей путча Руперта Кутцнера и генерала Феземана, прототипом которого был Людендорф [Затонский 1988: 281]: «Этот человек ... превратился в безумца. И этого безумца и после войны не выгнали и не заперли в сумасшедший дом. Безумец сидел здесь, в Мюнхене, и поддерживал *другого, умственные способности которого тоже были не в блестящем состоянии*» [Фейхтвангер 1992в: 94; курсив мой. – А.П.]. Роман «Успех» не просто критически заострен против национал-социализма – он наполнен ироническими и саркастическими интонациями в адрес наци и их сторонников в целом и лично Гитлера.

Наконец, необходимо обратить внимание на общность Пауля Крамера с героями-эмигрантами – она есть, даже несмотря на то, что он уехать из Германии не успевает. Когда он принимает решение покинуть страну, он объясняет это в разговоре с сестрой Кете такими словами: «Не я отказался от Нюрнбергерштрассе. Берлин отказался от меня. Берлин меня выплюнул» [Фейхтвангер 2011: 273]. Что характерно, Гитлер тоже называет его «чужак» [Фейхтвангер 2011: 317], то есть несовместимость героя с реальностью Третьего рейха осознается, так сказать, с обеих сторон. Пауль – герой того же типа, что и эмигранты из романа «Изгнание», которых «выталкивает» враждебный им Третий рейх (см. об этом: [Поршнева 2014]), и подобно им, Пауль поставлен в ситуацию ценностного выбора.

С одной стороны, он испытывает сильную привязанность к своему городу: «Он любит эту страну, любит этот некрасивый Берлин, сросся с этим ландшафтом и покидает город с болью» [Фейхтвангер 2011: 270]. С другой – Пауль понимает, что «здесь его на каждом шагу подстерегает опасность» [Фейхтвангер 2011: 269–270], и намерен «отряхнуть прах этой страны от ног своих» [Фейхтвангер 2011: 274]. Герой романа испытывает к Германии в целом и к Берлину в частности противоречивые чувства, составляющие сложный комплекс притяжения и

отталкивания, привязанности и отвращения. В точности такой же акт аксиологического самоопределения, выбора отношения к покинутой родине совершают герои-эмигранты – и у Фейхтвангера, и у других авторов немецкого эмигрантского романа.

Психологию такого выбора Фейхтвангер очень хорошо понимал. Он чувствовал не только отвращение к национал-социализму, но и сильную привязанность к Баварии, которая «прорастала» в его романах, например, упоминаниями характерных черт баварского быта (как в «Изгнании»). Такой ностальгически окрашенный фрагмент есть и в романе «Братья Лаутензак»: «Фокусник Калиостро тоже ценил портниху Альму. <...> Вся окружающая ее атмосфера – ее спокойная медлительность, непринужденный народный говор – напоминала ему родные края. Она ставила перед ним пиво, колбасу, редьку, искусно нарезанную ломтями и посоленную, а он говорил об Оскаре. Алоиз привык к этому точно так же, как привык, приезжая в Мюнхен, выпивать по вечерам кружку пива в дымном, шумном, мрачном ресторане “Францисканец” и жаловаться на тяжелые времена» [Фейхтвангер 2011: 249]. И с точки зрения развития романного сюжета, и с точки зрения характеристики персонажей приведенный фрагмент никакой роли не играет. Упоминание «народного говора» и типичных блюд баварской кухни – свидетельство ностальгии Фейхтвангера по Мюнхену и Баварии.

Итак, Пауль типологически близок героям-эмигрантам. Решение покинуть страну окончательно оформляется у него после поджога Рейхстага и имеет следующую мотивировку: «Здесь ему больше делать нечего. Теперь здесь господствует неприкрытое насилие, против которого можно бороться пока только с необыкновенной изворотливостью, а эти качества отнюдь не являются его сильной стороной. Если он и сможет действовать, то лишь по ту сторону границы» [Фейхтвангер 2011: 269]. Таковы же могли быть и аргументы, которые в 1933 году удержали самого Лиона Фейхтвангера от возвращения на родину.

Все отмеченные черты (от происхождения до биографических обстоятельств), общие у Фейхтвангера и его героя, позволяют заключить, что в образе Пауля Крамера он воплотил самого себя и «разыграл» альтернативный вариант собственной биографии. Как известно, Фейхтвангер оказался в эмиграции благодаря «счастливой случайности» [Хильшер 1979: 168], которой могло и не быть. Он остался в живых в реальности, но символически погиб в своем романе.

Поэтому «Братья Лаутензак» – это не только художественное разоблачение преступлений национал-социализма, но и ответ на вопрос, что было бы, если бы Фейхтвангер остался в Германии. Другие его произведения тоже содержат следы раздумий на эту тему – они замет-

ны, например, в том, как выстроена сюжетная линия Густава Оппермана. Многочисленные следы «прорастания» авторской личности в личности героя свидетельствуют, что Фейхтвангер испытывал определенное чувство вины перед теми, кто боролся против нацизма в самой Германии и погиб; и в романе «Братья Лаутензак» происходит не прямое проговаривание этой травмы. Внимание к биографическим и психологическим аспектам эмиграции Фейхтвангера помогает прояснить логику характеров и сюжетных решений в этом его романе.

Список литературы

Апт С. Послесловие // Хильшер Э. Поэтические картины мира. М., 1979. С. 190–194.

Внешность евреев // География России. URL: <https://geographyofrussia.com/vneshnost-evreev/> (дата обращения: 10.04.2018).

Затонский Д.В. «Историческая комедия», или Романы Лиона Фейхтвангера // Затонский Д.В. Художественные ориентиры XX века. М., 1988. С. 272–312.

Изотов И.Т. Ранние исторические романы Лиона Фейхтвангера: монография. М.: МАКС Пресс, 2010. 160 с.

Корюкова А.К. Двойничество в романе Ф. Бегбедера «Windows On The World» // Зарубежная литература: контекстуальные и интертекстуальные связи: материалы 3-й ежегодной всерос. науч.-практ. конф. студентов, магистрантов и аспирантов (12 ноября 2010 г.). Екатеринбург, 2010. С. 307–315.

Людвиг Э. Гете. М.: Молодая гвардия, 1965. 608 с.

Поршнева А.С. Мир эмиграции в немецком эмигрантском романе 1930–1970-х годов (Э.М. Ремарк, Л. Фейхтвангер, К. Манн): монография. Екатеринбург: УМЦ УПИ, 2014. 306 с.

Симян Т.С. Смена парадигмы: оппозиция «внешняя» и «внутренняя» литература, или «дистанцированная» критика нацизма (на примере романа Лиона Фейхтвангера «Лже-Нерон») // Сибирский филологический журнал. 2015. № 2. С. 256–266.

Фейхтвангер Л. Автобиографические заметки / пер. с нем. С. Апт, В. Вальдман // Фейхтвангер Л. Автобиографические заметки; Еврей Зюсс; Гойя, или Тяжелый путь познания; Рассказы. М., 2003. С. 23–33.

Фейхтвангер Л. Братья Лаутензак. М.: АСТ: Астрель, 2011. 380 с.

Фейхтвангер Л. Москва 1937: отчет о поездке для моих друзей // Два взгляда из-за рубежа. М., 1990. С. 163–259.

Фейхтвангер Л. Семья Опперман // Фейхтвангер Л. Избранные произведения: в 3 т. Т. 3. М., 1992а. С. 311–631.

Фейхтвангер Л. Успех. Книги 1–3 // Фейхтвангер Л. Избранные произведения: в 3 т. Т. 2. М., 1992б. С. 5–480.

Фейхтвангер Л. Успех. Книги 4–5 // Фейхтвангер Л. Избранные произведения: в 3 т. Т. 3. М., 1992в. С. 5–310.

Хильшер Э. Из «Зала ожидания» в поезд на Москву: О Лионе Фейхтвангере // Хильшер Э. Поэтические картины мира. М., 1979. С. 165–189.

Чирка Ю.А. Современные немецкие литературоведы о творчестве Лиона Фейхтвангера // Язык. Культура. Коммуникации. 2017. № 2. URL: <http://journals.susu.ru/lcc/article/view/46> (дата обращения: 10.03.2018).

* * *

Kleinschmidt E. Schreibpositionen. Ästhetikdebatten im Exil zwischen Selbstbehauptung und Verweigerung // Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. Bd. 6: Vertreibung der Wissenschaften und andere Themen. München, 1988. S. 191–213.

Köpke W. Die würdige Greisin. Martha Feuchtwanger als Beispiel // Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. Bd. 7: Publizistik im Exil und andere Themen. München, 1989. S. 212–225.

LION FEUCHTWANGER AND HIS PAUL KRAMER: PSYCHOTHERAPEUTIC MECHANISMS IN EXILE LITERATURE

Alice S. Porshneva

Doctor of Philology, Assistant Professor of Foreign Language Department
Ural Federal University named after the First President of Russia B.N. Yeltsin
620002, Russia, Yekaterinburg, Mir str., 19. alice-porshneva@yandex.ru

The paper deals with the biographical aspect of L. Feuchtwanger's "The Lautensack Brothers". Paul Kramer, one of the novel's main characters, is shown to be very similar to the author. A number of facts, both direct and indirect, are analyzed in order to prove that Paul is Feuchtwanger's self-portrait. Life circumstances of the author and his character are compared and this comparison allows to explain why Paul's plotline has been organized exactly that way. Paul Kramer's plotline is an alternative biography for Feuchtwanger in 1933.

Key words: Lion Feuchtwanger, "The Lautensack Brothers", biography, author, character.

**РОМАН Ф.ПИКАБИЯ «КАРАВАН-САРАЙ»:
ОПЫТ ЖАНРОВОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ**

Инга Валерьевна Сулова

к.филол.н., доцент кафедры мировой литературы и культуры
Пермский государственный национальный
исследовательский университет
614990, Россия, Пермь, ул. Букирева, 15. inga_sus@mail.ru

Рассматриваются варианты жанровой интерпретации малоисследованного романа французского авангардистского художника, поэта и писателя Франсиса Пикабия «Караван-сарай» (1924). Особое внимание уделяется автобиографической, мемуарной и саморефлексивной поэтике, комментируются особенности сюжета, системы образов, пространственно-временной и композиционной организации. Анализируется повествовательная структура произведения. Делается заключение о том, что оригинальность романа Ф.Пикабия создается за счёт синтеза разных жанровых начал, но сами жанровые модели интерпретируются автором с позиций их опровержения.

Ключевые слова: Франсис Пикабия, дадаизм, сюрреализм, роман, автобиография, манифест.

Франсис Пикабия (Francisco Picabia, 1879–1953) известен прежде всего как художник, график, редактор самого значительного дадаистского журнала «391» (1917–1924). В своём творческом становлении был увлечён практически всеми авангардистскими идеями, однако основные этапы творческого развития – дадаистский и сюрреалистический. Считается, что Пикабия оставил существенный след и в литературе, хотя его литературное наследие не особенно велико – критические статьи, манифесты и памфлеты, несколько поэтических сборников, самые известные из которых – «Пятьдесят два зеркала» («Cinquante-deux miroirs», 1917), «Стихотворения и рисунки Девы, рожденной без матери» («Poèmes et dessins de la Fille née sans mère», 1918), «Мысли без языка» («Pensées sans langage», 1919), «Уникальный внуч» («Unique Eunuque», 1920) и «Иисус Христос – авантюрист» («Jésus-Christ Rastaquouère», 1920). Последний сборник помимо поэтических текстов содержит прозаические включения, его, по авторитетному мнению М.Сануйе, можно квалифицировать и как памфлет, и как

«эссе по “философии” дадаизма – слегка банальное, без сомнения приводящее в замешательство, но тем не менее в основных своих чертах понятное и полное оригинальных замечаний по поводу искусства, литературы и жизни <...> идеал абсолютной свободы» [Сануйе 1999: 199]. Дадаистский период определяют вершиной творчества Пикабия – поэта, в дадаистские стихи Пикабия «нужно внимательно вчитываться, зная при этом факты его внешней и внутренней биографии. Чаще всего они – ключ к пониманию его поэзии (да и прозы тоже)» [Седелник].

Роман «Караван-сарай» (Caravansérail, 1924) – единственный опыт художественной прозы. Замысел был выношен и в основном реализован накануне сюрреалистической революции, когда художник публично заявил о своем разрыве с дадаизмом, сблизился с группой сюрреалистов и, прежде всего, с Андре Бретоном. По убеждению Пикабия, «дада нечто несерьёзное», он был возмущён попытками Тристана Тцара придать движению характер серьёзного художественного направления. Во время работы над «Караван-сараем» Пикабия и Бретон вели активную переписку, в ходе которой помимо общих проблем сюрреалистического движения обсуждали и публикацию будущего романа, хотя общеизвестно, что сюрреалисты во главе с Бретоном третировали жанр романа «как устаревшую форму искусства» [Андреев 1972: 100]. Предполагалось, что предисловие напишет Л. Арагон, а на обложке будет помещен фотографический портрет Пикабия за рулём автомобиля в исполнении ведущего представителя сюрреалистической фотографии Ман Рэя. Однако этим планам не дано было осуществиться: отношения Пикабия с Бретоном серьёзно расстроились, а предисловие в итоге так и не было написано. По мнению историков дадаизма, главную роль в этом разрыве «сыграло непостоянство Пикабия, его нежелание надолго привязываться к тому или иному кругу идей, жажда новизны» [Седелник]. Пытаясь отомстить недавним единомышленникам, Пикабия дополняет текст критическими выпадами в адрес сюрреалистов, но вскоре увлекается новым проектом – сочинением сценария для фильма «Антракт» и прекращает работу над романом. Опубликован «Караван-сарай» будет только в 1974 году – через 20 лет после смерти автора.

Роман невелик по объёму, состоит из 12 небольших глав («Дермантин», «Мыльный пузырь», «Волосы ангела», «Муслиновые занавески» и т.д.). Основу каждой главы составляет диалог героя-повествователя с каким-либо персонажем. В качестве антагонистов чаще всего выступают начинающий романист, любовница, давняя подруга. Главные темы диалогов – творчество, искусство, дада. В обмене персонажей репликами постоянно присутствует налёт абсурда, иронические или

комические включения. По замечанию В. Д. Седельника, главы можно менять местами, без ущерба для содержания. Произведение плодотворно комментируется с разных, пусть и взаимосвязанных, жанровых позиций. Как указывает переводчик, автор статьи и комментариев к русскому изданию С. Дубин, «Караван-сарай» читается «сразу на нескольких уровнях»: «роман в романе», своего рода «исповедь сына века», «дневник героических лет дада», «идеальный анти-манифест» [Дубин 2016: 14]. По мнению историка дадаизма М. Сануйе, это «роман с ключом», автобиографический («анти-автобиографический») роман, светская хроника, «летопись парижского авангарда» [Сануйе 1999: 317]. Особо стоит отметить «отрицательный» жанровый посыл, на который указывают исследователи: Пикабия «часто называли “анти-всем”, в том числе и анти-Пикабия» [Дубин 2016: 14]

Переводчик особенно акцентирует автобиографическое начало в романе: его вступительная статья к русскоязычному изданию называется «“Караван-сарай” Франсиса Пикабия: автопортрет *enfant terrible* европейского авангарда», перевод сопровождается подробная хроника жизни и творчества писателя. Под автобиографическим романом в литературоведении понимается художественное изображение жизненного пути, либо его этапа, переданное автором в ретроспективе. Ключевая тема – опыт самоидентификации в контексте личной и большой истории. Авторское внимание, как правило, сосредоточено на себе, большое внимание уделяется проблеме памяти, «поискам утраченного времени». В автобиографическом романе автор ведет рассказ о своей жизни и все упоминаемые имена и события имеют к ней непосредственное отношение.

Герой-повествователь в романе «Караван-сарай» открыто автобиографичен, что в целом характерно для авангардисткой прозы, декларирующей синтез документальности и художественности. В качестве примера можно привести строчки из романа А. Бетона «Надя», в которых повествователь заявляет свою позицию: «Я требую называть имена, меня интересуют только книги, открытые настежь, как двери, к которым не надо подыскивать ключей <...> я буду по-прежнему жить в своем доме из стекла, где в любой час можно видеть, кто приходит ко мне в гости; где все подвешенное на потолках и стенах держится словно по волшебству; где по ночам я отдыхаю на стеклянной кровати со стеклянными простынями и куда рано или поздно явится мне запечатленное в алмазе “кто я есмь”» [Бретон 1994: 193–194]. Герой Пикабия не называет своего имени, но повествование насыщено автобиографическими отсылками, чаще – зашифрованными, так несколько раз оговаривается «кубинское происхождение» (отец Пикабия – испанец

работавший на Кубе, а затем служивший в дипломатической миссии при посольстве Кубы во Франции), например, во второй главе собственную незаурядность и чувство юмора повествователь объясняет следующим образом: «Что вы хотите, мы, кубинцы, все такие: синее небо, пальмы и приятный зной лишают тамошние умы способности воспринимать вещи позитивно» [Пикабия 2016: 29]. Далее роман будет цитироваться по этому изданию с указанием страниц в круглых скобках]. Указывается на то, что он «человек искусства», поэт и художник, который периодически получает заказы на портреты (104), как и Пикабия, склонен к эпатажу (128), открыто высказывает пренебрежение к творчеству других (30). Автобиографической является и одержимость героя скоростью, постоянная жажда новых впечатлений: состоятельный авантюрист, денди, завсегдатай ресторанов и дансингов, он на zapредельной скорости передвигается то на собственном болиде, то на такси из Парижа в Ниццу, оттуда в Монте Карло, из Монте Карло в Марсель и т.д. «Мотор зарычал и мы рванули по улицам Парижа, не остановившись даже заплатить подорожную. Никакой возможности сбросить передачу, мы летели вперёд без передышки и через несколько часов, к полуночи, были уже в Марселе. Эта бешеная скорость, этот риск...» (44). Либо: «шофёр нёсся с поистине головокружительной скоростью, каждую секунду уворачиваясь от неминуемых аварий» (39). В разных местах его ждут спиритические сеансы, казино, рулетка, курение опиума, новые любовницы и лёгкие, ни к чему не обязывающие знакомства – все эти приключения составляют фабульный уровень романа. В буквальном значении караван-сарай – постоянный двор для короткого привала караванов, место обмена интеллектуальными и материальными ценностями. В качестве названия романа, главный герой которого всё время куда-то движется, караван-сарай выступает экзистенциальной метафорой, подобно сну, или театру, акцентирует авторскую идею существования как бесконечного пути.

Какие-либо конкретные хронологические указатели отсутствуют, поэтому объём повествуемого времени можно установить лишь опосредованно, ориентируясь на имена, названия произведений и периодических изданий, намёки на известные факты из жизни дадаистского бомонда и т.д. По всей видимости, основной биографический период представленный здесь – конец 10-х – начало 20-х годов XX века, главное содержание которого – движение автора от дадаизма к сюрреализму. Вместе с тем, в романе очевидно стремление автобиографического героя *избежать* любого *самоопределения*, любой фактографии, все возможные вопросы личного характера остаются без ответа: «Я ни художник, ни литератор, ни испанец, ни кубинец, ни американец» (60).

Можно предположить, что отчаянная жажда скорости, «тяга к перемене мест» – это форма защиты, попытка избежать узнавания, отказ от (само)идентификации. Автобиография последовательно реализуется как анти-автобиография.

«Караван-сарай» может быть прочитан и как роман с ключом (*roman à clef*) – распространённая 20-е годы XX века жанровая форма, историки литературы, комментируя это десятилетия, отмечают мощный «всплеск документально-мемуарной тенденции» [Сорокина 2006]. Роман с ключом – синтетический жанр, который содержит мемуарно-автобиографическое начало, элементы манифеста, памфлета и т.д. Как правило, в произведениях этого типа под вымышленными именами выведены реальные лица, сюжетной основой являются реальные события, зачастую общеизвестного и сенсационного характера. Повествователь – «свидетель и участник событий» – соединяет историко-документальное и символическое видение эпохи, производя кодирование таким образом, что «осведомленный» читатель получает возможность совмещать две стратегии рецепции: анализ внутренней структуры знака: от означающего к означаемому, т. е. идентификация персонажей как личностей известных людей, и выявление логики означивания в пространстве означающих, т. е. текста» [Там же]. Эта жанровая форма складывается во французской литературе XVII–XVIII вв., «ключ» часто существовал буквально и предлагал читателю возможность расшифровать произведение, установить систему соответствий персонаж – прототип. «Караван-сарай», как было указано выше, является зашифрованной «летописью парижского авангарда». В романе упоминается большое количество как реальных, так и зашифрованных топонимов, присутствуют очевидные и зашифрованные отсылки к реальным историческим событиям. Среди персонажей, главным образом представители творческой богемы, некоторые названы своими именами, например, Пабло Пикассо, Марсель Дюшан («знаменитый автор “Обнажённой спускающейся по лестнице”»)(53)), Рафаэль Уайт («скульптор, смысл жизни которого – любовь!»), другие могут в одном случае выступать под своим именем, в другом быть зашифрованными, например, Андре Бретон. В первой главе, дискутируя с начинающим писателем Ларенсе об искусстве и людях искусства, повествователь сообщает: «Но в наши дни не перевелись ещё такие люди, которые носят внутри себя такой пьедестал – крошечный, но каждым из трёх измерений у него – бесконечность <...> Такие люди похожи на мыльный пузырь среди всей этой бесконечности <...>. Кстати, я даже знаю одного такого человечка, который дни напролёт проводит на своём маленьком пьедестале, выпуская мыльные пузыри и силясь сам на-

дуться таким пузырьём! У него есть прекрасная коллекция трубок от Гамбье, но за душой – ничего» (23). Исследователи определяют здесь карикатуру на Андре Бретона, который, подобно боготворимому им Артюру Рембо, курившему трубки фирмы Гамбье, не расставался с трубкой [Дубин 2016: 174]. Присутствуют в романе персонажи, сочетающие приметы сразу нескольких реальных прототипов. Так, образе того же Клода Ларенсе есть очевидное сходство и с Андре Бретоном, и с писателем Пьером де Массо, в молодости примыкавшим к дадаистам; давняя подруга повествователя Берта Бокаж соединяет в себе черты жены Пикабия Габриэль Бюффе и любовницы Жермены Эверлинг. Кроме того, это альтер эго самого Пикабия: «её отличает схожее отношение к жизни, и он вкладывает в её уста откровения, которые предпочёл бы не делать от первого лица» [Там же]. В основе дружбы – полная откровенность. Берта Бокаж формулирует и общий для обоих секрет счастья: «мне больше нет дела до других, меня не трогают ни комплименты, ни уколы; и дело не в безразличии, я просто нахожу, что так удобнее существовать в среде моих современников» (25). По многим параметрам, в том числе и по степени и характеру зашифрованности, «Караван-сарай» можно сопоставить с романом Л. Арагона «Анисе, или Панорама» (*Anicet ou le Panorama*, 1921), в последнем также «немало автобиографического, немало намёков на литературную ситуацию Франции рубежа 10 – 20-х годов» [Андреев 1972: 111]. «Панорама-роман» — это произведение с ключом, где «под масками и под другими именами действуют современники – Жан Кокто, Андре Бретон, Поль Валери и другие» [Гальцова 2012: 220]. Известно, что Л.Арагон в 1930 году составил «ключ» к своему роману («“Ключ” к “Анисе”, или Самокритика»), сегодня рукопись находится в Библиотеке Жака Дусе. Пикабия подобной методичностью не отличался, поэтому «ключа» не оставил, более того, «бросил» сам роман не завершив правку. По замечанию переводчика, «“закончить” произведение для него было всё равно что “прикончить” его» [Дубин 2016: 12]. Расшифровка этого романа с ключом – непростая задача историков дадаизма и сюрреализма.

Манифестальное начало в этом романе не менее активно, чем два представленных выше. Манифест является основным жанром европейской авангардистской литературы. Авангардистские манифесты – это по большей части коллективные тексты: содержат программу и принципы деятельности, иногда призыв к деятельности, какого-либо направления или группы в искусстве. По определению основоположника итальянского футуризма Ф. Маринетти, манифест должен иметь «четко сформулированный протест», содержать «определенную дозу кри-

тики-оскорбления», обладать такими качествами как «твердость», «точность», «сила, мощь, размах» (цит. по [Симян 2013: 138]). Однако в отличие от политических манифестов, манифесты авангардистского искусства обладают ещё и богатым образно-чувственным, иррациональным зарядом. В качестве примера подобного явления авторитетный исследователь приводит именно дадаизм: «Манифест превращается даже в жанр самоотрицания, что мы наблюдаем на примере дадаизма, а именно на антиманифесте “Манифест дада 1918” Тристана Цара. Дадаизм отрицает собственный жанр самовыражения – манифест. Манифесты Селина Арнаудса “Дада – зонтик” (Dada – Sonenschirm, 1920) и Курта Швиттерса (Ein Manifest, 1922), написаны в модусе игры, где полностью отсутствует программность; ее же отсутствие и является программой дадаизма – своеобразное высмеивание жанра» [Симян 2013: 138]. Манифестальное начало в романе «Караван-сарай» связано прежде всего с иронической ревизией дадаистского опыта. Герой-повествователь называет себя «человеком дада», однако, нельзя сказать, что он каким-либо образом уточняет, осмысляет дадаистское видение или соотносит его с другими «измами». Он только уверен, что дада придаёт жизни и искусству остроту, «точно чеснок в баранине по-бретонски» (19), и яркость – позволяет «раскрасивать чёрные мысли лазурью» (29). В главе 4 («Прочь»). Повествователь беседует с юным мичманом, который «с мрачным и глубоким взглядом» требует по-военному чётких и конкретных разъяснений о кубизме и дадаизме: «есть ли какая-то разница между кубистами и дадаистами», «кто их изобрёл» и т.д. У героя-повествователя нет удовлетворяющих ответов, он лишь сообщает, что «дада – это перемирие и это мир; это концентрация чего-то неуловимого, средоточие самых бессмысленных амбиций» (59). Чуть ниже проводит аналогию с изобретением автомобиля: «само изобретение машины невозможно, пока другие инженеры не синтезируют бензин, топливо. Так вот топливо – это дада, а мотор – публика» (60) и т.д. Таким образом, в рассуждениях о дадаизме «человека дадаизма» отсутствуют «твердость», «точность», «сила, мощь, размах», а также «четко сформулированный протест», он намеренно избегает определений, манифест оборачивается анти манифестом. Историк дадаизма М.Сануйе с сожалением констатирует, что за дада по иронии судьбы закрепился только «ореол анекдотичности», он уверен, что «дада – необходимое звено, соединяющее символизм с более поздними интеллектуальными и художественными течениями, не оставит равнодушным ни биографа, ни критика, ни социолога, ни философа, ни любителя искусства» [Сануйе 1999: 10]. По его мнению, «дада поставил на повестку дня сам вопрос о необходимости проник-

нуть в природу творчества [Там же: 374]. Также как и личной/автобиографической идентичности, герой-повествователь опасается определённости, программности в искусстве, которые неизменно перерастают в догматизм. Для него дадаизм это не система правил, а форма существования, высокая степень внутренней свободы.

Самым регулярным антагонистом героя-повествователя является начинающий романист Клод Ларенсе (говорящее имя: «Larenincau» производно от «la rincée», вода для полоскания рта). Ларенсе пишет свой дебютный роман «Омнибус» и испытывает настоящую потребность читать и обсуждать произведение в процессе создания, для чего преследует всех представителей творческой богемы и, прежде всего, героя-повествователя. Принципиально уничижительное отношение к начинающему романисту, это явно ущербная фигура: амбициозен и назойлив, зависит от мнения окружающих, мыслит штампами и т.д. Герой-повествователь – состоятельный авантюрист, увлечен новыми скоростными автомобилями, поэтизирует аварии как воплощение риска и свободы: «авария замечательна тем, что она, как правило, неумышленна – её невозможно предугадать» (102). Автомобиль и авария сопоставляются также с творческими идеями и самим процессом творчества. Так, например, он сравнивает аварию с произведениями искусства – своими собственными, а также древнеегипетскими, негритянскими, мексиканскими (102). Периодически герой сетует: «никто не решается сесть ко мне в машину», что можно воспринять как буквально, так и метафорически: не многие могут разделить рискованность и интенсивность его творческих поисков. Омнибус, давший название роману Ларенсе, – демократичный вид общественного транспорта, предшественник автобуса. Соответственно создаваемое произведение – воплощение современной массовой литературы, опус отдающий «несвежим духом светского салона» (100), который в своей изысканности, по едкому замечанию повествователя, «не уступает жареной камбале» (117). Однако постепенно творческая манера Ларенсе от наивно-сентиментальной трансформируется в авангардистскую, он задумывает второй роман и даже соблазняет любовницу повествователя, Розину Отрюш, после чего усмиряет свою писательскую активность и уже сам начинает опекать молодого литератора с чёрным портфелем и горящими глазами и страдать от его назойливости. В беседах Ларенсе и повествователя реализует жанровое начало романа о романе. «Роман о романе» – актуальная в 20-е годы XX века жанровая форма. «Сущностной особенностью “романа о романе” является его исключительная сосредоточенность на проблемах романа и романного творчества» [Бочкарёва, Сулова 2010: 8]. Сюжетом «романа о рома-

не» является история романа в процессе создания и восприятия, героем – романист либо сам роман. Однако в романе «Караван-сарай» представлена скорее *ироническая интерпретация* этой жанровой формы, а точнее – пародия на неё. Образы романистов их интеллектуальные потуги и творческие проекты исключительно абсурдны. Более того, по мнению С. Дубина, сам Пикабия постепенно разочаровывается в романном творчестве, «растущее отвращение к собственному творению чувствуется в правке “Караван-сарая”» [Дубин 2016: 10].

Таким образом, в романе Ф. Пикабия реализуются разные жанровые начала, но сами жанровые модели интерпретируются автором с позиций их опровержения, что, возможно, соответствует его неуживчивому темпераменту, стремлению жить на полной скорости, избегать любого рода стабилизации и идентификации.

Список литературы

- Андреев Л.Г.* Сюрреализм. М.: Высшая школа, 1972. 232 с.
- Бочкарёва Н.С., Суслова И.В.* Роман о романе: преодоление кризиса жанра (на материале русской и французской литератур 20-х годов XX века). Перм. гос. ун-т. Пермь, 2010. 148 с.
- Бретон А.* Надя / Пер. с фр. Е.Гальцовой // Антология французского сюрреализма 20-е годы. сост., пер. с франц., коммент. С.А.Исаева и Е.Д.Гальцовой. М.: ГИТИС, 1994. С.190–247.
- Гальцова Е.Д.* Сюрреализм и театр: К вопросу о театральной эстетике французского сюрреализма. М.: РГГУ, 2012. 542 с.
- Дубин С.* «Караван-сарай» Франсиса Пикабия: автопортрет *enfant terrible* европейского авангарда // Ф. Пикабия Караван-сарай. М.: Гилея, 2016. С.9–14.
- Дубин С.* Примечания и комментарии // Ф. Пикабия Караван-сарай. М.: Гилея, 2016. С.171–192.
- Павлова С. Ю.* Мемуарно-автобиографические жанры: к проблеме границ // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия Филология. Журналистика. 2008. Вып. 1. С. 59–62.
- Пикабия Ф.* Караван-сарай / пер. с фр., вступительная статья, комментарии, примечания и хроника С.Дубина. М.: Гилея, 2016. 192 с.
- Сануйе М.* Дада в Париже / пер. с фр. Н.Э.Звенигородская, В.Н.Николаев, А.И.Сушкевич. М.: Ладомир, 1999. 638 с.
- Седельник В.Д.* Дадаизм и дадаисты. URL: www.daligenius.ru/library/dadaizm-i-dadaisty5.html (дата обращения: 25.05.2018).
- Симян Т.С.* К проблеме манифеста как жанра: генезис, понимание, функция // Критика и семиотика. 2013/2(19). С. 130–148.

Сорокина С.В. Жанр романа с ключом в русской литературе 20-х гг. XX в. URL: <http://vestnik.yspu.org/releases/novyeIssledovaniy/326/> (дата обращения: 20.05.2018).

THE NOVEL «CARAVANSÉRAI» BY F. PICABIA: GENRE INTERPRETATION

Inga V. Suslova

Candidate of Philology, Associate Professor in the Department of World Literature and Culture

Perm State University

614990, Russia, Perm, Bukirev Str., 15. inga_sus@mail.ru

The paper discusses some variants of the genre interpretation of the insufficiently explored novel «Caravansérai» (1924) by Francis Picabia, a French avant-garde artist, poet and writer. Special focus is on autobiographical, memoir and self-reflective poetics. The paper considers the features of the plot, the system of images, the space-time and compositional organization. It analyzes the narrative structure of the novel as well. It is concluded that the originality of the novel by F. Picabia is created through the synthesis of different genre beginnings but the genre models themselves are interpreted by the author from the standpoint of their denial.

Keywords: Francis Picabia, dadaism, surrealism, novel, autobiography, manifesto.

**ЭВОЛЮЦИОННЫЙ ПУТЬ РАЗВИТИЯ ОБЩЕСТВА
В ПРОТИВОВЕС РЕВОЛЮЦИОННОМУ
В ПОВЕСТИ Э. ГАСКЕЛЛ «МИЛЕДИ ЛАДЛОУ»**

Мария Юрьевна Фирстова

к. филол. н., доцент кафедры английского языка и межкультурной коммуникации

Пермский государственный национальный исследовательский университет
614990, Россия, Пермь, ул. Букирева, 15. legkikh76@mail.ru

В статье рассматривается историческая повесть Э. Гаскелл «Миледи Ладлоу» (1858). Особое внимание уделяется средствам художественного воплощения идеи постепенного преобразования общества, являющейся альтернативой революции, через изображение эволюции взглядов и динамики характера главной героини. Это посредничество рассказчика, авторская ирония, речевая характеристика персонажа. В работе также рассматриваются особенности композиции (рассказ в рассказе) и повествования (многократная смена субъекта речи). Сравниваются взгляды Э. Гаскелл и В. Скотта на демократизацию британского общества.

Ключевые слова: Э. Гаскелл, вставной рассказ, речевая характеристика персонажа, унитарии, эпоха Просвещения, Великая французская революция, Наполеоновские войны.

Повесть Э. Гаскелл «Миледи Ладлоу» (“My Lady Ludlow”, 1858) объединила в себе темы, рефреном проходящие через большинство произведений писательницы: социальные проблемы, гендерные стереотипы, религиозная нетерпимость, сословные предрассудки, взаимоотношения высших и низших классов, социальное положение незаконнорожденных детей и одиноких женщин, материнство, просвещение.

Однако, центральной темой этой повести, наименее исследованной, по мнению современного британского биографа Гаскелл Дженни Углоу [Uglow 1993: 468], становится выбор британским обществом способа преодоления социальных противоречий эпохи царствования Георга III (с 1760 по 1811 гг.), сопровождавших борьбу Англии за колонии в Северной Америке и на Востоке, аграрную революцию и промышленный переворот. Главная героиня леди Ладлоу в молодости

была фрейлиной супруги Георга III – королевы Шарлотты. Повествование охватывает период с 1800 по 1814г. Этот отрезок оказывается включенным во временной интервал, традиционно называемый британскими историками эпохой Революционных и Наполеоновских войн 1793 – 1815гг. (*The Revolutionary and Napoleonic Wars 1793–1815*). Однако в повести мы не обнаружим художественного изображения ни морских, ни сухопутных сражений как, например, в романе Гаскелл «Поклонники Сильвии» (1863), действие которого разворачивается в этот же исторический период. Нет в произведении и антивоенной составляющей, как в упомянутом романе.

Причина повторного обращения к упомянутому историческому периоду заключается в стремлении писательницы доказать, что, подготовившая почву для французской революции идеология Просвещения, столь близкая ей в силу унитаристской религиозной принадлежности, не обязательно приводит к социальным потрясениям и террору, как во Франции. Напротив, именно в реализации идей Просвещения (свобода совести, веротерпимость, рациональное знание как средство освобождения человека от социального и природного рабства, прогресс как высшая цель общественного бытия, гражданское равенство) путем реформ унитарии видели источник развития и совершенствования общества [Uglow 1993: 7]. Следовательно, нельзя согласиться с советским исследователем Б.Б. Ремизовым, утверждавшим, что Гаскелл «не может не признавать благотворных последствий революционных событий» [Ремизов 1974: 105].

Анализ высказываний главной героини, на чьей стороне симпатии рассказчицы Маргарет Досон и Гаскелл, подтверждает нашу точку зрения о том, что автор повести отрицательно относится к революции как способу улучшения социума. Уже во второй главе повести читатель узнает о негативном отношении леди Ладлоу к французской революции, разрушившей незыблемый, с ее точки зрения, порядок вещей, предполагающий деление людей на классы. Так, например, героиня не одобряет увлечение молодых леди изготовлением обуви, поскольку это ставит их в один ряд с сапожниками. Отсутствие парика у священника мистера Грея вызывает у леди Ладлоу недоверие к нему, поскольку эта незначительная, на первый взгляд, деталь напоминает героине о бунте, свидетелем которого она стала в юности. Как замечает Маргарет: «...во времена ее молодости никто, кроме толпы, не ходил без парика, и с тех пор человек без парика неизбежно ассоциировался у нее с тем классом людей, что подняли мятеж в 1780 г., а лорд Джордж Гордон был для миледи одним из самых страшных чудовищ» [Gaskell URL: Ch. II].

Так, благодаря незначительным деталям, Гаскелл вскрывает психологические причины отторжения героиней любой революции, в том числе и французской с ее идеями свободы, равенства и братства. Это, в первую очередь, ужас, испытанный героиней в молодости во время антикатолического мятежа лорда Гордона. К изображению этого несомненно драматического момента царствования Георга III обращается Ч. Диккенс в романе «Барнеби Радж». Как и Гаскелл, он не сторонник революции. Рациональная же причина, как показывает Гаскелл, кроется в глубоком убеждении леди Ладлоу в биологическом разделении людей на виды, что естественно предполагает выполнение ими различных социальных функций. Например, героиня метафорически сравнивает разделение людей на высшие и низшие классы с существованием разных пород лошадей: «чистокровных верховых и ломовых» [Gaskell URL: Ch. III]. Отсюда и отрицание леди Ладлоу необходимости образования для простого народа, на котором настаивают управляющий ее поместьем мистер Хорнер и священник Грей.

Несмотря на симпатию Гаскелл к главной героине, что проявляется в описании рассказчицей ее искренней заботы об арендаторах, воспитанницах из благородных, но обедневших семей, а также о несправедливо обвиненном бедняке Джобе Грегсоне, натуралистический детерминизм графини Ладлоу в оценке способностей и характеров людей вызывает авторскую иронию и развенчивается протагонистом Гаскелл – мистером Греем. Так, древняя легенда о том, что охраняющие поместье миледи волкодавы, готовы разорвать любого, за исключением представителей аристократического рода, чье превосходство они инстинктивно ощущают, оказывается несостоятельной, когда священник дружески треплет собаку, приветливо махающую ему хвостом, «как если бы он был одним из Хэнбэри» [Gaskell URL: Ch. IV]. Возникающий при этом в сознании рассказчицы когнитивный диссонанс сохраняется на протяжении многих лет, что служит косвенной характеристикой как ее личности, так и ее отношения к покровительнице. Маргарет не способна критически оценивать убеждения и поведение леди Ладлоу, ее отношение к ней всегда глубоко эмоционально и граничит с восхищением, что усугубляет а priori субъективное изображение действительности рассказчиком.

Вызывает интерес композиционное оформление произведения – это рассказ в рассказе: воспоминания леди Ладлоу о времени, проведенном в Париже в доме семейства де Крики, о дружбе ее покойного сына Урии и Клементя де Крики, сплетаются с воспоминаниями Маргарет о своей покровительнице. Вставной рассказ о гибели французского аристократа Клементя и его возлюбленной Вирджини во времена якобин-

ской диктатуры во Франции приводит к смене субъекта речи: основная рассказчица Маргарет Досон становится слушателем, а леди Ладлоу – рассказчиком.

Благодаря тому, что рассказчиком становится главная героиня, читатель получает возможность составить о ней собственное мнение без субъективного посредничества основной рассказчицы. Происходит смена точек зрения. Читатель получает представление о высоком уровне образования леди Ладлоу, в речи которой присутствуют аллюзии на произведения Шекспира и древних авторов, употребление французской лексики свидетельствует о знании этого иностранного языка. Высказывания леди Ладлоу свидетельствуют о ее знакомстве с идеями французских и английских просветителей: Руссо, Томаса Пейна и др. Повествование графини изобилует эпитетами и метафорами с отрицательной коннотацией, когда она описывает революционные события во Франции и их последствия (*brutal republicans, these revolutionists were drunk with blood, the horrid Sansculottes, bloodthirsty mob, bloodthirsty canaille* и т.д.), что опять же свидетельствует о ее негативном отношении к революции.

Пафос рассказа леди Ладлоу направлен на доказательство вреда и опасности образования как для самих простолюдинов, так и для общества в целом. Ее интерпретация трагической судьбы двух молодых аристократов призвана убедить Маргарет Досон в том, что гибель Клемента и Вирджини была вызвана лишь тем обстоятельством, что Пьер, сын бывшей служанки Вирджини, *прочитал* адресованную ей записку Клемента, в которой сообщались детали их предстоящего побега, и, не будучи человеком чести по рождению, передал ее содержание своему кузену Виктору, влюбленному в аристократку.

Но ознакомившись с историей, читатель неизбежно приходит к выводу о том, что истинная причина гибели молодых людей – это не *умение читать*, которым, по мнению владелицы Хэнбери, не должен был обладать Пьер в силу своего происхождения, а эгоистичная страсть Виктора, покончившего с собой во время казни молодых людей. Исследование страсти, толкающей человека на ложь и преступления, – это одна из важных тем позднего творчества Гаскелл.

Таким образом, автор разоблачает предубеждения своей героини, не переставая при этом восхищаться ее человеколюбием, личной скромностью, готовностью пожертвовать собственным комфортом ради содержания зависящих от нее слуг. Ее упорство в отношении вреда образования для простых людей переходит порой в упрямство (например, когда она восклицает, что причиной тяжелой травмы сына браконьера Гарри Грегсона является его образование), что добавляет

ее характеру некоторую эксцентричность, свойственную героиням другого романа писательницы – «Крэнфорд», таким как мисс Пул и Дебора Дженкинс.

Историю о «бедном Клементе» вызвал в памяти леди Ладлоу неприятный случай с Гарри Грегсоном, прочитавшем адресованную ей записку. Мистер Хорнер обучал подростка чтению, письму и арифметике, так как для управления поместьем требовались уже не только средневековому преданные, но и образованные люди. В период описываемых в повести событий в Британии происходит аграрная революция. Леди Ладлоу же не хотела внедрять новшества в отличие от ее соседа-диссентера мистера Брука, купившего землю за деньги, заработанные пекарским делом. Она бы предпочла, как замечает Маргарет, если бы это было возможным, вести дела без использования денег, т.е. натуральное хозяйство, что несомненно свидетельствует об ее отсталых взглядах. Графиня-роялистка, преданная англиканской церкви предпочитает не замечать нового соседа, ведь род Хэнбери не купил, а получил свои земли от короля.

Ретроградные взгляды владелицы Хэнбери Корт, включая идею патернализма, корнями уходящего в феодализм, в итоге обращаются против нее: поместье испытывает нехватку денежных средств. Лишь завещание преданного управляющего помогает леди погасить долг по закладной. Общий упадок Хэнбери ускоряет известие из Вены о смерти последнего сына миледи. Тема материнского горя, вызванного смертью ребенка, является одним из лейтмотивов творчества Гаскелл, и вызывает сочувствие к героине как у рассказчицы, так и у автора повести. Смерть наследника символически обозначает уход в небытие феодального миропорядка, олицетворением которого является леди Ладлоу. Подобная идея, связанная со смертью старой графини Джоселинд, присутствует и в романе В. Скотта «Антикварий» (1816). Совпадает и историческое время в произведениях. Однако на этом сходство заканчивается.

Взгляды Гаскелл и Скотта по вопросу необходимости демократизации общества не совпадают. Если В. Скотт на примере образа старой служанки Элспет показывает, что образование и сближение низших классов с высшими губительно для первых и, тем самым выступает за сохранение сословной иерархии, то Гаскелл – за демократизацию общества. В конце повести графиня Ладлоу соглашается на строительство школы и обеспечивает образование Гарри Грегсону в память о мистере Хорнере. Взгляды героини на просвещение меняются под воздействием священника-диссентера: теперь она считает, что несмотря на искушения, которым оно подвергает простых людей, образование не-

обходимо, так как имеет *практическую* ценность. Героиня находит способ удержать от сопутствующих образованию искушений тех, у кого нет «врожденных моральных принципов и благородного воспитания». Это молитва.

Столкнувшись лицом к лицу с изменившимся миром, от которого не получится укрыться за стеклянной перегородкой как от проповеди о необходимости образования пастора Грея (в начале повести леди Ладлоу специально возводит такую перегородку в церкви), героиня, пусть и с трудом, но приспосабливается к новым социальным условиям. Как становится известно из письма мисс Галиндо, леди Ладлоу теперь общается с семейством диссентера мистера Брука, на советы которого по земледелию полагается новый управляющий поместья капитан Джеймс, друг покойного сына героини. Чаепитие у представительницы древнего дворянского рода, в течение шестиста лет владеющего Хэнбери, на котором присутствуют семья баптистов, англиканские священники и их жены, семья фермеров, незаконнорожденная Бесси и ее муж – пастор Грей, несомненно отражает начало процесса демократизации общества, проявившегося в сближении классов, что позднее в викторианский период приведет, как отмечает Б.М. Проскурнин, к формированию среднего класса «по принципу «расширения в обе стороны» – в высшие и низшие социальные сферы» [Проскурнин 2004: 7]. Именно средний класс, метафорически изображенный как компания соседей, собравшихся вместе за чаем, станет основой стабильности британского общества и не позволит королевству скатиться в пучину революции в 1842 и 1848 гг. Подтверждением этому является мнение современного британского историка Мартина Пью: «...средний класс был тем двигателем, что генерировал процветание Британии в средневикторианский период, и, соответственно, дал стране чувство удовлетворенности и спокойствия» [Pugh 2001: 77].

Возвращаясь к особенностям организации повествования, необходимо еще раз отметить, что сновным рассказчиком в повести является Маргарет Досон – практически прикованная к постели пожилая женщина. Событийный ряд повести весьма беден, поскольку пространственный кругозор рассказчицы ограничен покоями леди Ладлоу. Как следствие, не только изображение событий и персонажей становится неполным, но и интерпретация событий порой оказывается основанной на догадках рассказчицы и ее субъективных выводах из сообщений других персонажей повести, таких, например, как мисс Галиндо или миссис Меддикотт. Таким образом, события в повести предстают в дважды субъективном (восприятие основанное на чужом восприятии) изложении. Но в то же время собственная пространственная ог-

раниченность носителя речи в произведении позволяет ей вплотную в прямом и переносном смысле приблизиться к леди Ладлоу, лучше понять владелицу Хэнбери через более тесное по сравнению с другими ее воспитанницами общение и, как следствие, дать читателю более полное представление об ее характере. Так в повести акцент смещается с изображения действия на изображение характера, его движение. На глазах у читателя происходит эволюция взглядов леди Ладлоу, отражающая социальные перемены в британском обществе.

Список литературы

Проскурнин Б.М. О новых подходах к викторианству как социокультурному прецеденту // Вестник Пермского университета. Вып.4. Иностранные языки и литературы. Пермь, 2004. С. 5–11.

Ремизов Б. Б. Элизабет Гаскелл: Очерк жизни и творчества. Киев: Вища шк., 1974. 171 с.

Скотт В. Антикварий: Роман / пер. с англ. Д. М. Горфинкеля.// Скотт В. Собрание сочинений в 8 т. М.: Издательство «Правда», 1990. Т. 3. 461 с.

Gaskell E. My Lady Ludlow. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://ebooks.adelaide.edu.au/g/gaskell/elizabeth/ludlow/> (дата обращения 20.01.2018).

Pugh M. A History of Britain. 1789–2000. Oxford: Perspective Publications, 2001. 285 p.

Uglow J. Elizabeth Gaskell: A Habit of Stories. Faber and Faber. London and Boston, 1993. 690 p.

EVOLUTION VERSUS REVOLUTION IN SOCIETY'S PROGRESS IN "MY LADY LUDLOW" BY ELIZABETH GASKELL

Maria Yu. Firstova

Candidate of Philology, Associate Professor of English Language and Intercultural
Communication Department

Perm State National Research University

614990, Russia, Perm, Bukirev str., 15. legkikh76@mail.ru

The article analyses Gaskell's historical novella "My Lady Ludlow" (1858). The stress is done on the artistic means of depiction of the idea of gradual development of society as a preferable alternative to revolution. This idea is conveyed by the author through the description of the evolution of beliefs of the main character which becomes possible owe to her ability to free herself of out-of-date convictions and prejudices and to adapt to social changes. In the paper the character's development is shown through the description of her speech, author's irony and narrator's commentaries. The article deals with the peculiarities of the structure of the novella (a story within the story) and the narration (change of narrators). The paper discusses different attitudes of W. Scott and E. Gaskell to the democratic processes in the British society.

Key words: E. Gaskell, cut-in story, speech behavior of the character, the Unitarians, the Enlightenment, the French Revolution, the Napoleonic Wars.

Раздел 2. Литературное произведение
в диалоге искусств, языков, культур

УДК 821.111–312.1:75.01

КАРТИНЫ КАК ЛИТЕРАТУРНЫЕ ГЕРОИ
В РОМАНЕ О. ХАКСЛИ
«ПОСЛЕ МНОГИХ ЛЕТ УМИРАЕТ ЛЕБЕДЬ»

Мария Игоревна Бабкина

выпускница аспирантуры кафедры русской и зарубежной литературы
Уральский Федеральный Университет им. первого Президента России Б. Н. Ельцина
620002, Россия, г. Екатеринбург, ул. Мира, 19. mar-babkina@yandex.ru

В статье рассматривается роль художественных полотен в романе О. Хаксли «После многих лет умирает лебедь» (1939), в частности, картин Рубенса, Эль Греко и Вермеера, с которыми взаимодействуют героини романа – носители разных жизненных правд. Все персонажи данного романа распределены по полюсам «истинного» и «ложного» в соответствии с «положительной программой» О. Хаксли этого времени. Введенные в текст картины также оказываются носителями своеобразных «голосов» и также позиционированы по отношению к полюсам «истинного» и «ложного» (Рубенс благословляет «ложное» мироустройство; ценностная идентичность Эль Греко амбивалентна; находящийся на пространственной периферии «ложного» мира Вермеер противостоит этому миру), становясь, таким образом, своеобразными действующими лицами в произведении Хаксли.

Ключевые слова: культурный символ, художественное полотно, «положительная программа», «истинное», «ложное», Рубенс, Эль Греко, Вермеер.

В силу исключительной «культурологичности» художественного мира Олдоса Хаксли в его произведениях присутствует большое количество отсылок к всевозможным литературным текстам, философским трудам, музыкальным произведениям и художественным полотнам, которые, как правило, выполняют роль культурных символов, утверждающих или «декорирующих» ту или иную систему ценностей, полемизирующих с ней либо же вступающих с ней в иные более сложные взаимодействия (интермедиаальный контекст творчества Хаксли достаточно подробно рассмотрен в зарубежном литературоведении, в частности, в

трудах Р. С. Бэйкера [см. Baker 1977], С. Е. Маровитца (см. [Marovitz 1973] и др.). В этом качестве произведения искусства оказываются своеобразными литературными героями, носителями собственных «голосов», оценивающими организованные сюжетом события и других героев.

Если в ранних романах Хаксли «голоса» разных героев-носителей разных правд равноценны, то в более поздних произведениях Хаксли, начиная с середины 1930-х годов, они уже позиционируются по отношению к «положительной программе» Хаксли и, соответственно, по отношению к «голосу» «героя-резонера» – носителя этой «положительной программы». Весьма представлен в этом смысле роман О. Хаксли «После многих лет умирает лебедь» (1939), смысловое поле которого во многом организовано сложным взаимодействием символики «истинного» и «ложного». «Истинное» в романе – это «положительная программа», декларируемая «героем-резонером» мистером Проптером и базирующаяся на идеале «освобождения от индивидуальности», то есть свободного и осознанного преодоления отдельным человеком субъективности, продиктованной личными интересами, и обретения сверхличной объективности. «Ложное» в художественном пространстве романа – это мир, организованный вокруг себя миллиардером Стойтом и базирующийся на ценностях власти, силы, богатства, наслаждения, телесной привлекательности, физической защищенности, а также величия, проявляющегося, в том числе, и в величине размеров. Соответственно, все присутствующие в романе культурные символы так или иначе позиционируются по отношению к этим ценностным полюсам.

Символическую роль в этой связи играют в романе три художественных полотна, висящих в имении Стойта. Действие романа разворачивается на фоне этих полотен, которые словно бы оценивают происходящее глазами мировой культуры (см. в частности [Рабинович 2001] и [Бабкина 2014]). Но оценки эти различны.

Висящая в замке Стойта картина Рубенса – «портрет Элен Фурман во весь рост» [Хаксли 2010: 39] (так в переводном тексте – «Через много лет», переводчик – В.О. Бабков. Принятое название картины в русском переводе – «Портрет Элен Фурман в мехах») является своеобразным «талисманом»: она висит на видном месте, в холле. Возводя в абсолют и утверждая ценности, которыми руководствуется миллиардер Стойт, картина Рубенса благословляет именем мировой культуры образ жизни Стойта, соответственно, не вызывая со стороны Стойта и окружающих его людей смущения или отторжения. Картина в романе описывается подробно, подчеркиваются такие детали полотна, как, в

частности, изображение «...самой реальной, кровь с молоком, человеческой плоти, которую так любил видеть и осязать Рубенс»; или же «...теплые розовые и кремовые, перламутрово-голубые и зеленые тона фламандской обнаженной натуры» [Хаксли 2010: 39–40].

Физическая красота полуобнаженной девушки на картине, в то же время – изысканность и богатство ее одежд, которыми она драпирует свою фигуру, – всё соответствует образу жизни обитателей замка Стойта. Проходя мимо картины Рубенса, обитатели замка укрепляются в собственной правоте, избавляются от, возможно, ранее тревоживших их чувств и мыслей. Девушка на картине с полным правом демонстрирует достоинства, которыми обладает, – физическую красоту и богатство, поощряя обитателей замка добиваться второго и использовать в собственных интересах первое, не оглядываясь на какие-либо другие системы ценностей.

В целом, таким образом, в системе ценностей романа картина Рубенса находится на полюсе «ложного», в той системе координат, которой Хаксли противопоставил иную, позитивную в его глазах систему ценностей, к которой придет позднее.

В пространстве замка Стойта картина Рубенса соседствует с другим полотном, на этот раз на религиозную тему – а именно, «Распятием святого Петра» Эль Греко. Несмотря на внешне далекий от рубенсовского сюжет, Эль Греко постоянно упоминается в романе «в паре» с Рубенсом, что ставит «земного», «телесного» Рубенса и «религиозного» Эль Греко по существу в один ряд.

Примечательно, что в замке Стойта эти две картины висят прямо напротив друг друга, в разных концах одной большой залы, они одинаково освещены ярким прожектором: «В одном конце залы, похожем на пещеру, сияло выхваченное из тьмы скрытым прожектором «Распятие св. Петра» Эль Греко»¹ [Хаксли 2010: 39]; «...в другом, освещенном не менее ярко, висел портрет Элен Фурман во весь рост – на ней была лишь накидка из медвежьей шкуры» [Там же].

«Распятие святого Петра» описывается так же подробно и с такой же поэтической образностью, что и картина Рубенса: «...словно чудесное откровение, символ чего-то непостижимого и глубоко зловещего» [Там же]. Кроме того, подчеркивается сходство с картиной Рубенса на уровне цветового оформления. У Эль Греко – «тело в лоскутах **неземных** цветов, **зеленовато-белой охры** и кармина, оттененных прозрачной чернотой» [Хаксли 2010: 39–40]; у Рубенса – «...**теплые** розовые и кремовые, **перламутрово-голубые** и **зеленые** тона фламандской обнаженной натуры» [Хаксли 2010: 40]. У Эль Греко – «неземные» цвета, у Рубенса – «перламутрово-голубые», иными словами,

тоже неземные, небесные цвета; у Эль Греко – «зеленовато-белая охра», у Рубенса – «зеленые тона»; у Эль Греко – «охра и кармин» (теплые краски – желтый, красный...), у Рубенса – «теплые розовые и кремовые... тона».

Далеко не случайно и то, что в романе акцентируется наличие обнаженной натуры не только на полотне Рубенса, но и «религиозного» Эль Греко: у Эль Греко – «**тело** в лоскутах неземных цветов», у Рубенса – «перламутрово-голубые и зеленые тона фламандской **обнаженной натуры**» [Там же]. Мотив телесности сближает две, казалось бы, совершенно разных по смыслу картины, и, как ни странно, для Хаксли не важен тот факт, что у Эль Греко, в отличие от Рубенса, акцентируется не физическая красота, а физическое страдание. Вообще для Хаксли христианство как таковое не было той альтернативой «ложной» системе ценностей, которая могла бы ей всерьез противостоять. Соответственно религиозные символы в романе «После многих лет умирает лебедь» (не только картина Эль Греко, но и многие другие, не имеющие отношения к живописи) органично вписываются в пространство замка Стойта (который является уменьшенной моделью современной цивилизации). В частности миллиардер Стойт и его юная любовница Вирджиния Монсипл регулярно обращаются к христианской символике, в будуаре Вирджинии на самом видном месте находится фигурка девы Марии, сам Стойт постоянно «проговаривает» библейское «Бог есть любовь», но это не побуждает их к пересмотру ценностей. Весьма символична в этой связи «переменность» присутствия в будуаре Вирджинии фигурки девы Марии: эта фигурка стоит в нише за раздвижной шторкой, которая в «грешные» моменты задернута, но в определенные моменты раздвигается – в это время Вирджиния просит у девы Марии прощения и, разумеется, его получает. Соответственно и полотно Эль Греко, напоминая о страданиях святого, отчасти сдерживает обитателей имения Стойта в их плотских вожделениях, эгоизме и агрессии – но по существу радикальной альтернативой «ложному» мироустройству не является.

Описание картины Эль Греко, как и Рубенса, представлено в романе Хаксли глазами героя-интеллектуала Джереми Пордиджа, который осмысляет обе картины в единстве, как некое целое: «Джереми перевел глаза с одной картины на другую – с эктоплазмы распинаемого вниз головой святого на самую реальную, кровь с молоком, человеческую плоть, которую так любил видеть и осязать Рубенс... Два сияющих символа, необычайно глубоких и выразительных, – но что же они символизируют, что?» [Хаксли 2010: 39–40]. Далее в романе Рубенс и Эль Греко не единожды упоминаются вместе, как нечто, составляющее

единое целое: «Потом, внутри замка, Рубенс и великий Эль Греко в холле...» [Хаксли 2010: 30]; «Дом, битком набитый Рубенсами и Греко, – а простыни, нате вам, из хлопка!» [Хаксли 2010: 167]; «Вряд ли вам было бы так уж приятно... попади вы в компанию людей, которые, собственно, и создали весь этот антиквариат. В компанию Греко, Рубенса, Тернера, Фра Анджелико» [Хаксли 2010: 270].

Итак, «метафизически насыщенный» Эль Греко не вызывает почтения и трепета ни у обитателей «ложного» мира, организованного миллиардером Стойтом, ни у носителя «положительной программы» мистера Проптера. Для миллиардера Стойта и Вирджинии Монсипл любой религиозный атрибут – это способ приобщиться к «их собственному» Богу, такому же «своему», «карманному», как все культурные артефакты и ценности в замке Стойта. У «своего», «карманного» Бога, олицетворенного миниатюрной фигуркой девы Марии и масштабным полотном Эль Греко, можно испросить и получить отпущение любых грехов, покаяться – и продолжать жить по-прежнему.

«Герой-резонер» мистер Проптер – как выразитель «положительной» ценностной системы координат, также не выделяет картину Эль Греко из общего ряда произведений живописи и вообще культурных артефактов, благословляющих «ложный» мир миллиардера Стойта: «Нимало не сомневаюсь, – буднично заметил Проптер. – Именно таковы вкусы большинства.

Джереми обиделся.

– Вот уж не думал, что подобные вещи импонируют вкусам большинства, – сказал он, кивнув в сторону Эль Греко» [Хаксли 2010: 150].

Особое место в пространстве замка Стойта, и соответственно в художественном мире романа Хаксли, занимает не атрибутированная точно картина Вермеера, на которой изображена девушка за клавирами. Этой картине придается особое значение с точки зрения ее корреляции с «положительной» системой ценностей. Описание картины Вермеера сопровождает и кульминационный момент романа – убийство, совершенное ослепленным ревностью и жаждой мести миллиардером Стойтом, но на самом деле случайно убившим ни в чем не повинного человека (через минуту Стойт будет умолять помочь ему избежать тюрьмы – именно того, кого он только что ненавидел и хотел убить).

Противопоставление «мира Вермеера» и «мира Стойта» задается уже положением картины Вермеера в замке Стойта – отдельно от других полотен, не в холле на почетном месте, а в лифте. Картина Вермеера не вписывается в пространство замка Стойта, транслируя совсем иную философию, иные ценности и тем самым доставляя обитателям

замка дискомфорт, заставляя их задуматься. Гармонический мир на картине Вермеера открыто противопоставляется неупорядоченному, «неряшливому» миру замка Стойта: «...облаченная в атласное платье юная обитательница прекрасного мира, полного геометрической гармонии, отвернулась от клавирина с поднятой крышкой и... выглянула сквозь окошко рамы в тот, другой мир, где владели свое гадкое, неряшливое существование Стойт и ему подобные» [Хаксли 2010: 256].

Главное, что несет в себе картина Вермеера, – это гармония (точнее даже – «геометрическая гармония» [Там же]) и равновесие, спокойствие, «дух безмятежности» [Хаксли 2010: 258], «абсолютное совершенство» [Там же], что не раз акцентируется в тексте романа: «...они увидели перед собой голландскую даму в голубом шелку, сидящую... в самом центре равновесия, в мире, где стали одним целым красота и логика, живопись и аналитическая геометрия» [Хаксли 2010: 40]; «от картины веяло спокойствием не только благодаря неподвижности старого холста и красок, но и благодаря самому духу безмятежности, который царил в этом мире абсолютного совершенства» [Там же].

Казалось бы картина Вермеера преднамеренно спрятана от взглядов большинства, для чего вынесена на пространственную периферию и помещена в закрытое большую часть времени пространство лифта, но на самом деле едва ли не все основные герои романа контактируют с ней, спускаясь и поднимаясь в лифте «вместе с Вермеером» – именно эта формулировка встречается в романе не менее пяти раз применительно к разным героям с разными, порой диаметрально противоположными жизненными правдами. (Джереми Пордиджу предстоит ехать «потом, вместе с Вермеером, вниз, в недра холма, – взглянуть на хранилище, где сложены бумаги Хоберков» [Хаксли 2010: 31]; «Расскажите-ка мне еще что-нибудь про вашего Пятого графа, – произнес он [Зигмунд Обиспо], когда они [Зигмунд Обиспо и Джереми Пордидж] вместе с Вермеером плавно заскользили в подвал» [Хаксли 2010: 223]; «Стойт вернулся в замок таким же несчастным, каким покидал его утром. Он поднялся вместе с Вермеером на пятнадцатый этаж» [Хаксли 2010: 255]; «Войдя в замок, он [Питер Бун] направился прямо к лифту, вызвал кабину – она приехала откуда-то сверху, – закрылся в ней вместе с Вермеером и нажал последнюю кнопку» [Хаксли 2010: 264]; наконец, «...лифт тронулся, и они [мистер Проптер и Джереми Пордидж] вместе с Вермеером поехали в главный вестибюль» [Хаксли 2010: 274]).

Картина Вермеера, таким образом, сама выступает как еще один герой романа, с которым другие ведут неслышимый диалог. Так, интеллектуал Джереми Пордидж задумывается, прежде всего, о картине

Вермеера как произведении искусства: «Какие истины о природе вещей нашли здесь свое символическое выражение? [задает он вопрос самому себе] И тут была тайна. Где искусство, сказал себе Джереми, там всегда тайна» [Хаксли 2010: 40]. (Впрочем, у Джереми возникают похожие вопросы также при созерцании картин Рубенса и Эль Греко: «Два сияющих символа, необычайно глубоких и выразительных, – но что же они символизируют, что? Это оставалось тайной» [Хаксли 2010: 39–40]). Джереми явно выделяет картину Вермеера среди других культурных символов и произведений искусства. В частности, через восприятие Джереми Пордиджа снова подчеркивается антагонизм замка Стойта и картины Вермеера. Так, случайно став свидетелем сцены флирта между хозяином замка Стойтом и юной Вирджинией Монсипл, Джереми сразу после этого оказывается именно в лифте, около картины Вермеера, и пристально глядя на картину, произносит многозначительно «однако!», ощущая всю глубину контраста: «Жесткая малышка [Вирджиния Монсипл] наклонилась и поцеловала его [Стойта]. В этот миг Джереми Пордидж, который спокойно любовался панорамой... случайно снова обратил взор к лежанке и был настолько смущен увиденным, что чуть не затонул... Развернувшись в воде, он добрался до лесенки, вылез и, не дав себе времени обсохнуть, поспешил к лифту. – Однако, – сказал он себе, глядя на Вермеера. – Однако!» [Курсив Хаксли; Хаксли 2010: 46].

Другой герой, юный биолог Питер Бун, принимает неожиданное, ничем внешне не мотивированное решение подняться в лифте к самой высокой точке замка Стойта, где он по сюжету и будет убит. Это происходит как раз после того, как Питер Бун выслушал и принял всерьез проповеди героя-резонера Проптера, проникается его «положительной» философией. Питер Бун поднимается в лифте с ощущением внутреннего спокойствия и согласия с самим собой. На этот раз атмосфера на картине Вермеера не противопоставляется внутреннему состоянию героя, а наоборот, соответствует ему: «Солнце уже село; наступившие сумерки были словно воплощение покоя — божественного покоя, сказал себе Пит... Расстаться с такой красотой было немислимо. Войдя в замок, он направился прямо к лифту, вызвал кабину – она приехала откуда-то сверху, – закрылся в ней вместе с Вермеером и нажал последнюю кнопку. Там, на площадке главной башни, он будет в самом центре этого неземного покоя» [Хаксли 2010: 263–264].

Напротив, ослепленный ревностью создатель и обладатель «ложного» мира миллиардер Стойт накануне совершенного им убийства несколько раз спускается и поднимается в лифте, оказываясь рядом с Вермеером, – своим своеобразным героем-антагонистом, присутствия

рядом с которым он стремился избегать, спрятав картину в лифте. В момент трагической кульминации Стойт и вовсе смотрит на картину Вермеера «невидящими глазами» [Хаксли 2010: 256]: «Что делать – выскочить наружу, следуя первому побуждению, и убить негодяя голыми руками? Или спуститься вниз и взять пистолет? <...> Он нажал кнопку, и лифт тихо скользнул в глубь шахты. Невидящими глазами Стойт уставился на Вермеера...» [Там же]. В свою очередь, «юная обительница прекрасного мира, полного геометрической гармонии» [Там же] на картине Вермеера не остается безучастной к происходящему, хотя и смотрит на всё издалека, с удивлением, критически оценивая: она «отвернулась от клавиесина с поднятой крышкой и выглянула из-за ниспадающих складками занавесей... сквозь окошко рамы в тот, другой мир, где влачили свое гадкое, неряшливое существование Стойт и ему подобные» [Там же].

Девушка за клавиесинами на полотне Вермеера, подобно «герою-резонеру» мистеру Проптеру, не в силах изменить «ложное» мироустройство – она может лишь оценить его («выглянув сквозь окошко рамы в тот, другой мир» [Там же]) и стать своеобразной альтернативой этому миру, подобно тому как «герой-резонер» мистер Проптер эту альтернативу вербализует.

Так или иначе, но художественные полотна Рубенса, Эль Греко и Вермеера выступают в романе Хаксли «После многих лет умирает лебедь» в качестве самоценных героев – так или иначе «позиционированных» писателем в рамках его системы ценностей и вступающих в диалог с другими героями романа.

Примечания

¹Здесь и далее выделено мной, кроме отдельно оговоренных случаев.

Список литературы

Бабкина М. И. Интертекстуальная символика «истинного» и «ложного» в романе О. Хаксли «После многих лет умирает лебедь» (1939). Зарубежная литература: контекстуальные и интертекстуальные связи. Материалы 7-й ежегодной всероссийской студенческой научно-практической конференции студентов, магистрантов и аспирантов, состоявшейся в Екатеринбурге 19 ноября 2014 года. Екатеринбург, УрФУ, 2014. С. 46–51.

Рабинович В. С. Олдос Хаксли: эволюция творчества. Екатеринбург, 2001. 448 с.

Хаксли О. Через много лет: [роман] / Олдос Хаксли; пер. с англ. В. О. Бабкова. М., 2010. 317 с.

Baker R. S. The Dark Historic Page. Social Satire and Historism in the Novels of Aldous Huxley. 1921–1939. Madison the University of Wisconsin Press, 1977. 252 p.

Marovitz S. E. Aldous Huxley and the Visual Arts // Papers on English and Literature. Edwardsville: Southern Illinois University, 1973. P. 172–190.

Huxley A. After many a summer dies the swan. New York. Harper & Row, Publishers. 1965. 246 p.

**PICTURES AS THE LITERARY HEROES
IN THE A. HUXLEY'S NOVEL
«AFTER MANY A SUMMER DIES THE SWAN»**

Mariya I. Babkina

Post-graduate student of the Foreign and Russian Literature Department
Ural Federal University named after the First President of Russia B.N. Yeltsin
620002, Russia, Yekaterinburg, Mir str., 19. mar-babkina@yandex.ru

The article examines the role of artworks in A. Huxley's novel «After Many a Summer Dies the Swan» (1939), in particular, paintings by Rubens, El Greco and Vermeer in the context of interaction with the heroes of the novel – bearers of different life truths. All the characters of this novel are distributed at the poles of «true» and «false» in accordance with A. Huxley's «positive program» of this time. The pictures, introduced into the text, also appear to be bearers of certain «voices» and also positioned in accordance with poles of «true» and «false» (Rubens justifies the «false» world order; axiological identity of El Greco is ambivalent; Vermeer, positioned at the spatial periphery of the «false» world, is essentially alien to this world), thus becoming original characters of Huxley's novel.

Keywords: cultural symbol, artwork, «positive program», «true», «false», Rubens, El Greco, Vermeer.

**ОТ ВИЗУАЛЬНОГО К ВЕРБАЛЬНОМУ:
ТВОРЧЕСТВО СИЛЬВИИ ПЛАТ И КИНЕМАТОГРАФ**

Екатерина Витальевна Барина

к.филол.н., доцент департамента литературы и межкультурной коммуникации
Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»
603155, Россия, Нижний Новгород, ул. Большая Печерская, 25/12. evbarino-
va@hse.ru

В статье представлен обзор нескольких конкретных примеров проникновения кинематографа в творчество Сильвии Плат, как на уровне тем, так и в виде особых художественных приемов. Роль визуальных искусств в творчестве поэтессы трудно переоценить. В начале карьеры перед поэтессой даже стоял выбор: стать художником, или же посвятить себя литературе. Несмотря на то, что именно литература стала призванием Плат, рисовать она продолжала всю жизнь, и особая восприимчивость к визуальным образам наложила отпечаток на ее литературное творчество.

Ключевые слова: интермедиальность, кинематограф, визуальные образы, Сильвия Плат.

На сегодняшний день в филологии появляется все больше исследований, носящих интермедиальный характер. Интерес вызывает своеобразное цитирование в литературе текстов, принадлежащих другим семиотическим рядам, языков других искусств: живописи, музыки, театра и кино.

Сильвия Плат – автор, чрезвычайно мало изученный в отечественном литературоведении. Да и на Западе количество трудов, посвященных Плат, не безгранично, а излюбленные темы исследователей зачастую ограничиваются биографией автора и феминистскими трактовками ее произведений. Однако несмотря на раннюю смерть (Сильвия Плат ушла из жизни в возрасте 30 лет), творчество поэтессы поражает богатством и многогранностью, и существует множество тем, исследовать которые в полной мере еще только предстоит. Иосиф Бродский причислял Сильвию Плат к одним из лучших англоязычных поэтов 20 века. Благодаря исповедальному характеру своих стихов она, казалось бы, должна оказаться чрезвычайно близкой русскому читателю. Однако в силу различных причин (сложность текстов, не всегда удачные

переводы произведений на русский язык) имя Сильвии Плат не так часто звучит в отечественном литературоведении. Работы отечественных исследователей, посвященные жизни и творчеству С. Плат, представлены рядом статей, в которых рассматриваются лишь частные аспекты прозы и поэзии писательницы (Е.А. Ишханова, Л.Ю. Семейн, Н.И. Оломская, И.В. Львова, Е.А. Николаева, Н. Сорокина). В 2007 году в Нижнем Новгороде была защищена диссертация Екатерины Герасимовой «Художественный мир поэзии и прозы Сильвии Плат», наверное, это единственное серьезное исследование творчества поэтессы в отечественном литературоведении на настоящий момент.

Творчество Сильвии Плат отличает особый синкретизм. В «слово» Плат помимо музыкальности и ритма (чрезвычайно важных для самой поэтессы, которая не раз подчеркивала, что ее поздние стихи должны произноситься вслух) проникает чрезвычайно мощный в своем воздействии на читателя/слушателя визуальный ряд, вырастающий главным образом из живописи и кинематографа. В данной статье речь пойдет о месте кинематографа в творчестве поэтессы.

При жизни Сильвия Плат с необычайным вниманием относилась к кино. После своей смерти она сама привлекла внимание режиссеров и сценаристов, которых ее жизнь, творчество и смерть вдохновили на создание нескольких картин. Однако для понимания творчества Плат, ее мировоззрения и поэтической техники гораздо больший интерес представляют фильмы не о ней, а фильмы, которые смотрела сама поэтесса и отклик на которые мы находим в стихах, эссе, письмах и дневниках Плат, фильмы, которые повлияли на ее восприятие и трактовку некоторых, в частности, исторических и политических событий. В интервью Питеру Ору в октябре 1962 года Плат подчеркивает: «Многие мои поэмы отталкиваются от визуальных образов» [Орт 1966: 171].

В качестве основной методологии в статье выступает принцип интермедиальности. Прежде чем обратиться непосредственно к анализу текстов, необходимо пояснить, в чем же заключаются основные расхождения между интермедиальностью и взаимодействием искусств. Н. В. Тишунина, разрабатывая понятие «интермедиальность», утверждает, что при данном явлении «в системе интермедиальных отношений происходит не взаимодействие искусств, а своеобразная «цитация» одного вида искусства другим» [Тишунина 2000: 17]. При этом цитирование происходит на уровне разных семантических кодов, то есть под термином «интермедиальность» можно понимать корреляцию текстов и заимствование художественно-выразительного инструментария языков других видов искусства, а также взаимодействие художе-

ственных миров различных искусств. Понятие «взаимодействие искусств» является более общим и универсальным: оно включает в себя как интермедиальные явления, так и синтез искусств, который предполагает взаимодополнение различных видов искусства, создание художественных ансамблей и синтетических искусств.

Первым фильмом, упоминаемым на страницах дневников Сильвии Плат, является картина Хельмута Койтнера «Последний мост», вышедшая на экраны в 1954 году. Вот, что о нем пишет Плат в записи от 15 января 1956 года: «...Только что вернулась с просмотра фильма «Последний мост». Это немецко-югославский фильм про войну и партизанскую борьбу с немцами. И люди в фильме – это были реальные люди с блестящими от грязи лицами, и я их полюбила. Простые люди. На каждой стороне были и правые, и виноватые. Это реальные человеческие фигуры, не Грейс Келли, но люди, прекрасные изнутри, как Жанна д'Арк...» (Перевод мой. – *Е.Б.*) [Plath 2000: 194–195].

В основе сюжета фильма проблема предательства Родины ради спасения собственной жизни, а также тема жизни и смерти в более широком понимании, формирующая у зрителя определенную картину мира в годы войны. Режиссером поставил перед собой задачу показать не саму войну, а скорее человека на фоне войны. Главная героиня – пленная немецкая медсестра Хельга, поступками которой руководят не патриотические мысли, а врачебный долг перед больными. Судьба отдельного человека на фоне глобальных исторических катаклизмов – тема, сквозной нитью проходящая через творчество Плат.

Английский критик А. Альварез в предисловии к нескольким поздним стихотворениям Плат, опубликованным в журнале «The Review» в октябре 1963 года (уже после смерти поэтессы), проводит параллель между стихотворением «Лихорадка» («Fever 103») и фильмом «Hiroshima Mon Amour». Его замечание представляется возможным трактовать как косвенное свидетельство того, что Сильвия Плат была знакома с упомянутой картиной. Безусловно, фильм стал настоящим событием в кинематографе, поэтому маловероятно, что Плат его не видела. Однако свидетельство А. Альвареза является единственным документом, связывающим Плат, ее стихотворение и фильм. Как известно, дневники Сильвии Плат за 1960–1963 гг. после ее смерти были уничтожены мужем поэтессы Тедом Хьюзом.

Фильм «Хиросима – любовь моя» вышел в 1959 году, а в 1961 получил премию Оскар за оригинальный сценарий. События фильма разворачиваются в послевоенной Хиросиме, где французская киноактриса встречает японского архитектора, они влюбляются друг в друга. На каждого из них давит груз прошлого, с которым приходится жить каж-

дый час. Неразрывная связь прошлого и настоящего, свободные переходы от воображаемого к реальному, голосовая полифония, музыкальная структура сюжета, поэтические ассоциативные ходы, — фильм стал громким словом в области новаторского киноязыка и дал повод причислять режиссера Алена Рене к так называемой «новой волне». Эти же особенности фильма, вероятно, привлекли внимание Плат, так как они характеризуют и ее произведения.

Фильм мог произвести особенно глубокое впечатление на Сильвию Плат, так как в нем последствия войны отражены через страдания конкретных людей, людей, жизнь которых исковеркана, изуродована ужасами войны. Героиня в оккупированном немцами Невере влюбляется в немецкого солдата и готова бежать с ним в Баварию, однако в вечер планируемого побега ее возлюбленного убивают, а сама она долго находится на грани безумия. Позже героиня переезжает в Париж, становится актрисой и попадает в Хиросиму, где снимают фильм «о мире».

Через стихотворение «Лихорадка» красной нитью проходит мотив греха, причем как каждой отдельной личности, так и мира в целом, в этом грехе погрязшего. Возникает дополнительный смысл как истории вообще, так трагедии Хиросимы в частности — наказание человечества за грехи: «Адские языки огня // Тусклей, чем тройной язык // Жирного Цербера, пыхтящего у ворот. // Но и он не слизнет // Пламя сухожилий тех — // Грех. Грех. Крик...» [Плат 2008: 222]. Грех (sin) звучит своеобразным рефреном. Плат в своих стихах часто прибегает к подобной технике повтора, что позволяет ей усилить драматизм стихотворений, доходящий порой до надрыва. Через этот прием Плат передает кинематографическую замедленную съемку или крупный план, также широко используемый в кинематографе. Образ Хиросимы возникает в середине стихотворения: «и леопарда, которого ад // Изрыгнул (Шкура от радиации бела!). // Погиб, не прошло и часа! // Сколько зла, зла, зла... // Дым накрывает тела // Развратников. Пеплом Хиросимы // Ввелись в них частицы зла. Во всех. // Грех. Грех...» [Плат 2008: 223]. В этих строках грех приобретает вполне конкретный характер супружеской измены. Все темы, так или иначе связанные с войной, вызывали ее живейший отклик. 30 октября 1962 года, 10 дней спустя после написания «Fever 103», Сильвия Плат дала интервью журналисту Питеру Ору, где как раз зашла речь о войне и отношении к ней. Ор высказал удивление, что в стихах Плат так много образов, имеющих непосредственное отношение к войне: Дахау, Аушвиц, «Mein Kampf» и т.д. Настоящая американка, по его мнению, не могла написать такое стихотворение, как «Daddy», где как раз и упоминаются все эти страшные реалии фашизма, так как «эти названия не значат так много

по другую сторону Атлантики» [Огг 1966: 169]. На что Сильвия Плат возразила: «Сейчас вы обращаетесь ко мне как к обычной Американке. Однако мои корни, если можно так выразиться, немецкие и австрийские <...>, поэтому концлагеря волнуют меня чрезвычайно» [Огг 1966: 169] (Перевод мой – Е.Б.).

Помимо смысловой связи стихов Плат с некоторыми фильмами, так или иначе ее впечатлившими, поэтесса прибегает и к технике кинематографа, используя различные кинематографические приемы в своих стихах, такие как обратный кадр (flashback), замедленная съемка/замедленное движение, лейтмотив, крупный план. Таким образом она пытается передать точку зрения лирической героини, ее опыт. Стихотворения, написанные с применением данной техники, имеют много общего с немецкими экспрессионистскими фильмами, снятыми после Первой мировой войны, и написаны в духе художника и дизайнера Херманна Варма (Hermann Warm), автора декораций к классическому экспрессионистскому фильму «Шкаф/Кабинет доктора Калигари» (The Cabinet of Dr Caligary, 1919). Варм был убежден, что «фильмы должны представлять собой ожившие картины» [Krakauer 1960: 39]. Так в стихотворении «Insomniac» (1961) [Plath 1981: 163] размытые очертания дня, какими их видит человек, страдающей бессонницей, описываются через кино: «... the old granular movie// Exposes embarrassments». (Василий Бетаки перевел эти строки как «Опять и опять старое зернистое кино// Показывает всю детскую неуклюжесть...» [Плат 2008: 157]).

Поэма «Berck-Plage» (1962) [Plath 1981: 196–201] также многим обязана кино. В смешанном импрессионистско-экспрессионистском стиле стихотворение развивается от первой сцены на пляже, где героиня оказывается в окружении инвалидов, до похорон соседки, описанных в лучших традициях сюрреализма. Язык и контекст стихотворения опять же наводят на мысль о немецком экспрессионизме, film noir и фильмах ужасов. Вот как поэтесса описывает сцену похорон: «А я спокойная, в костюме темном и неудобном, // На первой скорости за катафалком ползу. Другие тоже. // Священник – корабль цвета дегтя – уныло плывет за гробом, // Цветами усыпаны и катафалк, и крышка гроба. // Кучи плеч и рук на вершину холма спешат. // Дети в школьном дворе приносятся: // Ваксой начищена обувь...» [Плат 2008: 194].

На похоронах мы видим «Шесть круглых черных шляп над высокой травой торчат // Вокруг чего-то деревянного, чего-то прямоугольного. // И распахнута пасть земли, – нелепый запекшийся цвет...» [Плат 2008: 194]. Образы в этих строках пугают своей визуальной мо-

щью – читатель «просматривает» стихотворение, как кадры фильма. Еще одна параллель, возникающая при прочтении стихотворения, – причудливый сюрреалистический фильм Луиса Бюнюэля 1929 года «Андалузский пес», подобно многим стихотворениям Плат наполненный иррациональными образами.

Приведенные примеры – лишь отдельные иллюстрации кинематографизма в стихах Сильвии Плат, ее стремлении видеть мир через призму искусства.

Список литературы

Плат С. Собрание стихотворений в редакции Теда Хьюза. Москва: Наука, 2008. 410 с.

Тишунина Н. В. Интермедиальность: к определению границ понятия // Тезисы I Междунар. конференции «Литература в системе искусств: методология междисциплинарных исследований» (23–25 марта 2000 г.). СПб., 2000. С. 16–18.

Krakauer S. Theory of Film: The Redemption of Physical Reality. New York, Oxford University Press, 1960. 488 p.

Orr P. [ed.] The Poet Speaks: Interviews with contemporary poets. London, Routledge & Kegan Paul, 1966. P. 167–172.

Plath S. Collected Poems. Ed. Ted Hughes. New York: Harper and Row, Publishers, 1981. 351 p.

Plath S. The Journals (1950–1962). Ed. by Karen V. Kukil. London, Faber and Faber, 2000. 732 p.

FROM VISUAL TO VERBAL: SYLVIA PLATH'S WORKS AND CINEMA

Ekaterina V. Barinova

Candidate of Philology, Associate Professor of the Department for Applied Linguistics and Intercultural Communication

National Research University Higher School of Economics

603155 Russia, Nizhny Novgorod, Bol. Pecherskaya str., 25/12. evbarinova@hse.ru

The paper presents a brief analysis of several examples when cinema penetrates the works by Sylvia Plath at the level of themes as well as in the form of special poetic techniques. The place of visual arts in the poet's works cannot be overestimated. At the beginning of her career she even faced the dilemma whether to become an artist or to dedicate oneself completely to literature. Despite the fact that literature won Plath continued drawing, and her special receptivity to visual images left an imprint on her literary work.

Key words: intermediality, cinema, visual images, Sylvia Plath.

ДЕТСКИЕ ОБРАЗЫ В «АНГЛИЙСКИХ» ПЬЕСАХ Г. ГОРИНА

Варвара Андреевна Бячкова

к.филол.н., доцент кафедры мировой литературы и культуры
Пермского государственного национального исследовательского университета
614990, Россия, Пермь, ул. Букирева, 15. bvarvara@yandex.ru

В статье рассматривается концепция детского образа в трех пьесах Г. Горина: «Чума на оба ваши дома!», «Кин IV» и «Королевские игры». В центре каждой из пьес – взаимоотношения пары, дающей жизнь ребенку. Ребенок, с одной стороны, становится проверкой чувств родителей, часто – причиной кризиса в их отношениях (или отношений родителей с окружающим миром), но при этом детский образ становится символом доброты, надежды, будущего. Все три пьесы объединяет то, что их «первичный» сюжет имеет отношение к английской литературе, истории, культуре.

Ключевые слова: Г. Горин, драматургия, образ ребенка, английская литература, Шекспир.

Цель нашей статьи – проанализировать детские образы в пьесах Г. Горина (1940–2000), автора десятков пьес и киносценариев, среди которых «Формула любви», «Гот самый Мюнхгаузен» и т.д. Г. Горин считается одним из самых известных, но малоизученных отечественных драматургов второй половины XX в. (см., например, [Багдасарян 2012; Мишурина, Багдасарян 2012]). Жанр пьес Г. Горина, в основном, определяется как «интеллектуальная» [Лейдерман, Липовецкий 2006: 15] или «философская парадоксальная» (см.: [Егорова 2011]) драма, с ярко выраженным притчевым (см.: [Высочанская, Германович 2017]), а также комедийным и юмористическим началами (см.: [Химич 2012]).

Наш интерес к детским образам в творчестве Г. Горина обусловлен тем, что сложившаяся в результате анализа пьес драматурга концепция детских образов возникает в определенной «группе» произведений. Г. Горин – мастер «вторичного» сюжета (см. об этом: [Багдасарян 2012; Мишурина, Багдасарян 2012 и др.]), поэтому в его пьесах имеет место «совмещение различных временных рядов... столкновение древнего/легендарного как первого плана и современного как второго, достраиваемого читателем (зрителем)» [Лейдерман, Липовецкий 2006:

199]. «Первичные» сюжеты анализируемых здесь пьес можно назвать «английскими». Слово «английский» здесь необходимо взять в кавычки потому, что некоторые из анализируемых нами произведений созданы на основе французской (А. Дюма, Ж.-П. Сартр) или американской (М. Андерсон) драматургии. Однако все исследуемые пьесы имеют непосредственное отношение к английской литературе, культуре, истории. Интересно, что сложившаяся у нас концепция детских образов характерна именно для «английского» материала. В остальных пьесах Г. Горина детские образы возникают нечасто (можно вспомнить такие сочинения, как пьесы «Поминальная молитва» (1989), «Шут Балакирев» (2000), фильм «Формула любви» (1984, реж. М. Захаров), и они не занимают такого значительного места, как в «английских» пьесах, хотя, отчасти вписываются в общую концепцию детского образа в творчестве драматурга.

Концепция детского образа, характерная для «английских» пьес Г. Горина, выглядит примерно следующим образом. Ребенок – важный (хотя и не центральный) компонент сюжета, системы персонажей, конфликта пьесы. Он появляется на сцене почти во всех пьесах (в постановках этих пьес дети присутствуют на сцене всегда), хотя этот персонаж – «бессловесный» или с минимальным количеством реплик.

В центре пьес – взаимоотношения пары. Ребенок выступает как «продолжение» пары, именно поэтому он появляется на свет в середине пьесы (первый акт – предыстория формирования пары и рождения ребенка).

Образ ребенка в исследуемых пьесах противоречив. С одной стороны, ребенок – одна из причин внешних конфликтов пьесы, катализатор кризиса в отношениях в паре (или отношений родителей с окружающим миром). Но с другой стороны, ребенок – образ, несущий позитивное начало, символизирует будущее, надежду. Само его появление на свет «оправдывает» существование пары, какие бы сложности не вызвало его рождение и каким бы не был финал взаимоотношений его родителей.

Материалом нашего исследования являются 3 пьесы. Все они являются примером творчества Г. Горина по созданию произведений «вторичного сюжета». Так, пьеса «Чума на оба Ваши дома!» (1994) – трагикомедия 2-х частях, «продолжение» «Ромео и Джульетты» У. Шекспира, «Кин IV» (1979, подготовлена к первой постановке – в 1994) – новое звено в целой веренице сочинений о жизни и творчестве знаменитого актера Э. Кина (1789–1833), «Королевские игры» (1995) – новая версия пьесы американского драматурга М. Андерсона «1000 дней Анны Болейн».

Рассмотрим особенности детских образов в каждой анализируемой пьесе. В трагикомедии «Чума на оба Ваши дома!» зритель узнает как, по версии Г. Горина, складывалась судьба героев пьесы У. Шекспира «Ромео и Джульетта» после смерти заглавных героев бессмертной трагедии. Несчастье не примиряет две «равно уважаемых семьи» и правитель Вероны, в качестве последнего средства, решает устроить свадьбу представителей двух домов. Жениха и невесты семьи должны подобрать сами, что они и делают, выбирая «кого не жалко» [Горин 1995: эл. ресурс]. Невестой становится бедная родственница Капулетти Розалина, ожидающая внебрачного ребенка. Выбор Монтекки падает на Антонио из Неаполя из-за его репутации пьяницы, мота и неудачника. Тем не менее, жених и невеста понемногу проникаются взаимной симпатией, а затем – влюбляются друг в друга.

Ребенок Розалины играет важную роль в развитии отношений между героями. Антонио не отпугивает положение невесты, а когда он узнает, при каких драматических обстоятельствах она в нем оказалась, будучи на самом деле благородным и глубоко порядочным человеком, не может не посочувствовать молодой женщине. Антонио и Розалина вместе придумывая легенду их первого свидания, «переписывая» историю зачатия будущего младенца. Впоследствии Антонио прилюдно признает ребенка своим, а когда обстоятельства мешают ему жениться на Розалине, он даже объявляет себя умершим, чтобы спасти репутацию невесты. К сожалению, благородный поступок Антонио имеет противоречивые последствия. Новорожденная Джульетта, официально потерявшая отца еще до появления на свет, становится крестницей, «приемной внучкой» и наследницей герцога, но, одновременно – предметом торга и интриг других своих родственников, желающих опекать и богатую наследницу, и ее стареющего крестного отца. Особенно тяжело оказывается положение Розалины, сопоставимое с дилеммой заглавной героини романа Т. Гарди «Тэсс из рода Д'Эрбервиллей». Молодую женщину вынуждают выйти замуж за «нужного» обоим семьям, но самого ненавистного ей самой человека – настоящего отца Джульетты Джорджи («... Джульетте нужен папа... Кроме того, насколько я понимаю, это вообще – именно его ребенок?... Как же можно идти против природы?...» [Горин эл. ресурс]). Розалина всеми силами старается «защитить» дочь от Джорджи, запретив ему рассказывать девочке правду о ее рождении, а в финале повторяет поступок героини Гарди, убивая мужа, чтобы воссоединиться с вернувшимся в Верону Антонио.

Маленькой Джульетте, как и ее теще и «родственнице», созданной У. Шекспиром, не дано справиться с океаном ненависти, злобы и ин-

триг, которые ее окружают. Но интересно, что девочке все-таки удается до определенной степени улучшить отношения между Капулетти и Монтеки: начавшиеся у Розалины схватки предотвращают очередное столкновение между молодыми людьми двух домов, ожидая рождения ребенка, они и вовсе становятся друзьями. Старшее поколение видит в девочке своих погибших детей, многие мечтают для «нашей» Джульетты счастливой и спокойной жизни без вражды и ссор («А я устала от войны... Остаток дней хочу провести в мире и любви. Хочу, чтоб наши дома дружили, чтоб наша Джульетта росла счастливой...» [Горин эл. ресурс]). Однако, как и ее покойная родственница, маленькая Джульетта не может полностью исправить положение вещей. Помирившись, семьи продолжают ненавидеть Антонио и Розалину, а также всех, кто когда-либо имел отношение к старой ссоре. В финале пьесы влюбленные приговорены к гражданской казни и высылке из Вероны. Их история на глазах у зрителя становится легендой, а истинная дальнейшая судьба героев неизвестна. Джульетта же, вместе с сыном Антонио Ромео – это новая история с надеждой на счастливый финал. Интересно, что в постановке пьесы (реж. Т. Ахрамкова, «Театр им. Вл. Маяковского», 1998) исполнители ролей Антонио, Розалины и Джульетты по окончании пьесы вместе выходят на поклон, таким образом, зритель ощущает единение родителей и ребенка.

Пьеса «Кин IV» – трагикомедия в 2-х действиях, «По мотивам пьесы Ж.-П. Сартра, написанной по мотивам пьесы А. Дюма, созданной по мотивам пьесы Теолона и Курси, сочиненной на основании фактов и слухов о жизни и смерти великого английского актера Эдмунда Кина» [Горин 2010: эл. ресурс]. Среди обсуждаемых в пьесе проблем – драма творческой личности, одиночество, конфликт с обществом от несовпадения систем ценностей, жизненных целей и ориентиров. Особенное место занимают история дружбы Эдмунда Кина с королем Георгом IV, а также история семейной жизни актера. Богатая наследница Анна Дэмби сбегает от старого и знатного жениха в театр Друри-Лэйн, но ее влечет не любовь в Кину, как полагают окружающие, а мечта играть на сцене. Убедившись в том, что девушка действительно очень талантлива, Кин принимает ее в труппу и первое действие пьесы заканчивается их первым совместным спектаклем. В пьесе А. Дюма «Кин. Гений или беспутство» эти события знаменуют финал пьесы (см.: [Дюма 1981]). Г. Горин идет дальше, продолжая историю: во втором действии зритель вновь встречает Эдмунда и Анну спустя несколько лет, знакомится с их сыном Чарльзом и почти сразу же погружается в семейный конфликт. Анна вынуждена в одиночку решать все практические и финансовые проблемы семьи, ее раздражает, что от

мужа нет помощи. Чарльз – отдельный предмет тревог матери, она мечтает о достойном будущем и положении в обществе для сына. В начале второго действия, например, отец и сын поют песенку из «Много шума из ничего», которую Эдмунд Кин когда-то пел на улицах. Допев песенку, Чарльз продолжает разыгрывать перед вошедшей матерью сценку, изображая уличного попрошайку. Анна подыгрывает ребенку, но, стоит Чарльзу оказаться вне поля зрения, осыпает мужа упреками («песенка не очень уместна в устах ребенка... Надеюсь, Кин Пятый не станет попрошайкой! Во всяком случае, я буду стараться...») [Горин 2010: эл. ресурс]. Разлад в отношениях супругов непреодолим, особенно когда Анна (вероятно, также из-за «практических» соображений) принимает ухаживания короля Георга. Семья распадается, но, во-первых, сохраняется дружба Кина и Георга IV, а во-вторых, нет сомнений в том, что союз Анны и Эдмунда дал жизнь Кину V – новому представителю знаменитой актерской династии. Будущее Чарльза очевидно – ребенок постоянно разыгрывает сценки, импровизирует, декламирует, с детства «шлифует» актерский талант. Чарльз появляется на сцене (реж. Т. Ахрамкова, «Театр им. Вл. Маяковского», 1995) и в финале спектакля, когда зрителю напоминают обстоятельства смерти Эдмунда Кина. Появление мальчика заставляет вспомнить о том, что именно Чарльз, «наследник» был рядом с великим актером в последние минуты его жизни.

Пьеса «Королевские игры» поставлена в жанре оперы («Сочинение драматурга Г. Горина и композитора Ш. Калоша по мотивам пьесы Максвелла Андерсона «1000 дней Анны Болейн» (1948) в переводе В. Воронина [Горин 2010: эл. ресурс]). Г. Горин, таким образом, работает с одним из самых популярных сюжетов английской истории¹ (если не с самым популярным (см. [De Groot 2009])). Создавая свою версию истории Генриха VIII и Анны Болейн, Г. Горин основывается на следующем. В предисловии в «Королевским играм» драматург вспоминает о пожаре в театре «Глобус» во время представления шекспировского «Генриха VIII», причиной которого, возможно, стали «пламенные чувства героев», которые «обрели реальное воплощение» [Там же]. Сюжет и персонажи пьесы Г. Горина – лишь тени и отголоски реальных исторических событий и персонажей. Автор допускает множество исторических неточностей (даже по сравнению с пьесой Андерсона), однако все они объясняются следованием художественному замыслу, в котором образ ребенка занимает значительное место. Замысел этот – рассказать историю безумной любви двух необыкновенно сильных и неординарных личностей, для которых жизнь друг без друга – невозможна, а жизнь вместе – невыносима, и только их

ребенок – будущая королева Елизавета I становится одновременно и результатом, и «оправданием» трагической истории пары.

Начать необходимо со времени. Время в пьесе максимально сжато и сконцентрировано вокруг ребенка. Гораздо меньший период, по сравнению с пьесой Андерсона, проходит между двумя попытками Генриха VIII объясниться с Анной Болейн (у Андерсона лишь через несколько лет после их первой встречи король начинает рассматривать Анну как потенциальную мать его наследника). Решение о реформации церкви принимается в несколько минут: Анна уже беременна на момент отнюдь не триумфального возвращения кардинала Вулси из Рима (как и в пьесе Андерсона), и оказавшись в шаге от статуса матери королевского бастарда, героиня с готовностью откликается на предложенный Томасом Кромвелем проект разрыва с католической церковью. Когда Генрих спрашивает о последствиях: «Ты не боишься океана крови?», Анна лишь отвечает: «Я жду ребенка». О сыне же она говорит, когда король признается в том, что его пугают собственные чувства к возлюбленной: « Я отпускаю, милый... Но там, внутри меня, кричит твой сын! Девятый Генрих Генриха Восьмого, рыдая, молит о своей судьбе!» [Горин 2010: эл. ресурс].

В такой ситуации рождение дочери становится для супругов настоящим ударом. Генрих, например, какое-то время продолжает называть дочь сыном, не в силах принять постигшего его разочарования. Впоследствии в новорожденной он увидит продолжение жены, что лишний раз напомнит ему о терзающих его страсти, привязанности, зависимости от Анны. От всего этого Герних поспешит избавиться ценой жизни королевы. Анна после рождения ребенка будет сражаться за будущее Елизаветы, угрозу которому она будет видеть даже в Генрихе (и не напрасно: с большим трудом королеве удастся уговорить мужа от плана подменить дочь на его сына от Мэри Болейн).

В постановке пьесы режиссером М. Захаровым («Королевские игры», реж. М. Захаров, «Ленком» 1995) возникает и другой, символический образ ребенка. Указанная в оригинальном тексте пьесы сцена ареста Анны заменена на другую, изображающую Анну уже в темнице. Там героине является дух ее умершего отца (возможно, именно для этого авторам пьесы понадобилась «франняя» смерть Томаса Болейна, который на самом деле, как известно, пережил дочь на несколько лет). То есть Анна сама ненадолго становится ребенком, обращаясь к отцу за советом и помощью. Другой образ ребенка – в песне, которую Томас Болейн поет по просьбе дочери, на стихи поэта XIII–XIV вв. Иоганнеса Таулера (кстати, это стихотворение звучит и в спектакле «Чума на оба ваши дома!»):

Плывет с бесценным грузом
Кораблик по волнам,
Несет господня сына,
Господне слово к нам...
Плывет кораблик дивный,
Кораблик непростой,
Где милосердье – парус,
А мачта – дух святой... [Таулер эл. ресурс].

Так образ младенца Христа отчасти соответствует концепции детского образа у Горина: он не может справиться со всеми несовершенствами этого мира, но может помочь тем, кто верует, сделав сильнее, терпимее и добрее, в том числе – помочь Анне, которая готовится сделать непростой выбор между жизнью и будущим дочери.

Думается, именно ради акцентуации будущего ребенка Анны и Генриха, авторы «Королевских игр» отходят от исторической правды, предельно концентрируя внимание зрителя на будущей королеве Елизавете I. Количество братьев и сестер девочки сведено к минимуму: Генрих больше не дает Анне шанса подарить ему наследника, не упоминаются сестра Елизаветы – будущая Мария I, брат – Генри Фицрой и т.д. В пьесе Г. Горина упоминаются только 2 брата Елизаветы: Генри Кэри, сын Мэри Болейн и будущий сын Джейн Сэймур, впоследствии – король Эдуард VI. Генри Кэри – мир Генриха до встречи с Анной, мир «смертной тоски». Джейн Сеймур и ее сын принадлежат к миру будущего. Чувства Генриха к Анне настолько сильны, что только ее смерть может открыть ему дорогу в этот мир. Анна это понимает, чувствуя, что в новом мире есть шанс на будущее и для своей дочери, и «отпускает» Генриха, отказываясь от предлагаемых им «спасительных» сценариев иммиграции или ссылки:

«Генрих

Тебя сошлют на дальний остров... Вот сниму корону, и заживем, как добрая семья. Как Ева и Адам...

Анна

...Я слышала: на завтра назначено твое венчанье с Джейн Сеймур?...Все говорят: она беременна?...Теперь ты будешь ждать рождение ребенка, чтобы понять, кому отдать корону. Нет, Генрих, нам не жить в раю! ...

Генрих

Но я еще люблю тебя!

Анна

...Ты мертвую меня любить еще сильнее станешь! И значит, наша дочь взойдет на трон!» [Горин 2010: эл. ресурс].

Как и в двух других «английских» пьесах Г. Горина, в финале отчаяние предстоящей героям вечной разлуки и тревога за их дальнейшую судьбу сменяются надеждой. Анна предсказывает будущее, которое делает ненеправдой ни ее смерть, ни всю их с Генрихом историю («Елизавета будет первой!»). Эта реплика, повторяемая девочкой, появившейся в финале пьесы на сцене, вновь подчеркивает ключевой момент концепции детских образов в пьесах Г. Горина: пусть настоящее запуталось в страстях и обстоятельствах, ребенок способен преодолеть его, став символом надежды на будущее.

Примечания

¹ Например, о сравнительно недавно созданных исторических романах, повествующих о тех же исторических личностях и событиях – диалоги Х. Мантел – см. исследования В.А. Кухаренко [Кухаренко 2011], И.В. Кабановой [2013], Б.М. Проскурнина [Proskurnin 2015; Proskurnin 2016; Проскурнин 2016] и др.

Список литературы

Багдасарян О.Ю. «Не старайтесь облегчить свою память забвением»: вторичный сюжет как преодоление истории («Забудь Герострата!» Г. Горина) // Политическая лингвистика. № 3(41). 2012. С. 128–132.

Высочанская А.М., Германович А.А. К проблеме киноадаптации драматургической притчи (пьесы Г. Горина и экранизации М. Захарова) // Вестник Бурятского государственного университета. Язык. Литература. Культура. № 3. 2017. С. 31–40.

Горин Г. Избранное. М.: Эксмо, 2010. URL: <https://www.litmir.me/bd/?b=174053> (дата обращения: 13.03.2018).

Горин Г. Чума на оба ваши дома! URL: <https://www.litmir.me/br/?b=10448&p=1> (дата обращения: 13.03.2018).

Дюма А. Нельская башня: сб. пьес. К.: Мистецтво, 1981. 351 с.

Егорова М.В. Своеобразие художественной структуры пьесы Г. Горина «Дом, который построил Свифт» // Ученые записки Казанского университета. Серия: Гуманитарные науки. Т. 153. № 2. 2011. С. 103–108.

Кабанова И.В. Оценщик рисков: образ Томаса Кромвеля в исторической прозе Хилари Мантел // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2013. Т. 13. № 1. С. 49–57.

Кухаренко В.А. Генрих VIII и его двор: Хилари Мантел, «Вулф Холл» // Записки з романо-германської філології. 2011. № 2(27). С. 116–124.

Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература. Т. 2. 1968–1990. М.: Академия, 2006. 688 с.

Мишурина И.С., Багдасарян О.Ю. Поэтика «чужого сюжета» в пьесах Г. Горина («Тот самый Мюнхгаузен») // Филологический класс. № 4(30). 2012. С. 129–133.

Проскурнин Б.М. Историческая диалогия Х. Мантел и «память жанра» // Филологический класс. 2016. № 2(44). С. 77–83.

Таулер И. Плывет с бесценным грузом... URL: <http://litena.ru/books/item/f00/s00/z0000066/st088.shtml> (дата обращения: 25.03.2018).

Химич В.В. Комическое как модус художественности: сценарий Гр. Горина «Тот самый Мюнхгаузен» // Известия Уральского федерального университета. Сер. 2: Гуманитарные науки. 2012. Т. 99. № 1. С. 70–80.

De Groot J. The Historical Novel. L.: Routledge, 2009. 208 p.

Proskurnin B. Hilary Mantel's Novels about Thomas Cromwell: Traditions and Innovations // Footpath. Iss. No. 9(4). 2015. P. 57–69.

Proskurnin B.M. Costumes and Creation in the Novels of Hilary Mantel about Thomas Cromwell // Мировая литература в контексте культуры. № 5(11). 2016. С. 85–99.

THE IMAGES OF CHILDREN IN “ENGLISH” PLAYS OF G.GORIN

Varvara A. Byachkova

Candidate of Philology, Associate Professor in the Department of World Literature and Culture

Perm State University

614990, Russia, Perm, Bukirev str., 15. bvarvara@yandex.ru

The article studies the concept of images of children in 3 plays of G. Gorin: “The Plague on Both your Houses!”, “Kean IV”, “King’s Games”. In the center of all three plays are the relationship of the couple and the birth of their child. On the one hand child becomes the reason of crisis in the couple’s relationship (or the relationships of the couple with people around them). But on the other hand children remain the symbols of hope, kindness and future. The plays are also chosen for the analysis because their “initial plot which has strong connection with English literature, culture and history.

Key words: G. Gorin, plays, the image of a child, English literature, Shakespeare.

**«СЕМЬЯ МУЗ» В ТЕАТРЕ ТЕННЕССИ УИЛЬЯМСА
(К ПРОБЛЕМЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ЛИТЕРАТУРЫ
И ДРУГИХ ВИДОВ ИСКУССТВА)**

Валентина Викторовна Котлярова

к. филол. н., доцент, ветеран труда

Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет
454080, Россия, Челябинск, пр. Ленина, 69. vadim_lebedinskii@mail.ru

В данной статье исследуется проблема взаимодействия литературы и других видов искусства. На конкретном художественном материале драматических произведений Теннесси Уильямса осмысливается феномен «нового пластического театра», для оригинальной поэтики которого характерно использование эстетических достижений – живописи, скульптуры, музыки, танца, пантомимы, кинематографа с целью наиболее полного и глубокого постижения сущности социально-философской и нравственно-психологической проблематики его пьес.

Особая научная новизна исследования – развернуть концепцию взаимодействия лиро-поэтического и драматического в творчестве Т. Уильямса в теоретическом и художественно-практическом аспектах; доказать новаторскую эффективность синтезирования разных родов литературы и видов искусства для плодотворного развития театральной культуры США XX века.

Ключевые слова: Теннесси Уильямс, театр, драма, поэзия, живопись, скульптура, музыка, танец, пантомима, кинематограф, эстетика, синтез.

Культурологическая парадигма современной эпохи отличается стремлением к синтезированию разных родов литературы, жанров, стилей; эстетических приемов и средств других искусств – живописи, музыки, танца, пантомимы, кинематографа, а также использование достижений НТР, компьютерных технологий в частности. При этом литература является «неоценимо важным компонентом синтетических искусств... Участвуя в художественных синтезах, литература дает иным видам искусства (прежде всего театру и кино) богатую пищу, оказываясь наиболее щедрым из них и выступая в роли дирижёра искусств» [Хализев 2000: 102].

В наибольшей степени данная ипостась литературы обнаруживается в сфере драматургии. Как известно, драматическое искусство двойственно по своей природе. «Драма имеет в искусстве как бы две жизни: театральную и собственно литературную» [Хализев 2000: 306]. Литературная основа драмы, как отмечал еще Гегель, – «синтез эпического начала (событийность) и лирического (речевая экспрессия)».

Как явление литературы драма подчиняется «закону развивающегося действия»; включает в себя авторские ремарки, монологи и диалоги героев. В драме, как и в большом эпическом произведении, через конфликт и речи действующих лиц передается «истина страсти», обсуждается широкий круг вопросов социально-исторического, философско-психологического, морально-этического характера. Таким образом, литературный аспект драматического произведения, включает в себя историю, философию, психологию, этику, риторику, культурологию, т.е., по сути, весь широкий спектр гуманитарных научных знаний.

В искусствоведческом аспекте драма обретает свою подлинную жизнь на сцене. «Только при сценическом исполнении, – утверждал А.Н. Островский, – драматургический вымысел автора получает вполне законченную форму и производит именно то моральное действие, достижение которого автор поставил себе целью» [Островский, 10, 1978: 63].

Эта двойственная природа драматургии оригинально и талантливо воплощается в театральной жизни США XX века, начиная с творчества Юджина О'Нила как основоположника национальной социально-психологической драмы, через дальнейшее ее развитие в «бессолнечные» 1950-е, «критическое десятилетие» 1960-х, «новый реализм» 1970-х–1980-х, дерзкие внебродвейские эксперименты 1990-х годов. Каждый из данных периодов драматургической истории США не существовал обособленно, автономно. Все они взаимосвязаны на основе художественной преемственности, успешного творческого решения проблемы традиции и новаторства. Здесь уместно вспомнить мудрое суждение Осипа Мандельштама о «веере» культурных явлений. По его мысли, их историческая, временная последовательность «уступает место их рядоположенности в некоем умопостигаемом синхронном пространстве: в нем они равноправны, и потому обеспечены многообразием и полнотой связей и взаимовлияний. А это означает отмену дурно понимаемой идеи прогресса, идеи “улучшения”, допускающей забвение тех явлений культуры в прошлом, что не удовлетворяют сегодняшней социальной конъюнктуре» [Мандельштам 1987: 55–57].

Исходя из этого, глубина социально-философского мышления Юджина О'Нила, мастерство психологического анализа и полистилисти-

ка, характерные для его трагического театра, стали основой художественного творчества как блестящей плеяды писателей 1930-х–1940-х, среди которых – Максвелл Андерсон, Клиффорд Одетс, Элмер Райс, Торнтон Уайлдер, Лилиан Хеллман; так и выдающихся драматургов США середины и второй половины XX века – Артура Миллера, Теннесси Уильямса, Эдварда Олби. Их интеллектуально-эстетические достижения и открытия способствовали плодотворному развитию не только американской национальной драматургии XX века, но и современной мировой театральной культуры, для парадигмы которой характерно синтезирование разных родов литературы, гуманитарных наук и искусств. В данном контексте следует особо подчеркнуть «равноправие форм художественной деятельности» и возникновение в теории литературы словосочетания – «семья муз».

В наибольшей степени этот научно-художественный синтез оригинально и многообразно воплотился в драматургии Теннесси Уильямса (Настоящее имя – Томас Ланир Уильямс; 1911–1983). Создавая свой феноменальный «новый пластический театр», он определил его сверхзадачу как использование всех сокровищ мировой культуры, чтобы показать и доказать, что «фотографическое сходство не играет важной роли в искусстве, что правда, жизнь ... представляют собой единое целое, и поэтическое воображение может показать эту реальность или уловить ее существенные черты не иначе, как трансформируя внешний облик вещей» [Уильямс 1999: 117–118]. В связи с этим понятны философско-эстетические искания драматурга на путях освоения традиций Юджина О’Нила, национальной театральной культуры первой половины XX века; достижений «новой европейской драмы» Г. Ибсена, Г. Гауптмана, А. Стриндберга, Б.Шоу, А.П. Чехова; символистских пьес М. Метерлинка; французского «театра абсурда», сценических экспериментов эпохи молодежного нонконформизма. Многообразие данных культурных ценностей, наполняя художественное сознание Теннесси Уильямса, обусловило феномен полистилистики его «нового пластического театра», в котором причудливо сочетались реалистические, романтические, натуралистические, символистские, авангардно-модернистские тенденции. Это новаторское мастерство талантливо сплавляет воедино разнообразные средства – своеобразная «загадка Уильямса», решать которую стремится как американское, европейское, так и российское отечественное литературоведение. При этом, по нашему мнению, важно обращение не только к художественному наследию писателя, но и к его теоретическим раздумьям. В статье «Грамавай “Успех” (1947)», определяя значимость любой творческой деятельности, он рассуждал: «Что же действительно нужно художнику? Всепо-

глощающий интерес к людям и их делам, а еще – известная доля сострадания и убежденность, ибо именно они поначалу и послужили толчком к тому, чтобы перевести жизненный опыт на язык красок, музыки или движения, поэзии или прозы, словом, чего угодно, лишь бы это было динамично и выразительно» [Уильямс 1982: 182].

Создавая свой новаторский театр, Т. Уильямс данную эстетическую теорию сделал основой своей блистательной художественной практики.

В процессе исследования «семьи муз» в «новом пластическом театре» необходимо осмыслить стремление его творца к взаимодействию разных родов литературы – драмы и поэзии. Мыслители XVIII-XIX веков воспринимали поэзию как высший род художественной деятельности. Известно, что И. Кант пальму первенства из всех искусств отдавал поэзии. В.Г. Белинский утверждал, что «поэзия есть высший род искусства», что «она включает в себе все элементы других искусств ... и представляет собою всю целостность искусства» [Белинский, 5, 1954: 7, 9].

Для Теннесси Уильямса поэзия органично связана с драматургией. Он, пишущий стихи с 12 лет, поклоняясь и подражая английскому поэту-романтику Альфреду Тоннисону (отсюда – его литературный псевдоним – Теннесси), создавал свой оригинальный театр как явление взаимодействия лирического и драматического. Именно эта сфера его творческой деятельности остается малоизученной литературоведческой проблемой. Однако, только выявляя роль поэзии в драматургии писателя и постигая его лирическое художественное мышление как драматическое и трагическое, можно углубленно вникать в решение «загадки Уильямса». Весь его «новый пластический театр» пропитан духом поэзии. Это – театр драматурга-Поэта, что подтверждают его лучшие, художественно совершенные, «классические» пьесы-шедевры – «Стеклянный зверинец» (1944), «Трамвай “Желание”» (1947), «Лето и дым» (1948), «Орфей спускается в ад» (1957), «Ночь игуаны» (1961). В них поэтическая природа театра Теннесси Уильямса проявляется в разных ракурсах, на уровнях характерологии, драматургической техники, эстетики создания интеллектуально-эмоциональной атмосферы внешнего – сценического и внутреннего – психологического развития действия. Он тенденциозно выводит на сценические подмостки как героев-поэтов – Тома Уингфилда («Стеклянный зверинец»), Вэла Зевьера («Орфей спускается в ад»), Джонатана Коффина («Ночь игуаны»), так и персонажей вышеназванного пьес, наделенных «чувством Прекрасного», обладающих утонченным поэтическим мировосприятием, среди которых – Лаура Уингфилд, Бланш Дюбуа, Лейди Торренс и

Ви Толбет, Альма, Ханна Джелкс. Они – носители авторского поэтического сознания, их духовный мир наполнен его лирической исповедальностью. Будучи автором двух поэтических сборников – «В стуже городов» (1956) и «Андроген, любовь моя» (1977), отличающихся тонким лиризмом и романтической возвышенностью в сочетании с резким натурализмом, Т. Уильямс мастерски вплетает свои стихи в художественную ткань драматических произведений. В пьесе «Орфей спускается в ад» бродячий бард – «Орфей» – Вэл Зевьер поет его балладу «Райские травы», в которой выражен весь социально-философский пафос данного произведения, шемяще-пронзительно представлена трагическая сущность человеческого Бытия в мире «безобразия и зла», предсказана гибельная судьба любящих героев-протагонистов.

В драматургическом художественном дискурсе пьесы «Ночь игуаны» глубокий философско-психологический смысл имеет поэма «Дедушки» – поэта Джонатана Коффина. Представляя «истории круговорот», сложные взаимоотношения времени и вечности, эта поэзия позволяет автору усилить контрастирование низменно-плотского и духовно богатого существования разных героев драмы; интегрировать обыденное течение жизни в контекст вневременного; поднять конкретное реалистическое повествование до высот нравственно-философских прозрений и открытий.

В «драматическом созвездии» «классических» произведений Теннесси Уильямса особо выделяется пьеса «Стеклянный зверинец», в предисловии к которой автор развернул свою новаторскую теоретическую концепцию «пластического театра», великолепным практическим воплощением которой она стала. В ней во всем многообразии и красоте предстает «семья муз», царствующая в художественном сознании драматурга-Поэта. Это самая утонченная лиро-поэтическая драма Т. Уильямса, главным героем которой является Том Уингфилд, «Поэт, который служит в лавке»; «Шекспир», пишущий стихи на обувных коробках; романтик, мечтающий о просторах морской стихии. Том Уингфилд – «ведущий и в то же время действующее лицо». Лиризм пьесы обусловлен тем, что все ее семь картин – его воспоминания. «Сентиментальная, неправдоподобная, вся в каком-то неясном свете – драма воспоминаний. Память своевольна, как поэзия. Ей нет дела до одних подробностей, зато другие проступают особенно выпукло. Всё зависит от того, какой эмоциональный отзвук вызывает событие или предмет, которого коснется память; прошлое хранится в сердце...» [Уильямс 1999: 121–123].

Пропуская через сознание главного героя – Ведущего – проблемы как семейно-бытового, так и социально-исторического, нравственно-

психологического характера, Т. Уильямс мастерски сплавляет поэзию с драматургией. Поэтическим мироощущением наделена в пьесе и Лаура – «Голубая роза», живущая в иллюзорном мире любимого нежного стеклянного зверинца, чуждая грубой реальности. «Отсюда – ее растущая обособленность, так что в конце концов она сама становится похожей на стеклянную фигурку в своей коллекции и не может из-за чрезмерной хрупкости покинуть полку» [Уильямс 1999: 116]. С чистым целомудренным образом Лауры связано использование в пьесе такой живописи, когда освещение ее фигуры «напоминает свет на старинных иконах или на изображениях мадонн». «Вообще, – пишет драматург, – в пьесе можно широко использовать такое освещение, какое находим в религиозной живописи – например, Эль Греко, где фигуры как бы светятся на сравнительно туманном фоне» [Уильямс 1999: 120]. «Другое внелитературное средство, которое использовано в пьесе – это музыка»... Мелодия «стеклянного зверинца» – самая грустная мелодия на свете. Она выражает видимую легкость жизни, но в ней звучит и нота неизбывной, невыразимой печали...» [Уильямс 1999: 119].

Поскольку – это пьеса-воспоминание, то, как говорит Ведущий, – «в памяти всё слышится словно под музыку. Вот почему за кулисами поет скрипка» [Уильямс 1999: 123]. Завораживающе-печальная музыка «Стеклянного зверинца» передает нюансы движений души героев, является своеобразным медиумом раскрытия ее «подводного течения».

Психологически насыщенными свойствами обладают в пьесе и другие искусства – танец и пантомима. Вальс Лауры и Джима О'Коннора в седьмой картине драматического действия становится кульминацией внутренней жизни героини. Это – и радость быть любимой, «не выделяться среди остальных, безрогих», и крах всех надежд и мечтаний, когда, подобно стеклянной фигурке единорога, разбивается ее сердце.

К искусству пантомимы Т. Уильямс обращается с целью усиления и углубления сцен и эпизодов, когда, по его мнению, как и Ф.И. Тютчева, – «мысль изреченная есть ложь». Так, финальный монолог Тома Уингфилда, обреченного на вечное скитание, страдание и покаяние бунтаря, романтика-неудачника, «идет на фоне», – как указывает авторская ремарка, – «пантомимы, разыгрывающейся внутри квартиры» Уингфилдов. Там мать – Аманда, в облике которой «появилось достоинство и трагическая красота», утешает дочь – Лауру, задувающую свечи в конце отчаянной прощальной речи Тома. Здесь пантомима сродни искусству балета, где, помимо танца, каждое движение, жест, взгляд обладают глубоким смыслом, не требующим словесного

выражения. Этот заключительный пантомимический аккорд своеобразной лиро-эпической симфонии жизни семьи Уингфилдов пропитан горечью и болью несостоявшихся счастливых грёз.

В другой пьесе – «Орфей спускает в ад» – великолепна пантомима – «Любовная песнь Лейди», завершающая ее второе действие. Через пластику движений и жестов без традиционного монолога и диалога автор нежно и тонко опозитизировал расцвет души героев – Лейди и Вэла, их первое трепетное любовное сближение. Красота этого взаимного чувства символически выражена в причудливом рисунке «золотого деревца с алыми плодами и белыми невиданными птицами». Сопровождая любовную пантомиму тихой мелодией гитары, драматург с виртуозным художественным мастерством воплощает в этой сцене свою уникальную эстетическую систему, используя внелитературные средства – пантомиму, живопись, музыку для передачи «диалектики души» героев, торжества гуманизма в «аду» зла и жестокости расистского Американского Юга.

Реализуя свою творческую программу, Теннесси Уильямс впервые в театральной культуре США обратился к искусству кинематографа. В его сценографии появился многофункциональный экран, который играет значительную роль в архитектонике пьесы, смысловом наполнении картины или эпизода. Как поясняет автор, «в каждой сцене есть момент или моменты, которые наиболее важны в композиционном отношении... Надпись или изображение на экране усилит намёк в тексте, поможет доступно, легко донести нужную мысль, заключенную в репликах» [Уильямс 1999: 118–119].

В пьесе «Стеклозверинец» эскейпизм Лауры и Тома от пошлой, тривиальной действительности подчеркивается изображением на экране либо парка, зимнего пейзажа, где вместо ненавистного коммерческого колледжа проводила время героиня; либо парусника под пиратским флагом в контексте бунтарско-романтических мечтаний Ведущего. На экран проецируются портреты некоторых действующих лиц – «Аманда в юности»; «Молодой человек» – Джим О'Коннор, школьная любовь Лауры. Экранные надписи могут быть и психологически заострены, и выражать интеллектуально-эмоциональную сущность сценического драматического действия. Самобытно-прекрасный духовный мир Лауры, девушки, отличной от всех сверстниц, представляет надпись – «Голубая роза». Открывающая седьмую, заключительную картину пьесы надпись на экране – «На память» – глубоко-мысленно содержит развязку как внешнего, так и внутреннего драматического действия, его «подводного течения».

В поэтике вышеназванных драм наиболее выразительно и художественно эффективно используется музыка. Став «Душой», главной мелодией смысла пьесы «Стекланный зверинец», музыка создает многозначную лиро-поэтическую атмосферу и в других «шедевральных» произведениях драматурга.

В пьесе «Трамвай “Желание”» автор обращается к музыкальному искусству с целью представления психологического конфликта двух миров, персонифицированных в образах Бланш Дюбуа и Стенли Ковальского. Если поэтичности и высокой одухотворенности Бланш сопутствует нежная мелодия блюза, то ее антипод – «животное», «неандерталец» Стенли Ковальский появляется на сцене под примитивные визгливые звуки польки-варшавянки. Музыка в данной пьесе обладает и более широкой социально-философской значимостью. Развертывая драматическое действие в Нью-Орлеане – «городе-космополите», родине джазового искусства, писатель через музыкальное звучание искусно передает дух, атмосферу этого уникального топоса, где «в старых кварталах люди разных рас живут вперемешку и, в общем, довольно дружно... И всему здесь под настроение игра черных музыкантов... Да и куда ни кинь, в этой части Нью-Орлеана вечно где-то рядом... какое-нибудь разбитое пианино отчаянно заходится от головокружительных пассажей беглых коричневых пальцев. В отчаянности этой игры – этого «синего пианино» – бродит самый хмель здешней жизни» [Уильямс 1999: 217–218].

Эта пространная авторская ремарка, открывающая пьесу, подобно оперной увертюре, посредством своеобразного музыкального звучания города представляет драматизм дальнейшего развития действия. Это – предсказание событий, которые сломают жизнь главной героини – Бланш Дюбуа, выявят жестокое неблагополучие семьи Ковальских, откроют жалкое бездуховное существование «маленьких людей» в недрах безжалостного социума.

«Плачущее волшебство» «синего пианино», сливаясь с уличной разноголосицей, эмоционально сильнее и ярче традиционных для драмы монологов и диалогов передает основной безотрадный смысл всего произведения.

С виртуозным мастерством художника-новатора Теннесси Уильямс обращается к музыке в драме «Орфей спускается в ад». Здесь музыка аккомпанирует любви барда Вэла Зевьера и Лейди Торренс. Блюз и баллада «Райские травы», звучащие в пьесе, психологически и философски «многосмысленны», являя плодотворное взаимопроникновение англосаксонской фольклорной и джазовой музыкальной культуры США.

Музыкальная и вся звуковая палитра красок талантливо используется Т. Уильямсом для представления драматизма человеческого Бытия в пьесе «Ночь игуаны». Ее хронотоп – мексиканский курорт Пуэрто-Баррио летом 1940 года оригинально воплощается в причудливом переплетении разнородных музыкальных слоев. Это – и циничные нацистские марши, распеваемые немецкой семьей Фаренкопф, постоянно напоминающие о европейских трагических военных событиях; и беззаботная джазовая музыка приморского ресторанчика; и печальные звуки губной гармоники «порабощенного аборигена» Педро. В сочетании с экзотическими звуками природы (крики попугаев, шелест пальмовых листьев, стоны привязанной игуаны) вся эта полифония призвана усилить мотив «утраченных иллюзий», переживаемых главными героями пьесы – Шенноном и Ханной; подготовить трагический финал – смерть старого поэта – Джонатана Коффина как символ неизбежности гибели Прекрасного в жестоком бездушном мире.

Обращение Т. Уильямса к живописи, трепетно переданное в пьесе «Стекланный зверинец», возникает в драме «Орфей спускается в ад» в создании образа художницы – Ви Толбет. «Моя живопись основана на видениях, – говорит Ви. Я художник-визионер. ... Я рисую не то, что на самом деле, а то, что чувствую...» [Уильямс 1999: 547]. В этой импрессионистской манере письма Ви Толбет обрела своё убежище от мерзкого антигуманного расистского социума и смысл жизни в целом.

Живопись представляется драматургу той сферой искусства, через которую можно пропустить любую мизансцену, передавая с помощью образно-цветового ряда, световых и визуально-изобразительных эффектов смысл драматического действия. Например, в ремарке, открывающей третью картину драмы «Трамвай “Желание”», автор вспоминает картину Ван-Гога – «Бильярдная ночью» для того, чтобы подчеркнуть резкость освещения сцены цветами «простейшего спектра». Используя данный живописно-изобразительный прием, драматург передает суть характеров действующих лиц – игроков в покер – «мужчин в самом соку, и матерая мужественность их так же груба и непреложна, как основные цвета спектра» [Уильямс 1999: 250]. Впоследствии развитие драматического действия будет только подтверждать это «живописное» умозаключение автора. «Как драматург, – писал Т. Уильямс, – я использую примерно ту же веру, что и художник из комедии Бернарда Шоу “Врач на распутье”: “Верую в Микеланджело, Веласкеса и Рембрандта, в могучую силу композиции и тайну цвета, в искупление всего сущего вечной красотой, в назначение искусства, осенившего их своей благодатью. Аминь... Как и тот художник, я считаю, что содержание это определяется отвлеченной красотой формы,

линии и цвета, но я бы еще прибавил сюда движение и свет» [Уильямс 1986: 317].

Это рассуждение драматурга великолепно воплощается в его «новом пластическом театре» в многоаспектном освоении всего сценического пространства. В своих эпически развернутых предисловиях к каждой из пьес он дает литературные и режиссерские указания через искусствоведческую призму. Драма «Лето и дым» открывается описанием неба, на фоне которого, по мысли драматурга, должно происходить всё действие. При этом, – подчеркивает автор, – оно «должно быть чистым и бездонно синим (как небо Италии, каким оно столь достоверно воспроизведено в ренессансных полотнах на религиозные сюжеты), а костюмы следует подобрать так, чтобы возник напряженный цветовой контраст между этой глубокой синевою и вырисовывающимися на ее фоне фигурами актеров. (Продуманность цветового решения и других зрительных эффектов представляется чрезвычайно важной)» [Уильямс 1999: 359].

Далее, создавая интерьеры двух домов – врача и священника, драматург, подобно художнику, акцентирует внимание на цветовой палитре красок, советует повесить над диваном картину – «романтический пейзаж в позолоченной раме». «Фрагменты стен и интерьеров превосходно использованы, например, в картине Кирико «Беседа среди руин» – они-то и делают ее столь впечатляющей», – отмечает Т. Уильямс.

Помимо живописи, воплощенной в его новаторском театре, глубокой многозначностью обладает скульптура. В пьесе «Лето и дым» – это «фонтан в виде грациозно склонившегося каменного ангела с поднятыми крыльями. Руки его сложены чашечкой; из них стекает вода... Этот каменный фонтанный ангел должен быть на некотором возвышении... и доминировать над всем происходящим в пьесе, как некая символическая фигура (Вечность)» [Уильямс 1999: 361].

Таким образом, открывая пьесу этим искусствоведческим комментарием в помощь режиссерам и художникам-постановщикам, драматург подготавливает понимание философско-психологической сущности данного произведения. Прослеживая в пьесе развитие характеров и жизненных судеб героев – Альмы и Джона, Т. Уильямс делает фонтан не только местом их встреч в детстве и зрелом возрасте, но и метафорой сложности и непредсказуемости Бытия. Фонтанный ангел будет символически то благословлять чистоту, целомудрие, романтическую одухотворенность Альмы (ее имя по-испански – Душа), то скорбеть в развязке драмы, когда «роли переменялись» и происходит гибельная

метаморфоза хрупкой и нежной души, которая была «через чур светла для мира безобразия и зла».

Так проблемы «утраченных иллюзий», разлада мечты и действительности, трагического одиночества и разрушительной неприкаянности личности, нравственного выбора, смысла жизни, времени и вечности, художественно исследуемые драматургами США XX века, получили в «пластическом театре» Теннесси Уильямса новаторскую эстетическую разработку с помощью использования специфических достижений и возможностей «семьи муз».

Синтезируя в своем оригинальном театре все искусства, показывая эффективность взаимодействия лирического и драматического, Т. Уильямс как мыслитель, психолог, художник достиг небывалых в американской драматургии XX века высот сценического воплощения сложности и дисгармоничности бытия; гуманистического стремления к защите «униженных и оскорбленных», миролюбию и милосердию.

Один из крупнейших критиков и литературоведов США – Ихаб Хассан, представляя феномен «нового пластического театра», писал: «Его диалог поет, его персонажи, всегда переполненные до краев эмоциями, заставляют нас войти в их жизнь и разделить их судьбу; в его пьесах переходы от горечи к юмору или к абсолютному ужасу совершаются так тонко, что за один вечер публика обогащается опытом целой жизни. Такой широкий эмоциональный диапазон приводит к обогащению выразительных средств драмы, и в этом отношении Теннесси Уильямса нужно признать самым выдающимся мастером» [Хассан 1979: 583].

Список литературы

Белинский В.Г. Разделение поэзии на роды и виды // Полное собрание сочинений: в 13 томах. М.: Изд-во АН СССР, 1954. Т. 5. С. 7, 9.

Мандельштам О.Э. Разговор с Данте. О природе слова // Слово и культура. М.: Советский писатель, 1987. С. 55–57.

Островский А.Н. Полное собрание сочинений: В 12 томах. М.: Искусство, 1978. Т. 10. 720 с.

Хализев В. Е. Теория литературы. М.: Высшая школа, 2000. 398 с.

Хассан И. После 1945 года // Литературная история Соединенных Штатов Америки: в 3-х т. М.: Прогресс, 1979. Т. 3. С. 549–585.

Уильямс Т. Пьесы. М.: Гудьял-Пресс, 1999. 764 с.

Уильямс Т. Трамвай «Успех» (1947) // Писатели США о литературе: в 2-х т. М.: Прогресс, 1982. Т. 2. С. 178–182.

Уильямс Т. Послесловие к пьесе «Кэмино Риэл» // Зарубежная литература XX века. М.: Просвещение, 1986. С. 316–317.

Hassan I. Contemporary American Literature. 1945-1972. N.Y., 1973. 194 p.

Williams T. The Theatre of Tennessee Williams. Vol. 1, 4, 5. N. Y., 1971–1976.

**«THE FAMILY OF MUSES»
IN THE THEATRE OF TENNESSEE WILLIAMS
(THE PROBLEM OF INTERACTION OF LITERATURE AND
OTHER ARTS)**

Valentina V. Kotlyarova

Candidate of Philology, Associate Professor, veteran of Labour.

South Ural State University of Humanities and Education

454080, Russia, Chelyabinsk, Lenin avenue, 69 vadim_lebedinskii@mail.ru

This article explores the problem of interaction between Literature and other arts. On the concrete artistic material of the plays of Tennessee Williams, the phenomenon of the “new plastic theatre” is comprehended, for the original poetics, the use of aesthetic achievements – painting, sculpture, music, dance, pantomime, cinema, with the purpose of the most complete and deep comprehension of the essence of the socio-philosophical and moral-psychological problems of his plays.

The special scientific novelty of the research is to develop the concept of lyric-poetic and dramatic interaction in the writer’s works in theoretical and artistic-practical aspects: to prove the innovative effectiveness of synthesizing different kinds of Literature and art forms for the fruitful development of the theatre culture of the USA of XX-th century.

Key words: Tennessee Williams, theatre, drama, poetry, painting, sculpture, music, dance, pantomime, cinematography, aesthetics, synthesis.

**РОМАН ДЖОНАТАНА СВИФТА
«ПУТЕШЕСТВИЕ ГУЛЛИВЕРА» В РУССКОЙ РЕЦЕПЦИИ
(ПОСЛЕДНЯЯ ТРЕТЬ XVIII – НАЧАЛО XIX ВЕКА)**

Людмила Юрьевна Макарова

к. филол.н., доцент кафедры литературы и методики ее преподавания
Уральский государственный педагогический университет
620017, Россия, Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26. zepelin2302@yandex.ru

Объектом изучения статьи является ранняя рецепция творчества Дж. Свифта в русской культуре. Представлены факты, изученные прежде и открывшиеся в недавнее время в отечественной науке: сведения о российских изданиях произведений писателя, первые читательские отклики и критические оценки. Предпринята попытка восстановить версии появления русского перевода и издания романа «Путешествие Гулливера», а также воссозданы подробности восприятия образа Гулливера в ряду других литературных героев-путешественников. Сформулировано представление о творческой индивидуальности писателя, которое сложилось в сознании российского просвещенного общества в XVIII веке.

Ключевые слова: Джонатан Свифт, Просвещение, Гулливер, рецепция, перевод, читатель, критик.

В литературном мире 2017 год был юбилейным для Джонатана Свифта (1667–1745), великого писателя эпохи Просвещения, связанного жизнью и творчеством с Англией и Ирландией. Почти триста лет назад с 1721 по 1725 гг. Свифт работал над своим знаменитым романом, «Путешествия в некоторые отдаленные страны света Лемноэля Гулливера, сначала хирурга, а потом капитана нескольких кораблей», благодаря которому писатель узнаваем во всем мире. История восприятия и публикации «Путешествия Гулливера» в России достаточно длительная и непростая: впервые в переводе на русский язык роман вышел в свет в 1772 году и, хотя и с перерывами, выдержал множество изданий, несколько версий переводов и редакций. Еще в конце XVIII века наметилась тенденция публиковать роман Свифта в нескольких вариантах, рассчитанных на разный возраст читателя. В 1930–40-х гг. традиция закрепились в связи с

появлением «официальных» версий для взрослых (с 1928 года это перевод с английского под редакцией А.А. Франковского¹), для юношества (в переводе Б.М. Энгельгардта), для детей (в пересказе Т.Г. Габбе и И. Задунайской, 1936 г.). Вплоть до настоящего момента пересказы «Путешествия Гулливера» для детей дополнялись новыми, изменялся и русский перевод романа, предназначенный для взрослой аудитории: по комментариям В.Д. Рака, в перевод с английского, положенный в основу редакции А.А. Франковского, в период с 1928 по 1987 гг. вносились изменения, как самим переводчиком-редактором, так и его последователями. Благодаря этим изменениям, текстологической и стилистической правке, к концу XX в. русский перевод романа стал более полным и верным, близким к свифтовскому тексту «Путешествия Гулливера». «Приближение» российских переводчиков, литературоведов к главному произведению Свифта выразилось не только в усовершенствовании перевода, но и в обращении к тому источнику, благодаря которому роман писателя был впервые представлен в России на русском языке. Имеется в виду французский перевод «Путешествия Гулливера», который осуществил в 1728 году Пьер Франсуа Гийом – Дефонтен, известный в истории литературы под именем аббат Дефонтен. По версии К. А. Чекалова, «интерес к Свифту пробудил в Дефонтене именно Вольтер» [Чекалов 2011: 30–31], который, находясь в 1726 году в лондонской ссылке, прислал опубликованное в издательстве Бенджамина Мотта «Путешествие Гулливера» в Париж [Чекалов 2016: 248]. Слывший знатоком английского языка, аббат Дефонтен своеобразно подошел к роману Свифта, «исказив текст подчас отдельными фразами, а иногда и целыми страницами, изменившими дух и тон произведения» [Предуведомление издателей 2007: 4]. В 2007 году, по просьбе издательства «Вита Нова», поэт и переводчик М. Яснов перевел с французского «отрывок, которым он, [...] достаточно ловко развернул и дополнил главу VI, повествующую о нравах обитателей Лилипутии» [Предуведомление издателей 2007: 4]. Это событие, ставшее рубежной вехой в отечественном освоении «Путешествия Гулливера», возвращает нас к последней трети XVIII века. Это время, когда роман Дж. Свифта уже был знаком просвещенной публике по французскому переводу аббата Дефонтена, а в 1772 году вышел в свет русский перевод романа с французского языка, сделанный Ерофеем Каржавиным. С этого момента началась непростая история русских переводов романа Дж. Свифта, обусловленная и отношением к личности самого писателя, которое формировалось в сознании российского общества в XVIII веке и менялось в течение XIX и XX

столетий. Недавний юбилей писателя возвращает нас к обстоятельствам ранней рецепции писателя и его романа, чтобы осветить и обобщить факты, изученные прежде и открывшиеся в недавнее время в отечественной науке.

К вопросу о восприятии «Путешествия Гулливера» в России обращались такие ученые, как В.С. Муравьев, Л.М. Аринштейн, кратко или не вполне точно описывающие особенности раннего «чтения» романа Свифта в России (См.: [Муравьев 1973; Arinshtein 1967]). Заметка И.А. Дубашинского об «Отстаивании наследия Свифта» характеризует гораздо более поздний этап в освоении творчества писателя [Дубашинский 1969: 83–86]. Самой основательной и последовательной в исследовании интересующего нас времени является глава «Раннее восприятие творчества Джонатана Свифта» Ю.Д. Левина, в которой восстанавливается круг первых читателей романа на французском языке, обстоятельства появления русского перевода и его публикации [Левин 1990].

Как известно, по воле Дж. Свифта, роман издавался анонимно, и сама история издания сопровождалась мистификациями и недоразумениями, имеющими далекие последствия. Ю. Д. Левин обращает внимание на один случай, сопутствующий выходу русского перевода «Путешествия Гулливера». В 1727 году, почти одновременно с выходом «Путешествия Гулливера» в Лондоне, был опубликован роман «Путешествие в Каклогаллинию с описанием религии, политики, обычаев и нравов этой страны» под псевдонимом «капитан Сэмюэл Брант» [A voyage to Sacklogallinia... 1727]. С повествованием капитана Бранта русские просвещенные читатели (среди которых был А. Кантемир) были знакомы, читая роман на английском языке. Но, вероятно, в читательской и издательской среде произошла путаница, и Свифту приписали «Путешествие», автором которого он на самом деле не являлся. По ироническому стечению обстоятельств, русский перевод «Путешествия в Каклогаллинию», сделанный с немецкого языка, был опубликован в 1770 г., под одной обложкой с памфлетами и под именем Джонатана Свифта, с указанием «славный аглинский писатель» Капитан Брунт (в соответствии с немецкой транскрипцией) был настолько популярен в читательской среде, что его «Путешествие» было повторно издано в 1788 г. [Левин 1990: 114–115].

В этой истории отметим два момента, важные для понимания рецепции Джонатана Свифта в России и судьбы его романа. Писатель, с чьим творчеством российский читатель знакомился почти сразу же после выхода произведений из английской печати, длительное время воспринимался как политик, выражающий свое мировидение в жанре

памфлета, распространённого и популярного в Англии, «в столетье споров и убежденности в том, что договориться необходимо, что договориться возможно» [Шайтанов 1987: 33]. Воспринятая «как злободневный памфлет» «Сказка бочки», памфлеты «Размышления о палке от метлы», «Бумаги Бикерстафа» – в сознании современников и последующего поколения читателей весь этот круг произведений, переведенных или читаемых на языке оригинала, сформировал репутацию Дж. Свифта как «острого политического публициста» [Левин 1990: 106]. Поэтому публикация «Путешествия в Каклогаллинию» под одной обложкой с памфлетами и под именем Дж. Свифта свидетельствует не только о путанице, но и убеждает в привычной для русского читателя той поры рецепции автора.

Второй момент связан с историей издания «Путешествия Гулливера» на русском языке, подробно восстановленной Ю. Д. Левиным. В XVIII столетии английская литература переводилась на русский язык через посредничество французского или немецкого языков, признанных основными в России XVIII в. и международными языками общения в Европе. Не стал исключением и роман Дж. Свифта, при жизни автора читавшийся ученым Я. Брюсом, классицистами А. Д. Кантемиром, М. В. Ломоносовым, придворным обществом на языке оригинала или во французском переводе [Порошин 1844]. Так в записках Семена Порошина уточняется, что в 1765 г. в придворном обществе, среди читателей, владевших французским языком, в беседе о Гулливере не возникало вопросов о том, «кто таков собственно Юливер и какие путешествия он совершил» (См. об этом также [Орлов 2008: 52]). Судьба русского перевода романа Свифта была связана с деятельностью Г. В. Козицкого, возглавляющего Собрание, старающееся о переводе иностранных книг на российский язык, учрежденное Екатериной II в 1767 г., а также с деятельностью Н. И. Новикова, журналиста и издателя, «учредившего «Собрание о печатании книг» [Левин 1990: 115]. Перевод был доверен Ерофею Каржавину, человеку удивительной судьбы, происходившему из старообрядческой семьи и получившему образование в Сорбонне (Сведения о Ерофее Каржавине содержатся в работах [Долгова 1978; 1988–1999; Дуров 1875; Анисимов 2013; Давыдов 1996]). Вернувшись на родину, Ерофей Каржавин трудился как переводчик в Коллегии Иностранных дел и в Собрании под руководством Козицкого. Благодаря переводу Каржавина, в 1772 году роман Дж. Свифта стал известен широкой публике как «Путешествия Гулливеровы в Лилипут, Бродинягу, Лапуту, Бальнибарбы, Гуингмскую страну или к лошадям» в четырех частях, а герой Гулливер был введен в русский культурный

обиход.

Е. Каржавин переводил «Гулливера», опираясь на два французских перевода – аббата Дефонтена и анонимное гаагское издание 1727 года, которое, по уточнению Ю. Д. Левина, считалось «более полным, более точным и более верным, чем парижский перевод» [Левин 1990: 115]. Стиль перевода аббата Дефонтена отличался «легкостью, изяществом»; откровенная переделка романа Дж. Свифта считалась более популярной, известной и по причине издания в Париже. И, может быть, благодаря анонимному гаагскому переводу, Е. Каржавин осуществил свой перевод ближе к стилю самого Дж. Свифта и «лучше»: сравнение французской версии Дефонтена и перевода Каржавина свидетельствует о том, что последний стремился «воссоздать спокойное, неторопливое и обстоятельное эпическое повествование Свифта», в том числе и при передаче свифтовского гротеска [Левин 1990: 121–122].

Дважды Н.И. Новиков публиковал роман Дж. Свифта в переводе Ерофея Каржавина: в 1772 и 1780 году, в атмосфере успеха романа и увлечения российского общества Англией и английской культурой. Третье издание «Путешествий Гулливеровых» появилось спустя сорок лет, в 1820 году.

Длительное время эта версия появления перевода «Путешествия Гулливера» на русский язык была основной; не вызывала вопросов и хронология выхода трех изданий романа в переводе Е. Каржавина: сорокалетний перерыв между вторым и третьим изданиями объяснялся тем, что в эпоху царствования Екатерины II период активного освоения просветительского наследия Европы сменился запретом на произведения, которые могли внушать сомнения в благонадежности. Так, в 1785 году, в связи с преследованием Н.И. Новикова, роман Дж. Свифта дважды подвергался конфискации, изымался вместе с романом Д. Дефо «Робинзон Крузо». В годы правления Павла I сатирический роман Свифта был внесен в список 639 произведений, которые не рекомендовалось печатать. Из статьи Г.К. Репинского «Цензура в России при императоре Павле I» становится известным, что гротескный эпизод, описывающий состязание потенциальных министров, прыгающих на канате, стал препятствием для издания романа Дж. Свифта как книги опасной для «образования молодых людей» [Репинский 1875: 465]. Однако именно в связи с годами учения и взросления Павла I открываются некоторые подробности неоднозначного восприятия романа Д. Свифта.

Свою версию причины перевода романа Д. Свифта на русский язык предлагает историк А. А. Орлов в монографии, анализирующей

представление о Британии и британцах в восприятии россиян [Орлов 2008]. Внимание ученого привлек факт обсуждения романа Дж. Свифта в кругу придворных Екатерины II, а также вероятное прочтение «Гулливера» будущим Павлом I, чьи читательские увлечения в определенной степени зависели от рекомендаций наставника Н. И. Панина. Именно Панину, по мысли А. А. Орлова, принадлежала идея перевода и издания романа Дж. Свифта, а не государственному просветителю Г. В. Козицкому.

Н. И. Панин был образованным, тонким мыслителем, дипломатом, написавшим для великого князя «Рассуждения о непременных законах», своего рода программу правления, в которой сам монарх ограничивает свою власть, отказавшись от самовластия. Воспитанием великого князя Н. И. Панин руководил в духе Ж. Ж. Руссо, в атмосфере свободы, доброжелательности, доверия. И в период увлечения цесаревича приключенческой литературой, в конце 1765 года, состоялась беседа, в которой вновь соединились имена Дж. Свифта и Д. Дефо. А. А. Орлов восстанавливает канву этого события по воспоминаниям Семена Порошина, бывшего воспитателем цесаревича Павла: «Путешествия Юливеровы, Климовы и Робинзоновы обсуждались 26 ноября 1765 года за столом Его Высочества...» [Порошин 1844]. После этого разговора, как следует из записок С. Порошина, царедворец приказал достать французский перевод романа Д. Дефо «Приключения Робинзона Крузо», которым воспитанник зачитывался все последующие дни². Пересказы «Гулливера» для детей на русском языке, да и перевод всего романа появятся несколько лет спустя, однако в беседе прозвучало первым все-таки имя Дж. Свифта. Интерес к «Путешествию Гулливера» в дальнейшем совпал со вниманием Павла I к «британскому опыту», особенно к послереволюционному развитию Англии и к противоречивому процессу реализации просветительских идей в течение XVIII столетия. Но резкие политические взгляды Дж. Свифта и его критическое отношение к истории России, сатирический пафос писателя, опровергающий разумность любого государственного устройства на земле и картина крушения культурной миссии Просвещения в «Путешествии Гулливера» – все это в комплексе не могло не повлиять на сложное отношение к роману и к его автору в России в 1790-х гг. и на рубеже XVIII–XIX вв.

С конца 1790-х гг. имя Дж. Свифта упоминалось крайне редко в русских изданиях. По традиции, заложенной современниками Свифта и продолженной его английскими биографами, в русских моралистических и увеселительных журналах публиковались

переводные анекдотические истории про писателя, в которых он выступал с неперенным поучением (Например, издание под редакцией Н. И. Новикова «Детское чтение для сердца и разума», журнал «Отрада в скуке, или Книга веселия и разышления»). В «Словаре историческом», составленном на основании французских словарей, была помещена биография Дж. Свифта, ставшая первым жизнеописанием писателя на русском языке [Словарь исторический 1793: 471–476]. Новая волна внимания к английской истории и культуре в годы правления Александра I вернула произведения Дж. Свифта в круг чтения российского читателя. По этой причине, вероятно, и было осуществлено третье издание перевода романа «Путешествие Гулливера»: особенности этой публикации «Путешествий Гулливеровых» заключались в указании языка, с которого был выполнен перевод – «с английского» (!), и в отсутствии фамилии переводчика Ерофея Каржавина. Эти два уточнения обращают на себя внимание, тем более что первый перевод романа Дж. Свифта с английского языка появился гораздо позднее, в 1860-х гг. Ироническая «анонимность» перевода в третьем издании «Гулливера» в 1820 г. была в духе самого автора, и фактически эта публикация продолжала вереницу путаницы, сопровождавшую «Путешествие» Свифта с самого начала.

В первые десятилетия XIX в. утверждается представление о творческой индивидуальности писателя, основы которого формировались в XVIII веке. Существенную роль в этом процессе сыграло высказывание Н. М. Карамзина о «философическом духе и остроумии известного Свифта, первого английского сатирика» в рецензии на английское издание ранее не собранных произведений писателя [Карамзин 1791: 207]. Н. М. Карамзин подчеркнул важные составляющие творчества Свифта, благодаря которым он обрел особую значимость в историко-литературном процессе Англии XVIII века. В более широком, европейском контексте эпохи Просвещения определено место наследия Дж. Свифта В. Г. Белинским: век Просвещения, по мнению критика, «...выразил себя в особенной, только одному ему свойственной форме: философские повести Вольтера и юмористические рассказы Свифта и Стерна – вот истинный роман XVIII века» [Белинский 1955: 134].

Таким образом, в первой трети XIX века завершился период раннего восприятия творчества Джонатана Свифта в России, в течение которого образ Гулливера стал узнаваемым и обсуждаемым в ряду других героев-путешественников, а в сознании читателей и критиков сложился образ Свифта – сатирика и мыслителя, чей суровый взгляд на

мир и стремление вскрыть общественные несправедливости оказались близки и понятны русской публике.

Примечания

¹В переводе с английского под редакцией А.А. Франковского роман Дж. Свифта выдержал четыре издания в издательстве «Академия» в серии «Сокровища мировой литературы», с 1928 по 1936 гг. Одновременно роман выходил в издательстве «Художественная литература» (1936). Последнее издание и стало основой последующих публикаций романа в 1967, 1976 и 1987 гг., сопровождаемых каждый раз серьезной издательской и текстологической правкой. Таким образом, во второй половине XX века русский перевод романа Свифта был максимально приближен к английскому оригиналу. См. Рак В.Д. О текстологической подготовке издания / Свифт Дж. Избранное: пер.с англ./ Сост., коммент. В. Рака и И. Чекалова; предисл. В. Рака. Л.: Худож.лит., 1987. С. 392–394.

² Отметим вслед за историком, что цесаревичу был выдан пересказ романа Д. Дефо, так как, по уточнению С. Порошина, «на французском [текст] еще не достали». Вероятно, Павел Петрович читал неполный перевод «Робинзона Крузо», выполненный с французского переводчиком Яковом Трусовым в 1762 г. и издававшийся специально для детей: Новейший детский Робинзон или Любопытнейшие приключения Робинзона Крузое: Рассказ отца своим детям: [По Даниэлю Дефо]».

Список литературы

Анисимов Е. В. Толпа героев XVIII века. М.: Астрель, 2013. С. 271–275.

Белинский В. Г. Статьи о А.С. Пушкине. Статья 2-ая. / Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М.: 1955, т. 7. 134 с.

Дубашинский И. А. Отстаивание наследия Свифта // Вестник Моск.ун-та. 1969. Сер.11. Журналистика. № 5. С.83–86.

Левин Ю. Д. Раннее восприятие творчества Джонатана Свифта / Ю.Д. Левин Восприятие английской литературы в России. 1990.

Муравьев В. С. Свифт в России // Труды Всесоюзной государственной библиотеки иностранной литературы. М., 1973. Т. 2. С.126–142.

Давыдов Ю. В. Смуглая Бетси, или Приключения русского волонтера. М.: ТЕРРА, 1996. 400 с.

Долгова С. Р. Ерофей Каржавин – автор первого перевода «Путешествия Гулливера» на русский язык: «Опыт биографии» // Рус.лит. 1978. №1. С.99–103.

Долгова С. Р. Творческий путь Ф. В. Каржавина / отв. ред. докт. филол. наук Г. Н. Моисеева. Л.: Наука, 1984. 152 с.

Дуров Н. П. Братья Василий и Ерофей Каржавины // Рус. старина. 1875. № 3. С. 272–284.

Карамзин Н.М. Об иностранных книгах. Разные пьесы Доктора Свифта в прозе и в стихах // Московский журнал. 1791. Ч. 2. 207 с.

Порошин С. Семёна Порошина записки, служащая к истории Его Императорского Высочества благовѣрнаго государя цесаревича и великаго князя Павла Петровича, наслѣдника престолу российскаго – URL: <https://play.google.com/books/reader?id=VysEAAAAYAAJ&hl=ru&printsec=frontcover&pg=GBS.PA517> (дата обращения: 23.08.2018).

Предуведомление издателей / Свифт Д. Путешествие Лемюэля Гулливера. Санкт-Петербург : Вита Нова. 2005. С. 3–5.

Орлов А.А. "Теперь я вижу англичан вблизи..." Британия и британцы в представлениях россиян о мире и о себе (вторая половина XVIII – первая половина XIX вв.). Очерки. М. : Гиперборея, Кучково поле, 2008. С. 364.

Путешествия Гулливеровы в Лилипут, Бродинягу, Лапуту, Бальнибарбы, Гуингмскую страну или к лошадям/ Книга 1-4 / Переведена с французскаго на российский Государственной Коллегии иностранных дел переводчиком Ерофеем Коржавиным. Санкт-Петербург : При Имп. Акад. наук, 1772–1773.

Репинский Г.К. Цензура в России при императоре Павле I: 1797-1799 / Русская старина: ежемесячное историческое издание. СПб : Тип. В.С. Балашева, 1875. Т. XIV. Вып. 11. С. 454–469.

Свифт Д. / Словарь исторический, или сокращенная библиотека, заключающая в себе жития и деяния... В 14 ч. Ч. II. М., В Университетской тип., у В. Окорокова, 1793. С. 471–476.

Чекалов К.А. Лиллипуты в стране Гулливеров // Материалы Михайловских Пушкинских чтений «...Веселое имя: Пушкин» : [Сб. ст.]. Сельцо Михайловское, 2011. С. 22–33.

Чекалов К.А. Формирование массовой литературы во Франции. XVII – первая треть XVIII века. М.: ИМЛИ РАН, 2016. 248 с.

Шайтанов И.О. Столетье безумно и мудро... // Англия в памфлете. Английская публицистическая проза начала XVIII века. М.: Прогресс, 1987. С. 5–34.

Arinshtein L. M. Swift's literary reputation in Russia // University review. Dublin, 1967. V. 4. N. 1. P. 39–40.

**THE NOVEL «GULLIVER'S TRAVELS» BY J. SWIFT
IN RUSSIAN RECEPTION
(THE LAST THIRD OF XVIII – THE BEGINNING OF THE XIX
CENTURY)**

Lyudmila Yu. Makarova

Candidate of Philology, Associate Professor in the Department of Literature and
Methods of its Teaching

Ural State Pedagogical University

620017, Russia, Yekaterinburg, prospect Kosmonavtov, 26.

zeppelin2302@yandex.ru.

The object of the article is the early reception of D. Swift's work in Russian culture. The article presents the facts, which were studied before and have been discovered recently in Russian science: the information about Russian editions of the writer's works, first reader's responses and critical assessments. An attempt has been made to restore the versions of the appearance of the Russian translation and the publication of the novel "Gulliver's Travels", and also the details of the perception of image of Gulliver among other literary heroes-travelers have been recreated. The idea of the creative individuality of J. Swift, that formed in the consciousness of the Russian enlightened society in the XVIII century, is formulated.

Key words: Jonathan Swift, Enlightenment, Gulliver, reception, translation, reader, critic.

**ОБРАЗ СКУЛЬПТУРЫ ВЕНЕРЫ
В ПОЭМЕ ДЖ.Г.БАЙРОНА
«ПАЛОМНИЧЕСТВО ЧАЙЛЬД-ГАРОЛЬДА»**

Ирина Александровна Новокрещенных

к. филол. наук, доцент кафедры мировой литературы и культуры
Пермский государственный национальный исследовательский университет
614990, Россия, Пермь, ул. Букирева, 15. ira-tabunkina@mail.ru

Ольга Игоревна Тляшева

студенка 3 курса факультета современных иностранных языков и литератур
Пермский государственный национальный исследовательский университет
614990, Россия, Пермь, ул. Букирева, 15. olga.tlyasheva.97@mail.ru

Статья посвящена анализу образа скульптуры Венеры Медицейской в IV песне поэмы «Паломничество Чайльд-Гарольда». Байрон создает образ через указание на материал и некоторые детали облика. Однако большее внимание поэт уделяет восприятию скульптуры зрителем и читателем в качестве субъекта «мы», а также истории взаимоотношений Венеры и Париса, Анхиза, Марса, взятых из мифов.

Ключевые слова: Байрон, «Паломничество Чайльд-Гарольда», скульптура, Венера, миф.

Оказавшись в вынужденном путешествии по Италии, Дж. Г. Байрон весной 1817 г. посетил Венецию, Рим, Флоренцию, Феррару, Милан. Италия «предстала перед ним во всем праздничном блеске ее южного неба, моря и гор, во все великолепие ее памятников древности и творений нового искусства» [Елистратова 1956: 120]. Четвертая песнь поэмы «Паломничество Чайльд-Гарольда» (1817–1818) «навеяна целиком итальянскими впечатлениями» поэта [Соловьева 2009: 78]. При этом обращение к теме «величавой национальной культуры Италии, запечатленной в архитектуре, ваянии, живописи», с одной стороны, есть свидетельство участия Байрона в национально-освободительной борьбе итальянского народа [Елистратова 1956: 122]. С другой стороны, важна эстетическая сущность произведений искусства и их роль в вопросах отношения красоты и природы, любви и смерти, что проясняет романтическую концепцию искусства.

В IV песне поэмы Байрона говорится о том, что «искусство в известных своих аспектах выше жизни» [Дьяконова 1978: 124]. У романтиков мир действительный воспринимается сквозь призму искусства: «через искусство и его образы, которые ложатся в основу их воображения, и потом постепенно преодолеваются реальными» происходит «восприятие романтиками природы» [Рогова 2014: 12]. Произведение искусства в эпоху романтизма становилось возможностью затронуть такие вопросы, как сущность искусства, роль искусства для человека, проблема отношений искусства и жизни, проблема взаимодействия искусств [Бочкарева, Табункина, Загороднева 2016: 27, 33].

И. А. Дубашинский в книге «Поэма Дж.Г.Байрона “Паломничество Чайльд-Гарольда”» пишет о «горизонтальном» и «вертикальном» портретах Италии в IV песне. Первый дает представление о том, как в Италии соединяются прошлое и современность, а второй – создается экскурсами в историю [Дубашинский 1975: 76–77]. Частью такого портрета становится скульптура Венеры Медицейской – *the Goddess loves in stone*, – представленной Байроном в XLIX–LIII строфах IV песни «Паломничества Чайльд-Гарольда».

Читатель, соотнося детали, связанные со скульптурой, сюжеты и образы из мифов, к которым обращается в поэме Байрон, догадывается, что поэт имеет в виду скульптуру Венеры Медицейской, находящейся в картинной галерее Уффици во Флоренции. Поэт, уезжая из Венеции в Рим на некоторое время, по дороге заехал во Флоренцию на один день. Сделал он это именно ради скульптуры Венеры, о чем сообщает в письме к другу Т. Муру из Венеции от 11 апреля 1817 г.: «Я иду один, – один, потому что хочу вернуться сюда. Я только хочу увидеть Рим. Я не испытываю ни малейшего любопытства к Флоренции, но я должен увидеть Венеру» (пер. наш. – О.Т., И.Н.) [Life of Lord Byron...: эл. ресурс]. Позже, 26 апреля из Фолиньо он сообщает о скульптуре Венеры, что она создана больше для восхищения, чем для любви (*The Venus is more for admiration than love*). При этом Байрон упоминает еще других Венер, которые его поразили (*What struck me most were*) – живописная «Венера Урбинская» Тициана (1538, Уффици) и скульптура Кановы «Полина Боргезе в виде Венеры» 1808, Палагинская галерея, палаццо Питти).

Известно, что статуя Венеры Медицейской является мраморной копией с утраченного оригинала эпохи эллинизма I в. до н.э. «Афродита Книдская» Праксителя. Она, известная более чем по 50 копиям, послужила прототипом для «Афродиты Медицейской» [Мифы народов мира 1982: 135]. Скульптура была приобретена из папской коллекции в Риме семьей Медичи, поэтому получила свое название [Галерея Уф-

фици 2011: 9]. Статуя изображает римскую богиню любви Венеру (греч. – Афродита) в момент ее выхода из пены. Согласно мифу, «Венера родилась около острова Киферы из белоснежной морских волн. Легкий ветер принес богиню на остров Кипр, где она вышла из воды» [Кун 1990: 35].

Французский художник и знаток искусства Рене Менар (1827–1887), кроме статуи Венеры Медицейской (Флоренция, Уффици), упоминает также наиболее известные варианты Венер – это Венера Капитолийская, Венера Анадиомеда (под этим именем известны все статуи богини, на которых она изображена выжимающей волосы) [Мифы в искусстве старом и новом 1993: 201, 203]. Живописные, скульптурные варианты сюжетов о Венере позволяют сделать вывод о том, что «для богини любви и красоты внешний вид, несомненно, имеет определяющее, если не самое главное, значение» [Бочкарева, Табункина 2010: 136].

В XLIX строфе IV песни поэмы речь идет о творении человеческого гения, превзошедшего саму природу, которая потерпела неудачу (*what Mind can make, when Nature's self would fail*). Реакция воспринимающего субъекта «мы» (*we*) выражена использованием местоимение второго лица: поэт делает читателя со-зрителем в галерее Уффици. Скульптура представлена в строфе через форму, очертания и лицо (*form and face*). Статуя наполняет воздух красотой, чем-то неземным (*fills the air around with beauty*) и вселяет в зрителей частицу бессмертия (*instills a part of its immortality*). Созерцание статуи приоткрывает завесу небесного (*the veil of heaven is half undrawn*). В душе зрителя появляется зависть к древним мастерам, которые смогли создать такое совершенство.

L строфа поэмы – это вновь описание реакции субъекта на скульптуру и ее воздействие, когда мы вглядываемся на нее и даже отворачиваемся, ослепленные и опьяненные великолепием (*we gaze and turn away <...> dazzled and drunk with beauty*). Мы становимся пленниками красоты: сердце *цепями* приковано к колеснице триумфального Искусства (*chained to the chariot of triumphal Art*) и не хочет освободиться от этого плена. Если в предыдущей строфе Байрон отметил форму и лицо скульптуры (*form and face*), то последние строки L строфы «<...> we have eyes: / Blood, pulse, and breast confirm the Dardan Shepherd's prize» акцентируют внимание на других деталях скульптуры – это кровь, пульс и грудь, которые создают образ Венеры и олицетворяют скульптуру.

Байрон упоминает миф о суде Париса, соглашаясь с его выбором (*confirm*). Когда-то между богинями Герой, Афиной и Афродитой (Ве-

нерой) произошел спор о том, кому из них должно достаться яблоко с надписью «Прекраснейшей». Громовержец Зевс повелел разрешить этот спор Парису, сыну правителя Трои. Парис отдал яблоко богине любви (см. [Кун 1990: 222]). В 50 строфе поэмы Байрона Парис назван *Dardan Shepherd's*, что подчеркивает, с одной стороны, занятие Париса – он «пас царские стада: это делают в “Илиаде” многие представители царских домов – сыновья Приама, Анхис, Эней, братья Андромахи» [Ярхо 1980: 288]. С другой, – слово *Dardan* в наименовании Байроном сына Приама и Гекубы связано с горой Ида, на которой после рождения его велел сбросить Приам, т.к., согласно пророчеству, ожидаемый сын станет виновником гибели Трои. Суд Париса над тремя богинями соотносят со временем пребывания его на горе Ида [Там же]. В предгорьях горы Иды, по Гомеру, Дардан, сын Зевса и плеяды Электры, основал одноименный город [М.Б. 1980: 353].

В следующей строфе (LI) Байрон продолжает тему Венеры и героев мифов, акцентируя на них внимание синтаксически: в каждом вопросительном предложении речь идет об одном из героев – Парисе, Анхизе, и боге – Марсе. Одно предложение Байрон посвящает истории любви Венеры и Анхиза (*Anchises*). Анхиз был внуком троянского царя Ила. Венера увидела его на горе Иде во главе войска и полюбив, родила сына Энея, будущего основателя Рима [Немировский: эл.книга]. Байрон, говоря об Анхизе, называет его благословенным (*deeply blest*): не каждый смертный может сподобиться любви богини.

Гораздо большее внимание (две строфы – LII, LIII) поэт уделяет другому мифу – это история любви Венеры и Марса (в греческом варианте – Ареса). Байрон, говоря о Марсе, использует перифраз (*Lord of War*) и подробно описывает фигуры Венеры и Марса словно изобразительный сюжет полотна или скульптуры. Перед нами разворачивается сцена, когда повелитель войны, грозный на поле брани, склонился к коленям Венеры (*laid on thy lap*), покорен ее красотой. Как отмечает Р. Менар, «грубого Марса могла победить только богиня красоты Венера» [Мифы в искусстве... 1993: 191, 193]. Марс взирает на лицо Венеры, словно на звезду (*gazing in thy face as toward a star*). Причем, поэт использует форму того же слова *gaze*, которое уже использовалось при описании реакции зрителя в L строфе. Марс жадно созерцает черты лица богини (*feeding on thy sweet cheek*), в то время как Венера осыпает возлюбленного горячими поцелуями (*lava kisses showered on his eyelids*).

Сцена Венеры и Марсом, по мнению Дж. Хеффернана, «эксплицитно эротизирует» скульптуру Венеры, а рифма «*burn*» – «*urn*» соединяет эротизм скульптуры с идеей смерти (Флоренция – город смер-

ти). Не случайно после строф о скульптуре Венеры следует описание базилики Санта-Кроче [Heffernan 2004: 129, 130]. Здесь находятся гробницы великих итальянцев. В поэме Байрон упоминает имена Галилео Галилея, Никколо Макиавелли, Витторио Альфьери, Микеланджело Буонарроти. В письме к издателю Дж. Мюррею Байрон пишет о том, что могилы Макиавелли, Майкла Анджело, Галилео Галилея и Альфьери превращают Санта-Кроче в Вестминстерское аббатство в Италии. При этом поэт восхищается не гробницами, а их содержанием (*I did not admire any of these tombs – beyond their contents*) [Life of Lord Byron: эл. ресурс].

Всю строфу LI Байрон посвящает чувствам влюбленных богов – Венеры и Марса. Он пишет, что небесное происхождение не дает им способность выразить любовь (*their full divinity inadequate that feeling to express*). Боги уподобляются смертным (*the gods become as mortals*), но и в судьбе смертных есть божественные мгновения (*man's fate has moments like their brightest*). Вместе с тем, когда земное притяжение заставляет нас вернуться на землю, мы способны по воспоминаниям создать то, что приобретает форму статуй.

В строфе LIII Байрон возвращается к описанию скульптуры: поэт оставляет мудрецам толковать о красоте изгиба и стана статуи (*I leave to learned fingers and wise hands to teach and tell*): пусть они пытаются описать не поддающееся описанию (*describe indescribable*). Однако их мерзкое дыхание (*vile breath*) не должно омрачать отражение, в котором навсегда виден прекрасный образ, когда-либо оставленный небесами светить человеческой душе (*that ever left the sky on the deep soul to beam*).

Итак, проанализировав строфы XLIX–LIII IV песни «Паломничества Чайльд-Гарольда», мы обнаружили, что Байрон своеобразие образа скульптуры Венеры Медицейской заключает в следующем. Поэт называет ее *the Goddess loves in stone*, указывая на материал – камень и называя некоторые детали скульптуры. Большой акцент поэт делает на восприятии субъектом – зрителем, читателем – скульптуры и на ее связи с мифом. С помощью мифа Байрон оживляет скульптуру и описание деталей скульптуры «переходит» в историю о взаимоотношениях Венеры и героев мифов (Париса, Анхиза, Марса). Скульптура как творение человека превосходит природу и как неподдающееся описанию интерпретирует Байрон скульптуру Венеры.

Список литературы

Бочкарева Н. С., Табункина И. А., Загороднева К. В. Эстетические взаимодействия в литературе и культуре: экфрастическая поэзия XIX

века: учеб. пособие; Перм. гос. нац. исслед. ун-т. Электрон. дан. Пермь, 2016.

Бочкарева Н.С., Табункина И.А. Художественный синтез в литературном наследии Обри Бердсли. Пермь, 2010. 254 с.

Галерея Уффици. М.: Директ-Медиа, 2011. 96 с. (сер. Великие музеи мира. Т. 9).

Дубашинский И.А. Поэма Дж.Г.Байрона Паломничество Чайльда Гарольда. Рига: Звайгзне, 1975. 99 с.

Дьяконова Н.Я. Английский романтизм: проблемы эстетики. М.: Наука, 1978. 208 с.

Елистратова А.А. Байрон. М.: АН СССР, 1956. 264 с.

Кун Н.А. Легенды и мифы Древней Греции. Пермь: Кн. изд-во, 1990. 427 с.

М.Б. Дардан // Мифы народов мира: в 2 т. М.: Сов. энцикл., 1980–1982. Т. 1. С. 353.

Мифы в искусстве старом и новом: ист.-худож. моногр. (по Рене Менапу) / ред.-сост. Э.Ф.Кузнецова. СПб.: Лениздат, 1993. 384 с.

Мифы народов мира: энцикл.: в 2 т. М.: Сов. энцикл., 1980–1982. Т. 1. 672 с.

Немировский А.И. Мифы и легенды народов мира: в 3 т. М.: Литература, Мир книги, 2004. Т. 2. Ранняя Италия и Рим. 432 с. URL: [Nemirovskiy_A_I_Legendy_i_mify_drevnego_mira_Rannyya_Italia_i_Rim.fb2](#) (дата обращения: 04.06.2018).

Рогова А.Г. Злой гений и его портрет: Образ Наполеона Бонапарта, созданный Б.Р.Хейденом и У.Вордсвортом // Экфрастические жанры в классической и современной литературы/ под общ.ред. Н.С.Бочкаревой. Пермь, 2014. С. 12–44.

Соловьева Н.А. Четвертая песнь «Паломничества Чайльда Гарольда»: Байрон, Тернер, Айвазовский // Взаимодействие литературы с другими видами искусства: XXI Пуришевские чтения: сб. ст. и мат. междунар. конф, 8–10 апреля 2009/Моск. гос. пед. ун-т. М., 2009. С.78.

Ярхо В.Н. Парис // Мифы народов мира: в 2 т. М.: Сов. энцикл., 1980–1982. Т. 2. С. 288–290.

Heffernan J.A.W. Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2004.

Life of Lord Byron: With His Letters and Journals. By Thomas Moore, esq; in 6 vol. Vol. IV. London: John Murray, Albemarle Street. 1854. Available at: <http://www.gutenberg.org/files/16549/16549-h/16549-h.htm> (16.07.2018).

THE IMAGE OF MEDICI VENUS SCULPTURE IN THE POEM *CHILDE HAROLD'S PILGRIMAGE* BY BYRON

Irina A. Novokreshchennykh

Candidate of Philology, Associate Professor in the Department of World Literature and Culture

Perm State University

614990, Russia, Bukirev str., 15. ira-tabunkina@mail.ru

Olga I. Tlyasheva

Student of the Faculty of Modern Foreign Languages and Literatures

Perm State University

614990, Russia, Perm, Bukirev str., 15. olga.tlyasheva.97@mail.ru

The article is devoted to the image of Medici Venus sculpture in the fourth canto of Byron's poem *Childe Harold's Pilgrimage*. Byron creates the image through pointing at material and some details of appearance. But more attention he pays to impressions of beholders and readers (subject "we") and to Venus' relations with Paris, Anchises and Mars, described in mythology

Key words: Byron, *Childe Harold's Pilgrimage*, sculpture, Venus, myth.

**НАЦИОНАЛЬНО-МИФОЛОГИЧЕСКАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ
ПРИРОДНЫХ ОБРАЗОВ В НОВЕЛЛИСТИКЕ 1920-Х ГОДОВ
(НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ И.БАБЕЛЯ, Л.ЛЕОНОВА,
ВС.ИВАНОВА)**

Анна Витальевна Подобрий

доктор филологических наук, профессор кафедры РЯ,Ли МОРЯиЛ
Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет
454080, Россия, Челябинск, пр. Ленина, 69. podobrij@yandex.ru

В статье рассматривается, какими способами в произведениях писателей 1920-х годов (И. Бабеля, Л. Леонова, Вс. Иванова) маркируются природные образы, позволяющие в рамках русскоязычного текста создать образ «чужого мира», «чужой культуры».

Ключевые слова: образ чужого мира, билингволитература, поликультурная литература, пограничная литература.

Вопрос о национальном своеобразии, особенностях национальных культур, языков, систем мышления и мировоззрения, нашедших свое воплощение в литературе, получил широкое распространение в науке: и в философии, и в лингвистике, и в культурологии, и в социологии, и в политологии. Однако в рамках литературоведения проблема взаимовлияния разных национальных культур в эстетическом поле одной национальной литературы стала рассматриваться более или менее целенаправленно только в XX веке. Поэтому интерес к произведениям авторов 1920-х годов, создавшим т.н. «пограничную» литературу всегда был очень пристальным.

Исследователи литературы, стремясь создать адекватную методику анализа подобного рода текстов, шли разными путями. Однако только в последние несколько десятилетий все эти поиски оформились в более менее целостное осознание приемов и способов формирования мира «чужой» культуры в рамках родного языка в произведениях художественной литературы (См., например [Найденова 2014]; [Савельева 2000]; [Лейдерман 2005]; [Подобрий 2009] и пр.).

Феномен поликультурной литературы не ограничивается использованием только языковых средств, грамматики и синтаксиса «чужого» языка, а предполагает целый комплекс обращений к национально-

культурным основам этноса, представитель или представители которого стоят в центре писательского внимания и также становятся соучастниками создания художественный образа «инокультурного» мира в рамках родного языка. Можно выделить разные составляющие этого «комплекса», одним из них будет обращение к национальным мифологическим традициям при создании образов природы. Еще Г. Гачев отмечал: «Национальные языки в звучности своей – голоса природы в человеке» [Гачев 1998: 54]. Мы обратимся к анализу природных образов в новеллистике писателей постреволюционной эпохи, чтобы наглядно показать, как эти образы маркируют инокультурное сознание в русскоязычном тексте, как создается некий *обобщенный образ* непривычной, во многом даже *экзотичной* для русского читателя *национальной картины мира*.

Одним из объектов художественного внимания Вс. Иванова становится Алтай, Сибирь, Дальний Восток, шире – Север. Действительно, народы Севера объединены одним – монголоидным – типом расы и схожим типом культуры. Все они стоят едва ли не начальной – мифологической – ступени развития общества. Фольклорно-мифологическое мышление народов Севера и стало объектом внимания Вс. Иванова в цикле «Алтайские сказки». Да и сам «фольклор выступает [в цикле] как эстетический ингредиент творчества писателя» [Пудалова 1984: 22]. Вс. Иванов использует не только фольклорные элементы и символику, но и включает в свое повествование своеобразный метафорический ряд, характеризующий природу. Эти природные маркеры не имеют ничего общего с культурой русской, поэтому создается некий непривычный эмоционально-образный ряд, входящий в противоречие с культурным опытом русскоязычного читателя и создающий образ экзотической, чужой культуры.

Например: «одно лето – зима выпила, другое выпила, только за третье принялась – пожелтело оно с перепуга [образ осени – А.П.]...» («Баран»); «заболел с тоски Кара-Су. Бросаться на берег стал, а потом со стыда закрылся белым чувлуком, как киргизка [образ льда – А.П.], и бредит – летом, тайгой, Йгу» («Как любил Кара-Су»); «баб у него, как комара летом. Умывается маслом коровьим [символ достатка – А.П.]» («Уёнчи Докай») и пр. (Здесь и далее см. [Иванов эл. ресурс]).

Образ довольства непосредственно связан с двумя важными для Сибири атрибутами жизни и пищи: жиром и кедровым орехом. Например: «А баран – все тоньше и тоньше – и курдюк пропал. Плохой стал баран» («Баран»); «до того нажрался, брюхо, как шишка кедровая, крепкое стало» («Куян»); «полюбила девушка Кызымил, красивая девушка (как черемуха весной), доброго бога Вуиса. Розового, сочно-

го, крепкого – как шишка кедровая» («Кызымилъ – золотая река»); «жил уёнчи-певец Докай. Веселый, толстый – борода как травы» («Уёнчи Докай») и пр.

Естественно, что специфика фольклорной культуры складывается и под влиянием этнических факторов, приведших к образованию того или иного народа, и связана с природным, географическим ареалом проживания данной нации и с уровнем культуры. Даже не следуя плотно за фольклором народов Алтая, создавая иллюзию «импровизации на ходу», писателю удалось показать цельный образ мира алтайского края, наделенный неповторимыми, красочными, экзотическими для русского читателя чертами.

В новелле «Шо-Гуанг-Го, амулет Великого Города» в основу повествования положена легенда о великом амулете, несущем свободу. Писателю удалось уловить и передать глубинные основы миропонимания корейца-каули, и символику, непосредственно связанную с тайгой и морем; и древнейшие ритуалы, плотно вошедшие в повседневную жизнь и речевую манеру. Отсюда и своеобразный *антропоморфизм* («я говорю – будет беда. Может быть, тучи огненными палками будут колотить горы, а по пути разобьют наши фазенды...»), «снег продавил синее небо. Медведь снеговой гложет тучи»» и пр.); и *сравнения*, непосредственно связанные со средой обитания каули (например, «голосом длинным и тощим, как сухие водоросли, сказал...»), «рот яркий, большой, словно морская рыба», «и ныли сердца, как расщепленные бурею кедр» и пр.), и *обрядовость*.

Священными символами у корейцев были Море и все, что с ним связано, и таежный Кедр. Кедровая ветка, шишка, хвоя – отгоняют, по повериям каули, злых духов. (Подробно о повериях корейцев, связанных с культом дерева, можно узнать [Ким эл. ресурс]). Именно в таком качестве воспринимается кедровая ветка в новелле Вс. Иванова, например: «я построю дома фанзу из камня, на крышу под окном прибью кедровую ветвь...»; «двумя ветвями закрылся Хе-Ми от нечестивых речей – священная хвоя кедр задерживает хулу»; «щепы кедровые, священные. Дым над костром как кедр, искры как шишки из золота» и пр.

Тайга связана в сознании каули (и запечатлена в новелле Вс. Иванова) и с образами животных, прежде всего – медведя (например: «а русский, как медведь жадный, – всех слопает», «медведь ничего не боится... Ту-Юн-Шан молод. Язык у него легкий. Вышел на тропу, сказал: «– Отец. Стрелять мы тебя не будем, нет у нас ни пороха, ни ружей. Ты всех сильнее, ты всех ласковее, отец, – пропусти...») и гор-

ного козла (например, «бегу, как козел, – слышишь рога звенят?» и пр.).

Образ медведя явно носит тотемический оттенок [Ким эл. ресурс]. Козел – самое быстрое животное, способное преодолевать горные кручи и каменные завалы. Сопоставление человека и его быта возможно в сознании каули и с образами других стихий.

Море, рыба и все, что связано с морем (помимо риса, выращенного, кстати, на морской воде), – основные продукты питания азиата. Естественно, что море воспринималось как символ жизни. Отсюда постоянное сопоставление человека, частей его тела с рыбой, морской капустой, пеной, водой, что писатель сумел необычайно точно зафиксировать в своей новелле, например: «сердце привыкло к морю. Сердце – чайка или рыба, одно», «– Сколько, Ту-Юн-Шан, сожгли круглоголовые люди с островов фанз каули?

– Много... Как пены, много...

– Много, как морской капусты – много.

Спросил Хе-Ми сына Ту-Юн-Шана:

– Сколько народу убили?

– Много... Будто камбалу, били народ...» и пр.

Сказ Вс. Иванова вступает в открытый диалог с русской речью и фольклорной образностью, своеобразный корейский сказ кажется русскому читателю экзотичным, и эта экзотика маркирует «инокультурный» мир в его сознании.

В 1922 году Л. Леонов написал рассказы «Халиль» и «Туатамур». В них мир восточной экзотики вступает у Леонова в диалог с русскими образом мира, носителем которого является литературный автор.

В «Халиле» (см. [Леонов эл. ресурс]) обращение к природным образам не становится сюжетосодержащим элементом, но оно помогает «воссоздать» образ мышления «чужой» для западного человека культуры.

Например, Л. Леонов стилизует

1) – сравнения, часто встречаемые в речи восточного человека, связанные с природными образами, имеющими символическое значение: барс, сокол – цари зверей и птиц, сильные, безжалостные («оно [солнце] бросилась на меня, как барс, как сокол на фазана»; «сокол, слуга царей...» и пр.); верблюд – везущий вдаль поклажу и седока, символ движения («медленная, в небе проходила черная верблюдица – ночь»); лань, сайгак – легкие, быстрые («кто тот, у которого глаза подобны глазам дикой сайги...?»); осел, обезьяна – глупые («зачем в юности моей верблюд не наступил мне на ухо? Я бы не услышал теперь ни

рева ослов багдадских, ни вопля хатайских обезьян!); «...ты пришел за динарами – наградой мудрого, а получил удары – награду осла» и пр; 2) – метафоры, которые носят явно выраженный мифологический характер: «медный голос трубы... подобен он реву пустыни, когда зимних бурь кривые когти терзают красную ее, неостылую грудь»; «их бороды – как облака. Пятилетняя девочка спросила мать: не облака ли идут в дом пророка?»; сердце «укушено змеей мечты»; «вышел Халиль, неожиданный и нежный, как месяц перед полночью» и пр.

Вторая новелла «Туатамур» (см. [Леонов 1969: 140–164]) соединила в себе две мощнейших линии поэзии и мифологии Востока: любовь и бой, война. Любовь – смерть – кровь – вот тот треугольник, вокруг которого сложилось повествование старого Туатамура. В мифологии разных народов слова со значением «судьба» соотносятся с астральной символикой. В новелле Леонова Солнце сопровождает героя, Солнце – символ его славы и несчастья, Луна – спутник Ытмари.

Впервые образ Солнца появляется, когда татарские воины отправляются в поход. «Поутру, когда звездное скопление Уркура спешило спрятаться в голубой траве, барабанный бой разбудил солнце. Оно, хромая, поползло над ордой», Солнце – день, Солнце – удача, Солнце – кровь. Луна – судья, Луна – глаза предков, Луна – любовь и смерть, если Луна убивает, то тихо, без крови.

Эти параллели характерны для мифологии и фольклора как западных, так и восточных народов. Леонов не нарушает данной традиции. Взошло Солнце, «блеснула молния клинка красным. Священный кумыз пролился на землю. Крик нукеров загудел, ворвался в меня, смял мне душу». На заре вступил в бой лучший поединщик татар Азарбук и погиб. Ночью при Луне просит ласки мужа Бласмышь, но сердце Туатамура занято другой – лунолицей Ытмарь, несущей смерть врагам. Страшная жара, палящее Солнце – предвестники битвы на Калке: «если медный котел, в котором варят бол накануне большого похода, накаливать четырнадцать дней, – он станет бел, и глядеть на него нельзя. Земля под ним растрескается. Аммэна, – солнце у Кипчи было подобно котлу. Оно расширилось во все небо и накрыло степь». Солнце убивает так же, как и стрелы: «днем солнце жгло, а вечером жужжали стрелы...». Война и Солнце – днем. Ночью – Луна и любовь. «А звезды в небе были как белые шатры. Луна была кругла, и я вспомнил песню про царевну, которая бродит в небе, выгнанная отцом.

В степи было светло. А мне хотелось Ытмари. В жилах ворчала обезумевшая кровь». Вся десятая часть повествования посвящена любовному томлению Туатамура, поэтому образ Луны присутствует здесь постоянно. «Сквозь прорезь в шатре упала луна. В изголовье,

влажном от лунного молока, я увидел лицо Ытмари. Она спала. Я сказал:

– Ты прекрасна. Луна – рабыня тебе...» или «мне захотелось иметь голубое крыло. Я беру Ытмарь на руки, я взмахиваю крылом девять раз. Я кладу Ытмарь на легкое облачко, плывущее к луне...». 11 часть новеллы – рассказ о битве, где нет возможности смотреть на небо, зато 12 часть – вновь наполнена Лунным светом: «... А ночь пришла лунная. Лунное холодное молоко текло, все текло... А на большом поле с пустыми колчанами, с пробитыми головами лежали мои, победившие, добыватели славы... Я поехал по полю. Луна текла мне навстречу...». Именно Лунный свет привел Туатамура к Ытмари и мертвому князю. Луна убила надежду Туатамура и Ытмари на счастье: «Луна текла в небе. Мертвые караулили живых!.. Ытмарь, раскачиваясь, пела одними губами. Эйе, никто не целовал их – только луна, как сестру,- она пела пению». Луна же забрала и жизнь Ытмари.

Больше Луна как символ любви, символ Ытмари на страницах новеллы не появляется. Даже ночью после самоубийства Ытмари «небо пылало закатом. Закат будто сошел в степь. Она пылала, и мы были, как в небе». Туатамур зажег степь, не давая Луне сиять на небе. Он мстил и русским, и небу; он как будто боится Луны, и уже в самом конце своего повествования Туатамур вновь обращается к своему страху, Луна выступает здесь как символ смерти: «В беззубый мой рот глядит ночь. Луна – как золотой чурбан, с которого упала голова Ягмы... Я не хочу видеть, как завтра взойдет луна...». Небесная символика «читается» достаточно легко, ибо произошла контаминация славянских и восточных архетипов.

Зачастую природные образы очеловечиваются, что естественно для мифологического мышления кочевника, например: «солнце лижет мне темя»; «ночь вышивала небо бисером»; «сердце воспламенилось к истреблению»; «в тот день одна треть потерявших жизнь была на смерть ужалена солнцем в темя» и прочее.

Природные образы помогают Леонову создать экзотический для русскоязычного читателя мир восточной культуры, маркируя, как это ни парадоксально, привычные для этого читателя представления об этом мире¹.

Очень филигранно работает с природными образами в новеллах «Конармии» И.Бабель (см. [Бабель эл. ресурс]). Его задача более сложная, чем у Иванова и Леонова. Он создает не «образ чужого мира», а столкновение разных (чуждых друг для друга) миров как национальных (казаки-евреи), так и социальных (мир патриархального покоя, мир Торы – мир революционных перемен, мир анархии). По-

этому природные образы играют у писателя, если можно так выразиться, более активную роль, помогают оценить трагедию человека, раздираемого новым бытием.

В «Конармии» каждое обращение писателя к миру природы обязательно диктуется необходимостью дополнить образ рассказчика или одного из героев при помощи его внутренних переживаний, при помощи соотнесения этих переживаний с природой. Как и в русской лирической народной песне (наиболее полно зафиксировавшей наряду с жанрами былины и сказки мифологические воззрения народа), символические образы природы: Луна, Солнце, Звезды – становятся средством характеристики внутреннего мира героя, его борьбы с собой, переживаний.

Применительно к новеллам Бабеля Луну нужно рассматривать, как справедливо полагает Е. Б. Скороспелова, в трех измерениях: 1 – собственное явление природы, 2 – космическое явление, 3 – отражение внутреннего мира Лютова [Скороспелова 1979]. Причем, первый и второй планы зачастую переплетаются.

С появлением Луны начинается внутренний суд Лютова над самим собой, своими поступками, окружающим миром. Но возникает вопрос: почему именно Луна? Ответ мы можем найти, лишь обратившись к фольклорной традиции (причем, не только русской, но и еврейской). В русском фольклоре Луна и звезды – глаза неба. И эти глаза могут заглянуть в душу человека, если, конечно, у него есть душа. В еврейской традиции функция светил примерно та же. «Диск солнечный – один из слуг Господних... Молния – одно из отражений огня небесного, и блеск ее сияет во всех концах мира...» [Агада 1993: 73].

Для Бабеля наличие души, допускающей самоанализ, – главное отличие рефлексирующего Лютова от всей массы конармейцев. Небо наградило его этим даром, небо же (посредством Луны) наблюдает и оценивает его поступки и движения души. Примечательно, что оценке неба больше ни один из героев не подвергается. Конармейцы – дети Солнца. С одной стороны, это явная метафора, указывающая на то, что они воюют за правое дело, дело завтрашнего дня, а с другой стороны, свои кровавые дела они совершают при солнце, и мир покаяния им чужд. Лютов оказывается между этими мирами: он отошел от одного (пошел в Конармию воевать), но не прибил к другому (поэтому он «патронов не залаживал», когда шел в атаку). Вымаливая у судьбы умение убить человека, он пытается уйти от мира Луны, но уйти не может.

Луна появляется на первой же странице цикла, в новелле «Переход через Збруч». Бабель оповещает читателей об удачной военной опера-

ции: взят Новоград-Волинск. Лютов не участвует в сражении, он видит лишь последствия. А последствия ужасны: «Запах вчерашней крови и убитых лошадей каплет в вечернюю прохладу». И это не просто метафора. По духу библейского миропонимания, дождь (см. у Бабеля – запах «каплет»), как и роса, является сам по себе божьим благословением. Получается, что Господь «благословил» взятие города проливной кровью. А это уже не благословение, а проклятие. Отсюда и тягостное настроение Лютова. Соответственен и подбор эпитетов. «Оранжевое солнце катится по небу, как отрубленная голова».

Интересен выбор цвета солнца Бабелем, напрямую соотношенный с казнью. Оранжевый цвет из палитры красных, а в мифологии и фольклоре славян красный цвет одинаков для солнца, золота, зари, крови. Сравнение солнца с отрубленной головой конкретизирует функцию цвета. Однако это еще не все. В русской мифологической традиции солнце – каратель зла [Афанасьев 1989: 47]. А в новелле зло побеждает, «убивая» солнце. Остается лишь судья – луна. И соответственно ее звание судьи – эпитет: «Величавая луна лежит на волнах» («Переход через Збруч»). В середине новеллы луна меняется: «Все убито тишиной, и только луна, обхватив синими руками свою круглую, блещущую, беспечную голову, бродяжит под окном». Луна из величавого судьи превратилась в бродяжку, потому что судить некого. Она бродит в поисках души и находит Лютова.

Следующее появление Луны – во второй новелле цикла «Костел в Новограде». Точнее сказать, появление даже не самой луны, а лишь ее блеска: «Раздетый труп валяется под откосом. И лунный блеск струится по мертвым ногам, торчащим врозь». Луна опять там, где трупы, смерть, грех. И именно этот лунный свет заставляет Лютова произнести эпитафию по Польше, более похожую на плач по мертвым. Интересно, что этот плач в традициях Агады: «Когда человек плачет ночью, звезды и планеты плачут вместе с ним. Человек, который слышит ночью голос плачущего, невольно и сам плакать начинает» [Агада 1993: 197]. Однако новая реальность дает себя знать, рассказчик уже живет иной жизнью. Пытаясь скрыться от суда светил, Лютов уходит к казакам и вместе с ними завершает обыск костела и конфискацию имущества.

Не удивительно, что в следующий раз луна появляется лишь в пятой новелле – «Пан Аполек». Луна освещает дорогу к храму, к костелу: «Млечным и блещущим потоком льется под луной дорога к костелу». Она показывает заблудшему еврею путь к очищению. Лютов не имеет пристани, его мучают «неисполнимые мечты и нестройные песни», но он – конармеец, и отказаться от этого звания не может и не

хочет. Поэтому и Луна, сопровождающая его к ночлегу (символично: уход от Аполека, от нового обета, к казакам, ночлегу, армии), – «бездомная». Трансформация образа Луны заметна: она уже не судья, она лишена космической силы, сейчас она спутник рассказчика, отражение его сущности.

В шестой новелле «Солнце Италии» образ Луны опять не однозначен. Луна первоначально – символ разорения, упадка. Разграбленный, разрушенный город, освещается «голым блеском» Луны. Этот блеск показывал «сырую плесень развалин». Вот тут рассказчик пытается уйти от Луны, которая опять обретает функции молчаливого судьи, носителя совести. Но «атласный Ромео» закрыт тучами. И, может быть, это спасает героя от морального падения, что подтверждается в конце новеллы. Прочитавшему письмо «тоскующего убийцы» Сидорова Лютову надо было искать избавления от мрачных мыслей, надо было вернуть веру в себя. Сидоров задавил огарок свечи, погрузив не только комнату, но и душу Лютова в темень. И снова «космическая» луна приходит рассказчику на помощь: «Только окно, заполненное лунным светом, сияло как избавление».

После этой новеллы Луна потеряет функции судьи, она будет лишь попутчиком, отражающим настроение героя. Немудрено, что, например, в новелле «Гедали» образа луны нет. Есть закат, есть рассвет, а луны – нет. Лишь где-то подспудно Луна сопровождает героя. Гедали, ищущий «сладкую революцию», не так уж далек от рассказчика. Млечный путь – путь правды и справедливости – еще не закрыт для Лютова. «Глаза неба» с ним, и это Бабель показал всего одним штрихом: «И мы увидели первую звезду, пробившуюся вдоль млечного пути». «Юная суббота», пришедшая из «синей тьмы», настойчиво зовет Лютова, зовет к завету с богом. Но старый завет разрушен, а новый приняли не все.

Рассказчик выбрал Конармию, но он выбрал и «новый обет» пана Аполека. В нем осталось умение самосуда. Особенно это заметно в новелле «Мой первый гусь». На закате входит Лютов к казакам, куда его определили на жительство. Поэтому солнце – справедливость – заходит; по Бабелю, «испускает... свой розовый дух». «Умиряющее солнце» – это щит, который отняли у рассказчика. («Розовый закат» или «кровавая заря» в фольклоре – мысль о пролитой крови.) Это прекрасно осознает герой. Кровь везде, без нее не обойтись. Солнце призывает к ней. Недаром Лютов, получив от казаков отпор, ощущает, как солнце «падало» на него. Оно звало к убийству, как звало и конармейцев. И Лютов совершает убийство – убивает гуся. Это резко изменило отношение к нему казаков, но также изменило и отношение Лютова к

самому себе. Он «томился», и это резко оценила луна. Она висела над двором, «как дешевая серьга», символизируя «дешевую» победу, «дешевый» успех у казаков, что впоследствии и будет доказано Бабелем.

Далее, до двадцать второй новеллы «Вечер», Луна не появляется на страницах «Конармии». «Вечер» возвращает нам Луну-судью, Луну-спутника Лютова. В новелле она «торчит», «как дерзкая заноза» для рассказчика, который не может понять таких, как Галин, который со своей правдой оказывается не нужным любимому человеку.

Следующие пять новелл опять «не требуют» появления Луны. Все заняты своим делом, моральные изыски героев новеллы не интересуют. Вот и оказывается Луна в роли нищенки, выпрашивающей у людей покаяния: «Мглистая луна шлялась по небу, как побирушка». Луна попыталась прийти к казакам, но оказалось, что, кроме Лютова, она никому не нужна. Да и к Лютову она приходит все реже, а точнее, до конца цикла она появится еще один раз – в новелле «Сын рабби». Однако луна уже потеряла свои функции судьи. Она выступает как напоминание о хорошем, прекрасном прошлом.

В остальных новеллах цикла отношение природы к происходящему также дано на фольклорной и мифологической основе, совпадающей во многих проявлениях у разных народов. После разграбления костела святого Валента конармейцев ожидают одни неудачи. И природа как бы объясняет и сочувствует этому: «Шел дождь. Над залитой землей летел ветер и тьма. Звезды были потушены раздувавшимися чернилами туч» («Замостье»)… Снова пошел дождь. Мертвые мыши поплыли по дорогам. Осень окружила засадой наши сердца, и деревья, голые мертвецы, поставленные на обе ноги, закачались на перекрестках» («Замостье»). Казалось бы, это всего лишь описание осенней природы, но если вспомнить, что в мифологии и русского и еврейского народа (см. Ветхий Завет) туча – это орудие для раздувания грозного пламени, тьма – наказание за грехи [Афанасьев 1989: 48, 69]² то ясно, что подобное описание природы несет еще и некоторое аллегорическое значение. Небо закрыло глаза (звезды), прокляло поход («Замостье»).

В новелле «После боя» мы находим такое описание: «Деревня плыла и распухала, багровая глина текла из ее скучных ран. Первая звезда блеснула надо мной и упала в тучи. Дождь стегнул ветлы и обессилел. Ветер взлетел к небу, как стая птиц, и тьма надела на меня мокрый свой венец».

В «Аргамаке» «прикрытием для поляков послужил ураган, секущий дождь, летняя тяжелая гроза, опрокинувшаяся на мир в потоках черной воды». Но как только Конармия перешла польскую границу, то есть вернулась на свою территорию, погода меняет гнев на милость:

«Обещая жаркий день, пригревало солнце» («Поцелуй»). Люди солнца вернулись на свою землю. Лютов больше не сомневается, что его дорога выбрана правильно. Он с людьми солнца, хотя многое из того, что они творят, он принять не может. Но Лютов уже не судит ни их, ни себя. Именно поэтому луна ушла от него.

Правда, есть еще одна причина, как нам кажется, по которой луна покинула рассказчика: звезды и луна – это, скорее, мир Гедали, мир тишины и покоя. А покоя Лютов уже никогда не найдет.

Таким образом, трансформация функций Луны в новеллах цикла отражает внутреннее движение характера, образа мышления, жизненной философии Лютова. Неоднозначность отношения автора к буденновцам и к Лютову выражается в постоянной смене позиций Солнца и Луны, которые не только противостоят друг другу (добро – зло, свет – тень, открытость, ясность – неопределенность, сомнение), но и замещают друг друга, олицетворяя тем самым сложность оценки жизненных явлений, среди которых легко запутаться и потеряться человеку.

Но не только Луна отражает настроение и перипетии в судьбе героя, эту же функцию выполняют закат, вечер, заря, рассвет, ночь, реже – день. Интересно, что в новеллах, написанных от имени конармейцев или посвященных тому или иному казаку, где нет лирического «я» рассказчика, природа теряет свои символические качества и либо вообще отсутствует, либо не отражает настроение героев (а поэтому отсутствуют эпитеты, сравнения).

Таким образом, поставленные в один образный ряд схожие национальные архетипы не противодействуют друг другу, а создают обобщенную картину апокалипсического характера, где трагедия мира и трагедия человека поставлены в один ряд.

Примечания

¹Кстати, это очень напоминает т.н. «реализованные метафоры», которые активно используются в русском фольклоре.

²«... С темной силою природы, с черными божествами было соединимо все старое, безобразное, лукавое и злое...» (Афанасьев, А.Н. *Древо жизни*. М., 1982. С. 48.). Стоит человеку «уйти от солнца», т.е. солнце покидает землю, как все плохое оживает. «Светило является свидетелем людской правды» (Афанасьев, с. 69).

Список литературы

- Агада*. М.: Раритет, 1993. 319 с.
Афанасьев А.Н. *Древо жизни*. М.: Современник, 1989. 283 с.
Бабель И. *Конармия*. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=49852&p=1>
(дата обращения: 30.01.2018).

Гачев Г. Национальные образы мира (Курс лекций). М.: Academia, 1998. 430 с.

Иванов Вс. Алтайские сказки. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=59684&p=1> (дата обращения: 29.01.2018).

Ким Г.Н. История религий Кореи. URL: <https://koryo-saram.ru/kim-g-n-rasskazy-o-religiyah-korei/> (дата обращения: 31.1.2018).

Лейдерман Н.Л. Русскоязычная литература – перекресток культур// Русская литература XX – XXI веков: Направления и течения. Вып. 8. Екатеринбург, 2005. С. 48–59.

Леонов Л. Туатамур. Собр. соч. в 10 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1969. С. 140–164.

Леонов Л. Халиль. URL: <http://greylib.align.ru/1186/leonid-leonov-xalil.html> (дата обращения: 25.03.2018).

Найденова Н.С. Лингвостилистический анализ этноспецифического художественного текста: сопоставительное исследование. Монография. М.: ФЛИНТА, Наука, 2014. 344 с.

Подобрий А.В. «Межкультурный диалог» в русской малой прозе 20-х годов XX века. М.: Тезаурус, 2009. 264 с.

Пудалова Л.А. Проза Всеволода Иванова и фольклора. Томск: Изд-во Томского университета, 1984. 133 с.

Савельева В.В. От художественного текста к художественному миру. Теория. Методика. Практика. Алматы: Фонд XXI век, 2000. 252 с.;

Скорospelова Е.Б. Идеино-стилевые течения в русской советской прозе первой половины 20-х годов. М.: Изд-во МГУ, 1979. 160 с.

**NATIONAL-MYTHOLOGICAL COMPONENT
OF NATURAL IMAGES IN NOVELISTIC OF 1920-IES
(BY THE EXAMPLE OF WORKS OF ISAAC BABEL, LEONID
LEONOV, VS. IVANOV'S)**

Anna V. Podobrii

Doctor of Philology, Professor

South-Ural State Humanitarian-Pedagogical University

454080, Russia, Chelyabinsk, Lenin Avenue, 89. podobrij@yandex.ru

The article discusses how the works of writers of the 1920-ies labeled natural images, which allows in the framework of the Russian-language text to create an image of "alien", "alien culture". The works analysed in the article are by I. Babel, L. Leonov and Vs. Ivanov).

Key words: image of an alien world, bilingual literature, multicultural literature, border literature.

**ОСМЫСЛЕНИЕ ПОСЛЕДСТВИЙ ОДНОЙ ВОЙНЫ
В КОНТЕКСТЕ РАЗНЫХ ЭПОХ:
Р.САУТИ, А.ПЛЕЩЕЕВ, А.ШТЕЙНБЕРГ**

Ася Георгиевна Рогова

к. филол.н, доцент кафедры английского языка в сфере филологии и искусств,
Факультет иностранных языков

Санкт-Петербургский государственный университет

199034, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб. 11. assiar2004@mail.ru

Сравнение лучшего антивоенного произведения английского романтизма, баллады «Бленгеймский бой» (1798) Р. Саути, с ее русскими переводами XIX (А.Н. Плещеев, 1871) и XX вв. (А.А. Штейнберг, 1975) позволяет выявить его главную проблему – необходимость и процесс преодоления травматического опыта войны и проиллюстрировать его вариации, обусловленные особенностями социально-политической и культурной ситуации каждого переводчика и его страны.

Ключевые слова: баллада, диалог, культурная память, военная травма, Плещеев, Саути, Штейнберг, «Бленгеймский бой»

В настоящей статье мне бы хотелось обратиться к анализу известной антивоенной баллады Роберта Саути «Бленгеймский бой» («The Battle of Blenheim», 1798) и двух ее русских переводов, XIX (А.Н.Плещеев, 1871) и XX (А.А.Штейнберг, 1975) вв. Сохранение интереса к ней в веках (переиздания, переводы, аллюзии, цитирование, упоминание в списке наиболее ценных стихов избираемых детьми и для детей) несмотря на огромное и все возрастающее число антивоенных произведений – свидетельство ее неуклонно актуальности. Подтверждают это и отсылки к ее строкам при обсуждении не только связанных с войной проблем, но вневременных, общечеловеческих, подчеркивающие ее непреходящее значение и ставящие ее в ряд канонических произведений.

Наличие трех версий одной баллады – оригинала и двух переводов, созданных в разные эпохи в иной стране, обеспечивает возможность сравнения, выявляет различия в передаче психологического состояния героя и создает идеальную ситуацию для анализа этих различий.

Сосуществование двух адекватных русских вариантов позволяет

точнее судить, об эмоциональной составляющей текстов, не списывая превосходящую по сравнению с оригиналом эмоциональность переводов (особенно выполненного Плещеевым) только на несхожесть национального характера и языковой картины мира английского поэта и его русских коллег. Оно более свидетельствует о влиянии на каждого автора контекста его эпохи, сказывающегося при осмыслении последствий одной давней войны, даже одного сражения.

Это различие, обусловившее различие используемых лексических, синтаксических, стилистических средств, побуждает обратиться к анализу произведений с точки зрения отражения травматического опыта героя и его современников, а также тенденции его преодоления. Настоящий подход, ранее при обсуждении баллады и ее переводов не использовавшийся (исключая разработку темы в целях создания настоящей статьи докладах автора [Рогова «Бленгемский бой» 2018; Перевод 2018; Преодоление 2018]), применялся самими романтиками, искавшими, как демонстрируют их философия и искусство, пути преодоления травматического опыта на личном и национальном уровне, и необычайно актуален в современном контексте. Замечательный образец открытого произведения (в терминах Эко)¹ при внимательном прочтении с учетом достижений медицины и психологии баллада удивляет, обнаруживая достойную учебников по психоанализу наглядную иллюстрацию практически идеальной ситуации начального этапа активного преодоления старой травмы.

Жанр баллады удачно выбран для ее воплощения. Он позволяет сочетание повествования о значимом историческом событии и о связанных с ним личных воспоминаниях, обеспечивая возможность восприятия общего через призму частного и таким образом представляя его менее ошеломляющим и более доступным для понимания. Пришедшая из фольклора форма, неофициальная, повествующая простым языком о былом и отражающая точку зрения народа с легкостью совмещает описание и повествование, монолог и диалог, обобщение, противопоставление официальной и частной точек зрения. Побуждает к соучастию (и на уровне героев, и на уровне читателя), создавая место схождения знания, оценок, обсуждения участвовавших и не участвовавших в событиях. В этой ситуации реализуются необходимые условия и запускаются механизмы преодоления травмы. Соотносимые с практикуемыми психологами, они более действенны, так как осуществляются в более естественной и благоприятной обстановке – в общении с людьми близкими и важными для травмированного, проявляющими неподдельный интерес к нему и к произошедшему. Которое, как выясняется, не понятно самому герою, и

процесс постижения которого есть, собственно, процесс преодоления травмы² и представляет основное содержание баллады. Это постижение и преодоление необходимы для сохранения собственной идентичности, разрушаемой отсутствием одной версии событий (Травматические воспоминания дополнительно регистрируются в сознании и в форме всплеск постоянно вторгаются в нормальный процесс воспоминаний [Eagleman 2011: 126].) и непереносимостью воспоминаний, побуждающих к отстранению, замалчиванию проблемы, внутреннему одиночеству, безоговорочному признанию общепринятой оценки событий. Единственный путь к ним – обретение собственного голоса – лежит через преодоление страха, обретение способности и желания говорить [Herman 1992: 107], а также утраченного собеседника, сначала внутреннего (заглушаемого в случаях сильной степени травматизма, несмотря на диалогичность человеческого сознания [Welz 2016: 107]), затем внешнего. То есть необходимыми оказываются и монологическое повествование (storytelling), и диалог. Наибольший терапевтический эффект производит (с точки зрения психоанализа) устная форма самовыражения, особенно диалог с теми, кому говорящий может ответить [Ibid: 106], от кого получает реальное внимание (или, по определению М.Бубера, обогащающий или подлинный [Бубер 1995]) обретая возможность раскрыться, воспринять свои позиции со стороны.

Таких собеседников, побуждающих в приятной обстановке летнего вечера в связи с находкой черепа к повествованию о произошедшем в этих местах сражении и диалогу о причинах и смысле войны, выявляющим наличие старой травмы, баварский крестьянин, переживший в детстве ужасы военного времени, находит в молодом поколении. В тех его представителях, ответ которым и передача знания приятны (не вызывает сопротивления, обиды), обязательны (поможет им в будущем осмыслить события и не унаследовать препятствующую развитию травму), плодотворны (заставляют действительно задуматься над ответами). В своих внуках.

Саути создал яркое произведение, направленное на отражение и преодоление травматического опыта богатой потрясениями эпохи и своего собственного (как ее сына). Для наглядности примера он описал результаты победы в значительном сражении Войны за испанское наследство (Бленгеймском, 1704) войск Евгения Савойского и герцога Мальборо – важного события из истории другой страны, связанной с английской. Русские переводчики обращались к его балладе (затронувшей широкий спектр волновавших их социальных и моральных проблем, порожденных исторической травмой) в моменты кризиса в своей стране, для осознания

современных событий и собственного опыта³. Таким образом, в эпохи катастроф, как справедливо отмечала К. Карут, именно травма и восприятие чужого опыта преодоления обеспечили связь культур. [Caruth 1995: 11]. А воссозданные переводчиками образы, отражая при общей адекватности переводов особенности их культурного контекста, продемонстрировали разные степени воздействия травмы от пережитой в детстве войны и стадии ее преодоления.

Рассмотрим версии баллады и проследим проявление в них психологического состояния героя и его изменения в процессе коммуникации. Поскольку речь отражает психическое состояние человека, степень его эмоциональной напряженности (проявляется в использовании скудного, наиболее типичного для индивида запаса слов, трудности их подбора; в недостаточности или избыточности употребления служебных слов; в увеличении пауз, в простоте конструкций), даже минимальные различия в высказываниях и реакциях героев могут свидетельствовать о разной степени влияния на них травматического опыта и готовности к его преодолению.

Наиболее тяжелую степень влияния старой травмы демонстрирует герой Саути. Он сдержан, говорит лаконично, с паузами, без особой охоты и эмоций – как человек под влиянием сильного триггера (находки черепа) погруженный в тяжелые воспоминания. С большим трудом, чем герои переводов, он начинает говорить, не в силах молчать перед внуками⁴. Автор обозначает более долгую паузу, описывая как старик качает головой, вздыхает, как ожидают его ответа дети, и дополняет прямую речь речью автора для ее экспозиции. («Old Kaspar took it from the boy// Who stood expectant by://And then the old man shook his head://And with a natural sigh:// 'Tis some poor fellow's skull', said he://Who fell in the great victory» (3) [текст в 1-й редакции цит по: British War Poetry 2004, здесь и далее цифры в круглых скобках – № строфы, курсив мой – А.Р.]. Он слишком долго молчал, хотя не мог не страдать от воспоминаний, постоянно находясь на месте событий и испытывая влияние подобных триггеров. Его рассказ – краткое, сдержанное, стилистически и лексически нейтральное, скупое на средства выразительности, прозаическое, несмотря на стихотворный размер, сообщение. («I find them in the garden, for//There's many here about://And often when I go to plough://The ploughshare turns them out» (4)). Завершаемый повтором (без вариации) общепринятого утверждения о величии победы (акцентирующим привычку избегать вопросов, удачно подчеркиваемую в балладе рефреном) и противоречащим ему объяснением (маркер «for», повторно используемая в строфе простая конструкция, употребление формы пассива («были убиты» – ср. «легли» и «полегло» у Плещеева и

Штейнберга: «*For many thousand men, said he, // Were slain in the great victory.*»)), он сигнализирует о наличии тяжелой непреодоленной травмы. Это описание не напоминает отличающее баллады легкое сказовое повествование, какое создал (облегчая и обобщая, используя разговорную лексику, пояснения, усиления и соответствующий ритм), отразив менее разрушительное влияние событий на своего героя, Штейнберг. («Дед Каспар в руки взял предмет, // *Вздыхнул и молвил так:* // «Знать, череп этот потерял // Какой-нибудь бедняк, // *Сложивший голову свою* // *В победном, памятном бою.* // *В земле немало черепов* // *Покоится вокруг;* // *Частенько выгребает их* // *Из борозды мой плуг.* // *Ведь много тысяч полегло* // *В бою, прославленном зело!*» (3-4) [Саути 2006: 251, 253]. Более эмоционально насыщенная версия Плещеева (восклицания, междометие, обращение, местоимения, усиления, метафоры, преувеличения) производит иное впечатление. За ней скрывается слишком сильное влияние произошедшего, попытка преодолеть вызванный им страх. («...старик // *Со вздохом отвечал:* // «*Ах, это череп! Кто его* // *Носил-со славой пал.* // *Когда-то был здесь жаркий бой* // *И не один погиб герой.* // *В саду костей и черепов* // *Не считаешь, друг!* // *И в поле тоже: сколько раз* // *Их задевал мой плуг.* // *Здесь реки крови протекли* // *И храбрых тысячи легли*» (3-4) [Там же: 522-523]). Пересказывая историю давней войны, переводчик отражает недавний горестный опыт своей страны (приближает к своей действительности и обобщает убирая имена героев) и замечательным образом воспроизводит симптоматику недавней травмы. В этой ситуации сохраняющееся до конца поэмы возбуждение героя (эмоциональность, говорливость, яркость образов и непокорность общественному мнению (навязчивые образы смерти вместо утверждения величия победы)) предвещает развитие тяжелой формы ПТС [D'Andrea 2012].

В том же тоне выдерживает каждый из авторов и дальнейшее свидетельство своего героя о событиях. Подробность и яркость воскрешаемых памятью образов свидетельствуют о силе их влияния на сознание, о постоянном возвращении к ним. Широта представленной панорамы (беды семьи (7), всех окружающих (8), поле после сражения (9)) напоминает о связи личной травмы с коллективной и невозможности избавления от первой без преодоления последней.

Герой Саути сдержан, подчеркивает насилие и принуждение. Он не в силах назвать причинивших зло (зло порождает молчание, амнезию, неназывание – «they»), говорить от 1-го лица (отстранение: употребление 3-го л.ед.ч. – один из лингвистических маркеров ПТС [Parini 2015]). Приятность воспоминания о доме отца отражается в использовании указывающих его местоположение диалектных и разговорных слов, а вновь испытанное страдание при упоминании

вынужденного бегства – лишних служебных слов (для пояснений в поддержку высказывания, которые травмированному кажутся необходимыми – вводятся «for» и «so») и нарушении конструкции. («My father lived at Blenheim then, // *Yon little stream hard by, // They burnt his dwelling to the ground // And he was forced to fly; // So with his wife and child he fled, // Nor had he where to rest his head.*»(7)) Штейнберг, вновь обнаруживая большую легкость восприятия героя, сохраняет повествование от 3-го лица, передающий волнение повтор глагола. Он больше повествует, чем поясняет. Он не акцентирует насилие («сожгли» вместо «burnt to the ground»; «бежал» вместо «forced to fly»), несколько сглаживает его результат, но называет виновных. («Отец мой жил вблизи реки, // В Бленхайме, в те года; // *Солдаты дом его сожгли, // И он бежал тогда, // Бежал с ребенком и женой // Из нашей местности родной.*»(7)) В этом отношении более вольный и выразительный вариант Плещеева ближе к оригиналу. («В Бленгейме жили мы с отцом... // Пальба весь день была... // *Упала бомба в домик наш, // И он сгорел догла. // С женой, с детьми отец бежал, // Он бесприютным нищим стал.*»(7)). Повествуя от 1-го лица (характерно для длительного ПТС и предсказывает его в случае недавней травмы [D'Andrea 2012]) с долгими паузами (вспышки воспоминаний), он пропускает повторы, описание места заменяет на детали военных действий, в результате которых исчез их дом. Как и Саути обезличивает и обвиняет, но по-иному, преувеличивая необоримость и масштабность зла – виновен не конкретный человек, но война. В отличие от коллег у Плещеева все истребляет не «огонь и меч», но огонь, что подчеркивает и отсутствующий у них образ несжатой ржи (8). В соответствии с рассказом от 1-го лица Плещеев более визуализирует и обобщает образы («*Больных старух, грудных детей // Погибло без конца*» – ср.: «*And many a childing mother then, // And new-born infant died.*» – «*роженниц и малышей // Погибло без числа*» (8)), которые возникают как вспышки перед внутренним взором («*Мне не забыть тот миг, когда // На поле битвы я // Взглянул впервые. Горы тел // Лежали там, гния.*»). Акцентированные Штейнбергом соматосенсорные детали (важная характеристика описывающих травму повествований!), хотя он, как и Саути, повествует от 3-го лица, воспроизводят яркие ощущения от присутствия там. («Такого не было досель! // *Струили, говорят, // Десятки тысяч мертвецов // Невыразимый смрад*» (9)) Также скорее отстраняясь от ужаса виденного, чем с чужих слов, Саути констатирует факты. Он наоборот предельно краток, и вновь пытается пояснить сказанное. («*They say it was a shocking sight, // After the field was won, // For many thousand bodies here // Lay rotting in the sun.*»).

Лучшее подтверждение различия степени травмированности сознания героя в оригинале и переводах (давней довольно тяжелой у Саути, более легкой – у Штейнберга, недавней тяжелой, предвещающей развитие ПТС – у Плещеева) представлено в его реакциях на сложные вопросы внуков (5–6). Плещеев упускает травмирующий вопрос о причинах убийства солдатами друг друга («–"Ах, расскажи нам, расскажи// Про эти времена!//...//Из-за чего// Была тогда война?"»), прямой и резкий у Саути («Now tell us *all* about the war, // And *what they kill'd each other for.*») и чуть смягченный у Штейнберга («Скажи мне – *почему*//*Солдаты на полях войны// Друг друга убивать должны!*»). Но в ответе сохраняет акцентирующий его трудность повтор вопроса. Ответ на него – кульминационный момент поэмы (6), маркирующий перелом в восприятии травмы и начало ее преодоления. Даже вскрикнув, что это англичане побили французов (для народа инициаторы ненужной, непонятной войны они воплощали зло), герои всех авторов после некоторой паузы признаются в незнании причин этих убийств. У Штейнберга травматизм восприятия подчеркивает акцент на навязанности мнения о победе («Хоть все твердят наперебой» – у Саути «*But every body said*»), добавление (8–9) эпитета «прославленный» в рефрене, повтор вопроса со смягчением («Но почему они дрались, // Отнюдь *не ясно* мне»). Но здесь встречается и первое когнитивное слово – свидетельство положительной динамики [Rapini 2015]. Более наглядно она представлена у Саути. (Глагол «понять» с усилением: «*But what they kill'd each other for, // I could not well make out.*») Ее отсутствие у Плещеева подчеркивает неразрешенность давней проблемы. (Не когнитивный глагол: «*Добиться* этого и сам // Я с малых лет не мог».) Уменьшение уверенности героя в величии победы, необходимости и неизбежности жертв, в которых он вопреки собственному опыту убеждал себя и собеседников, отражается у Саути в замене эпитета «great» на «famous» в передающем закрепившуюся привычку прятаться за навязанным общественным мнением рефрене, который повторяется без эмоций, как затверженный (свидетельство травматизма!). («*But things like that, you know, must be // At every famous victory.*») Слишком эмоциональный, с вариациями у Плещеева он уже не скрывает травму, а вопиет о ней. («*Как быть! На то война, и нет, // Увы, без этого побед!*»; «*Ужасный вид! Но что ж? Иной // Побед нельзя купить ценой*» (8-9)). Как и его сильное раздражение в ответ на критику внуками восхваления главнокомандующих повторяемую в 10 и 11 строфах: «–"Как?"... – //Разбойникам таким?" –//"*Молчи! Гордиться вся страна // Победой славною должна.*» «..."*А прок // От этого какой?" –// "*Молчи, несносный**

дуралей!// *Мир не видал побед славней!*»). А герой Саути, не соглашаясь с детьми, повторяет отрицание, но задумчиво, с долгими паузами, не настаивая на долге. Признавая, что не знает положительных результатов, он, однако, еще не в силах расстаться с поддерживающим представлением о прославленной победе. («*Why 'twas a very wicked thing!//...//Nay—nay—my little girl, quoth he.// It was a famous victory.*» «*But what good came of it at last?—//...// Why that I cannot tell,...*» «*But 'twas a famous victory.*») Соответственно реагирует и герой Штейнберга. Он менее задумчив и не отрицает ни беды, ни величие войны. («Но этот бой — *Злодейство, страшный грех!*» —//...«*Вовсе нет!// Он был победой!*...») «Чего ж хорошего они//Добились?»...//«*Не знаю, мальчик; Бог с тобой!// Но это был победный бой!*»)

Примечания

¹В зависимости от периода баллада прочитывалась как антифранцузская и пацифистская, обучающая и передающая исторический опыт, ироническая в отношении не вникавшего в суть событий народа, акцентирующая отсутствие увековечивания мест памяти.

²Только полное понимание происшедшего, восстановление его в памяти, переживание и осознание позволяют избавиться от навязчивых воспоминаний, возникающих в результате нарушения вследствие пережитого защитных механизмов. «С течением времени лицо, погруженное в печаль, вынуждено подчиниться необходимости подробного рассмотрения своих отношений к реальности, и после этой работы «Я» освобождает либидо от своего объекта.» [Фрейд 1998: 222]

³Плещеев – социальный критик, петрашевец, борющийся за освобождение народа и становление его самосознания, пострадавший за свои идеи – в условиях усиления реакции в стране после отмены крепостного права, поражения в Крымской войне и продолжения войны на Кавказе. Штейнберг – герой II мировой войны, невинно отбывший 11 лет в тюрьмах, в том числе и за вещание антигитлеровской пропаганды, – 30 лет спустя после войны, когда в ситуации замалчивания и неисторизованности ее результатов страна переживала кризис во внутренней и внешней политике [Рогова, Перевод, 2018: 260-261].

⁴Дети также более сдержаны, чем у Плещеева и Штейнберга. Учитывая вероятное влияние фактора трансмиссии – это 4 поколение в семье, испытывающее влияние непреодоленной травмы, – очень верно передана Саути чуткость их реакции на тон реплик деда.

Список литературы

Бубер М. Я и Ты// М.Бубер Два образа веры. М.: Республика, 1995. С. 16–92.

Рогова А.Г. «Бленгемский бой» Роберта Саути: постижение травматического опыта войны через призму детского сознания// «Педагогический дискурс в литературе»: матер. XII всерос. науч.-метод. конф. РГПУ им Герцена. СПб.: Лема, 2018. Вып. 12. С. 71–74.

Рогова А.Г. Перевод одной английской баллады: влияние личного и культурного опыта на прочтение оригинала Аркадием Штейнбергом// Перевод. Язык. Культура. Сб. тр. IX междунар. науч. конф. ЛГУ им. А.С.Пушкина. СПб., 2018. С.259–263.

Рогова А.Г. Преодоление личной и национальной травмы через диалог с миром и собой (на материале поэзии английского романтизма)// «Литературная традиция и индивидуальное творчество»: Материалы XXII всерос науч. конф. РГПУ им Герцена. СПб.: Лема, 2018. Вып. 22. С. 169–171.

Саути Р. Баллады // Сост. Е Витковский. М.: Радуга, 2006.С. 250–255, 522–524.

Фрейд З. Печаль и меланхолия/ Фрейд З. Основные психологические теории в психоанализе. Очерк истории психоанализа: Сб. СПб.: Алетейя, 1998. С 211–231.

D'Andrea W., Chiu P.H., Casas B.R., Deldin P. Linguistic predictors of post-traumatic stress disorder symptoms following 11 September 2001 // *Applied Cognitive Psychology*. № 26 (2). 2012. P. 316–323.

British War Poetry in the Age of Romanticism, 1793-1815/ ed. by B.T.Bennett. 2004. URL: http://www.rc.umd.edu/editions/warpoetry/1800/1800_1.html#1 (дата обращения: 03.03.2018).

Caruth C. Trauma and Experience: Introduction // *Trauma: Explorations in Memory/* Ed. by C.Caruth. Baltimore: John Hopkins University Press, 1995. 125 p.

Eagleman D. Incognito: The Secret Lives of the Brain. Vintage, 2011. 304 p.

Herman J. Trauma and Recovery. New York: Basic Books, 1992. 178 p.

Papini S., Yoon P., Rubin M., Lopez-Castro T., Hien D.A. Linguistic characteristics in a non-trauma-related narrative task are associated with PTSD diagnosis and symptom severity // *Psychological Trauma: Theory, Research, Practice, and Policy*. № 7(3). 2015. 295–302.

Welz C. Trauma, Memory, Testimony: Phenomenological, psychological, and ethical perspectives // *Jewish Studies in the Nordic Countries Today*. Scripta Instituti Donneriani Aboensis. № 27. 2016. P. 104–133.

**ONE WAR IMPACT COMPREHENDED
IN THE CONTEXT OF DIFFERENT EPOCHS:
R. SOUTHEY, A. PLESCHEEV, A. SHTEINBERG**

Asya G. Rogova

Candidate of Philology, Associate Professor

English Department for the Departments of Philology and Arts

Faculty of Foreign Languages

Saint-Petersburg State University

199034, Russia, Saint-Petersburg, Universitetskaja nab.11. assiar2004@mail.ru

Comparison of the best anti-war piece of English Romanticism, Robert Southey's ballad «The Battle of Blenheim» (1798), with its Russian translations of the XIX (A. Plescheev, 1871) and XX-th (A. Shteinberg, 1975) centuries allows to reveal the main problem of the poem – the necessity and the process of overcoming traumatic experience of war, illustrating its variations conditioned by the situation of each translator, his time, and his country.

Key words: ballad, cultural memory, dialogue, war trauma, Plescheev, Southey, Shteinberg *The Battle of Blenheim*.

**СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ РОМАНА М. ПУИГА
«ПОЦЕЛУЙ ЖЕНЩИНЫ-ПАУКА» И СЦЕНАРИЯ Л. ШРЕДЕРА
К ОДНОИМЁННОМУ ФИЛЬМУ**

Анастасия Петровна Чагина

преподаватель кафедры лингвистики и перевода

Пермский государственный национальный исследовательский университет
614990, Россия, Пермь, ул. Букирева, 15. liolio@list.ru

В статье представлен сравнительный анализ романа аргентинского писателя-постмодерниста М. Пуига «Поцелуй женщины-паука» и сценария Л. Шредера к одноимённому фильму. Исследуется сценарная адаптация как особый случай взаимодействия литературы и кино. Цель работы – выявить общее и особенное в поэтике романа и сценария, а также определить черты романа, позволяющие перенести его из плоскости литературы в плоскость кинематографа. Сделан вывод о том, что, несмотря на ряд поэтологических отличий, сценарий стремится сохранить внутреннюю форму романа, прежде всего систему конфликтов.

Ключевые слова: Мануэль Пуиг, роман, сценарий, интермедальность, поэтика кино.

Роман аргентинского писателя-постмодерниста Мануэля Пуига «Поцелуй женщины-паука» вышел в свет в 1976 году. Роман представляет собой диалог двух главных героев – Молины и Валентина, которые отбывают срок в аргентинской тюрьме в одной камере. Молина, гомосексуалист, осуждён за совращение малолетних. Валентин, марксист и революционер, попал в тюрьму как политический преступник. Это люди с разными судьбами, характерами и взглядами на жизнь. Герои, обсуждая фильмы, которые Молина рассказывает для развлечения, споря друг с другом, вспоминая прошлое, постепенно приходят к взаимопониманию. Фильм, снятый по книге, вышел почти через десять лет после романа – в 1985 году.

Говоря о категории «экранизация», стоит отметить, что под ней понимают кинематографическую адаптацию одним видом искусства произведения другого вида искусства, в данном случае литературы. Понятие «экранизация» трактуют по-разному. Так, некоторые исследователи воспринимают её как интерпретацию исходного текста (Е. Левин, Дж. Г. Бойем и др.). С другой стороны, экранизацию также

трактуют как ситуацию «двойного кодирования», если согласиться, что текст оригинала представляет собой особый код, лежащий в основе коммуникации между автором оригинала и его читателем (У. Эко). Сравнительный анализ оригинального произведения и его экранизации становится возможен благодаря сценарию, по которому ведётся адаптация, т.к. он представляет собой некий промежуточный «текст» между оригиналом и фильмом, без которого адаптация становится невозможной (Дж. Блюстоун). Хотелось бы привести слова главного продюсера экранизации «Поцелуй женщины-паука» Дэвида Уайсмана: «Until you have a good script, nothing of substance can ever happen on a production» [Weisman 1985: 3]. Именно поэтому мы решили уделить особое внимание сопоставлению текстов романа и сценария.

Примечательно, что этап написания сценария фильма по роману М. Пуига длился почти год, т.к. Л. Шредер хотел довести его до совершенства и передать всю «силу и страсть», заложенную в романе. Как отмечает Д. Уайсмен, Л. Шредер был поражён авангардным сочетанием стиля и страстности романа и считал Молину таким же глубоким и интересным персонажем, как, например, Гамлет [Weisman 1985].

Стоит отметить, что термин «сценарий» появился в драматургии, являясь кратким изложением событий, совершающихся по ходу действия в спектакле. И именно из драматургии он перешёл в кино. Строевание кинематографического сценария характеризуется двумя отличительными моментами: он содержит технические указания для съёмки и монтажа («крупным планом», «наплыв» и т. п.) и пояснительные тексты для зрителя. Таким образом, «кино-сценарий представляет своеобразное повествовательное целое, где технические указания позволяют подчеркнуть значение той или иной сцены, а соотношения пояснительного текста и следующей за ним сцены дают широкий простор воображению» [Литературная энциклопедия 1929–1939].

И так, сценарий – это своеобразное драматическое произведение, тогда как роман – произведение преимущественно эпическое. Так что же позволяет сделать из романа сценарий? Представляется, что прежде всего это драматизация романного повествования. Сама увлечённость М. Пуига кинематографом [Ливайн 2003] и, как следствие, своеобразная «кинематографичность» его произведений также предполагают использование драматических средств художественной выразительности. Прежде всего, драматизация повествования достигается диалогичностью произведения, которая доминирует в романе М. Пуига. В нём практически нет описаний и слов автора. Повествователь появляется только тогда, когда Молина рассказывает фильмы. Кроме того, в романе используются различные киноприёмы, например, монтаж.

Время и пространство в романе условны, при этом доминирует условное настоящее время – действие разворачивается здесь и сейчас, что также сближает роман с драматическими произведениями. Стоит отметить, что М. Пуиг принимал участие в создании фильма и написании сценария, консультируя съёмочную группу [Weisman 1985].

Первые строки романа представляются важной его частью, поскольку именно первая реплика Молины относится скорее к самому герою, нежели к героине рассказанного им фильма. Описывая женщину-пантеру Молина говорит: «Видно, что с ней что-то не так, что она не такая, как другие женщины» («A ella se le ve que algo raro tiene, que no es una mujer como todas» [Puig 2001: 6]). Примечательно, что эта реплика в сценарии сохранилась, несмотря на то, что сам фильм про женщину-пантеру в сценарий не попал. Зритель видит лишь чёрный экран и слышит за кадром якобы голос женщины, но это голос Молины: «She, uh... Well, she's, something a little strange, that's what you notice, that she's not a woman like all the others» [Schrader 1985: 1]. Мы считаем этот момент ключевым, т.к. образ «не такой» женщины – это образ Молины, главного героя романа. Ведь Молина отрицает свою мужскую сущность и стремится стать женщиной, однако «полноценной» женщиной он стать не может.

Говоря о структуре романа, нам представляется важным обратить внимание на такие её особенности, как диалогичность, разделение романа на две части, а также наличие авторских сносок. Интересно, что диалогическая структура является естественной для киносценария, но вместе с тем в нём также присутствуют слова нарратора, иначе говоря, комментарии сценариста, которые указывают не только на место сцены, ракурс и т.д., но и часто обозначают эмоции героев, их настроение, выражение лица, их движения, жесты и т.д. Так, в романе мы можем лишь догадываться о примерном возрасте героев, их внешности, опираясь на разговоры Молины и Валентина. В то время как сценарий предлагает уже готовый вариант:

«He is LOIS MOLINA, 41, his red-tinted hair no longer hiding the gray. He has the sensitive face of a man who has seen it all, and been hurt by most of it» [Schrader 1985: 1].

«The CELLMATE, who appears to be asleep with face to the wall, rolls over. He is VALENTIN ARREGUI, 34, his arms marked by torture. He has the intense look of a man who's been hurt in more ways than one» [Schrader 1985: 2].

Так же и эмоции, которые в романе угадываются только по репликам персонажей, по их вербальной реакции на слова друг друга, в сценарии уже предложены самим сценаристом. Например:

The SOUND of Valentin's laugh [Schrader 1985: 3].

Valentin shakes his head in disgust [Schrader 1985: 11].

MOLINA (smirking) [Schrader 1985: 16].

Разделение романа на две части также сохраняется в сценарии, но не эксплицитно. Граница между двумя частями романа проходит в тот момент, когда Валентин идёт на поправку и отношения между героями изменяются. Здесь же читатель узнаёт о том, что Молина заключил сделку с начальником тюрьмы и должен доносить на Валентина. В сценарии этот момент также является переломным, обозначая точку, с которой начинается сближение двух героев.

Авторские сноски М. Пуига на научные исследования гомосексуальности, которые играют важную роль в романе, являясь одним из средств раскрытия персонажа Молины, опущены в сценарии и никак не упоминаются и не обыгрываются. Можно предположить, однако, что в фильме образ Молины будет дополнен визуальной составляющей, что позволит полнее раскрыть образ героя. Тем не менее, в сценарии мы можем видеть комментарии сценариста, связанные с женственным поведением Молины, например, когда он изображает героинь фильмов («Molina pulls open his curtain and steps out of his bunk as if on stage [Schrader 1985: 7]). Это также помогает глубже раскрыть его образ.

Одним из основных организующих элементов романа являются фильмы, которые рассказывает Молина, чтобы как-то скрасить будни в тюремной камере. Таких фильмов в романе 5, однако в сценарии сохранён лишь один из них. Представляется, что причин сохранить именно этот фильм две. С одной стороны, существует формальная причина. По словам М. Пуига, из-за трудностей с авторским правом в сценарий попал лишь фильм, не имеющий реального прототипа, так называемый «Nazi Movie», т.к. он полностью вымышленный: “Well, showing a film within a film is problematic. For example, they couldn't show Cat People because of the rights problem. The only film from the novel they used was a Nazi movie that I made up” [Mujica 1986: 5]. С другой стороны, именно этот фильм можно назвать самым дискуссионным из всех фильмов романа, т.к. его обсуждение раскрывает противоречия между главными героями и показывает, что характеры и взгляды героев противоположны. Также именно во время повествования об этом фильме Валентину приносят отравленную еду. Молина оказывает ему поддержку и заботится о нём. Это событие является переломным моментом в романе, т.к. Валентин пересматривает своё отношение к Молине и к его жизненным позициям. Вместо отрицания

жизненных позиций друг друга герои стараются найти компромисс, понять и принять «другого».

Говоря о внешней форме, стоит отметить, что в сценарии сохраняется монтажность романа – смена пространства тюремной камеры пространством рассказанного фильма. Мы следим то за Валентином и Молиной, то за героями фильма. Однако если в романе этот переход происходил благодаря лишь репликам Молины, который с любовью и теплотой рассказывал свои фильмы, то при прочтении сценария мы видим чёткие указания сценариста. Например:

CUT TO:

INT. LAVISH BUDOIR - NIGHT (NAZI MOVIE)

We see the MOVIE Molina describes. The glamorous STAR is in a bathtub. She caresses her skin with soft foam.

<...>

CUT TO:

INT. CELL – NIGHT [Schrader 1985: 2]

Поскольку сценарий является интерпретацией романа, то комментарии сценариста дают представление о том, как он увидел и как он понял роман. А главное, как и что он хотел донести до читателя/зрителя. Мы видим, что комментарии сценариста к фильму, который рассказывает Молина, поддерживают условность времени и пространства, которая создавалась в романе. Мы находимся то в тюремной камере в Аргентине, то в оккупированном нацистами Париже.

Такая же монтажность сохраняется и когда герои вспоминают своё прошлое. Как уже упоминалось ранее, в романе нет слов повествователя, поэтому историю жизни и судеб героев мы узнаём из их диалога, что также сохранено в сценарии, где по указанию сценариста мы переносимся в прошлое вместе с героями, т.е. происходит так называемый «флешбэк». Например:

EXT. STORE WINDOW – DAY (FLASHBACK)

INT. RESTAURANT – NIGHT (FLASHBACK) [Schrader 1985: 19]

При этом закадровый голос позволяет сохранить присутствие повествователя – Молины, который рассказывают свою историю Валентину, таким образом мы одновременно переносимся в другое пространство и время и остаёмся внутри диалога Молины и Валентина, как это было в романе:

VOICE OF MOLINA

My heart was pounding... so afraid that I would be hurt once again [Schrader 1985: 19].

Примечательно, что в сценарии также сохраняются некоторые ключевые моменты, связанные с фильмами, не попавшими в него. Так,

например, когда Молина рассказывает первый фильм, историю о женщине-пантере, Валентин спрашивает, с кем тот себя ассоциирует:

– ¿Con quién te identificás?, ¿con Irena o la arquitecta?

– Con Irena, qué te creés. Es la protagonista, pedazo de pavo. Yo siempre con la heroína [Puig 2001: 21].

В сценарии же этот вопрос задаёт Молина, когда рассказывает «Nazi Movie»:

MOLINA'S VOICE

Tell the truth, Valentin. Who do you identify with the most – the Club-foot patriot or the handsome Werner?

VALENTIN'S VOICE

Who do you identify with?

MOLINA'S VOICE

Oh the singer. She's the star. I'm always the heroine [Schrad-er 1985: 19].

При этом ответы романного Молины и сценарного совпадают – он всегда представляет себя главной героиней. Этот момент представляется важным, т.к. фильмы в романе служат для того, чтобы раскрыть характеры и взгляды героев романа через персонажей фильмов, проводя параллели между ними. И сценарист сохранил этот своеобразный «ключик», который был дан читателю в романе – истории фильмов повторяют и/или отражают сюжет романа и характеры персонажей.

Продолжая связь с первым рассказанным в романе фильмом, в конце Валентин сравнивает Молину с женщиной-пантерой, что ему совсем не нравится. Тогда Валентин называет его женщиной-пауком, «что заманивает мужчин в свою паутину»:

– Es muy triste ser mujer pantera, nadie la puede besar. Ni nada.

– Vos sos la mujer araña, que atrapa a los hombres en su tela [Puig 2001: 181].

В сценарии же появляется фильм о женщине-пауке, который Молина также рассказывает Валентину, при этом изображая её. По тому, как Молина плачет вместе с героиней придуманного им фильма, можно сказать, что он сам ассоциирует себя с ней, как с главной героиней:

VALENTIN

Why is she crying?

Molina, playing the Spider Woman, is on the brink of tears [Schrad-er 1985: 52].

Так, и в романе, и в сценарии прослеживается линия «другой» женщины, отличной от всех женщин, «неполноценной», что является ключевой чертой героя Молины, стремящегося быть женщиной.

Предпоследняя глава романа состоит из кратких отчётов о слежке за Молиной, написанных с указанием даты и времени и перечислением

всех его действий. Именно здесь происходит разрыв с атмосферой камеры, ведь прекращается диалог между Молиной и Валентином, следовательно, мы находимся уже не вместе с героями, поэтому можем наблюдать их историю только со стороны, что сохранено в сценарии с помощью закадрового голоса:

PEDRO (O.S.)

Subject was granted a special parole by the Minister of Justice, on orders from the Department of Political Surveillance. The department believes he will lead our agents to the cadre of Valentin Arregui [Schrader 1985: 57].

Кроме того эта часть сценария содержит множество указаний на то, какие действия Молина осуществляет, что также отсылает нас к перечислениям в отчётах:

CUT TO:

INT. APARTMENT – NIGHT

Molina watches television with his mother. They are holding each other.

CUT TO:

INT. BEDROOM – NIGHT

Molina sits up in his bed, caressing the outline of the heart-shaped candy box [Schrader 1985: 59].

И фильм, и роман заканчиваются диалогом между Валентином и Мартой, его возлюбленной. В конце романа Валентин попадает в лазарет после ужасных пыток, где ему вводят сильное обезболивающее. Его сознание увядает, и в бреду он начинает разговаривать со своей возлюбленной, отвечая сам на свои вопросы:

¡Marta, ay cuánto le quiero; eso era lo único que no te podía decir, yo tenía miedo de que me lo preguntaras y de ese modo sí te iba a perder para siempre, «no, mi Valentín querido, eso no sucederá, porque este sueño es corto pero es feliz» [Puig 2001: 196].

В сценарии мы также видим истерзанного Валентина в лазарете, где ему ставят обезболивающее, и он проваливается в сон, где встречается со своей любимой. Они оказываются на острове женщины-паука из рассказа Молины. Валентин наконец-то находит в себе храбрость осуществить то, что всегда хотел – он признаётся Марте в своих чувствах:

VOICE OF VALENTIN

I love you so much. That's the one thing I never said to you, because I was afraid of losing you forever.

They kiss passionately.

VOICE OF MARTA

That can never happen now. This dream is short, but this dream is happy [Schrader 1985: 63].

Подводя итог, хотелось бы отметить, что в сценарии сохранены диалогичность и монтажность романа, при этом в нём появляются слова нарратора (технические указания для съемки и монтажа, пояснительные тексты), но никак не обыграны многочисленные авторские сноски романа. Неизменным остаётся сюжет, хотя в сценарий попал лишь один из всех рассказанных фильмов. Тем не менее, два фильма, описанные в сценарии (перенесённый из романа и добавленный сценаристом), выполняют поставленную в романе задачу – раскрыть героев через сюжет вставного фильма и через последующее его обсуждение. Пробелы, возникающие из-за отсутствия остальных фильмов, восполняются, например, закадровыми словами Молины в начале фильма, самым появлением фильма о женщине-пауке и т.д. Как в романе, так и в сценарии, красной линией проходит идея «другой» женщины, важная для раскрытия персонажа Молины.

В романе сталкиваются взгляды двух совершенно разных героев, которые находятся в конфликте с миром и с самими собой. Валентин отрицает современный мир, сражается против существующего политического строя – в этом состоит внешний конфликт. С другой стороны, он ограничивает себя во всём, полагая, что пожертвовать всем – это его долг перед товарищами-революционерами, однако он влюбляется в девушку, не относящуюся к этому движению, поэтому внутренний конфликт Валентина – это борьба чувств долга и любви. Молина наоборот любит этот мир, но мир отрицает его как гомосексуалиста – это внешний конфликт Молины с миром. Внутренний конфликт Молины заключается в том, что он мечтает стать женщиной, что не может осуществить, при этом он хочет быть счастливым, но не решается на активные действия, считая, что женщина должна быть пассивной, покорной. Столкновение двух главных героев позволяет им изменить свои взгляды и измениться внутренне, разрешив, таким образом, внутренний конфликт: Валентин переступает через свою гордость и чувство долга и признаётся в любви своей девушке, хотя и в бреду; Молина начинает ценить себя и решается на активные действия – помогает Валентину передать сообщение его товарищам. И хотя внешний конфликт остаётся неразрешённым – оба героя погибают – внутренний конфликт решается. Таким образом, сценарий успешно справился с реализацией заложенных в романе конфликтов.

Список литературы

Ливайн С.Д. Читая Мануэля Пуига: взгляд биографа / пер. с англ. А. Ильинского // Иностранная литература. 2003. №10. URL: http://magazines.russ.ru/inostran/2003/10/livain.html#_ftn10 (дата обращения: 29.03.2018).

Литературная энциклопедия / под ред. В.М. Фриче, А.В. Луначарского. – М.: издательство Коммунистической академии, 1929–1939. URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_literature/4450 (дата обращения: 18.03.2018).

Mujica B. The Imaginary Worlds of Manuel Puig / *Américas*, Vol. 38, No. 3, May-June, 1986. P. 2–7.

Puig M. El Beso de la Mujer Araña. Libros Tauros, 2001. 196 p. URL: http://recursosbiblio.url.edu.gt/publicjlg/curso/be_muj.pdf (дата обращения: 7.10.2016).

Schrader L. Kiss of the Spider-Woman. The screenplay. Faber&Faber, 1985. 63 p.

Weisman. D. Introduction / Kiss of the Spider-Woman. The screenplay. Faber&Faber, 1985. P. 1–8.

**COMPARATIVE ANALYSIS OF MANUEL PUIG’S NOVEL
“EL BESO DE LA MUJER ARAÑA”
AND LEONARD SCHRADER’S SCREENPLAY
FOR ITS CINEMA ADAPTATION**

Anastasia P. Chagina

Lecturer of Linguistics and Translation Department
Perm State University
614990, Russia, Perm, Bukirev str., 15. liolio@list.ru

This article presents a comparative analysis of Manuel Puig’s novel “el Beso de la Mujer Araña” and Leonard Schrader’s screenplay for its cinema adaptation. The screenplay is seen as a particular case of interaction between literature and cinema. The article aims to reveal the common and particular between the novel and screenplay poetics as well as the novel traits that make its adaptation possible. Despite a number of poetical differences the screenplay tends to preserve inner form of the novel including its conflict system.

Key words: Manuel Puig, novel, screenplay, intermediality, cinema poetics.

**СТИЛИСТИЧЕСКОЕ ДВОЕМИРИЕ В РОМАНЕ
И.С. ШМЕЛЕВА «ИСТОРИЯ ЛЮБОВНАЯ»
И ЕГО АНИМАЦИОННАЯ ВЕРСИЯ**

Светлана Всеволодовна Шешунова

д. филол. н., профессор кафедры лингвистики

Государственный университет «Дубна»

141980, Россия, Моск. обл., г. Дубна, ул. Университетская, д. 19.

bog15k254@dubna.net.ru

В статье сопоставляются роман И.С.Шмелева «История любовная» (1927) и его экранизация – мультфильм А.К.Петрова «Моя любовь» (2006). Цель статьи – показать, что автор фильма смог визуальными средствами передать стилистическое богатство романа, в том числе стилистические контрасты между описаниями быта и фантазий главного героя. Автор выявляет наиболее характерные особенности стилизации в «Истории любовной» как источник юмора. В романе Шмелева стилизация связана с зарубежной авантюрной беллетристикой, однако в мультфильме «Моя любовь» аллюзии такого рода отсутствуют. Тем самым анимационная адаптация литературного произведения свидетельствует о смене культурных ориентиров.

Ключевые слова: И.С. Шмелев, А.К. Петров, анимационная адаптация литературного произведения, стилизация.

Анимационный фильм А.К.Петрова «Моя любовь» (2006), в котором автор выступает одновременно режиссером, сценаристом и художником, получил множество наград в России и за рубежом. Его литературной основой стал написанный в эмиграции роман И.С. Шмелева «История любовная» (1927). Действие романа происходит в купеческом Замоскворечье 1880-х годов; повествование ведется от лица главного героя, пятнадцатилетнего гимназиста Антона (Тони), который томится жаждой романтической любви и увлекается одновременно двумя девушками: служащей в его доме горничной Пашей и таинственной в его глазах соседкой Серафимой.

Создатель фильма стремился не отдаляться от первоисточника [Петров 2006: 9], а потому сумел сохранить в короткометражном мультфильме и второстепенных персонажей романа, и периферийные сюжетные линии, в том числе криминальную. Но прежде всего,

А.К. Петров, по его словам, «хотел сохранить восторг перед идеалом подростковой любви» и характер экранизации «сразу для себя определил так: это должен быть весенний вихрь фантазий, событий, такой восторг подросткового состояния влюбленности. Этому были подчинены все задачи» [Рощеня 2008].

Решению поставленных задач способствовала традиционная для А.К. Петрова техника «ожившей живописи»: и героев, и фон аниматор рисует на стекле масляными красками, нанося их кончиками пальцев и превращая каждый кадр в картину, по своей светоносности и свободе мазка напоминающую работы У. Тернера или К. Моне. Эта техника отвечает импрессионистической поэтике Шмелева, которая, как показала В.Т. Захарова, придает прозе писателя особую теплоту, а воспоминаниям героя-повествователя – любовно-преображающий характер [Захарова 2017: 50–55]. Лучезарные кадры фильма экранизируют, в частности, такие фразы из «Истории любовной», как: «Голубое сиянье в небе... <...> – все смешалось в чудесном и звонком блеске»; «голубые и золотые лужи, и плещется в них весна» [Шмелев 199: 15]; «...меня затопила свежесть, теплынь и зелень, и воробьиный щебет, и блеск, и солнце» [Шмелев 1999: 27].

У Шмелева повествование включает мечты и фантазии Антона, и режиссер вслед за писателем то и дело переносит действие из купеческой Москвы в мир романтических грез героя и обратно. Мультфильм начинается как экранизация одного из эпизодов повести И.С. Тургенева «Первая любовь». После того, как зритель видит крупным планом прекрасную головку Зинаиды с буклями над лебединой шеей, звучит немолодой и раздраженный женский голос: «Паша! Заснула? Давай телятину!». Тургеневский персонаж при этих словах растворяется в бликах на боку самовара, и на экране оказывается семья Антона за обеденным столом. Чуть позже звучит пояснение – герой только что прочитал «Первую любовь» и находится под ее впечатлением. При этом звучат точные цитаты из романа, например: «Лучезарная Зинаида была со мной...» [Шмелев 1999: 17].

Отметим, что в фильме названа лишь одна полюбившаяся герою книга, в то время как в романе перечисляются и другие. Например, воображаемая встреча Антона с возлюбленной, ушедшей в монастырь, во многих деталях дублирует соответствующий эпизод из романа П.И. Мельникова-Печерского «На горах», на который ссылается сам герой [Шмелев 1999: 237]. Однако более всего в его мечтах заметно влияние переводной авантюрной беллетристики. Фантазии Тони нередко маркированы в романе экзотизмами, иностранными топонимами и антропонимами: «Я одет, как охотник прерий, со своим неразлучным

карабином, в низко надвинутой широкополой шляпе, какие обыкновенно носят мексиканцы» [Шмелев 1999: 18]; «эта прекрасная сеньорита <...> поручена мне благородным графом д'Алонзо, из Буэнос-Айреса» [Шмелев 1999: 18] и т. п.

Шмелев наделил героя собственным гимназическим кругом чтения, о котором позже с юмором рассказал в мемуарном очерке «Как я встречался с Чеховым» (1934). Приведенный там длинный список любимых книг наполовину состоит из романов Гюстава Эмара и Томаса Майн Рида: «...я начинаю перечислять <...>: Великий предводитель Аукасов, Красный Кедр, Дальний Запад, Закон Линча, Эльдorado, Буа-Брюле, или Сожженные Леса, Великая Река... <...> Я чеканил, как на экзамене: Охотники за черепами, Стрелки в Мексике, Водюю по лесу, Всадник без головы... <...>. Потом пошел Фенимор Купер, Капитен Марриэт, Ферри» [Шмелев 1998: 318]. Перечисленные романы юный Шмелев читал в русских переводах, нередко весьма далеких от оригинала. Так, «Стрелки в Мексике» – перевод романа Майн Рида «The Riffle Rangers» (1850), сделанный с его французского переложения под названием «Les Tirailleurs an Mexique» (с 1930 г. издается на русском языке как «Вольные стрелки»). Фантазии Антона воспроизводят стиль подобных переводов.

Основой стилизации выступает избыточность лексических единиц с поэтической окраской, концентрация клишированных тропов и атрибутивных сочетаний. Типичный пример – описание мечты героя о встрече с прекрасной девушкой: «Легкий, но свежий бриз шаловливо играет ее пышными локонами <...>, красиво обрамляющими ее наивно-девственное лицо, на котором еще ни одна жизненная невзгода не проложила своего удручающего следа» [Шмелев 1999: 18]. Тот же лексический ряд позже возникает в портрете Серафимы: «...роскошные волосы золотисто-темного каштана красиво обрамляли девственное лицо ее, на котором неумолимая жизнь не проложила еще своих нестираемых следов» [Шмелев 1999: 78]. Те же выражения Тоня употребляет в письме к Серафиме: «...ваши роскошные волосы пышного каштана... чарующе обрамляют ваше ангельское лицо»; при этом Антон видит в таком описании «отблески героинь Эмара» [Шмелев 1999: 98].

Шмелев не просто подчеркивает связь речи Антона с кругом его чтения – он намеренно делает эту речь стереотипной, включающей плеоназм и тавтологию. Например: «создали удивительную жизнь, полную удивительной поэзии» [Шмелев 1999: 61]; «тело моей покойной жены и дорогой супруги» [Шмелев 1999: 86]; «...я нашел ее бездыханный труп в один ненастный вечер... <...> Странная смерть ее

покрыта тайной» [Шмелев 1999: 87]. Как следствие, изображение фантазий героя окрашено типичной для стилизации «аналитической иронией» [Долинин 1987: 419].

При переходе от этих фантазий к быту возникает стилистический контраст: «“Вы не ошиблись, сеньорита... перед вами тот самый незнакомец, который уже однажды, когда бандиты дона Санто д’Аррогаццо, этого презренного негодяя... <...>. Мужайтесь! Само Провидение...” – Блинчиков-то покушайте, – услышал я знакомый шепот» [Шмелев 1999: 19]. Соседство *Провидения* и *блинчиков* порождает комический эффект. Источником комического становится и смешение экзотизмов с русскими реалиями: «Где-нибудь в Канаде... Полная луна все озаряет своим волшебным колдовским сиянием. Мы мчимся за город на тройке. <...> “Эй, гони, ямщик, на водку хорошо получишь!” – кричу я и лихо стреляю в волчьи пасти» [Шмелев 1999: 138]. Таким образом, в романе Шмелева стилизация выступает средством характеристик персонажа-рассказчика – юного, восторженного и наивного.

Наглядное представление о стилистическом двоemiрии романа дает сравнение двух высказываний кучера Степана о горничной Паше. В обоих случаях они обращены к Тоне. Первое принадлежит реальности: «Тоничка... да мы ж играем!.. Девчонка сама лезет. <...> ...если ндравится какая... ну, балуйтесь... А уж чего она желает, это ее воля! Дело любовное...» [Шмелев 1999: 146]. Второе возникает в фантазии Антона о будущем: «Нет, дорогой барин, – взволнованно говорит бывший кучер, <...> – я не могу вас оставить! Вы воскресили меня к жизни. Только теперь, перед ее могилой, я постиг глубину своего нравственного падения и высоту ее кристальной души» [Шмелев 1999: 87]. Первое высказывание, по законам реалистической поэтики, правдоподобно воспроизводит речь простолюдина конца XIX в. Второе ориентируется на язык любимой Антоном беллетристики, пренебрегающей правдоподобием, и концентрирует книжную лексику возвышенной эмоционально-экспрессивной окраски.

В фильме А.К. Петрова стилистическим контрастам романа соответствуют контрасты визуальные: переходы от мечты к реальности и обратно отмечены изменением цветовой гаммы. При изображении фантазий Тони преобладают синий, голубой, белый, зеленый; при этом доминирует синий – цвет мечты. В бытовых сценах возникают коричневый и черный цвета, а доминирует охра. Так, тургеневская Зинаида на экране уносится вдаль в синей amazонке, верхом на белой лошади на фоне нежно-голубого неба. Тут же звучат слова Тони о Паше: «Недавно она принесла мне блинчиков, теперь – подснежники»; в этот момент Зинаида превращается в Пашу, которая в розовой кофточке

выступает из темноты коридора с лампой в руках и вносит в комнату Антона теплый свет.

Фантазии героя нередко переносят его в античный мир – по ходу действия Антон готовится к экзаменам по древним языкам. Проникновение в эти фантазии реалий XIX века создает комический эффект. Например, Тоня воображает Серафиму гетерой на пиру, где возлежат он сам и другие персонажи романа: «Я читаю свои стихи, а рабыни за пурпуровыми завесами сладко позванивают на арфах. <...> Студент и Женька должны уйти, иначе свирепые рабы по одному мановению ее сверкающего пальца выкинут их на мостовую» [Шмелев 1999: 93]. Античные образы сохранены и в «Моей любви». Так, Антон и Серафима в хитонах стоят на палубе древнегреческого судна под звучание фразы, вошедшей в сценарий из романа: «Если бы я был Гомер, я написал бы “Серафиаду” и воспел бы вас героически!» [Шмелев 1999: 123]. В другом эпизоде Антон среди условно-античного пейзажа играет перед Серафимой на лире, в лавровом венке и алом плаще поверх гимназического мундира. При возвращении героя к окружающей реальности элементы античного костюма тают.

Однако в фильме Петрова отсутствуют аллюзии на зарубежную приключенческую литературу, столь многочисленные в первоисточнике. Например, у Шмелева Антон, воображая свое будущее в браке с Пашей, ориентируется на переводные романы: «И вдруг я на ней женюсь? Вспашем небольшой клочок земли, выжжем лес, как переселенцы в Канаде» [Шмелев 1999: 61]. Аниматор бережно переносит на экран многие детали соответствующего эпизода, например: «...будем сидеть у пылающего огня, обнявшись... а Паша, как лесная царица, в венке из лесных цветов, будет <...> покачивать колыбель младенца» [Шмелев 1999: 61]. Однако никаких ассоциаций с Канадой при этом нет: Паша предстает на экране в русском сарафане, а Тоня – в папаче и черкеске.

По признанию аниматора, роман Шмелева привлек его в первую очередь тем, что в нем воплощено «российское, родное» [Петров 2008: 19]. Последние кадры мультфильма – панорама города и открывающихся за ним русских просторов – выполнены в той же цветовой гамме, что и кадры начальные: та ушедшая в прошлое Россия, в которой жил герой Шмелева, стала таким же воплощением мечты, каким был для этого героя мир повести Тургенева, воссозданный в начале «Моей любви». Однако русский гимназист, описанный в «Истории любовной», воспринимал как нечто свое, близкое и мир западной культуры (представленный, в данном случае, авантюрной беллетристикой). В

этом аспекте анимационная версия шмелевского романа свидетельствует о смене культурных ориентиров.

Список литературы

Долинин К.А. Стилизация // Литературный энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1987. С. 419–420.

Захарова В.Т. Поэтика прозы И.С. Шмелева. Н. Новгород: Мининский университет, 2015. 106 с.

Петров А.К. Лето любовное // Российская газета. 2006. № 180. С. 9.

Петров А.К. Моя любовь. Сотворение фильма. Альбом. М.: ЗАО «2К», 2008. 112 с.

Шмелев И.С. Собр. соч.: В 5 т. Т. 2. Въезд в Париж: Рассказы. Воспоминания. Публицистика. М.: Русская книга, 1998. 512 с.

Шмелев И.С. Собр. соч.: В 5 т. Т. 6 (доп.). История любовная: Романы. Рассказы. М.: Русская книга, 1999. 512 с.

Рощеня Д. Рисую, как дышу. Мультипликатор Александр Петров – о фильмах, картинах и жизни // Фома. 2008. № 9. URL: <http://www.foma.ru/article/index.php?news=2061> (дата обращения: 22.02.2018)

TWO STYLISTIC WORLDS IN THE NOVEL «A LOVE STORY» BY I. S. SHMELEV AND ITS ANIMATED VERSION

Svetlana V. Sheshunova

Doctor of Philology, Professor of the Department of Linguistics

Dubna State University

141980, Russia, Moscow region, Dubna, Universitetskaya str., 19.

bog15k254@dubna.net.ru

The article presents a comparative analysis of the novel «A Love Story» by I.S. Shmelev (1927) and its adaptation in the cartoon «My Love» by A.K. Petrov (2006). The purpose of the article is to show that the author of the film was able to visually convey the stylistic richness of this novel, including stylistic contrasts between the descriptions of life and fantasies of the protagonist. The author of the article uncovers most characteristic features of stylization in «The Love Story» as the source of humor. In Shmelev's novel stylization is associated with foreign adventurous fiction, but in «My Love» allusions of this kind do not exist. Thus, this animated adaptation of the literary text testifies to the change of cultural landmarks.

Keywords: I. S. Shmelev, A.K. Petrov, animated adaptation of fiction, stylization.

Раздел 3. Пермские филологи-зарубежники

УДК 821.111:82 (091)

ОТ РОМАНТИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ К СОВРЕМЕННОМУ РОМАНУ: ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИЕ РАБОТЫ Е.П. ХАНЖИНОЙ¹

Нина Станиславна Бочкарева

доктор филол. наук, профессор кафедры мировой литературы и культуры
Пермский государственный национальный исследовательский университет
614990, Россия, Пермь, ул. Букирева, 15. nsbochk@mail.ru

В статье дается обзор научных трудов Е.П.Ханжиной, посвященных романтической поэзии (преимущественно американской) и современному англоязычному роману. Выявляется специфика методологического подхода исследователя и акцентируемые ею проблемы (национальная традиция и диалог культур, поэтика жанра и жанровая полифония, структура повествования и живописность, поэзия и проза женщин и др.). Делается вывод о значении ее научных открытий.

Ключевые слова: романтическая поэзия, литература США, современный роман, поэтика, жанровая полифония.

Доцент по кафедре зарубежной литературы Пермского государственного университета, кандидат филологических наук Елена Павловна Ханжина уже двадцать лет живет и работает в США. Во время работы на кафедре она опубликовала 20 научных статей, учебное пособие «Формирование национальной традиции в романтической поэзии США и творчество У. К. Брайанта» [Ханжина 1987] и монографию «Романтическая поэзия США: жанры, поэтика, стиль» [Ханжина 1998]. Основным объектом научных интересов исследователя была американская романтическая поэзия, что отразилось, в частности, в серии ее статей к двум томам «Истории литературы США» [Ханжина 1999, 2000], подготовленной Институтом мировой литературы им. А.М.Горького РАН.

Романтическая поэзия и поэтика оказались в центре научных и методических работ Ханжиной. Рассмотрение американской романтической поэзии в контексте европейской получило практическое применение в спецкурсе [Романтическая поэзия и поэтика 1993]. Без акцента на национальную специфику здесь обсуждаются такие эстетические и

литературоведческие проблемы, как романтическая концепция поэзии, жанровая система романтической лирики, концепция личности и формы ее выражения, концепция природы, стилистическая реформа и обновление образных средств, традиции романтической лирики в поэзии XIX–XX вв.

Более выраженный историко-литературный характер отличает ранее составленные методические указания для самостоятельной работы студентов [Английский романтизм. Творчество Вордсворта и Кольриджа 1990]. Но и здесь национальные особенности английского романтизма выявляются через специфику романтического сознания в целом на разножанровом национальном материале: «Характерным именно для английского (и в еще большей степени американского) романтизма исследователи считают то, что возвышенное не всегда понимается как исключительное. Часто возвышенное, прекрасное раскрывается в простом, обыденном, внешне неярком. Такое раскрытие чудесного, идеального в обычном и будничном утверждается как задача поэта в теоретических высказываниях Шелли и Вордсворта и практически осуществляется с большой художественной силой в лучших лирических стихотворениях Китса и Вордсворта, в знаменитых очерках Чарлза Лэма» (подчеркнуто Е.П.Ханжиной) [Там же: 7].

Исследование национальной традиции в романтической поэзии США тоже начиналось с сопоставления с английской поэтической традицией в статьях «У.К.Брайант и традиции английской поэзии XVIII века» [Ханжина 1983] и «Проблема демократизма в американской критике эпохи романтизма и восприятие английской поэтической традиции» [Ханжина 1988]. Особое внимание уделялось философской и связанной с ней религиозной проблематике в статьях «Путь человека в философской лирике У.К.Брайанта (к проблеме пуританской традиции)» [Ханжина 1986] и «Человек и природа в творчестве Брайанта и трансценденталистов (Проблематика и поэтика)» [Ханжина 1987]. Впрочем, эти тенденции (сопоставление с европейской, особенно английской, поэзией и философское обоснование поэтики) сохраняются и в следующих работах исследователя, где расширяется круг авторов, углубляется жанровая проблематика, специально разрабатываются новые аспекты романтической поэтики.

Одним из таких аспектов оказывается живописность американской поэзии (см. статью «Живописное начало в лирике американских романтиков (Уиттмер, Брайант, Лонгфелло)» [Ханжина 1990]), которая последовательно выводится из «нативизма» и «поэзии природы» (см. статьи «Нативизм и проблемы поэтики в американской лирике эпохи романтизма» [Ханжина 1989] и «Современная поэзия природы в США

и литературная традиция» [Ханжина 1996]). Нативизм (термин Ю.В.Ковалева) – мощное культурное движение в США, смысл и пафос которого заключался в «художественно-философском освоении страны», «проникновении национального материала и национального самосознания в художественное творчество» [Ханжина 1998: 33]. Необходимость представить в искусстве природу и историю страны обусловила изобразительность романтической поэзии США (в частности пейзажной лирики), тесно связанную с пейзажной живописью американских романтиков. «Сопоставительный анализ пейзажа в стихотворениях Брайанта, Уиттьера, Лонгфелло, Тэйлора, Лэнгера, поэтов-трансценденталистов и на полотнах художников гудзонской школы и люминистов позволяет выявить общие черты, особенности живописного начала в лирике, обнаружить немало общего в развитии двух видов искусства: близость философско-эстетических установок, общность тематики, сходность черт поэтики» [Там же: 48]. Вместе с тем, опираясь на высказывания самих поэтов, Ханжина указывает на принципиальное отличие поэтического описания от живописного изображения, а также подробно исследует эволюцию пейзажной лирики от «идеального» пейзажа к более достоверному, от величественного – к более обычному, «домашнему» [Там же: 67]. К образцам последнего можно отнести стихотворения Эмили Дикинсон и Эммы Лазарус.

Изобразительность и живописность американской романтической поэзии нашла своеобразное выражение в жанре экфрастического сонета (см. статью «Сонет о произведениях визуальных искусств в романтической поэзии США» [Ханжина 1995]). Вслед за английскими литературоведами (Дж. Хэгстрем, Дж. Барклэй, А.Фаулер и др.) Ханжина одной из первых в русскоязычном дискурсе использовала термин «экфрастическое стихотворение», означающий «словесное конструирование» или «комментарий» к картине или скульптуре [Ханжина 1998: 67]. Опираясь на наблюдения исследователя французской лирики Д.Скотта о том, что сонет как строфическая форма наиболее тесно связан с изобразительными искусствами, она сосредоточила свое внимание только на экфрастическом сонете. Анализ конкретных стихотворений начинается с сонетов «одного из провозвестников романтизма в США», художника и поэта В.Оллстона, который передает «непосредственное впечатление от произведений изобразительных искусств» (Микеланджело, Рафаэля, Тибальди, Рембрандта, Рубенса, Бьенамэ), «основанное на центральной идее вдохновившего его произведения, выделяя главное во фреске или картине» [Там же: 69]. Из сонетов, посвященных американским художникам, подробно анализируется только стихотворение У. К. Брайанта «Американскому художнику, отъез-

жающему в Европу», обращенное к Т. Коулу и предлагающее «череду зарисовок национального пейзажа». В сонетах Г.Торо «"Аврора" Гвидо», М. Фуллер «Флакман», Э. Лазарус «Венера Луврская» не только передаются впечатления от конкретных произведений живописи, графики и скульптуры, но выражаются взгляды самих поэтов на искусство. Политический характер носит противопоставление Статуи Свободы и Колосса Родосского в стихотворении «Новый Колосс» Лазарус.

Поэтика жанра занимает одно из центральных мест в научных исследованиях Ханжиной. Отдельные главы ее монографии посвящены балладе, пасторали, гимну. Причем исследуется не только национально-патриотический характер баллады и религиозно-философский – гимна, но и пасторальная идиллия как «модус» американской романтической поэзии. Особые главы посвящены пасторально-идиллической поэме Уиттьера «Занесенные снегом» и поэтике воспоминания и памяти в его творчестве. После Брайанта Уиттьер становится наиболее репрезентативной фигурой следующего этапа американского романтизма в работах Ханжиной (см. статьи Художественный мир поэмы Дж.Г.Уиттьера «Занесенные снегом» [Ханжина 1991], «Пастораль в творчестве Дж.Г.Уиттьера и его современников» [Ханжина 1992], «Поэтика воспоминаний в лирике Д.Г.Уиттьера» [Ханжина 1993]).

Последняя глава монографии целиком посвящена творчеству американских поэтов-женщин в 1850–1980-е гг., хотя отдельные стихотворения анализировались ранее в другом контексте. Кроме Эмили Дикинсон, американские поэтессы этого периода не были известны российскому читателю. Поэтому в главе сначала представлены краткие творческие биографии Элис и Фиби Кэри, Хелен Хант Джэксон и Сары Джюетт, Роуз Терри Кук, Эммы Лазарус и Люси Ларком. Женщины-поэты «в некотором отношении особенно точно выражали настроение нового периода – периода чувствительности, культа семьи, домашнего очага, традиционных религиозных и нравственных ценностей» [Ханжина 1998:180]. Особенно важно, что во многих стихотворениях представлена именно «женская» сторона традиционных ситуаций и проблем («Жена рыбака» Э. Кэри, «Вдовый приют» Джюетт, «Незамужем» Ларком и др.). В монографии анализируется переосмысление античного мифа с женской точки зрения, а также характерная для Э. Дикинсон и других поэтесс этика и эстетика «сокрытия».

Творчество английских и американских писателей-женщин (прозаиков и поэтов) составляет особый интерес Е.П.Ханжиной. О расширении материала (от конца XVIII к концу XX столетия) и эволюции методологических подходов (от традиции к диалогу) свидетельствуют две статьи об английской «женской» прозе: «Своеобразие реализма в

нравописательном романе Ф.Берни “Эвелина”» [Ханжина 1980] и «Жанровая полифония и диалог культур в романе А.С.Байетт “Обладание”» [Ханжина 1996]. При этом в обеих статьях сохраняется акцент на жанровой поэтике и структуре повествования, требующий системного и целостного анализ текста произведения в контексте истории литературы. Если «Эвелина» однозначно относится самим автором и исследователем к типу “novel”, то «Обладание» имеет подзаголовок “romance”, который интерпретируется Ханжиной как трансформация, а порой и ироническое переосмысление традиционных жанровых признаков: «история любви, мотив тайны, в том числе тайны рождения, привычные сюжетные ходы, такие как обнаружение тайника в комнате старого замка, раскапывание могилы ночью, в грозу, особая эмоциональная атмосфера, имена некоторых персонажей и т.д.» [Там же: 143–144]. Более того, «при главенствующей роли romance и черт университетского романа и романа-расследования в текст произведения включены фрагменты эпистолярной прозы (письма, дневники), поэмы, лирические стихотворения, сказки, легенды, фрагменты биографии, автобиографии, литературоведческих исследований, причем выполненных в духе различных школ» [Там же: 144]. Полифония (в том числе жанровая) акцентируется и при анализе современного американского «романа в стихах» Викрама Сета «Золотые ворота» (1986) в статье «Структура повествования в романах А.С.Пушкина “Евгений Онегин” и В.Сета “Золотые ворота”» [Ханжина 1997].

Таким образом, в литературоведческих работах Е.П.Ханжиной обнаруживается обращение к разным литературным периодам и жанровым формам. При определяющем научном интересе к романтической поэзии (преимущественно американской) она одной из первых в российском литературоведении анализировала некоторые современные англоязычные романы. Ее научные открытия и наблюдения стимулировали интермедиальные исследования кафедры мировой литературы и культуры [Бочкарева, Новокрещенных 2017] и получили признание у историков американской и английской национальных литератур.

Примечания

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ и Пермского края в рамках научного проекта № 18-412-590005p_a «Пермские филологи-зарубежники: биографии, труды, ученики».

Список литературы

Английский романтизм. Творчество Вордсворта и Кольриджа: методические указания для самостоятельной работы студентов по изучению темы / сост. Е.П.Ханжина. Пермь, 1990. 23 с.

Бочкарева Н.С., Новокрепленных И.А. Проблемы взаимодействия литературы и других искусств в контексте интермедиальности (опыт кафедры мировой литературы и культуры Пермского государственного национального исследовательского университета) // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2017. Т.9.. Вып. 2. С.117–130. doi 10/17072/2037-6681-2017-2-117-130

Романтическая поэзия и поэтика: программа спецкурса / сост. Е.П.Ханжина. Пермь, 1993. 10 с.

Ханжина Е.П. Своеобразие реализма в нравоописательном романе Ф.Берни «Эвелина» // Из истории реализма в литературе Англии. Пермь, 1980. С.37–48.

Ханжина Е.П. У.К.Брайант и традиции английской поэзии XVIII века // Литературные традиции в зарубежной литературе XIX–XX веков. Пермь, 1983. С. 40–51.

Ханжина Е.П. Путь человека в философской лирике У.К.Брайанта (к проблеме пуританской традиции) // Традиции и взаимодействия в зарубежной литературе XIX–XX веков. Пермь, 1986. С. 45–57.

Ханжина Е.П. Человек и природа в творчестве Брайанта и трансценденталистов (Проблематика и поэтика) // Проблемы метода и поэтики в зарубежной литературе XIX–XX веков. Пермь, 1987. С. 32–40.

Ханжина Е.П. Формирование национальной традиции в романтической поэзии США и творчество У.К.Брайанта: учебное пособие по спецкурсу. Пермь, 1987. 88 с.

Ханжина Е.П. Проблема демократизма в американской критике эпохи романтизма и восприятие английской поэтической традиции // Традиции и взаимодействия в зарубежной литературе XIX–XX веков. Пермь, 1988. С. 21–34.

Ханжина Е.П. Нативизм и проблемы поэтики в американской лирике эпохи романтизма // Проблемы метода и поэтики в зарубежной литературе XIX–XX веков. Пермь, 1989. С. 41–53.

Ханжина Е.П. Живописное начало в лирике американских романтиков (Уиттгер, Брайант, Лонгфелло) // Традиции и взаимодействия в зарубежной литературе XIX–XX веков. Пермь, 1990. С. 9–26.

Ханжина Е.П. Художественный мир поэмы Дж.Г. Уиттгера «Занесенные снегом» // Проблемы метода и поэтики в зарубежной литературе XIX–XX веков. Пермь, 1991. С. 40–56.

Ханжина Е.П. Пастораль в творчестве Дж.Г.Уиттгера и его современников // Традиции и взаимодействия в зарубежной литературе XIX–XX веков. Пермь, 1992. С.59–81.

Ханжина Е.П. Поэтика воспоминаний в лирике Д.Г.Уиттьера // Проблемы метода и поэтики в зарубежной литературе XIX-XX веков. Пермь, 1993. С. 32–47.

Ханжина Е.П. Сонет о произведениях визуальных искусств в романтической поэзии США // Проблемы метода и поэтики в зарубежной литературе XIX-XX веков. Пермь, 1995. С.65–75.

Ханжина Е.П. Жанровая полифония и диалог культур в романе А.С.Байетт «Обладание» // Традиции и взаимодействия в зарубежных литературах. Пермь, 1996. С. 142–152.

Ханжина Е.П. Современная поэзия природы в США и литературная традиция // Вестник Пермского университета. Литературоведение. Пермь, 1996. С. 91–106.

Ханжина Е.П. Структура повествования в романах А.С.Пушкина «Евгений Онегин» и В.Сета «Золотые ворота» // Проблемы метода и поэтики в зарубежной литературе XIX-XX веков. Пермь, 1997. С. 115–127.

Ханжина Е.П. Романтическая поэзия США: жанры, поэтика, стиль. Пермь: Изд-во Перм. ун-та, 1998. 196 с.

Ханжина Е.П. Уильям Каллен Брайант // История литературы США / под ред. Я.Н.Засурского и др. Т. 2. Литература эпохи романтизма / отв. ред. А.М.Зверев. М.: Наследие, 1999. С. 152–178.

Ханжина Е.П. Джон Гринлиф Уиттьер // История литературы США / под ред. Я.Н.Засурского и др. Т. 2. Литература середины XIX века (поздний романтизм) / отв. ред. Е.А.Стеценко. М.: Наследие, 2000. С. 250–273.

FROM ROMANTIC POETRY TO CONTEMPORARY NOVEL: WORKS ON LITERATURE OF E.P. KHANZHINA

Nina S. Bochkareva

Doctor of Philology, Professor in the Department of World Literature and Culture
Perm State University

614990, Russia, Perm, Bukirev str., 15.nsbochk@mail.ru

The article gives a review of E.P. Khanzhina's works on romantic poetry (mostly American) and contemporary novel written in English. The special traits of methodological approach of the researcher are analysed, as well as the problems emphasized by E.P. Khanzhina in her works (such as national tradition and the dialogue of cultures, poetics of genre and genre's polyphony, narrative structure and picturesqueness, female prose and poetry ect.). The conclusion is made about the significance of E.P. Khanzhina's research work and discoveries.

Key words: romantic poetry, the USA literature, contemporary novel, poetics, genre's polyphony.

**АНАЛИЗ ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫХ СТАТЕЙ
Н. П. ОБНОРСКОГО В ЭНЦИКЛОПЕДИЧЕСКОМ СЛОВАРЕ
БРОКГАУЗА И ЕФРОНА¹**

Александр Юрьевич Братухин

д. филол. н., доцент кафедры мировой литературы и культуры
Пермский государственный национальный исследовательский университет
614990, Россия, Пермь, ул. Букирева, 15. Bratucho@yandex.ru

В статье анализируется научное наследие первого заведующего кафедрой иностранных языков Пермского государственного университета Н. П. Обнорского – статьи в Энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона, написанные им в молодости. Рассказывается о жизненном пути Николая Петровича, прежде всего, о его петербургском периоде, когда названные работы и были опубликованы. Дается их тематический анализ, рассматриваются те научные источники, к которым Обнорский обращался чаще всего, также приводятся образцы его статей и определяются особенности их стиля.

Ключевые слова: Н. П. Обнорский, Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона, классическая филология, словарная статья, библиография.

Николай Петрович Обнорский известен в науке гораздо менее своего знаменитого брата Сергея Петровича. Нам не удалось найти ни одной статьи, опубликованной Н. П. Обнорским во время работы в Пермском (Молотовском) государственном университете. По всей видимости, в эту пору своей жизни он не занимался научной работой,² будучи сильно загруженным иными делами: согласно «Жизнеописанию» (1934 г.), Николай Петрович с 1917 г. до 1932 г. заведовал университетской библиотекой (в этой должности он развернул интенсивную организационную деятельность, многократно ездя в командировки в Петроград, Гельсингфорс, Вышний Волочек, Москву и другие города), с 1917 г. по 1924 г. – лектором древних, а с 1919 г. – английского языка (до 1941 г.); с 1921 г. по 1929 г. читал курсы античной и западно-европейской литературы и Введения в литературу, а с 1932 г. стал заведующим кафедрой иностранных языков (до 1941 г.). В этот же период Обнорский занимает должность библиотекаря Биологиче-

ского научно-исследовательского института при Пермском университете, где также является лектором английского языка и выполняет обязанности корректора-переводчика. С 1941 г. он становится старшим преподавателем латинского языка на историко-филологическом факультете университета. В характеристике, составленной в 40-е гг., подписанной ректором, об Обнорском говорится так: «Много труда вложил тов. Обнорский Н. П. в комплектование фундаментальной библиотеки Университета, организовав обмен изданиями с другими библиотеками и научными учреждениями. Работая в библиотеке Пермского Биологического Научно-Исследовательского института, принимал активное участие в издании “Трудов” и “Известий” Института, выполняя большое количество переводных работ». Согласно Автобиографии (1945 г.), Обнорский в разное время преподавал также латинский язык на медицинском факультете, а английский – в сельскохозяйственном и педагогическом институтах.

Об отсутствии своих публикаций в пермский период Николай Петрович сам свидетельствует в «Жизнеописании», составленном в 1934 г.: «Никаких печатных работ, кроме многочисленных вышеупомянутых статей в Большом Энциклопедическом словаре Брокгауза и Эфрона не имеет».

В Автобиографии 1948 г. говорится: «С 1895 (в другом месте общается о 1896 г.) до 1905 г. сотрудничал в Большом Энциклопедическом Словаре Брокгауза и Эфрона (начиная с т. 33-го до конца издания), где напечатан ряд самостоятельных статей, общим объёмом не менее 12 печатных листов (в других местах говорится о 10 п. л.), из области античной культуры (религия, мифология, география, история, литература)». В списке печатных трудов (1921 г.) и в Curriculum vitae (1922 г.) Обнорского указывается, что их автор некоторое время состоял сотрудником «Большой энциклопедии» издательства «Просвещение».

Таким образом, сфера научных интересов Обнорского может быть очерчена теми работами, которые он выполнил во время пребывания в Санкт-Петербурге (Петрограде). Мы не будем останавливаться на фактах его жизни и деятельности в Перми с 1917 по 1949 г., изложенных нами в статье «Н. П. Обнорский – пермский классик» [Братухин 2008: 34–41]. Сведения о «петербургском» периоде можно почерпнуть из хранящихся в Архиве ПГНИУ копии «Автобиографической справки» Николая Петровича, написанной им в Петрограде в 1917 г., заверенного его подписью печатного текста Curriculum vitae (1922 г.) и «Жизнеописания» (1934, 1937 гг.) и из находящихся в Государственном архиве Пермского края (ГАПК) личных дел его сыновей Николая³ и Алек-

сея⁴ и его брата Сергея⁵, а также из официальной биографии последнего.

Позволим себе составить жизнеописание Н. П. Обнорского на основании перечисленных документов.

Родился Николай Петрович 2 мая 1873 года в семье железнодорожного служащего («мелкого технического служащего», занимавшего «в разное время разные мелкие должности»), принадлежащего к сословию мещан⁶ с образованием начального училища) Петра Адриановича и Александры Мироновны. Материальное положение Обнорских было стеснённым: уже с 12-ти лет Николаю пришлось «жить собственным трудом». Тем не менее в 1890 г. он окончил 10-ую гимназию с серебряной медалью и поступил в Петербургский университет на классическое отделение филологического факультета. Во время обучения он слушал в течение одного года курсы приват-доцента Брауна (готский, верхне-немецкий язык) и Ланге (англосаксонский и среднеанглийский язык). В 1894 г. был «зачислен в ратники ополчения второго разряда». Университет Николай Петрович закончил в 1895 г. с дипломом I степени. «За представленное перед окончанием Университета зачётное сочинение “Эротика в Александрийской поэзии” был оставлен проф. П. В. Никитиным при Университете» для подготовки к профессуре по кафедре греческого языка и литературы. С 1895 г. до августа 1917 г. работал преподавателем 10-ой гимназии (с 1895 «из платы по найму», с 1900 как штатный преподаватель, с 1908 г. как утверждённый в звании учителя для гимназий и прогимназий). В гимназии, кроме древнегреческого и латинского языков и древней истории, он преподавал философскую пропедевтику, английский, психологию, логику (всего 13 уроков⁷). В «Автобиографической справке» (1917) указывается, что кроме латинского, греческого, французского и немецкого языков, Обнорский хорошо знал английский и обладал «общими лингвистическими познаниями, необходимыми библиотекарю для ориентировки в других европейских языках (шведском, норвежско-датском, голландском, итальянском, испанском, финском)».

Положение семьи, согласно «Жизнеописанию» 1937 г., было «чрезвычайно тяжёлое». Отец «оказался неспособным поддерживать семью и отошёл от неё». Александре Мироновне, как известно из официальной биографии её младшего сына Сергея Петровича [Электронная энциклопедия ТГУ], пришлось воспитывать его на средства двух его старших братьев (Николая и Бориса).

С 1896 г. Николай Петрович, как было сказано выше, стал постоянным сотрудником большого Энциклопедического словаря Брокгауза и Ефрона (далее ЭСБиЕ) (в 1 изд.).

6-го апреля 1897 г. у Николая Петровича и Анны Алексеевны Конской, дочери ректора Минской духовной семинарии А. К. Конского и Сусанны Фёдоровны Лашковой, дочери протоиерея, родился сын Николай. Его воспитателями были дядя Пётр Алексеевич Конский, преподаватель Приюта принца П. Г. Ольденбургского, и бабушка Сусанна Фёдоровна. Николай окончит 10-ю гимназию в 1915 г. с серебряной медалью («четвёрки» по латыни, математике, физике, истории, географии; «пятёрки» по закону Божию, русскому языку и словесности, философской пропедевтике, математической географии, законоведению, немецкому и французскому языкам). Один год (1915–1916) проучится в Петроградском университете на физико-математическом факультете, 1 июня 1916 г. его призывают в армию. В его личном деле (ГАПК) содержится удостоверение, датированное мартом 1918 г., в котором сообщается, что солдат 90-го полка Н. Н. Обнорский уволен в запас. В этом же году он подаст прошение о включении его в число студентов математического отделения физико-математического факультета Пермского университета.

С 1-го ноября 1897 г. Николай Петрович «по условиям материального характера не смог посвятить себя всецело научным занятиям и к магистерским экзаменам не приступил». По нашему мнению, это решение было принято именно в связи с рождением первенца и необходимостью увеличения расходов на пополнившуюся семью.

23-го мая 1897 г. Н. П. Обнорский утверждён в чине коллежского секретаря. Приказом по Министерству путей сообщения он был определён на службу по этому ведомству, где исполнял «секретарские обязанности в Комитете по делам Инвалидного для железнодорожных служащих и рабочих дома». Заметим, что и деятельность отца Николая Петровича была связана с железной дорогой.

26-го декабря следующего года у Обнорских родился второй сын – Алексей. Из его личного дела в ГАПК известно, что его воспитателями были прапорщик запаса Фёдор Евфимович Зорин и жена лаборанта при Технологическом институте Императора Николая I Ольга Васильевна Петровская. В 1916 г. Алексей окончит с золотой медалью 10-ю гимназию и поступит в Петроградский университет. В 1917 г. он будет находиться на действительной военной службе в Казани в 1-й добровольческой артиллерийской бригаде. Прошение о переводе его в Пермский университет за него подаст его брат Николай.

В «Жизнеописании» Николая Петровича (1937) читаем: «Из ближайших родственников, о которых имеются сведения, в войсках служили два сына, из которых один погиб в гражданскую войну в Сибири (где именно, когда и при каких условиях, неизвестно) и брат Борис.

Родственников за границей не имеется». В конце названного документа среди членов семьи называется «только дочь Ирина 19 лет, студентка Пермского пединститута» (любопытно, что брата Сергея Николай Петрович не упоминает), однако в «Личном листке по учёту кадров» (1940 г.) сообщается, что Обнорский «имеет дочь (студ.) и сына (служащ.) в данный момент». О политических взглядах Н. П. Обнорского ничего не известно. Правда, отмечается, что в мае 1919 г. он в составе делегации от профессоров⁸ пермского университета поздравлял «командующего Сибирской армией Р. Гайде по случаю годовщины свержения советской власти в Сибири» [Обухов 2011: 147].

В 1900 г. Николай Петрович был пожалован орденом св. Станислава III степени и получил чин титулярного советника. С 1903 г. (по 1917 г.) он, кроме должности преподавателя, занимал в 10-й гимназии должность библиотекаря⁹. В этом же году он получил чин коллежского асессора, а на следующий год – надворного советника, в 1905 г. – коллежского советника, в 1910 г. – статского советника (пятый чин согласно табели о рангах). В 1913 г. он был награждён орденом св. Анны III степени, в 1916 г. – св. Станислава II степени.

Рассмотрев петербургский период жизни Обнорского, приступим к анализу написанных им статей. Сначала обратимся к тем из них, которые он называет сам. В списке печатных трудов 1921 г. указаны: «Лагиды», «Македония <до 148 г. до Р.Х.>», «Помпей», «Принципат», «Прометей», «Римская религия и мифология», «Сатирическая драма», «Семья и род у древних греков и римлян», «Сенека», «Сицилия <история>», «Софистика (лит.)», «Троянская война», «Федон», «Федр», «Храм (античный)», «Хоровая поэзия <у древних греков>», «Этрурия», «Юпитер». В Curriculum vitae (1922 г.) названа ещё статья «Юнона».

В «Жизнеописаниях» (1934 и 1937) и в «Автобиографии» (1940) упомянуты «Римская религия и мифология», «Семья и род у древних греков и римлян», «Софистика», «Троянова / Троянская война», «Сатурн», «Юнона», «Юпитер», «Янус». В «Автобиографии» (1945) содержится самый полный перечень: «Лагиды», «Латини»¹⁰, «Македония», «Помпей», «Пелопоннес» (заметим, что статью «Пелопоннесская война» написал Пётр Алексеевич Конский, шурин Н. П. Обнорского), «Принципат», «Прометей», «Римская религия и мифология», «Сатирическая драма», «Семья и род у древних греков и римлян», «Сатурн», «Сенека», «Сицилия», «Софистика», «Троянская война», «Федр», «Федон», «Филостраты», «Хоровая поэзия», «Этрурия», «Юнона», «Юпитер».

Если статьи, упомянутые их автором и, следовательно, рассматриваемые им как важные, распределить на две части по исследуемому материалу (относящиеся к греческой и римской истории и культуре, соответственно), то они поделятся поровну.

Лагиды Македония Пелопоннес Прометей Сатирическая драма Софистика Троянская война Федон Федр Филостраты Хоровая поэзия	Латины Помпей Принципат Римская религия и мифология Сатурн Сенека Сицилия Этрурия Юнона Юпитер Янус
Семья и род у древних греков и римлян, Храм (античный),	

Кроме того, по семь статей написано по темам «религия и мифология» и «литература», пять статей по теме «история» и четыре – по теме «география».

мифология	география	история	литература
Прометей Религия и мифология Сатурн Храм Юнона Юпитер Янус	Македония Пелопоннес Сицилия Этрурия	Лагиды Латины Помпей Принципат Троянская война	Сатирическая драма Сенека Софистика Федон Федр Филостраты Хоровая поэзия

Таким образом, можно сделать вывод, что автор статей (чьё зачётное сочинение, как помним, называлось «Эротика в Александрийской поэзии», скорее всего, был лишён богатого выбора и получал задания редакции по совершенно различным предметам, которые невозможно объединить по какому-либо определённом принципу. Это обстоятельство говорит о способности Николая Петровича работать с весьма разнообразным материалом. О разносторонности его интересов говорят и занимаемые им должности: преподаватель таких гимназических дисциплин как древние языки, древняя история, философская пропедевтика, английский, психология, логика), библиотекарь, секретарь в Министерстве путей сообщения. Факт такого совместительства говорит о том, что в царской России преподаватели должны были подраба-

тывать, чтобы достойно содержать свою семью. Научная ценность его статей в исторической перспективе будет освещена в иной нашей работе. Сейчас мы ограничимся их анализом с точки зрения их тематики, привлекаемых источников и стиля.

Отметим, что в ЭСБиЕ одни статьи (например, о Кунгуре) вообще не подписаны или подписаны одним инициалом (например, С.), другие подписаны двумя инициалам (например, Н. О., иногда: Н. Обнорский, Н. О–ский – Николай Обнорский), третьи тремя инициалами (например, А. П. Л. – профессор Александр Павлович Лидов), иные – одним инициалом и фамилией (например, С. Булич или С. Б–чъ – профессор, известный лингвист и этнограф), некоторые двумя инициалами и фамилией (например, А. И. Горбов – заведующий химической лабораторией Николаевской Инженерной Академии).

Всего в ЭСБиЕ имеются 623 статьи Николая Петровича¹¹. Из них четыре посвящены вопросам современной классической филологии и филологам-классикам («Унитарии» (3705)¹², «Лобек» (674), «Никитин» (3087), «Преллер» (1273)), одна – византийскому автору Плануду (2712) и две – персидской тематике: Сузиану (1413) и Сузам (520). В статье о месопотамском городе Низибисе (580) упоминаются македонское владычество и римляне, в статье о г. Персеполе (593) – Александр Великий.

Четырнадцать статей содержат информацию, относящуюся как к Греции, так и к Риму: о мифологии («Эней» (3092)), по географии («Тарент» (2496)), по литературе («Юба II»¹³ (770)), по истории, быту и культурам («Ристалище» (2231), «Семья и род у древних греков и римлян» (58317), «Сивилла» (16043), «Таран» (3007), «Теламоны» (архитект.) (456), «Граур» (3627), «Трофеи» (2764), «Тюрьма у древних греков и римлян» (9578), «Укрепления городов в классической древности» (4996), «Чародейство у древних греков и римлян» (5271), «Черепашка» (2124)).

Остальные 600 статей мы условно разделили на «греческие» (343) и «римские» (257).

К первым относятся сто двадцать восемь статей по мифологии: «Лапифы» (1722), «Левкотей» (476), «Леда» (520), «Лета» (573), «Лето» (702), «Лин» (1348), «Литы» (327), «Мелеагр» (1354), «Мнемозина» (1048), «Мойры» (2312), «Морфей» (475), «Наяды» (340), «Нектар» (715), «Немезида» (1982), «Неоптолем» (1696), «Нерей» (1164), «Нестор» (959), «Нике» (959), «Нимфы» (1625), «Ниоба» (1267), «Нис» (578), «Одиссей» (4601), «Океан» (1768), «Омфала» (1360), «Орфей» (11009), «Осса» (678), «Паламед» (1161), «Паллада Афина» (8073), «Паллант» (1581), «Пан» (3063), «Пандарей» (627), «Парис» (2280),

«Патрокл» (1000), «Пегас» (946), «Пелей» (1006), «Пелий» (886), «Пелопс» (1351), «Пенелопа» (955), «Пентей» (408), «Персей» (4148), «Персефона» (3078), «Посейдон» (6316), «Прокрида» (1158), «Прометей» (13064), «Протезилай» (749), «Протей» (1219), «Психея» (3866), «Сатиры» (3456), «Сизиф» (1929), «Силены» (3615), «Симплегады» (462), «Синис» (499), «Сирены» (2765), «Стентор» (645), «Стеропа» (586), «Стикс» (1346), «Сфенел» (1105), «Сфинкс» (2051), «Талия» (503), «Тантал» (1181), «Тартар» (703), «Тевкр» (1219), «Телегон» (726), «Телета» (428), «Тельхины» (1851), «Терей» (1025), «Терсандр» (416), «Терсит» (828), «Тидей» (347), «Гиндарей» (1053), «Титаны» (2095), «Тифон» (1561), «Тиха» (1945), «Тмол» (292), «Тоант» (839), «Триптолем» (3799), «Тритон» (2907), «Уран» (840), «Урания» (1337), «Феаки» (4274), «Фемида» (1251), «Фемисто» (277), «Фетида» (1976), «Филоктет» (1582), «Финей» (639), «Фороней» (623), «Фосфор» (528), «Фрикс» (536), «Хаос» (1060), «Харибда и Скилла» (5179), «Харон» (2932), «Химера» (1953), «Хиона» (521), «Хлоя» (307), «Хризаор» (236), «Хризипп» (831), «Хрон» (1061), «Хтоний» (394), «Хтония» (685), «Цербер» (1429), «Циклопы» (3688), «Цирцея» (1778), «Эак» (2031), «Эвриал» (426), «Эгиалей» (384), «Эгимий» (614), «Эгист» (1040), «Эдип» (2999), «Эзак» (665), «Эзон» (747), «Электра» (2265), «Эмпуса» (835), «Эндимион» (1206), «Эол» (1207), «Эос» (1462), «Эпаф» (567), «Эпигоны» (1409), «Эпимелиды» (310), «Эпиметей» (604), «Эпопей» (651), «Эрот» (2365), «Этеокл» (541), «Эфалид» (369), «Эхо» (758), «Язион» (519), «Язо» (180), «Язон» (3756), «Якх» (771).

Сто восемь статей по истории, быту и культам: «Лагиды» (11328), «Лаксес» (1101), «Ленеи» (533), «Мавзол» (616), «Мемнон» (1807), «Метрополия» (733), «Музей» (3497), «Наварх» (908), «Неарх» (1763), «Никомед I» (1035), «Номофилаки» (897), «Одризы» (2230), «Олимпиада» (2564), «Олимпийские игры» (5871), «Остракизм» (2785), «Палестра» (1765), «Панафинеи» (4161), «Панионии» (936), «Панэллинизм» (1401), «Паразиты» (2272), «Паросская хроника» (1760), «Педагог» (1312), «Пелазги» (6190), «Пелопид» (3393), «Пелории» (464), «Пельтасты» (726), «Пентакзиомедимны» (1912), «Пенталлон» (458), «Пентеконтарх» (429), «Пеплос» (1964), «Пердикка» (3061), «Периандр» (2385), «Периойки» (4267), «Персей» (ист.) (2643), «Пизандр» (гос. деятель) (2617), «Питтак» (857), «Пифей» (1099), «Пифодорида» (403), «Пифон» (1319), «Полеты» (1060), «Полидор» (802), «Поликрат» (2382), «Пробулы» (1225), «Прузий» (2182), «Псефизма» (917), «Ринфон Тарентский» (576), «Саки» (1118), «Сандалии» (1736), «Селлы» (394), «Сикофанты» (2616), «Симмахия» (2214), «Симмория» (2189), «Симпосий» (1434), «Синегоры» (819), «Сирийская богиня» (369),

«Ситофилаки» (437), «Стадий» (4739), «Стела» (2026), «Стоа» (868), «Стратег» (4518), «Таксиарх» (628), «Талант» (5122), «Телоны» (1440), «Теоксении» (1450), «Теорикон» (2001), «Теоры» (957), «Тесмофории» (1771), «Тетрархия» (1095), «Гиаз» (882), «Тизамен» (1098), «Тлеполем» (673), «Тразилл» (1903), «Триера» (2341), «Трифон» (2945), «Трофоний» (4943), «Троянская война» (20910), «Убежища в Древней Греции» (5898), «Фаланга» (2788), «Фаллический культ у греков» (4160), «Феаген» (1391), «Фессал» (312), «Халк» (504), «Халкеи» (980), «Харидем» (3714), «Харила» (1535), «Хармид» (696), «Харонд» (3525), «Хела» (771), «Хелидонии» (291), «Хелихелона» (88), «Хилиарх» (929), «Хитон» (2877), «Хламида» (962), «Хланида» (367), «Хлена» (536), «Хойник» (732), «Хорегия» (6117), «Эакид» (834), «Эгинская монетная система» (2945), «Эллины» (3736), «Эмпорий» (1439), «Эолийцы» (5505), «Эпаминонд» (4898), «Эпигамия» (752), «Эпоним» (843), «Эфебы» (4230), «Эфиальт» (1050), «Язон» (3110).

Семьдесят статей по географии: «Лакония» (3618), «Ларисса» (788), «Лемнос» (1321), «Локрида» (1000), «Мелитена» (696), «Немейская долина» (1217), «Ортигия» (618), «Орхомен» (2475), «Паннония» (2116), «Пантикапея» (462), «Парнас» (946), «Пелопоннес» (10107), «Пирей» (2960), «Платея» (717), «Понт» (3659), «Потидея» (510), «Приене» (518), «Саламин» (1644), «Селибрия» (444), «Селинунт» (2202), «Сериф» (789), «Сест» (414), «Сибарис» (1773), «Сикион» (4625), «Синоп» (1241), «Сипил» (280), «Сиракузы» (7939), «Сирт Большой и Малый» (933), «Сицилия» (ист.) (15756), «Стагир» (463), «Стимфал» (1395), «Стримон» (446), «Строфады» (792), «Сфактерия» (248), «Тайгет» (456), «Тегеатида» (2562), «Трахин» (1175), «Трезен» (2996), «Трифилия» (561), «Троада» (5263), «Фары» (879), «Феней» (536), «Фера» (1832), «Фермодонт» (172), «Фермопилы» (1634), «Феспия» (1908), «Феспроты» (771), «Фессалия» (6050), «Фивы» (Фессалия) (877), «Фивы» (Беотия) (9986), «Флиунт» (1543), «Фракия» (7337), «Фтия» (2015), «Халибы» (556), «Хаон» (499), «Чёрное море» (древняя история) (1720), «Эги» (656), «Эгина» (3097), «Эгион» (431), «Элатея» (562), «Элея» (663), «Элида» (3246), «Эматия» (1535), «Эолия» (665), «Эпидавр» (1615), «Эпидамн» (473), «Эпиделий» (429), «Эта» (686), «Этолия» (5014), «Эхалия» (569).

Тридцать семь по литературе и искусству: «Литики» (482), «Логографы» (3626), «Пизандр» (поэт) (527), «Полемон» (2095), «Полигистор» (1509), «Полидевк» (1202), «Рапсоды» (8046), «Сапфо» (10765), «Сатирическая драма» (14478), «Силлографы» (1934), «Сиринга» (703), «Сколии» (2273), «Сопатр» (698), «Софистика» (24043), «Сте-симброт» (388), «Стесихор» (6132), «Телесилла» (1014), «Телест»

(503), «Терпандр» (1538), «Тизий» (468), «Фаний» (1202), «“Федон”» (18318), Федон (1889), «“Федр”» (13003), «Фемистоген» (170), «Феопомп» (4438), «Ферекид» (4148), «Филипп Опунтский» (3938), «Филодем» (3801), «Филолай» (2520), «Филостраты» (7671), «Форминга» (564), «Хирономия» (593), «Хойрил» (2073), «Хоровая поэзия у древних греков» (11089), «Эсхин» (4987), «Эсхин из Сфетта» (346).

Соотношение между статьями с римской тематикой иное: сто восемьдесят четыре статьи по истории, быту и культурам: «Ларентиналии» (415), «Латины» (5618), «Латифундии» (1770), «Лациния» (490), «Легаты» (5855), «Легион» (5687), «Lectica» (871), «Lectisternium» (772), «Лелии» (1203), «Лепид» (1268), «Либералии» (849), «Ливии» (856), «Лоллии» (1068), «Лукулл» (2479), «Лукумоны» (503), «Луперкалии» (1116), «Люстр» (827), «Мавритания» (1139), «Македония» (история) (18,561), «Макрин» (1111), «Максим Петроний» (512), «Мамертинцы» (1891), «Манлий» (Marcus) (738), «Манлий» (Titus) (636), «Марий» (8184), «Марсово поле» (727), «Matrona» (500), «Нума Помпилий» (6045), «Нумидия» (2509), «Овация» (1283), «Опимий» (770), «Оптиматы» (1155), «Оргеторикс» (995), «Ород» (1875), «Оски» (2281), «Паганалии» (918), «Pagus» (1696), «Палла» (1039), «Paludamentum» (727), «Папирии» (2972), «Parentalia» (923), «Патриции» (4577), «Пенаты» (2672), «Пизон» (1279), «Pilleus» (650), «Пилум» (521), «Пирр» (5022), «Планцина» «Мунация» (1297), «Плебисцит» (4525), «Плотина» (343), «Pluteus» (426), «Помпей» (2588), «Помпей» (Великий) (15311), «Понтифекс» (13910), «Поппея» (1362), «Постум» (832), «Постумии» (1142), «Потит» (520), «Преконы» (1525), «Претекста» (574), «Praejudicium» (1033), «Примипил» (415), «Принципат» (14511), «Проб» (374), «Провокация» (1613), «Прокуратор» (4902), «Пролетарии» (1201), «Публиканы» (6225), «Рабирий» (3673), «Regifugium» (863), «Regio» (2505), «Регия» (2012), «Регул» (2894), «Religiosi dies» (822), «Rex nemorensis» (777), «Rex sacrorum» (2588), «Ретиарии» (614), «Ромул» (7326), «Рорарии» (624), «Ростра» (1884), «Росции» (2708), «Рубеллий» «Плавт» (1133), «Сабиняне» (4995), «Sagum» (592), «Sacrarium» (697), «Салии» (391), «Салии» (жрецы) (2705), «Salutatio» (890), «Сардиния» (история) (4033), «Сатурналии» (1939), «Сатурнин» (полководец) (572), «Сатурнин» (полит. деятель) (5104), «Секваны» (664), «Септимии» (2628), «Секстии» (917), «Секулярные игры» (4661), «Селевк I и Селевкиды» (11826), «Семпроний» (3615), «Сенакул» (419), «Сенатусконсульт» (6550), «Сеноны» (1108), «Септемвиры» (1590), «Серторий» (6055), «Сестерций» (3254), «Сестии» (1310), «Signum» (1719), «Сицинии» (611), «Скриба» (883), «Скрибонии» (2528), «Sodalitas» (2582), «Солид» (503), «Spolia» (941), «Статилии» (1085),

«Стрены» (1633), «Тавроболій» (1013), «Терентинские игры» (1534), «Тарквинии» (9932), «Таций» (1805), «Тессера» (1928), «Тигеллий» (876), «Тирон» (428), «Тиции» (1307), «Тиции» (триба) (3755), «Тога» (3702), «Требоний» (1180), «Тресвиры» (2450), «Трипудии» (712), «Трирема» (554), «Tullianum» (2324), «Туллии» (813), «Туника» (2688), «Туррании» (587), «Ульпии» (1043), «Умбрен» (881), «Унция» (1624), «Urbs» (3743), «Fabri» (894), «Фала» (554), «Фаларика» (471), «Фалернское вино» (643), «Фамильное прозвание» (7170), «Fasti» (5213), «Февраль» (1991), «Федеративные общины» (6605), «Фералии» (1189), «Фециалы» (5404), «Feriae» (5384), «Филиппы» (1942), «Флавиус» (1697), «Флакк» (1975), «Фламиний» (1805), «Фламинин» (2643), «Форнакали» (483), «Фульвий» (2381), «Фуфидии» (423), «Фуфии» (1380), «Харистии» (703), «Хелидона» (682), «Херея» (1595), «Цедии» (715), «Цезаревы сады» (531), «Цезеннии» (1530), «Целеры» (632), «Целеры» (cognomen) (6540), «Целии» (5951), «Центений» (615), «Церевизия» (435), «Цереллия» (656), «Церемония» (658), «Цериалии» (1319), «Цест» (1144), «Цецилии» (2411), «Цинциннат» (2503), «Эквы» (743), «Эмилиан» (325), «Эмили» (7116), «Юба I» (2967), «Ювеналии» (621), «Ювенции» (2548), «Югер» (1238), «Юлии» (6068), «Юлия» (1668), «Юнии» (6199), «Япиги» (1503).

Сорок статей по мифологии: «Лары» (2870), «Латин» (2508), «Либер и Либера» (1130), «Луна» (648), «Мания» (493), «Марс» (3119), «Mater Matuta» (894), «Меркурий» (1668), «Нептун» (1812), «Палес» (1870), «Парки» (608), «Пертунда» (281), «Прозерпина» (356), «Римская религия и мифология» (54234), «Salus» (881), «Санк» (938), «Сатурн» (2675), «Соран» (Аполлон) (1371), «Соспита» (1539), «Сумман» (848), «Теллус» (1796), «Термин» (2590), «Тиберин» (476), «Тисба» (926), «Тривия» (853), «Ультор» (432), «Фавн» (3982), «Фама» (1342), «Фатум» (568), «Фаустул» (1054), «Ферония» (617), «Флора» (1491), «Цекул» (1311), «Эгерия» (843), «Эпона» (384), «Ювента» (590), «Юнона» (4534), «Юпитер» (15995), «Ютурна» (585), «Янус» (6238).

Двадцать семь статей по географии: «Лукания» (1211), «Остия» (760), «Палатин» (4400), «Парфия и Парфяне» (1058), «Пиценум» (1293), «Сагунт» (694), «Сегеста» (1228), «Селевкия» (864), «Сена» (535), «Соракта» (473), «Теанум» (353), «Тибур» (851), «Тирренское море» (383), «Тразименское озеро» (414), «Триокала» (249), «Флегрейские поля» (412), «Формии» (622), «Fossa» (602), «Фрегеллы» (398), «Фуцинское озеро» (1275), «Целийская гора» (1532), «Ценина» (726), «Цере» (2052), «Циминийская гора» (552), «Энна» (576), «Эсквилинский холм» (3582), «Этрурия» (13438).

Шесть статей, имеющих отношение к литературе и искусству: «Маер» (782), «Орозий» (1683), «Сенека» (17989), «Сизенна» (1225), «Юнии» (734), «Sortes Vergilianae» (891).

Мы видим, что большее количество статей Обнорского посвящено мифологии, истории и культам, затем следуют статьи по географии. Меньше всего статей касается литературы.

Самая маленькая статья, «Хелихелона», содержит 88 печатных знаков, самая большая, «Семья и род у древних греков и римлян», – 58317.

Научная литература, которую использует Обнорский, весьма обширна; она включает в себя около девятистот наименований (на немецком, французском, английском, русском, латинском, итальянском, греческом языках). Иногда ссылки даются на конкретные страницы использованного источника (например: «Riese, “Der historiker Theopompos” (в “Fleckeisens Jahrb.”, 1870, стр. 670); статьи о Феоомпе в “Eheinisches Museum — Hirzel’я” (1892, стр. 359 и след.) и Rohde (1893, стр. 110 и след.)»), иногда указывается автор, название работы и города (по-русски) и год (например: Abel, “Orphika et Procli hymn.” (Прага, 1885)).

Николай Петрович чаще всего использует монографии следующих авторов: *Латышев В. В.* (Краткий очерк истории Боспорского царства, 1893; Очерк греческих древностей, 1897); *Ambrosch J. A.* (Studien und Andeutungen im Gebiet des altrömischen Bodens und Cultus, Breslau, 1839; Über die Religionsbücher der Römer. Bonn, 1843 и др.); *Aust E.* (Die Religion der Römer. Münster, 1899 и др.), *Baumeister A.* (Denkmäler des klassischen Altertums zur Erläuterung des Lebens der Griechen und Römer in Religion, Kunst und Sitte. München, Leipzig, 1885–88), *Beloch K. J.* (Der italische Bund unter Roms Hegemonie. Leipzig, 1880; Griechische Geschichte. Strassburg, 1893, русский перевод М. О. Гершензона История Греции. М., 1897–1899 и др.); *Böckh* (Metrologische Untersuchungen über Gewichte, Münzfüsse und Masse des Altertums in ihrem Zusammenhange. Berlin, 1838; Die Staatshaushaltung der Athener. 3. Aufl. Berlin, 1886)¹⁴; *Boissier G.* (La religion romaine d’Auguste aux Antonins. Paris, 1874; русский перевод 1878; La fin du Paganisme. Paris, 1890, 1891 и др.); *Bouche-Leclercq* (Les pontifes de l’ancienne Rome. Paris, 1871; Histoire de la divination dans l’Antiquité. Divination hellénique et divination italique. Paris, 1879–1882; Manuel des institutions romaines. Paris, 1886); *Bursian C.* (Geographie von Griechenland. Leipzig, 1862–1872); *Christ W. von.* (Römische Kalenderstudien. 1876; Homer oder Homeriden. München, 1885; Geschichte der griechischen Litteratur bis auf die Zeit Justinians. München, 1898 и др.); *Croiset A. et M.* (Histoire de la littérature

grecque. Paris, 1887 –1899); *Curtins E.* Peloponnesos: Eine historische-geographische Beschreibung der Halbinsel. Gotha, 1851–1852 и др.)¹⁵; *Droysen J. G.* (Geschichte des Hellenismus. 2. Aufl. Gotha, 1877–1878 и др.)¹⁶; *Enmann A.* (Über die Geschichtlichkeit des trojanischen Krieges, СПб., 1887 и др.); *Gilbert G.* (Studien zur altspartanischen Geschichte. Göttingen, 1872; Beiträge zur innern Geschichte Athens im Zeitalter des peloponnesischen Krieges, Leipzig 1877; Handbuch der griechischen Staatsalterthümer, 2. Aufl. 1893 и др.); *Hermann K. F.* (Juris domestici et familiaris apud Platonem in legibus cum veteribus Graeciae inque primis Athenarum institutis comparatio. Marburg, 1836; Disputatio de Aeschinis Socratici reliquiis. Göttingen, 1850; Lehrbuch der Griechischen Antiquitäten. Heidelberg, 1858 и др.). *Jordan H.* (Topographie der Stadt Rom im Alterthum. Berlin, 1871 и др.); *Klausen R. H.* (Aeneas und die Penaten. Die italischen Volksreligionen unter dem Einfluss der griechischen. Gamburg u. Gotha, 1839); *Lange L.* (Römische Altertümer, 1876, 1879; De patrum auctoritate commentatio. Lipsiae, 1877); *Lobeck Ch. A.* (Aglaophamus sive de theologiae mysticae Graecorum causis. Regimontii Prussorum <i.e. Königsberg>, 1829¹⁷; Paralipomena grammaticae Graecae. Lipsiae, 1837; Pathologiae Graeci sermonis elementa. Königsberg, 1853–1862 и др.); *Marquardt K. J.* (Römische Staatsverwaltung. 1–3 Bände. 2. Aufl. Leipzig, 1881–1885; Das Privatleben der Römer. Leipzig, 1886 и др.); *Meyer Ed.* (Geschichte von Troas. Leipzig, 1877; Forschungen zur alten Geschichte. Bd. I: Zur älteren griechischen Geschichte. Halle, 1892¹⁸; Geschichte des Altertums. Bd. II. Stuttgart, 1893); *Mommsen Th.* (Die Unteritalischen Dialecte. Leipzig, 1850; Römische Chronologie bis auf Caesar. Berlin, 1859; Geschichte des römischen Münzwesens. Berlin, 1860¹⁹; Römische Forschungen. Bd. I. Berlin, 1864; Römische Geschichte. Bd. V. 1885; Römisches Staatsrecht. 3. Aufl. Leipzig, 1887 и др.); *Müller K. O.* (Prolegomena zu einer wissenschaftlichen Mythologie. Göttingen, 1825; Die Dorier. 2. Ausg. Breslau, 1844; Geschichte der griechischen Literatur bis auf das Zeitalters Alexander's, 3. Aufl. bearb. v. E. Heitz. Bd. I. Stuttgart, 1875; Handbuch der Archäologie der Kunst. 3. Aufl. v. Fr. G. Welcker. Stuttgart, 1878 и др.)²⁰; *Niese B.* (Die Entwicklung der Homerischen Poesie. Berlin, 1882; Geschichte der Griechischen und Makedonischen Staaten seit der Schlacht bei Charoneia. Gotha, 1893, 1899 и др.); *Preller L.* (Die Regionen der Stadt Rom. Jena, 1841, 1846; Römische Mythologie. 3. Aufl. v. H. Joran. Bd. I. Berlin, 1881; Griechische Mythologie. 4. Auflage. Bearb. v. C. von Robert. Berlin, 1894 и др.); *Rohde E.* (Der Griechische Roman und seine Vorläufer. Leipzig, 1876; Psyche. Seelenkult und Unsterblichkeits-Glaube der Griechen, 1898 и др.); *Roscher W. H.* (Studien zur vergleichenden Mythologie der Griechen und Römer. Bd. I–II. Leipzig, 1873–75; Ausführliches Lexi-

kon d. Griechischen u. Römischen Mythologie. Bd. I. Leipzig, 1884–1890 и др.); *Schiller H.* (Geschichte der römischen Kaiserzeit. Gotha, 1883–87 и др.); *Smith W.* (Dictionary of Greek and Roman antiquities, 1890–91); *Teuffel W. S.* (Geschichte der Römischen Litterature. Bd. I–II. 5. Aufl. bearb. v. L. Schwabe. Leipzig, 1892 и др.); *Usener H. C.* (Götternamen: Versuch einer Lehre von der Religiösen Begriffsbildung. Bonn, 1896 и др.); *Welcker F. G.* (Nachtrag zu der Schrift über die Aeschylische Trilogie, nebst einer Abhandlung über das Satyrspiel. Frankfurt, 1826; Der epische Cyclus, oder die homerischen Dichter. Bd. I. 2. Aufl. Bonn, 1865; Die griechische Götterlehre. Göttingen, 1857–1862 и др.)²¹; *Wissowa G.* (De feriis anni Romanorum vetustissimi ohservaciones selectae. Marburg, 1891; Die Säcularfeier des Augustus. Marburg, 1894; Religion und Kultus der Römer. München, 1902 и др.); *Zeller E.* (Religion und Philosophie bei den Römern. Berlin, 1872 и др.).

Эта выборка работ²² учёных, на которых Н. П. Обнорский ссылается систематически, наглядно демонстрирует высокий научный уровень статей и его умение привлекать наиболее авторитетные исследования, многие из которых актуальны и по сей день. Почти исключительное присутствие в этом списке немецких фамилий объясняется тем фактом, что в XIX в. классической филологией занимались в основном сыны «Германии туманной».

Обнорский даёт слово как античным авторам, так и современным ему исследователям, словно направляя на предмет своей статьи два потока света или создавая чертёж, где наряду с видом сбоку имеется вид сверху. Для статей Николая Петровича, помимо их информативности, обилия ссылок на источники и исследования, присущи увлекательность изложения материала и использование ярких характеристик персонажей. Приведём несколько фрагментов его текстов, наглядно показывающих особенности его стиля.

В статье «Сапфо» Обнорский выступает превосходным адвокатом этой знаменитой поэтессы: «<...>Вследствие политических волнений, приведших к ниспровержению аристократии (ок. 595 г.), Сапфо, как принадлежавшая к знатной фамилии, должна была переселиться в Сицилию; лишь ок. 580 г., по восстановлении могущества аристократии, она возвратилась на Лесбос. К этой эпохе относится история её любви с Алкеем. Позднее она вышла замуж за богатого андрийца Керкиласа, от которого имела дочь Клеиду. Ее постоянным местопребыванием был лесбийский город Митилена. К числу гадательных эпизодов её жизни относится любовь к юноше Фаону, отказавшему поэтессе во взаимности, вследствие чего она бросилась в море с Левкадской скалы (в Акарнании). В древности существовало много других преданий на-

счёт отношений поэтессы к её подругам и избранникам. Начало этих преданий было положено представителями аттической комедии (известны имена семи комиков, избравших сюжетом своих пьес эпизоды из жизни Сапфо), которые, не поняв смысла поэзии Сапфо и относясь к культурному развитию эолийской женщины начала VI в. с точки зрения современной им афинской действительности, превратно истолковали некоторые намёки на образ жизни Сапфо. Источником предания о Фаоне вероятно была народная песнь об Адонисе-Фаоне (=Фаетон), любимце Афродиты, культ которого был общераспространённым в южной части Малой Азии и на островах, прилегающих к Малоазиатскому матерiku. Предание о Левкадской скале стоит в связи с обрядом, относившимся к культу Аполлона: на Левкадской скале был храм Аполлона, откуда каждый год в известный день свергались в море преступники в качестве искупительных жертв. Выражение *броситься с Левкадской скалы* стало в обыденном языке равнозначное с выражением *кончить жизнь самоубийством* и означало также угрозу наложить на себя руки под влиянием отчаяния. В этом смысле Левкадский утес упоминается, напр., у Анакреонта (fr. 19). Произведения Сапфо, в которых встречались наряду с восторженными признаниями в любви жалобы неудовлетворённой страсти и ревности, дали повод позднейшим биографам буквально понять означенное выражение. Наконец, много превратных толков существовало в древности, начиная с эпохи средней комедии, на счёт чистоты отношений Сапфо к тем женщинам, которых она воспевала в своих стихотворениях. Для афинской комедии особенно благодарной темой было осмеяние эксцессов поэтессы, притом не ионянки, писавшей на непонятном для афинян диалекте. Новейшие критики, начиная с Велькера и К. О. Мюллера, отнесли, большей частью, с полным недоверием к свидетельствам древности о гетеризме Сапфо и объясняли страстность поэтического чувства её к женщинам отчасти особенностью художественных её приёмов, отчасти тем, что отношения женщин к женщинам на почве дружбы или возвышенной любви, которую Платон проповедовал в своём «Пире», для древности являются столь же нормальными, как и отношения, существовавшие, напр., среди спартанских эфебов или между Сократом и его учениками (Алкивиадом, Ксенофонтom и др.). Это мнение было высказано ещё в древности философом конца II века по Р. Хр. Максимом Тирским в 24-м его рассуждении (Διαλέξεις). Равным образом более чем вероятно, что и ревность Сапфо к своим соперницам, Иорго и Андромеде, вызвана была не чувством неудовлетворённой любви, а чувством соревнования на почве поэтического и музыкального искусства. Сапфо организовала кружок женщин и деву-

шек, объединённый служением музам; она сама называет свой дом домом муз, *μοῦσολόγος οἰκία* (fr. 61); на почве поклонения красоте и служения искусству и могли создаться те чистые любовные отношения, какие открывает нам поэзия Саффо Она обращается к девушкам в тех же выражениях, в каких Алкей обращался к юношам. Современники Саффо не видели в этом ничего предосудительного: поэтесса пользовалась уважением Алкея, Солона, затем Платона и других выдающихся людей древности; митиленцы помещали на своих монетах её изображения. Из стихотворений её явствует, что она была прекрасная мать и жена. В произведениях Саффо личные переживания переплетались притом с изображениями чувств и положений, созданных творческой фантазией; действительность мешалась с вымыслом, как у Анакреонта и Архилоха. Литературное потомство не потрудились отделить действительность от вымысла; оттого наряду с Фаоном и Алкеем в число избранников Саффо попали Анакреонт, живший на 60 лет позже её, и Архилох с Гиппонактом, разделённые друг от друга промежутком в 150 лет. <...> Вечные мотивы и темы этой поэзии – соловей, розы, Хариты, Эрот, Пейто, весна – встречаются среди остатков произведений Саффо на каждом шагу. Особенно любит Саффо розы; оттого в венке Мелеагра (Anthol. Palat. IV, 1, 6) ей посвящён этот цветок. Тон поэзии Саффо – задушевный, местами страстный и порывистый, почти везде наивный и безыскусственный, в стиле народной песни. <...> Солон, услышав на пиру одно из стихотворений С., тотчас выучил его наизусть, при чём прибавил, что он не желал бы умереть, не зная его на память. Платон в одной из приписываемых ему эпиграмм (20) называет С. десятой музой. Трезвый Страбон называет Саффо чудом (*θαυμάσιόν τι ἄρῆμα*) и утверждает, что напрасно было бы искать во всем ходе истории женщину, которая могла бы выдержать, хотя приблизительно, сравнение с Саффо в поэзии <...>».

Такой благодушный тон не является неотъемлемой чертой статей Обнорского. Весьма колоритно начало статьи «Мамертинцы»: «По смерти сиракузского царя Агафокла (289), заклятого врага Карфагена, наёмная дружина его, состоявшая из разноплеменного сброда и наименовавшая себя мамертинской (Mamertini – сыны Марса), утвердилась в сицилийском городе Мессане (282) и с помощью сицилийских авантюристов производила набеги на города острова <...>». Столь же суровые оценки находим в статье «Элида»: «Несмотря на высокий престиж области, заключавшей в своём центре всеэллинскую святыню, элейцы пользовались дурной славой, вследствие наклонности к пьянству, лжи и педерастии и полного несоответствия идеалу воинственности и крепкого населения».

Стиль Обнорского – безвозвратно ушедший научный стиль XIX в., когда учёные мужи создавали свои труды как литературные произведения. Недаром знаменитый историк и филолог-классик Теодор Момзен, один из любимых исследователей Николая Петровича, получил за свою «Римскую историю» Нобелевскую премию по литературе. Быть может, эта черта гуманистичности той эпохи является наследием античной традиции, когда сочинения философа Платона и историков Фукидида и Ксенофонта считались эталонами литературного стиля.

Примечания

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ и Пермского края в рамках научного проекта № 18-412-590005p_a "Пермские филологи-зарубежники: биографии, труды, ученики"

² В характеристике, подписанной директором ПГУ М. И. Прохоровой и секретарём парткома А. И. Букиревым, отмечается, что Обнорский «научную работу в настоящее время не ведёт».

³ Фонд Р-180, опись 4, дело 2385.

⁴ Фонд Р-180, опись 4, дело 2386.

⁵ Фонд Р-180, опись 2, единица хранения 258. С.П. Обнорский в 1916 г. сочелся браком с Т. А. Соловьевой (род. в 1895 г.), слушательнице Петроградского женского медицинского института, окончившей курс частной женской гимназии Могилянкой (в Петрограде). Личное дело Татьяны Александровны, студентки Пермского университета с 1918 по 1922 гг., имеется в ГАПК (Фонд Р-180, опись 4, дело 2384). Их дочь Елена родилась 19 июля 1917 г.

⁶ Николай Петрович был исключён из мещан СПб только в 1915 г.

⁷ За урок он получал 75 рублей.

⁸ Заметим, что в 1917–1918 учебном году Николай Петрович профессором не был и служил библиотекарем [Личный состав ПГУ 1918: 8].

⁹ За исполнение обязанностей библиотекаря Николай Петрович получал 180 рублей.

¹⁰ Обнорскому принадлежит статья «Латины (истор.)» (2 колонки), «Латины (юрид.)» – В. М. Нечаеву.

¹¹ Словарные статьи Николая Петровича Обнорского. URL: https://ru.wikisource.org/wiki/Категория:Словарные_статьи_Николая_Петровича_Обнорского (дата обращения: 25.07.2018).

¹² Чтобы читатель получил представление об объёме статей, в скобках указаны знаки с пробелами (без ятя на конце).

¹³ Юба II был тесно связан с Римом, но писал свои труды по-гречески.

¹⁴ См.: [Бузескул 2005: 306–309].

¹⁵ См.: [Бузескул 2005: 343].

¹⁶ См.: [Бузескул 2005: 324, прим. 2].

¹⁷ «о мистериях и орфических стихотворениях; <...> капитальное сочинение» (прим. Н.О.). См.: [Бузескул 2005: 323].

¹⁸ Первый том «Истории древнего мира» («Geschichte des Altertums») Эд. Мейера появился в 1884 г.; только в 1893 г. последовал второй том, охватывающий историю Греции с древнейших времён до эпохи греко-персидских войн; этому

II тому в качестве добавления предпосылался I том («Forschungen zur alten Geschichte» «Исследования по древней истории»), Halle, 1892, в котором автор как бы вводит читателя в лабораторию предварительных штудий по наиболее спорным вопросам древнейшего периода истории Греции, требовавшим специальной критической переработки источников [Протасова 1938: 298].

¹⁹ «особенно во франц. переводе Blacas и de Witte» (прим. Н.О.).

²⁰ См.: [Бузескул 2005: 314–316].

²¹ См.: [Бузескул 2005: 323].

²² Заметим, что выходные данные используемых Николаем Петровичем монографий мы приводим с некоторыми изменениями. Например, вместо «Beiträge zur innern Geschichte Athens» Обнорский указывает: «Beiträge zur innern Geschichte Atticas». Вместо «Pathologiae Graeci sermonis elementa» – «Pathologiae linguae Graecae elementa <...>».

Список литературы

Братухин А. Ю. Н. П. Обнорский – пермский классик // Классическая филология: Материалы секции XXXVII Международной филологической конференции, 11 – 15 марта 2008 г. С.-Петербург / Отв. ред. Н. М. Ботвинник, О. В. Бударagina. СПб.: Ф-т филологии и искусств СПбГУ, 2008. С. 34–41.

Бузескул В. П. Лекции по истории Греции. Обзор источников и очерк разработки греческой истории в XIX и в начале XX в. / Вступ. ст. и общ. ред. проф. Э. Д. Фролова. СПб.: Издательский дом «Коло», 2005. 672 с.

Личный состав Пермского государственного университета на 1917–1918 уч. годъ. Пермь: 2-я Государственная Типография, 1918. 76 с.

Обухов Л. А. Власть и профессура (из истории Пермского университета 1917–1931 гг.) // Вестник Пермского университета. История. 2011. Вып 2(16). С. 145–153.

Протасова С. И. История Древнего мира в построении Эд. Мейера // Вестник древней истории. №3(4). 1938. С. 298–313.

Электронная энциклопедия ТГУ. URL: http://wiki.tsu.ru/wiki/index.php/Обнорский,_Сергей_Петрович (дата обращения: 25.07.2018).

ANALYSIS OF NIKOLAY P. ONORSKY'S HISTORICAL AND LITERARY ARTICLES IN THE BROCKHAUS AND EFRON ENCYCLOPEDIAIC DICTIONARY

Alexandr Yu. Bratukhin

Doctor of Sciences in Philology,

Associate Professor of Department of World Literature and Culture

Perm State University

614990, Russia, Perm, Bukirev str., 15. Bratucho@yandex.ru

In the article the scientific heritage of the first head of the Department of Foreign Languages of Perm State University Nikolay P. Obnorsky is analyzed – his entries in the Brockhaus and Efron Encyclopedic Dictionary written by him in his youth. It tells about the life of Nikolai Petrovich, first of all, about his Petersburg period, in which the works mentioned were published. Their thematic analysis is given, scientific sources are considered, especially those to which Obnorsky applied most often, examples of his entries are given and his style features are denoted.

Key words: Nikolay P. Obnorsky, the Brockhaus and Efron Encyclopaedic Dictionary, classical philology, dictionary entry, Bibliography.

**ВЛАДИМИР ВЕЙДЛЕ:
ПЕРМСКАЯ НОТА В СУДЬБЕ УЧЕНОГО¹**

Людмила Викторовна Братухина

к. филол. н., доцент кафедры мировой литературы и культуры
Пермский государственный национальный исследовательский университет
614990, Россия, Пермь, ул. Букирева, 15. Loli28@yandex.ru

Статья посвящена исследованию фактов биографии известного русского ученого В. В. Вейдле, относящихся к периоду пребывания его при Пермском государственном университете (1917-1921гг), включая «гомскую эвакуацию» 1919-20гг. Работа выстроена как хронологически организованное изложение событий с опорой на архивные материалы и автобиографические сочинения Вейдле. В авторских комментариях предпринимается попытка дать оценку «пермского периода» жизни ученого с учетом его последующей эмиграции во Францию, а также – проблематики его научных работ.

Ключевые слова: В. В. Вейдле, Пермский государственный университет, кафедра всеобщей истории, факультет общественных наук, «Общество исторических, философских и социальных наук».

Владимир Васильевич Вейдле (1895–1979) – одна из интереснейших фигур в русской интеллектуальной среде XX века: историк по образованию, ученый, обладающий широчайшей эрудицией в области истории европейской и русской культуры, расширивший поле своих научных изысканий работами в русле культурологической проблематики, в том числе и посвященными ключевому вопросу русской культурной истории – соотношению между западными и восточными истоками². В его биографии своеобразно отразились важнейшие перипетии российской истории: Первая Мировая война, две русские революции 1917 г., Гражданская война и вынужденная эмиграция русской интеллигенции.

Начиная давно им уже задумываемую автобиографию «Зимнее солнце», Вейдле пишет: «Жизнь моя, если о времени подумать и о судьбе моей страны, была до неприличия благополучна. Не воевал. В лагерях и тюрьмах не сидел. Бывало, что и подголадывал, вполне тягостным или мертвым делом, сплошь для одного пропитания, не занимался» [Вейдле 1976]. Благополучие, о котором здесь говорит автор,

безусловно, относительно и не исключает серьезных поворотов в судьбе и необходимости сделать непростой жизненный выбор. Так, отъезд в Пермь петербуржца из семьи «потомственного почетного гражданина» Василия Леонтьевича Вейдле³, по свидетельству самого В. В. Вейдле⁴ было попыткой переждать сложное время революционных событий в Петербурге. Но вся уральская и сибирская эпопея ученого на самом деле становятся очень важным и непростым этапом в его самоосознании и познании родной страны.

Данный период в судьбе Владимира Вейдле, не отмеченный научными работами и публикациями, редко сколько-нибудь подробно освещается в биографических изысканиях. Среди наиболее значимых публикаций, в которых пребывание ученого в Перми рассматривается более менее детально, следует отметить работы И. А. Табункиной («В. В. Вейдле и Пермский университет», краткий очерк), Т. Н. Фоминых («Пермский период В. В. Вейдле»⁵, основное внимание уделено научным интересам ученого, отчету о подготовке к магистерским экзаменам и стихотворениям, написанным в Перми), примечания Доронченкова к воспоминаниям Вейдле о жизни в Перми. В настоящей работе предполагается более полно представить события этого насыщенного открытиями периода в жизни ученого, основываясь на архивных документах (не отдельных, а учитывая весь их доступный контекст в личном деле), а также автобиографических книгах Вейдле «Зимнее солнце» и «Воспоминания».

Согласно «Воспоминаниям» В. В. Вейдле, в Пермь он вместе с женой⁶ отправляется в сентябре 1917г.⁷ О причинах этого переезда он размышляет уже сквозь призму прожитых лет и приходит к заключению, что помимо вполне понятных практических соображений здесь сыграло свою роль и необъяснимое веление судьбы, позволившее ему сохранить культурные связи с родиной⁸: «Подумать только, ведь если бы я был поумней, в Оксфорд мог бы поехать вместо Перми. Или в Париж уже тогда. Но суждено мне было еще на семь лет остаться в России. Не жалею об этом. Пожалуй, если бы тогда уехал, обангличился бы я или офранцузился вконец. Это было бы, разумеется, практично. Только я ведь не "практический деятель"... Непрактичным родился, непрактичным и умру» [Вейдле 2003: 28–29].

Краткая хронология «пермского периода» в биографии В. В. Вейдле выглядит следующим образом:

– **сентябрь 1917г. – сентябрь 1918 г.:** подготовка к магистерским экзаменам в статусе «оставленного при Петроградском университете по кафедре всеобщей истории»;

– **осень 1918г.:** продолжение научных изысканий уже в статусе стипендиата оставленного при Пермском университете;

– **конец декабря 1918г. – июль 1919:** время нахождения в Перми Сибирской армии Колчака; лично для Вейдле этот период ознаменовался кратковременным пребыванием в составе учебного батальона I Сибирской стрелковой дивизии;

– **июль 1919 – март 1920гг.:** переезд в Томск вместе с большей частью эвакуировавшегося вслед за отступающими колчаковскими войсками профессорско-преподавательского состава Пермского университета;

– **апрель 1920 – август 1921:** возвращение в Пермь, а затем в Петроград.

Рассмотрим каждый из указанных периодов более подробно. Первый год пребывания в Перми, согласно составленному Вейдле «Отчету» о подготовке к магистерским экзаменам, отмечен интенсивным освоением научной литературы, посвященной исследованию исторических истоков, экономики, права средневекового европейского города, средневековой философии, а также религиозных особенностей эпохи Нового времени, истории литературы Франции, Италии. Список исследованной литературы состоит из немецких, французских, итальянских работ⁹, включая также исследования русских ученых. Содержание этого списка говорит не только об уровне осмысления избранной проблематики с учетом всего сформировавшегося на тот момент контекста исследований европейских и русских коллег, но и об особенностях исследовательского подхода, заключавшемся в «стремлении Вейдле, занимавшегося специальными вопросами¹⁰, рассматривать то или иное историческое явление на широком историко-культурном фоне» [Фоминых 2012: 271].

В личном деле В. В. Вейдле этот отчет сопровождается представлением Н. П. Оттокара¹¹, датированным 23 сентября 1918 г. В этом прошении отмечены официальные изменения статуса Вейдле (орфография сохранена): «Въ Историко-филологическій факультетъ Пермскаго Университета. Прилагая при семъ отчет о научныхъ занятіяхъ оставленнаго при Петербургскомъ университетѣ по каѳедрѣ всеобщей исторіи В. В. Вейдле, уже въ прошломъ году работавшаго въ Перми при ближайшемъ моемъ участіи, а нынѣ формально откомандированнаго въ Пермскій университетъ, имѣю честь просить Историко-филологическій факультетъ о назначеніи ему стипендіи въ установленномъ размѣрѣ съ 1 іюля сего года по 1 іюля 1919 года» [ГКБУ ГАПК Ф. Р-180. Оп. 2. Ед. хр. 65.Л. 53]. Результатом заседания совета историко-филологического факультета от 23 сентября становится

представление ректору и постановление Совета Университета от 5-го октября и заседания Правления Университета от 26 ноября 1918г., утверждающие новый статус Вейдле как стипендиата, прикрепленного к Пермскому университету.

Пермь, впервые увиденную в 1917 г., Вейдле характеризует как «провинциальную, старомодную, захолустную» [Вейдле 2003: 30], противопоставляя ей недавно возникший университет как культуртрегерский центр, основу которого составила столичная интеллигенция. Одной из форм этого «культуртрегерства» становится основание в 1917 г. «Общества исторических, философских и социальных наук», деятельность которого включала в себя заслушивание и обсуждение научных докладов на заседаниях общества, публикацию научных трудов, публичные лекции, экскурсии. Решение членов общества о принятии в свои ряды В. В. Вейдле как «действительного члена» принимается на одном из первых заседаний, 21 декабря 1917г., по рекомендации членов-учредителей – Б. Л. Богаевского¹² и Н. П. Оттокара [ГКБУ ГАПК Ф. Р-180. Оп. 1. Ед. хр. 207а.Л. 422.]. Датой же вступления Вейдле в общество в «Списке» его членов указано заседание 3 января 1918г. Забегая вперед, отметим, что в 1921 г. В. В. Вейдле входит в состав президиума общества, становится товарищем секретаря. Его рукой записаны протоколы заседаний 20 марта и 17 апреля 1921 г. Сохранилась информация о докладах, с которыми выступал Вейдле: в 1919г. – «Символизм и аллегоризм мышления в Средние века» [ГКБУ ГАПК Ф. Р-180. Оп. 1. Ед. хр. 207а.Л. 447], 6 марта 1921г. – «Узкий иммунитет Каролингского времени и его исторический смысл» [ГКБУ ГАПК Ф. Р-180. Оп. 1. Ед. хр. 207а.Л. 449].

Иллюзию сохранившегося в Перми 1917 г. дореволюционного мира, помимо продуктового благополучия и слабо ощущаемого влияния войны, дополняют замечания об «умеренно-либеральных» взглядах профессорско-преподавательского состава (на фоне активной поддержки Февральской революции в Петрограде «учащейся молодёжью» и «всей поголовно интеллигенцией» [Вейдле 2003: 20]). Одним из любопытных культурных открытий столичного жителя стало празднование Пасхи: его поразило бурное наступление весны (отражающее особенности природы и климата региона), органично совпавшее со Страстной и Светлой седмицами. Именно в данном фрагменте «Воспоминаний» Вейдле делает заключение об особом «пасхальном» характере русской культуры: «И как чудесно оно [весеннее таянье снегов] сочеталось с предпраздничной радостной суматохой, с церковными службами Страстной недели в переполненных церквах, с уборкой, чисткой, мытьем полов в каждом доме, крашением яиц, печеньем куличей, с

устремлением душ к Светлому Празднику – поистине светлomu, более светлomu у нас, чем где-либо в христианском мире» [Вейдле 2003: 37]. В «Зимнем солнце» Вейдле детально поясняет религиозные убеждения родителей и свои собственные: «Девичья фамилия моей матери была Георг... Семья была православная, обрусела давно; тогда как отец мой был лютеранин. По российскому закону мне полагалось быть православным, и я в православии был крещен» [Вейдле 1976]. Впоследствии религиозная составляющая окажется очень важной в судьбе и в мировоззрении Вейдле: он долгие годы работал профессором христианского искусства в парижском Православном богословском институте и сформулировал оригинальную концепцию, объясняющую отказом от духовного измерения кризис искусства, назревший со всей очевидностью в XX веке. Р. Гальцева формулирует содержание данной культурологической идеи Вейдле следующим образом: «Автор развивает и иллюстрирует мысль о необходимой сообразности художественной воли с устройством мироздания, о благосклонности к нему; о соблюдении вечных законов творчества – законов, преподанных Демиургом, сотворившим мир с любовью. Короче говоря, тайна искусства – в сообразности человеческой воли с Божественной» [Гальцева 1996].

Осень 1918г., помимо официального «прикрепления» Вейдле к Пермскому университету, ознаменовалась еще одним важным событием в личной жизни ученого: его жена остается в Петрограде у матери, в то время как сам Вейдле к началу учебного года приезжает в Пермь. Это время в воспоминаниях Вейдле отмечено главой «Черный хлеб и белый хлеб», в которой уделяется внимание ухудшению продовольственного положения Перми (не миновавшему работников университета), оказавшейся на линии фронта наступающих колчаковских войск. С их вступлением в город проблема с продовольствием была решена, недостатка в продуктах уже не было. Надо отметить, что профессура пермского вуза с энтузиазмом встречала Верховного правителя адмирала Колчака: «Совет университета делегировал для встречи Верховного правителя и.о. ректора проф. А. А. Заварзина, проф. К. Д. Покровского и проректора проф. А. И. Сырцова... Ректор университета и профессора присутствовали и на общем приеме, устроенном в зале Благородного собрания» [Обухов 2011: 146]. В жизни В. В. Вейдле происходят важные перемены. Он, оказавшийся в ходе одной из первых мобилизаций призванным в ряды учебного батальона I-й Сибирской стрелковой дивизии, становится таким «приходящим» рядовым. Относился ученый к новому положению довольно равнодушно: «Не ощущаю себя воюющей стороной... Революция внушает мне отвращение... Да и контрреволюция... Слишком она сама революционна, что-

бы я смог ее полюбить. Вот если одолеет и кончатся обе, я ее похвалю задним числом» [Вейдле 2003: 41]. Отсутствие строгого порядка в колчаковских частях во всем, начиная с обучения новобранцев, также не вызывало доверия у ученого и вызывало его критику. Любопытно, что от фактического участия в сражениях Сибирской армии Колчака с войсками Красной армии на Восточном фронте Вейдле избавила та же болезнь («стрептококковое заражение крови с очень сильными скачками температуры и приливами крови к голове» [Вейдле 2003: 19]), которая уложила его в постель в дни Февральской революции. Отправившись со своим подразделением на фронт, ученый из-за повышения температуры и угрозы заразиться сыпным тифом был отправлен во свояси фронтовым медиком и через день после отбытия на фронт вернулся на свою университетскую квартиру. «Мысль у меня промелькнула, – пишет Вейдле, – что становлюсь дезертиром...» [Вейдле 2003: 45] Однако вскоре все было оформлено документально: в личном деле ученого содержится ходатайство от 29 января, адресованное командиру 1-го Средне-Сибирского корпуса и содержащее просьбу о том, чтобы «эвакуированный ...с фронта в Пермь в виду тяжелого заболѣванія» рядовой Вейдле, обладающий «прекрасным знанием французскаго, англійскаго, итальяскаго и нѣмецкаго языков», был зачислен в армии «по специальности», т.е. как переводчик; оно дополняется информированием командующего о предоставляемой Вейдле как стипендиату при университете отсрочки от выполнения воинской повинности¹³ до достижения 30-ти лет (документ датирован 31 января 1919г.) [ГКБУ ГАПК Ф. Р-180. Оп. 2. Ед. хр. 65.Л. 49]; ректору Пермского университета адресовано разрешение командира корпуса на освобождение Вейдле от призыва в войска по мобилизации, что и подтверждается Удостоверением от 9-го февраля 1919г. за подписью Пермского уездного воинского начальника [ГКБУ ГАПК Ф. Р-180. Оп. 2. Ед. хр. 65.Л. 45]. Впоследствии, предоставляя сведения для анкеты во время пребывания в Томске (т.е. на территории, находящейся под властью Колчака), Вейдле, очевидно, посчитал возможным не афишировать фронтовой эпизод своей биографии и на вопрос «Быль ли въ походахъ противъ непріятели и въ самыхъ сраженияхъ и когда именно?» начертил отрицательное «не был»¹⁴ [ГКБУ ГАПК Ф. Р-180. Оп. 2. Ед. хр. 65.Л. 21]. И, как следует из уже упоминаемой цитаты из «Зимнего солнца», искренне считал себя не причастным к сражениям какой бы то ни было войны: «Не воевал». В свете вышеизложенных фактов, это утверждение может быть уточнено: «Не принимал участия в активных боевых действиях, но был зачислен в действующую армию и недолгое время находился на линии фронта».

В феврале 1919 г. Вейдле поручается исполнение обязанностей «лектора немецкого языка в весеннем семестре текущего учебного года», что зафиксировано в представлении декана историко-филологического факультета от 18 февраля 1919, а также в «Выписке» из журнала заседания Правления Пермского государственного университета от 17 марта 1919 [ГКБУ ГАПК Ф. Р-180. Оп. 2. Ед. хр. 65.Л. 39].

Эвакуация в Томск вместе с большей частью профессорско-преподавательского состава Пермского государственного университет с **июля 1919 по март 1920гг.** значительным образом не изменила статуса В. В. Вейдле: он продолжает числиться профессорским стипендиатом при кафедре всеобщей истории. Екатеринбург, Омск, Томск становятся важными пунктами в открытии ученым для себя российской Азии. В «Воспоминаниях» так описывается символический момент пересечения границы между Европой и Азией¹⁵: «Столб мы видели пограничный с дощечками – назад указующей: "Европа", и вперед: "Азия" (так я с тех пор в Азии больше и не бывал)» [Вейдле 2003: 49]. Чуть выше Вейдле приводит свои размышления о «мерзком» «подвальном» характере недавно совершенного в Екатеринбурге преступления – убийства царской семьи, сравнивая русскую революцию с английской и французской, не менее кровавыми в расправе со своими королями, но более легитимными, не опустившимися до воровской расправы, а осудившими и публично казнившими монархов. В этих строках можно увидеть образное воплощение историософской концепции Вейдле, сформулированной в таких работах, как «Три России», «Задача России», «Границы Европы», «Петербургские пророчества», предполагающей «эталонность» европейского культурного пути, признание близости России к Европе, восприятие отличий России от Европы как кризиса европейского Петербургского русского проекта, нахождение собственного российского пути как возврат в Европу, обретение в ней своего места¹⁶.

Среди документов в личном деле В. В. Вейдле, относящихся ко времени его нахождения в Томске, есть один, позволяющий оценить, чем, помимо штудий французской литературы и заведования библиотекой «Военно-инструкторских курсов¹⁷» приходилось заниматься ученому. Это «Удостоверение» (от 31 июня 1919г.) агента жилищной комиссии для обследования квартир на предмет уплотнения, в обязанности которого входило также составление плана обследуемых квартир [ГКБУ ГАПК Ф. Р-180. Оп. 2. Ед. хр. 65. Л. 23].

Именно после возвращения в **апреле 1920 г.** из Томска начинается время наиболее активной работы Вейдле в Пермском университете. Он становится преподавателем по кафедре Всеобщей истории Факультета

общественных наук, созданного на основе историко-филологического и юридического факультетов в рамках «большевизации»¹⁸ университета [Обухов 2011: 147]. В юбилейном издании «Пермский государственный университет: история в лицах» сообщается о том, что Вейдле «преподавал историю искусства на историко-филологическом факультете Пермского университета» [Пустовалов 2016: 75], примечания И. А. Доронченкова, основанные на исследовании архивов Вейдле, позволяют уточнить название и содержание курсов, читаемых ученым в Пермском университете. Так, в весеннем семестре 1920г. это – «Французская лирика второй половины XIX в.», в 1921г. – «Теория новой французской лирики», «Дюрер и немецкая живопись» [Доронченков 2003: 129].

Большевизация университета сопровождалась и «пролетаризацией» студенчества: «На ФОН принимали в первую очередь коммунистов и комсомольцев» [Обухов 2011: 148]. Семья Вейдле, можно сказать, обозначила прогивоположное направление в этом процессе: супруга ученого, София Иосифовна¹⁹, приехав в Пермь к возвращению мужа, становится студенткой Факультета общественных наук, о чем свидетельствует выданное ей в июле 1920 г. Удостоверение [ГКБУ ГАПК Ф. Р-180. Оп. 4. Ед. хр. 526. Л. 2]. Однако, в связи с тем, что отношения супругов расстраиваются и София Иосифовна уезжает к матери в Петроград, обучение не было завершено.

Сам Вейдле называет это время своей жизни «смутой», разные измерения имевшей: разрыв с женой, сложность самоопределения между ученой и поэтической своей ипостасями, сомнения в выборе между собственно историей и историей искусств в научной специализации, и в конечном итоге судьбоносный выбор между «другой Россией, зарубежной, вне России и без России, но более русской» [Вейдле 2003: 65] и СССР. Смутность этого времени для Вейдле проявилась не только во внутренних переживаниях и размышлениях, но и в его постоянных командировках в Петроград, отразивших настойчивое стремление покинуть Пермь. Так, в 1920 г. возникает необходимость продления командировки с сентября по 15 ноября. В апреле 1921 г. Вейдле также командирован Петроград, с 25 июля по 25 сентября – в Петроград и Москву (цель командировки: «научные занятия и приобретение научных пособий» [ГКБУ ГАПК Ф. Р-180. Оп. 2. Ед. хр. 65. Л. 6]). Эта командировка продляется сначала до 15 октября, а затем до 15 января 1922 г. («без сохранения содержания»). Фактически Вейдле окончательно уезжает в Петроград в августе 1921 г. (по его свидетельству в «Воспоминаниях», это случилось накануне похорон А. Блока), но документы о продлении командировки датированы вплоть до января

1922 г. 24-м февраля 1922 г. датировано «Удостоверение» преподавателя Литературно-художественного Отделения Факультета общественных наук Петроградского Государственного университета [Доронченков 2003: 141].

В 1924 г. исход на Запад²⁰ завершится эмиграцией во Францию. В «Воспоминаниях» Вейдле характеризует его как закономерный результат семи первых лет «после Октября»: «К концу этого семилетия время стало безнадежно ясным. Быть может, поверх всех случайностей, все же не случайно, что уехал я ... в Париж ... именно тогда» [Вейдле 2003: 65]. Новую власть Вейдле упрекает в тоталитаризме («СССР, содержащий в себе Россию... в могилах, тюрьмах и лагерях») и навязывании «мертвенной идеологии» [Вейдле 2003: 65]. Можно сказать, что в этом выборе между Советской Россией и зарубежной Россией пермский уральский и томский сибирский период жизни ученого, совпавшие с судьбоносными событиями Революции и Гражданской войны, стали важнейшим по событийной наполненности этапом, сформировавшим вполне осознанную позицию. В это время также определяется круг научных интересов ученого: от вопросов средневековой истории до историософских идей, интерпретирующих культурное самоопределение России, а также, судя по читаемым в Пермском университете курсам, проблемы европейской культуры во всем ее многообразии. Таким образом, время пребывания В. В. Вейдле при Пермском университете, сначала как профессорского стипендиата, а затем как преподавателя – это плодотворная пора его профессионального и личностного становления.

Примечания

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ и Пермского края в рамках научного проекта № 18-412-590005р а "Пермские филологи-зарубежники: биографии, труды, ученики"

² О разнообразии и широте научных интересов Вейдле можно судить хотя бы по названиям наиболее значимых его работ: «Умирание искусства: Размышления о судьбе литературного и художественного творчества» (Париж, 1937), «Задача России» (Нью-Йорк, 1954), «Безымянная страна» (Париж, 1968), «Традиционное и новое в русской литературе 20 века» (Париж, 1972). «О поэтах и поэзии» (Париж, 1973). «Эмбриология поэзии. Введение в фоносемантику поэтической речи» (Париж, 1980).

³ В «Свидетельстве», датированном 23 мая 1916, предоставляющем вид на жительство «повсеместно в России», Вейдле назван «личным почетным гражданином» (в соответствии с законом, как усыновленный семьей потомственно почетного гражданина), а его имя и отчество указаны как «Владимир Вильгельмович» [ГКБУ ГАПК Ф. Р-180. Оп. 2. Ед. хр. 65.Л. 27]. И. А. Доронченков, комментируя пассаж из «Зимнего солнца» об отце – «<...> Василий Леонтьевич Вейдле (а не Вильгельм Людвигович, как в былые времена)», – связывает

«русификацию» его имени с начавшейся Первой мировой войной, при этом отмечается, что «ещё в официальных бумагах марта 1914 г. Вейдле-старший значится под своим немецким именем» [Доронченков 2002: 198]. В документах же Вейдле-сына исправления вносятся в рукописной Паспортной книжке 1919 г., в которой на основании «Свидетельства» сначала указано имя Владимир Вильгельмович, а затем отчество зачеркнуто и исправлено на «Васильевич» [ГКБУ ГАПК Ф. Р-180. Оп. 2. Ед. хр. 65.Л. 26].

⁴ «Не видел я Октября...Сбежал "свидетель истории". Эмигрировал в глубь страны несознательный гражданин...С чего же это? Или для чего? Подкормиться? Отчасти, в самом деле, и для этого. В Петербурге была дороговизна, недоставало продуктов, длинные хвосты...в конечном счете мы все-таки не из-за пельменей отправились в Пермь» [Вейдле 2003: 27].

⁵ В кн. «Вторая муза: Очерки русской литературы 1920-х- начала 1930-х гг.»

⁶ Первая супруга В. В. Вейдле – София Иосифовна, венчание состоялось в Петрограде 5 июня 1916г.[ГКБУ ГАПК Ф. Р-180. Оп. 2. Ед. хр. 65.Л.27] Отец Софии Иосифовны, Иосиф Иосифович Новицкий (1849-1917), с 1914 до 1917г. входил в состав Государственного совета [Кириянов 2006: 311].

⁷ В его отчете о научных занятиях по подготовке к магистерским экзаменам также точкой отсчета пребывания в Перми указан сентябрь 1917г.

⁸ Любопытно, что для «культурника» Вейдле это, действительно, оказалось очень важным: выходец из немецкой по происхождению семьи, посетивший Европу и заинтересовавшийся европейской средневековой историей Италии и Франции, воспринимавший себя «русским, петербургским русским, русским петербургской эпохи русской истории» [Вейдле 2003: 12], очень явно ощущавший свою связь с взрастившей его русской культурой (и особенно с представителями Серебряного века), он тщательно в «Воспоминаниях» отмечает все открытия из жизни провинциальной, деревенской, неевропейской России.

⁹ «Отчет» с подробнейшей библиографической информацией приводится в книге Т. Н. Фоминых «Вторая муза».

¹⁰ В «Отчете», например, они сформулированы следующим образом: «экономический строй средневекового города» или «католическая реформация преимущественно в Италии», «Паскаль и Port-Royal» [ГКБУ ГАПК Ф. Р-180. Оп. 2. Ед. хр. 65.Л.54].

¹¹ Н. П. Оттокар – старший коллега, с которым Вейдле познакомился в 1912г. во время путешествия в Италию, в 1918 г. занимавший должность экстраординарного профессора по кафедре всеобщей истории и проректора университета, а с 1919 – ректора. В «пермском эпизоде» судьбы В. В. Вейдле – это, с одной стороны, человек, чей пример привлек его в Пермь, а с другой стороны, он же стал одним из тех представителей русской науки, которые избрали эмиграцию – выбор, который, в конечном итоге, предпочел и Вейдле.

¹² Борис Леонидович Богаевский на тот момент являлся деканом историко-филологического факультета.

¹³ Более Вейдле действительно не имел никакого отношения к боевым переживаниям Гражданской войны: в Томске ему было выдано «Удостоверение» от 3 сентября 1919г. для предъявления «Томскому уездному Воинскому начальнику», освобождающее от мобилизации в колчаковские войска как «профессор-

ского стипендиата», включенного в круг «лиц, безусловно необходимых для университета» [ГКБУ ГАПК Ф. Р-180. Оп. 2. Ед. хр. 65.Л. 20]; подобного рода «Удостоверения» были оформлены в мае и июне 1920 для освобождения от мобилизации в Красную армию в связи с «крайним недостатком специалистов по всеобщей истории и истории европейской литературы» [ГКБУ ГАПК Ф. Р-180. Оп. 2. Ед. хр. 65.Л. 19].

¹⁴ В позднейших анкетах («Анкеты», датированные декабрем 1920г. и апрелем 1921г., соответственно, данные в «Именном списке сотрудников Пермского Государственного Университета, о которых возбуждено ходатайство об освобождении их на военную службу» (sic!) от 30 июня 1920г.), заполняемых уже в возвращенной под власть большевиков Перми, Вейдле абсолютно не кривил душой, отвечая отрицательно на вопрос о службе как в «старой», так и в Красной армии. Подобная формулировка позволяет вполне удачно обойти вопрос о службе в подразделении колчаковской армии.

¹⁵ Обратное путешествие в Пермь воспринималось также очень символично: «...возвращались мы в Россию, в европейскую Россию.[Так то так, но Россия теперь, новыми хозяевами своими от Европы отгороженная, будет ли она еще Россией]» [Вейдле 2003: 58].

¹⁶ Подробное изложение взглядов Вейдле относительно одной из важнейших в русской культурологической традиции проблем – определение и соотношение европейских и азиатских, западных и восточных истоков ее культуры – см. в статье С. Л. Гурко и И. Ф. Щербатовой «Историософия В.В. Вейдле как форма травмы русской эмиграции»

¹⁷ Эта должность стала вынужденной для профессорского стипендиата, которому не нашлось применения в поручении лекционных или семинарских курсов в Томске. Вейдле с юмором описывает результат, достигнутый в итоге данного проекта, осуществляемого пермскими и томскими профессорами: предполагалось, что слушатели курсов ознакомятся с «политграммой наоборот», критическим освещением марксистских идей, однако многие слушатели благодаря этим курсам и брошюрам, выдаваемым библиотекарем Вейдле, наоборот ко времени перехода города в руки большевиков стали их убежденными сторонниками [Вейдле 2003: 55].

¹⁸ Привлечение для преподавания на факультете советских партийных работников было призвано составить альтернативу профессуре прежнего формата. Именно в это время Вейдле мог ощутить все новаторство «марксистского... истолкования» истории, о котором прежде, по собственному признанию, понятия не имел.

¹⁹ В личном плане Вейдле ожидали два важных события: знакомство с сыном (годовалого Дмитрия София Иосифовна привозит в Пермь, факт появления на свет сына становится полной неожиданностью для Владимира Вейдле, поскольку ранее не было даже возможности узнать что-либо о семье в сложных обстоятельствах Гражданской войны) и горькая весть о смерти отца. Отношения с женой именно в последний период жизни ученого в Перми завершаются окончательным разрывом [Вейдле 2003: 63-64].

²⁰ «...с Пермью теперь я уже расстаться и мечтал...На Запад! На Запад! Но Запад этот всего только был Петербургом, хоть, конечно, и не допускал я мыс-

ли, что всю жизнь проживу пусть и в Петербурге, так и не побывав в Париже, не повидав Италию» [Вейдле 2003: 60].

Список литературы

Вейдле В. В. Зимнее солнце: Из ранних воспоминаний, 1976. URL: <https://knigism.net/view/156267> (дата обращения: 25.05.2018).

Вейдле В.В. Воспоминания // Диаспора: Новые материалы. Т.3. СПб.: Феникс, 2003. С. 7–159.

Гальцева Р. Об умирании искусства // Новый мир. 1996. №10. URL : http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1996/10/knobos05-pr.html (дата обращения: 05.07.2018).

ГКБУ ГАПК Ф. Р-180. Оп. 2. Ед. хр. 65.

ГКБУ ГАПК Ф. Р-180. Оп. 1. Ед. хр. 207а.

ГКБУ ГАПК Ф. Р-180. Оп. 4. Ед. хр. 526.

Доронченков И. А. Последняя книга В. Вейдле: поиск собеседника // Вейдле В. В. Эмбриология поэзии: Статьи по поэтике и теории искусства/ сост., коммент. и послесл. И. А. Доронченкова. М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 419–455.

Доронченков И. А. Примечания // Вейдле В. В. Воспоминания // Диаспора: Новые материалы. Т.3. СПб.: Феникс, 2003. С. 121–159.

Кирьянов И.К. Российские парламентарии начала XX века: новые политики в новом политическом пространстве. Пермь, 2006. 368 с.

Личный состав Пермского Государственного университета на 1917–1918 уч. годъ. Пермь, 1918г. 72 с.

Обухов Л. А. Власть и профессура (из истории Пермского университета 1917–1930 гг.) // Вестник Пермского университета. История. 2011. Вып. 2 (16). С. 145–153.

Пустовалов А. В. Вейдле, Владимир Васильевич // Пермский государственный университет: история в лицах [Электронный ресурс]: / авт.-сост. А. В. Пустовалов. Пермь: Изд-во «Маматов», 2015. 56,9 Мб.

Табункина И. А. В. В. Вейдле и Пермский университет // Мировая литература в контексте культуры: сб. материалов VII междунар. науч. конф. «Иностр. яз. и лит. в контексте культуры», посвящ. 115-летию со дня рождения В. В. Вейдле (23 апр. 2010 г.) и Всерос. студ. науч. конф. (27 апр. 2010 г.) / Перм. гос. ун-т; общ. ред. и сост. Н. С. Бочкарева, И. А. Табункина. Пермь: Перм. гос. ун-т, 2010. С. 10–12.

Фоминых Т. Н. Вторая муза: Очерки русской литературы 1920-х – начала 1930-х гг. Пермь: ПГГПУ, 2012. 283с.

**VLADIMIR WEIDLE:
THE PERM NOTE IN THE LIFE OF A SCIENTIST**

Ludmila V. Bratukhina

Candidate of Philological Sciences

Associate Professor in the Department of World Literature and Culture

Perm State University

614990, Russia, Perm, Bukirev str., 15. Loli28@yandex.ru

The article is devoted to the study of the biography of the famous Russian scientist V. V. Weidle, relating to the period he worked at the Perm State University (1917–1921), including the "Tomsk evacuation" in 1919–20. The article is structured as a chronologically organized statement of events based on archival materials and autobiographical writings by Weidle. In the author's comments an attempt is made to estimate the "Permian period" of the scientist's life in the context of his subsequent emigration to France. Also the problems of main scientific works by Weidle is considered as related with his life in Perm.

Key words: V. V. Weidle, Perm state University, Department of General history, faculty of social Sciences, "Society for historical, philosophical and social Sciences".

**ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА XVII–XVIII ВЕКОВ
В ТРУДАХ ПЕРМСКИХ ЛИТЕРАТУРОВЕДОВ:
КОНТЕКСТ И ИДЕИ¹**

Ирина Александровна Новокрещенных

к. филол. наук, доцент кафедры мировой литературы и культуры
Пермский государственный национальный исследовательский университет
614990, Россия, Пермь, ул. Букирева, 15. ira-tabunkina@mail.ru

В статье рассматриваются написанные учеными филологами-зарубежниками Пермского университета в разные периоды его существования некоторые научные статьи, учебные пособия и книги, в которых специально анализируются или упоминаются художественные произведения из истории западноевропейской литературы XVII–XVIII вв. Сделаны выводы об особенностях выбора и интерпретации произведений, о жанровой специфике трудов филологов.

Ключевые слова: западноевропейская литература, литература XVII–XVIII веков, литературоведение, Пермский университет, филологи-зарубежники.

Преподавание западноевропейской литературы ведется в Пермском университете с самого его основания в 1916 г. как Пермского отделения Императорского Петроградского Университета. Отличительной особенностью изучения литературы являлась ее связь с историческим, культурным и языковым контекстами. Согласно «Обзору преподавания наук на историко-филологическом факультете Пермского отделения Императорского Петроградского Университета в 1916–1917 уч. году», отчетливо выделяются три основных направления преподавания – это литература, язык, искусство [Обзор преподавания наук....: 1–7]. Литература XVII и XVIII вв., периода сложного и неоднозначного (особенно XVII век «можно по-видимому, определить как век противоречия» [Пахсарьян: эл. ресурс]) была предметом научного и преподавательского интереса в работах таких ученых, связанных в разные периоды своей деятельности с Пермским университетом, как: А. А. Смирнов, Б. А. Кржевский, Е. О. Преображенская, Н. С. Лейтес, Е. П. Ханжина, А. Ф. Любимова и других.

Цель данной статьи – проанализировать, каким образом западноевропейская литература XVII–XVIII вв. существовала в русле интересов преподавателей и ученых в Перми. Проводимая работа подчеркивает саморефлексию гуманитарной науки и необходимость анализа условий формирования и развития гуманитарных дисциплин в Пермском университете.

Просматривая и анализируя печатные издания – сборники научных статей и тома «Ученых записок» Пермского университета, – в которых опубликованы материалы по истории литературы, отмечаем преобладание научно-исследовательских статей по литературе XIX в., а именно эпохи романтизма. Безусловно, это связано с научными и творческими интересами ученых кафедры. Однако в имеющихся опубликованных работах, в том числе и по истории литературы XVII и XVIII вв., можно выделить определенные закономерности. Во-первых, это неразрывность историко-литературного процесса, которая проявляется в том, что при изучении литературы XIX в. происходит обращение к более раннему периоду – к XVII и XVIII вв. (например, в работах Н. С. Лейтес). Во-вторых, акцент на единстве и преемственности литературного процесса XVIII и XIX вв. (в частности, в работах Е. О. Преображенской).

Методологические аспекты вопроса, освещаемого в данной статье, имеют ряд аспектов. С одной стороны, нам представлена литература XVII и XVIII вв. как сфера интересов ученого именно в «пермский» период его жизни. С другой стороны, интерес к художественным произведениям этого периода мог вполне сформироваться за пределами Перми. Материалом для исследования стали научные статьи и учебные пособия, личные дела профессорско-преподавательского состава, воспоминания и мемуары ученых.

Обращение к истокам изучения и преподавания литературы XVII и XVIII вв. в Пермском университете нужно начать с фигуры Александра Александровича Смирнова (1883–1962), который преподавал один учебный год (1916–1917) по кафедре романо-германской филологии и по французскому языку [Список ... за 1917 год]. «Личные обстоятельства» и «главным же образом <...> научные работы» [ГАПК. Ф. Р.-180. Оп.2. Ед.хр. 346. Л. 1] становятся причиной отъезда Смирнова из Перми (подробнее см. нашу статью: [Табункина 2015: 136–148]).

В официальных документах историко-филологического факультета история литературы XVII и XVIII вв. не выделена в отдельный курс с закрепленными для него часами, и, скорее всего, читалась в целом курсе «История западноевропейских литератур», который был закреплен за А. А. Смирновым [Распределение лекций на историко-

филологическом факультете...: эл.ресурс]. Этот же преподаватель вел и «Просеминарий по истории западноевропейских литератур», где студент знакомился с материалом по первоисточникам, с методами работы с этим материалом. Целью просеминария было «научное изучение какого-либо предмета» [Учебные планы и правила... 1916: 14–15]. А. А. Смирнов вел также «Старофранцузский язык в связи с введением в романскую филологию» «Чтение и разбор легких текстов (младшая группа)» и «Чтение французских текстов (старшая группа), по соглашению со слушателями» [Обозрение преподавания наук...: 8].

В первые годы чтения курса «Истории западноевропейских литератур» в список рекомендуемой литературы входили «пособия» – это фундаментальные на тот момент труды В. Ф. Корша и А. И. Кирпичникова «История всеобщей литературы» (II–III т. СПб., 1880–92), Н. И. Стороженко «Очерк истории западноевропейской литературы» (М., 1908), Г. де Ла Барта «Беседы по истории всеобщей литературы» (2-е изд., М., 1914), Лазурский В.Ф. «Курс истории западноевропейской литературы» (Од., 1913) [Обозрение преподавания наук...: 6].

А. А. Смирнов известен как яркий переводчик литературы XVII–XVIII вв., а также литературы Средних веков и Возрождения, XIX в. На русском языке увидели свет такие произведения, как «Дон Кихот» Сервантеса (совместно с проф. Б. А. Кржевским), новеллы Лопе де Веги, драмы Корнеля, «Поэтическое искусство» Буало, собрание сочинений Мольера (совместно с С. С. Мокульским), избранные сочинения Дидро, комедии Гольдони [Жирмунский 1981: 285–286]. А. А. Смирнов, совместно Б. А. Кржевским, речь о котором пойдет далее, и рядом других переводчиков (Д. И. Выгодский, К. Н. Державин, В. А. Пестовский, Г. Л. Лозинский, К. В. Мочульский, В. В. Рахманов – в 1922 г. закончивший факультет общественных наук Пермского университета и работавший в пермском отделении Госиздата) в середине 1920-х гг. и стояли у истоков и составляли ядро новой традиции художественного перевода с испанского [Корконосенко 2011: 828, 830].

А. А. Смирнова в преподавании истории западноевропейской литературы, а также французского языка, сменил Борис Апполонович Кржевский (1888–1954) [ГАПК.Ф. Р-180. Оп.2. Ед.хр. 149. Л.6 об.; ГАПК. Ф. Р-180. Оп.2. Ед.хр. 257. Л.15]). Он был назначен заведующим семинарием романо-германской филологии при историко-филологическом факультете [Личный состав ПГУ на 1917–1918 уч. год. 1918: 4]. Целью семинариев была ориентация студентов на само-

стоятельную научную работу [Учебные планы и правила ...1916: 14–15].

К моменту командировки в Пермь Б. А. Кржевский заявил о себе как испановед. Так в студенческие годы (в 1910) он был «помощником руководителя кружка романо-германистов» [Мочульский: эл. ресурс]. В 1912 г. был членом Неофилологического общества и выступил на торжественном заседании «В память 350-летия со дня рождения Великого Лопе-де-Вега», прочитав реферат «Эстетический разбор *La Estrella de Sevilla*» «очень хорошо, с большим подъемом, очень красиво» [Там же]. В 1916 г. у Б. А. Кржевского была опубликована его первая, по своему характеру монографическая, статья «Сервантес и его новеллы (1616–1916)», помещенная в разделе «Памяти Шекспира и Сервантеса (1616–1916)» в литературно-политическом ежемесячнике «Северные записки» (апрель–май, Петроград, 1916). Примечательно, что эта публикация Кржевского находится бок о бок со статьей А. А. Смирнова «Тайный голос Шекспира», вершинного автора английского Возрождения, в чьем творчестве, как и в творчестве Сервантеса, обнаруживается «переход от Возрождения к культуре Нового времени» [Луков 2003: 120]. Начало работы Б. А. Кржевского в Перми по времени практически совпало с публикацией о Сервантесе.

Научный интерес к новеллам Сервантеса Б. А. Кржевский объясняет малым количеством переведенных новелл (всего 3–4) и заслонением их для читателей романом «Дон Кихот». Между тем как новеллы Сервантеса – это «интересная и значительная страница творчества Сервантеса» [Кржевский 1916: XXIX]. Анализ жанрового своеобразия новелл в контексте термина *novella*, анализ тематики и сюжетов новелл приводит автора статьи к тому, что ценность и качество каждой новеллы Кржевский определяет тем, насколько точно в ней воспроизводится действительность и насколько верно в ней отражается «философия и богатый жизненный опыт Сервантеса» [Там же: XXII]. Глубокий литературоведческий анализ дополняет аспект общих черт новелл и романа «Дон Кихот», которые заключаются в интересе к безумцам и маньякам, наличием диалога. Характеристика стиля и литературной традиции (Апулей, Эзоп) дополняется исследованием восприятия новелл современниками Сервантеса, отражений новелл в театре, литературе, либретто, а также исследованием критических работ о творчестве Сервантеса.

После отъезда из Пермского университета в 1922 г. Б. А. Кржевский продолжил исследовать и переводить литературу XVII–XVIII вв., оставив огромный след в истории литературы Испании, Франции [Кржевский 1960; Табункина 2017: 421–422] и переводах художест-

венных произведений этого периода [Федоров 1961: 233–237; Эткинд 1961: 254–259].

Линия присутствия литературы XVII–XVIII вв. в обучении и научной жизни в Пермском университете была продолжена Екатериной Осиповной (Иосифовной) Преображенской, которая работала в вузе с 1938 по 1979 гг. и преподавала немецкий и французский языки, а также историко-литературные курсы. Один из вопросов кандидатского экзамена – вопрос по истории французской литературы «“О персидских письмах” Монтескье» сдан ею на французском языке на «отлично» [ГАПК. Ф. Р-180. Оп.2. Дело 623. Л. 19]. Лекции и практические занятия по курсам «Зарубежная литература эпохи романтизма» и «Зарубежный реализм XIX в.» «“в исполнении” Е. О. Преображенской» составили одно из «ярких студенческих впечатлений» профессора кафедры мировой литературы и культуры Пермского университета Б. М. Проскурнина [Проскурнин 2016: 159].

Интерес Е. О. Преображенской к литературе XVII–XVIII вв. как преподавателя языка демонстрирует составленная под ее редакцией «Хрестоматия по французской литературе (средние века, эпоха Возрождения, XVII, XVIII века)» [Хрестоматия по французской литературе 1968]. Отрывки из произведений, включенные в нее, сопровождалась краткой информацией об авторе, а также вопросами, которые предлагались студентам для работы с текстами произведений. Показателен набор авторов и художественных текстов, которые до сих пор считаются хрестоматийными и презентующими национальное своеобразие литературы. Французская литература представлена по историко-литературным этапам: из литературы раннего средневековья предлагается «Песня о Роланде», из городской литературы – «Роман о Лисе», из французского Ренессанса – Франсуа Рабле и роман «Гаргантюа и Пантагрюэль». Большим количеством авторов и разных жанров представлен период французского XVII и XVIII вв. Из литературы XVII в. это пьеса «Сид» П. Корнеля, роман «Принцесса Клевская» мадам де Лафайет, пьесы «Скупой» и «Тартюф, или Обманщик» Ж. Б. Поклена (Мольера), главы из «Характеров Теофаста, переводе с греческого» Ж. де Лабрюйера. Литература XVIII в. представлена повестью «Кандид, или Оптимизм» Вольтера, романом «Жиль Блаз» Лесажа, письмами XXXVII, XXIX, XCIX, CLXI Монтескье, романом «Манон Леско» аббата Прево, статья «Богемия» из энциклопедии Дидро, роман «Юлия, или Новая Элоиза» Руссо, монолог Фигаро из пьесы Бомарше. Хрестоматия под редакцией Е. О. Преображенской свидетельствует о таком преподавании филологических дисциплин, когда присутствует параллелизм языкового и литературного материала. В литературных

курсах студент читает в переводе произведения зарубежной литературы, знакомясь с особенностями сюжетного строения, образной системы. На занятиях, где происходит обучение языку, обучающийся по такому типу хрестоматий знакомится с оригиналом художественного произведения, вникнув в особенности повествовательной структуры и стиля, который, в частности, создается художественно-речевыми средствами.

Литература XVII–XVIII вв. была в фокусе не только преподавательского, но и научного интереса Е. О. Преображенской. Статья «К вопросу об основных этапах развития реализма во французской литературе. Статья первая. От Возрождения до конца XVIII века» (Пермь, 1962) явилась откликом на знаменитую дискуссию 1957 г. о реализме: реализм есть правдивое отражение уровня общественного развития любого времени или реализм начинается с эпохи Возрождения. Идея автора – изложить точку зрения на реализм, опираясь на «развитие французской эстетической мысли первой половины XIX в. – эпохи формирования критического реализма», а данная статья есть «введение и обзор основных этапов развития реализма во французской литературе, начиная от эпохи Возрождения и кончая XVIII в.» [Преображенская 1962: 131]. Поэтому большая часть статьи посвящена литературе XVII–XVIII вв.

Е. О. Преображенская рассматривает формирование жанра романа «бытового реализма» на примере романа явившегося зачинателем нового жанра Ш. Сореля «Правдивое комическое жизнеописание Франсиона» (1623), а также П. Скаррона «Комический роман» (1649–1657) и А. Фюретьера «Буржуазный роман» (1666). Сравнение этих произведений сопровождается, с одной стороны, сопоставительными экскурсами к поэтике Рабле, Мольера, с другой, – напоминанием о том, какие новые поэтологические черты в XIX в. откроются благодаря предшествующему литературному периоду. Например, «умение сочетать тему быта и нравов с интересной интригой и глубоким раскрытием внутреннего мира человека станет достоянием французского искусства только в XIX веке» [Преображенская 1962: 141].

Анализ художественных произведений французских авторов XVIII в. – Д. Дидро («Монахиня»), Ж.-Ж. Руссо («Юлия, или Новая Элоиза»), Монтескье и Вольтера (философские повести) и др. Е. О. Преображенская предваряет рассказом об эстетической системе века, особенностях внутреннего мира героев и их социальных установках. При этом вновь перспективно идет речь о будущем XIX в.: «образ положительного героя, образ народа и тема среды станут основными проблемами, которые будет решать передовая эстетика XIX в.» [Пре-

ображенская 1962: 147]. Исследовательская проблема, освоенная в заголовке «первой» статьи, к сожалению, не была продолжена в печатном виде, вторая статья не состоялась.

Постоянное возвращение к предшествующему литературному этапу свойственно и другой статье Е. О. Преображенской, посвященной не литературе XVII–XVIII вв., а литературе XIX в. – «К вопросу о специфике художественного обобщения в литературе романтизма (На материале французской литературы первой половины XIX века)» (Пермь, 1967). Рассуждая о герое французской художественной литературы XIX в., автор статьи ориентируется на то, что она продолжала «традиции XVIII столетия, в том числе сентиментализма». Если литература XVIII в. декларировала то, что «человек является органической частью общества, что не может существовать вне его», то литература XIX в. была призвана раскрыть природу человека, «должна была отразить страдания человека, оказавшегося вне общества, показать тоску человека по гармоничным общественным отношениям, должна была раскрыть разнообразные нити, связывающие человека с обществом, со средой, с миром», должна была отразить «проблему характера в его развитии, во взаимосвязях с окружающей средой», только поставленную XVIII-ым веком [Преображенская 1967: 14].

Вклад в исследование литературы XVII и XVIII вв. внесла Елена Павловна Ханжина (1954 г.р.), работавшая в Пермском университете с 1976 по 1998 гг., статьей «Своеобразие реализма в нравоописательном романе Ф. Берни “Эвелина”». Статья опубликована в межвузовском сборнике научных трудов «Из истории реализма в литературе Англии» (Пермь, 1980), материалы которого представляли последовательное аналитическое изложение проблемы реализма, начиная от «Королевы Фей Э. Спенсера и заканчивая «австралийским циклом» Дж. Олдриджа. Роман «Эвелина» Ф. Берни стал явлением английского реалистического искусства позднего Просвещения и Берни сыграла значительную роль в формировании нравоописательного романа. Новизна исследования романа и творчества Берни в советском литературоведении была связана с тем, что Берни, продолжая традиции Ричардсона становится предшественницей Дж. Остин и занимает немаловажное место в истории английского реализма [Ханжина 1980: 38]. При важной историко-литературном значении творчество Берни в советском литературоведении было совсем не изучено (ее имя лишь упоминалось в работах А. А. Елистратовой, А. А. Бельского), а в зарубежном литературоведении ей были посвящены несколько монографий. Таким образом, статья Е. П. Ханжиной преследует не только сугубо исследовательские цели, но и просветительские.

Автор статьи выявляет традиции английского просветительского романа – Ричардсона, Фильдинга, Смоллета, Стерна и то, что отличает Берни от этой линии. Так исследовательница пишет, что Берни «творит в традиции нравоописательного романа Ричардсона, однако <...> видоизменяет его», «используя опыт “Путешествия Хамфри Клингера” Смоллета, создает особую разновидность нравоописательного романа» – вводит в нравоописательный роман комическое начало [Ханжина 1980: 40]. У Фильдинга, пишет Е. П. Ханжина, Берни заимствует тип построения образов. Однако в «Эвелине» изображения отношения семейства Брэндонов к их жильцу предвосхищает ситуации в произведениях критических реалистов XIX в. [Там же: 43]. В образе сэра Климента Уиллоуби Е. П. Ханжина отмечает черты, сближающие его с героем готического романа. Однако этот герой предстает как «продукт эпохи, как результат воздействия определенной среды, хотя процесс формирования его характера в романе не показан», а образ свидетельствует о возникновении принципа социального детерминизма, который присущ уже критическому реализму XIX в. [Там же: 47].

Существенные черты немецкой литературы XX в., восходящие к более ранним литературным периодам, демонстрируют, с одной стороны, национальную специфику литературы, с другой, в новых образах и мотивах присутствуют уже бывшие когда-то в литературе образы и мотивы. Это и есть традиция, которая неизменно становится в фокусе другого ученого, исследователя зарубежной литературы – Натальи Самойловны Лейтес (1921–2011). Проработав в Пермском университете с 1963 по 1992 гг., Н. С. Лейтес оформила свои размышления в ряде учебных пособий, имеющих непреходящее значение и пользующихся популярностью у студентов и аспирантов сегодня в XXI в. Поскольку пособия созданы для студентов, то автор делает отсылки к художественным произведениям традиционно включенным в списки обязательного чтения.

Если рассмотренные выше научные труды и деятельность А. А. Смирнова, Б. А. Кржевского, Е. О. Преображенской (за исключением ее хрестоматии) создавали как непосредственно исследовательские, то рассматриваемые далее в нашей статье работы Н. С. Лейтес и А. Ф. Любимовой (1936–2015) – это, прежде всего, учебные пособия, которые создавались в помощь студентам к спецкурсам и учебным курсам, а также в помощь ученикам старших классов школы.

В центре внимания Н. С. Лейтес была немецкая литература от эпохи романтизма до XX в., рассмотренная в разных концептуальных аспектах. Изучая антитезу «жизнь – смерть» («живое – мертвое»), исследовательница упоминает, что к мотиву «смерть – возрождение» немецкая

литература обращалась со времен Просвещения. К XX в. от Гете идет мысль о жизни как цепи смертей и возрождений. «Фауста» Н. С. Лейтес называет «поэмой-трагедией о путях человечества, о его непрерывном движении вперед через свет и тьму, радости и страдания, взлеты и падения, обретения и утраты» [Лейтес 1984: 36]. Оппозиция «порядок – беспорядок» возводится тоже ко времени Просвещения: она «как свойство действительности стала одной из сквозных проблем немецкой литературы». Примером этому является шиллеровский Карл Моор. Его восстание против несправедливости заканчивается тем, что он отдает себя в руки властей, осуждая себя за свои противозаконные действия [Там же: 50]. Анализируя роман XX в., созданный по следам «драматической современности», автор пособия пишет о «еще необычайной плотности изображения, порожденной содержательной напряженностью» [Там же: 71]. Традиция уплотненного письма возводится, например, к «сгущению эпизодов и материально-вещественного изображения» романов Г. Я. Гриммельсгаузена [Там же: 72].

В учебном пособии Н. С. Лейтес по спецкурсу «Роман как художественная система» (Пермь, 1985), опубликованном на фоне многочисленных трудах об истории и теории романа, содержится концентрированный разговор об этом самом меняющемся жанре. Специфика жанра романа подводит исследователя к такому ходу, как упоминание и анализ произведений предшествующих литературных эпох. Материалом пособия «Роман как художественная система» являются произведения XVIII–XIX вв., и это не случайно, ведь в XVIII в. происходит «создание нового типа романа» [Бахтин 2000: 200]. Рассматривая понятия героя и мира, объектной организации романа Н. С. Лейтес обращается к примерам из литературы XVII–XVIII вв. – Дон Кихот, Том Джонс, Вильгельм Майстер, Карл и Франц Мооры [Лейтес 1985: 23, 25, 26]. Автор учебного пособия доступно и конспективно для обучающихся излагает теорию М. М. Бахтина о хронотопе в античном романе, авантюрно-рыцарском и авантюрно-плутовском романах, романе XVII–XVIII вв., воспитательном романе XVIII в., социальном романе XIX в., затем в романе XX в., останавливаясь на нем более подробно и оформляя уже свои собственные размышления [Там же: 28–29].

Затем, говоря о романной речи и эволюции форм прямой речи в романе XIX–XX вв. Н. С. Лейтес тоже обращается к формам прямой речи в романах XVII–XVIII вв.: «Она была стилистически однородна с речью повествователя и как бы растворена в ней. Герои говорили таким же языком, как и создавший их автор, речь героев далеко не сразу была осознана как “чужая” и выделена как таковая на фоне основного повествования» [Лейтес 1985: 50]. На протяжении XVII, XVIII и нача-

ла XIX вв. прямая речь героев идентифицируется «по тому, ЧТО, но не потому, КАК они говорят» (выд. автором). Ученый приводит пример того, что Санча Панса говорит как Дон Кихот – также «развернуто, гладко, красиво», а речь героя романа Гете о Вильгельме Майстере по лексико-синтаксическим особенностям такая же, как речь других персонажей [Там же: 54].

В главе книги Н. С. Лейтес «От “Фауста” до наших дней», опубликованной в московском издательстве «Просвещение» в 1987 г., рассматривается немецкая литература рубежа XVIII–XX вв. В этот период перелома эпох ярко встала проблема «человек и мир», обусловленная социально-экономическим и политическим развитием Германии. В этом издании автор проявила себя не только как вузовский преподаватель, но учитель, открывающий для ученика школы мир немецкой литературы. Во «Введении» Н. С. Лейтес ненавязчиво и мудро формулирует очень важную идею, звучащую сегодня, во время снижения интереса к чтению хорошей литературы, как никогда актуально. Книги расширяют личный жизненный опыт человека: «человек как бы проживает не одну, а несколько жизней и оттого полнее ощущает свою духовную связь с другими людьми», благодаря прочитанной книге мы можем «побывать в любой стране, в любом краю земли, на любой планете» [Лейтес 1987: 3].

Сохраняя исследовательскую филологическую глубину, Н. С. Лейтес в первой главе книги ведет разговор о «Фаусте» И. Гете и трагедиях Ф. Шиллера, а также их современнике Г. Клейсте. В их произведениях автор книги подчеркивает «новое самоощущение личности, духовно освобождающейся от местнических, сословных, религиозных ограничений и предъявлявшей к себе и мироустройству максималистские нравственные требования». Поэтому центральной проблемой немецкой литературы этого периода становится соотношение «личность и мир» [Лейтес 1987: 11].

Глава о «Фаусте» Гете начинается с панорамы произведений искусства – интерпретаций сюжета о Фаусте до Гете и после него. Разговор идет в вопросно-ответной форме, которая помогает сориентировать ход рассуждений о вечности и непреходящем значении образа мыслителя и задать логику исследования: «Кто же такой Фауст? Что так привлекает в этом образе писателей, художников, композиторов разных времен и народов?» [Лейтес 1987: 12].

«Фауст», которого Гете писал 60 лет, рассматривается в контексте других его произведений – стихотворений «Свидание и разлука» (1771), «Майская песня» (1771), драматического фрагмента «Прометей» (1773), драмы «Гёц фон Берлихинген с железной рукой» (1773),

роман «Страдания юного Вертера» (1774), баллада «Певец» (1777). И это логично, поскольку Гете «вложил в “Фауста” все, чем жил сам, все свои впечатления, раздумья, познания» [Лейтес 1987: 13]. Далее речь в главе идет о трагедиях Ф. Шиллера. «Рожденные своим временем», решающие его проблемы, они рассматриваются последовательно – «Разбойники», «Коварство и любовь» (1783), «Дон Карлос», «Мария Стюарт», «Вильгельм Телль» (1804) с упоминанием других произведений немецкого драматурга [Лейтес 1987: 34–54].

Наиболее близкую к нам по времени разработку исследований по истории литературы XVII–XVIII вв. представляет учебное пособие Аделаиды Федоровны Любимовой «История зарубежной литературы XVII–XVIII веков» (Пермь, 2006). А. Ф. Любимова (1936–2015) работала в Пермском университете с 1962 по 2008 гг. Ее пособие, призванное дополнить существующие на тот момент учебники, органично вписывается в требования современных образовательных тенденций, требующих формализации учебной программы, и выступает основой для учебно-методического комплекса, который используется в сегодняшних историко-литературных курсах преподавателями кафедры мировой литературы и культуры. По сравнению с предыдущими работами, касающимися в той или иной степени западноевропейской литературы XVII–XVIII вв., это пособие более всех других носит прикладной характер. Параграфы сопровождаются списком литературы для самостоятельной работы, а разделы завершаются списком общих и конкретных вопросов по литературе XVII–XVIII вв.

Пособие состоит из двух частей, представляющих литературу XVII и XVIII вв. Внутри частей принято деление на национальные литературы, каждая из которых продемонстрирована достаточно традиционным и ключевым, отражающим культурно-историческое своеобразие национальной литературы, набором авторов. Во французской литературе – это П. Корнель, Ж. Расин, Ж.-Б. Мольер, в английской – это творчество Д. Мильтона, в немецкой – это А. Грифиус, Ф. Логау, П. Флеминг, М. Опиц, И. Гриммельсгаузен. Очень важно включение в пособие немецкой лирики 30-летней войны, которая расцветает под пером М. Опица и П. Флеминга, «столь во многом непохожих поэтов» [Сквозников 1964: 190–191], с указанием конкретных произведений и их значения для формирования немецкой культуры. Ведь лирику «привлекают душевные состояния, знаменующие сосредоточенность человека на внешней ему реальности» и лирика «в большей мере, чем другие роды литературы, тяготеет к запечатлению всего позитивно значимого и обладающего ценностью» [Хализев 2000: 134].

Эпоха Просвещения также представлена национальными вариантами и традиционными именами. Французское Просвещение – это Вольтер, Д. Дидро, Ж.-Ж. Руссо, П. О. Бомарше, английское Просвещение – Д. Дефо, Д. Свифт, Г. Фильдинг, немецкое Просвещение – Г. Э. Лессинг (творчество которого, например, не рассматривалось в анализируемой нами книге Н. С. Лейтес), И.-В. Гете, Ф. Шиллер. Широко представлен вопрос английского сентиментализма в его разных родовых и жанровых вариантах: поэзия Д. Томсона, Э. Юнга, Т. Грея, Р. Бернса, проза Л. Стерна, драма Р. Б. Шеридана [Любимова 2006: 55–56].

Исходя из анализа содержания, структуры, контекста и идей упоминаемых статей, учебных пособий, хрестоматий, книг для учащихся о западноевропейской литературе XVII–XVIII вв., созданных учеными филологами-зарубежниками в период работы в Пермском университете, сделаем следующие выводы.

1. Интерес к литературе XVII–XVIII вв. связан с разными ипостасями ученых – преподаватель, ориентирующий обучающегося в море зарубежной литературы, или ученый, проводящий научное исследование, которое со стола ученого может пойти в «копилку» школьного учителя, или ученый, проводящий сугубо научное исследование, которое становится основой его исследовательской концепции.

2. Речевая стратегия ученого зависит от жанра, в котором он оформляет свои мысли – научная статья в «Ученых записках», материал для хрестоматии для изучающих иностранный язык, книга для учащихся старших классов школы.

3. Во всех случаях неизменным остается то, что разговор о литературе XIX в. неизменно сопровождается возвращением и сопоставлением с предшествующим литературным периодом XVIII, XVII вв., особенно если речь идет о жанре романа. В связи с этим исследование можно продолжить изучением трудов таких пермских филологов-зарубежников, как А. Ф. Шамрай, А. А. Бельский, Р. Ф. Яшенькина, Г. С. Руцкая и др.

Примечания

¹Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ и Пермского края в рамках научного проекта № 18-412-590005р_а «Пермские филологи-зарубежники: биографии, труды, ученики».

Список литературы

- Бахтин М. М.* Эпос и роман. СПб.: Азбука, 2000. 304 с.
ГАЛК. Ф. Р-180. Оп. 2. Ед. хр. 149. Кржевский Б. А.
ГАЛК. Ф. Р-180. Оп. 2. Ед. хр. 257. Оттокар Н.П.
ГАЛК. Ф. Р-180. Оп.2. Д. 623. Преображенская Е. И.

- ГАПК. Р.-180. Оп.2. Ед.хр.346. Смирнов А. А.*
- Жирмунский В.М. Памяти А. А. Смирнова // Жирмунский В.М. Из истории западноевропейских литератур. Л.: Наука, 1981. С. 280–286.*
- Корконосенко К. С. О школе ленинградских переводчиков с испанского языка // Институты культуры Ленинграда на переломе от 1920-х к 1930-м годам: Материалы проекта. URL: http://www.pushkinskiydom.ru/LinkClick.aspx?fileticket=Kh_VSgzZy6k%3d&tabid=10460 (дата обращения: 09.08.2018).*
- Кржевский Б.А. Сервантес и его новеллы (1616–1916) // Северные записки. 1916. Апрель-май. С. XXIX–XXXIX.*
- Кржевский Б. А. Статьи о зарубежной литературе. М.; Л., 1960. 439 с.*
- Лейтес Н. С. От «Фауста» до наших дней: Из истории немецкой литературы: Кн. для учащихся ст. классов. М.: Просвещение, 1987. 223 с.*
- Лейтес Н. С. Черты поэтики немецкой литературы нового времени. Пермь, 1984 (первое издание – 1980). 80 с.*
- Лейтес Н. С. Роман как художественная система. Пермь, 1985. 80 с.*
- Личный состав ПГУ на 1917–1918 уч. год. П.: 2-я Гос. Типография, 1918. 72 с.*
- Луков В. А. История литературы: Зарубежная литература от истоков до наших дней. М.: Издательский центр «Академия», 2003. 512 с.*
- Любимова А. Ф. История зарубежной литературы XVII–XVIII веков. Пермь, 2006. 57 с.*
- Мочульский К.В. Письма к В.М. Жирмунскому. Вступ. статья, публ. и комм. А. В. Лаврова // НЛО. 1999. № 35. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/1999/35/pism.html> (дата обращения: 13.07.2015).*
- Обозрение преподавания наук на историко-филологическом факультете Пермского отделения Императорского Петроградского Университета в 1916–1917 уч. году. Петроград, Тип. В.Вольфа, В. О. Волховской. 7 с.*
- Пахсарьян Н.Т. История зарубежной литературы XVII века. Общая характеристика и периодизация // Пахсарьян Н.Т. История зарубежной литературы XVII–XVIII веков. История зарубежной литературы XVII века. URL: <http://17v-euro-lit.niv.ru/17v-euro-lit/pahsaryan-17-18v/literatura-xvii.htm> (дата обращения: 30.07.2018).*
- Преображенская Е. О. К вопросу об основных этапах развития реализма во французской литературе. Статья первая. От Возрождения до конца XVIII века // Ученые записки Пермского университета им*

А.М.Горького. Т. XXIII, вып. 2. История зарубежных литератур. Пермь, 1962. С. 131–147.

Преображенская Е. О. К вопросу о специфике художественного обобщения в литературе романтизма (На материале французской литературы первой половины XIX века) // Ученые записки Пермского университета. № 157. Проблемы метода и стиля в прогрессивной литературе Запада XIX–XX веков. Пермь, 1967. С. 5–43.

Распределение лекций на историко-филологическом факультете Пермского Отделения Императорского Петроградского университета. В осеннем полугодии на 1916–17 акад. года. URL: <https://elis.psu.ru/node/251770> (дата обращения: 30.07.2018).

Сквозников В.Д. Лирика // Теория литературы: основные проблемы в историческом освещении: в 3 кн. Кн.2. Роды и жанры литературы. М.: Наука, 1964. С. 173–237.

Список преподавателей и служащих ПГУ за 1917 г. // ГКБУК ПКМ. НВ 1580/18.

Табункина И. А. Б. А. Кржевский // Русские литературоведы XX века: библиографический словарь. Т. I: А–Л. М.; СПб.: Нестор-История, 2017. С. 421–422.

Табункина И. А. Профессор Б. А. Кржевский в Пермском университете // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2015. Вып. 3(31). С. 136–148. doi 10.17072/2037-6681-2015-3-136-148.

Учебные планы и правила историко-филологического факультета Императорского Петроградского Университета и Пермского его отделения. Пермь: Электро-тип. губ. земства, 1916. 30 с.

Федоров А. В. Б. А. Кржевский как переводчик // Ученые записки ЛГУ. Сер. филологических наук. 1961. Вып. 59. № 299. С. 233–237.

Эткинд Е. Г. «Манон Леско» в переводе Б.А. Кржевского // Ученые записки ЛГУ. Сер. филологических наук. 1961. Вып. 59. № 299. С. 254–259.

Ханжина Е. П. Своеобразие реализма в нравоописательном романе Ф. Берни «Эвелина» // Из истории реализма в литературе Англии: межвуз. сб. науч.тр. Пермь, 1980. С. 37–49.

Хализев В. Е. Лирика // Введение в литературоведение: Основные понятия и термины / под ред. Л. В. Чернец. М.: Высш.шк., Издательский центр «Академия», 2000. С. 133–141.

Хрестоматия по французской литературе (средние века, эпоха Возрождения, XVII, XVIII века)/ сост. Т. А. Попова; отв. ред. зав. каф. фр. и нем. языков Е. О. Преображенская. Пермь, 1968. 60 с.

FOREIGN LITERATURE OF THE XVII-XVIIITH CENTURIES IN THE WORKS OF PERM LITERARY SCHOLARS: CONTEXT AND IDEAS

Irina A. Novokreshchennykh

Candidate of Philology, Associate Professor in the Department of World Literature and Culture

Perm State University

614990, Russia, Bukirev str., 15. ira-tabunkina@mail.ru

The article is devoted to scientific articles, teaching aids and books of foreign philologists of Perm University in various periods of its existence, in which art from the history of Western European literature of the XVII-XVIII centuries has been specially studied or mentioned. Conclusions are drawn about the features of the choice and interpretation of works, the genre specificity of the works of philologists.

Key words: foreign literature, literature of the 17th–18th centuries, Literary criticism, Perm State University, foreign philologists.

**ПЕРМСКИЕ ТРАДИЦИИ ИЗУЧЕНИЯ ТВОРЧЕСТВА
ВАЛЬТЕРА СКОТТА В МЕЖДУНАРОДНОМ КОНТЕКСТЕ
(размышления на полях XI Международной конференции
в Сорбонне)¹**

Борис Михайлович Проскурнин

Доктор филологических наук, профессор

Заведующий кафедрой мировой литературы и культуры

Пермский государственный национальный исследовательский университет
614990, Россия, Пермь, ул. Букирева, 15. bproskurnin@yandex.ru

В статье рассматриваются некоторые традиции осмысления творчества Вальтера Скотта, сложившиеся в Пермской школе исследований зарубежной литературы. Показывается роль профессора А.А.Бельского в становлении этих традиций, акцентируется ряд принципиальных методологических подходов Пермской школы к историческому и социальному романам Скотта в контексте динамики общемировых тенденций изучения творчества писателя и его роли в мировом литературном процессе, в особенности – в становлении и динамике жанра исторического романа, генезиса и развития художественного принципа историзма, шотландской литературы, что особенно обозначилось во время участия ученых Пермской школы зарубежных коллег в июле 2018 г. в XI международной конференции в Париже, посвященной Скотту и его творческой деятельности. Дан подробный аналитический комментарий подавляющего большинства докладов, прозвучавших на конференции, обозначены основные «силовые поля» конференции, ее идеология и программность. Продемонстрировано, насколько тематически и проблемно своеобразна и многообразна современная «скоттиана», представленная на конференции, обозначены ее основные тенденции, показано, как органично входят традиции Пермской школы изучения Скотта в общемировую литературоведческую практику.

Ключевые слова: Вальтер Скотт, исторический роман, историзм, Шотландия, шотландская литература, мировой литературный процесс.

10–13 июля 2018 г. в Париже, в университет Сорбонна IV прошла XI Международная конференция «Вальтер Скотт. Альянсы. Антагонизмы. Авторский голос». В ее работе приняли участие исследователи из Франции, Великобритании, США, Канады, Австралии, Бразилии,

Германии, Тайваня и др. стран. Участие в ней автора статьи и магистра филологии Е.А.Токарева, представлявших Пермский университет, во все не выглядело случайным и неожиданным.

Творчество Вальтера Скотта (1771–1832), создателя жанра исторического романа, равно как и сам жанр, давно, с момента возрождения в 1960-х гг. кафедры зарубежной литературы в Пермском университете после некоторого перерыва (а кафедра существовала с первых дней создания университета в октябре 1916 г.), были предметом изучения учеными кафедры. Так, профессор А.А.Бельский, который по сути создал кафедру заново в 1965 г., вошел в историю отечественной англистики как автор двух книг, посвященных английскому роману первой трети XIX в. Центральное место в них занимали размышления ученого о романном творчестве В. Скотта. В первой книге, озаглавленной «Английский роман 1800–1810-х годов» [Бельский 1968], автор, вписывая романистику «шотландского чародея» (по определению А.С.Пушкина) в британский литературный контекст того времени, в котором уже блистали такие романисты, как М.Эджурт, Дж.Остен, Т.Л.Пикок, М.Шелли, Ч.Мэтьюрин (каждому из них А.А.Бельский посвящает главы своего исследования), центральное место отводит историческому и социальному роману В.Скотта. В третьей главе исследования, ученый, справедливо полагая недостаточным погружение в эмпирику исследуемых романов, углубляется в анализ исторических, эстетических и литературно-критических взглядов Скотта. Здесь и в четвертой главе постепенно складывается его теория жанра исторического романа, во многих аспектах актуальная и донныне. По-прежнему при разговоре о жанре исторического романа дебатировались вопросы, связанные, например, с временной дистанцией между моментом написания исторического романа и временем, когда происходят события, о которых рассказывает автор; не менее актуальны вопросы соотношения вымысла и реальных исторических событий и фактов, а также размышления о роли исторических личностей и особенностях их воспроизведения в историческом романе, проблемы соотношения документального и художественного, авторского голоса и его воздействия на читателя и т.п. Но, пожалуй, главной мыслью А.А.Бельского, которая наиболее значима в современной науке об этом жанре, была мысль о структурирующей роли исторически значимого, судьбоносного для страны или народа конфликта, без которого не мыслим настоящий исторический роман (см. [Бельский 1968: 136–139]). В двух последующих главах книги профессор А.А.Бельский, следуя хронологии творчества Скотта, анализирует его романы об истории Шотландии (с акцентом на «уэверлейских романах»), а также произведения, которые

вполне можно назвать предтечей социально-проблемного романа в англоязычной литературе, поскольку они погружают в быт, нравы, социальную жизнь Шотландии на разных этапах ее истории, но более всего – XVII и XVIII столетий.

Романы, а также новеллы Скотта, созданные в 1820-х гг., исследуются А.А.Бельским в его монографии «Английский роман 1820-х годов» (1975) [Бельский 1975]. В ней же он обращается к романистике шотландских писателей Сьюзен Ферриер и Джона Голта и тем самым вписывает произведения Скотта этого периода не только в британский, но и собственно в шотландский контекст. Это весьма примечательно, так как отражает то обстоятельство, что к тому времени уже сложилась шотландская литература на английском языке, все более выходящая за рамки «областничества» и местного колорита, узкой провинциальной тематики. Иначе говоря, такой структурой своей второй книги, А.А.Бельский, с одной стороны, показывает, насколько мощно привязан Скотт к Шотландии и к формированию нового облика ее литературы, а с другой, показывает, как, благодаря в первую очередь гению Скотта, шотландская литература выходила за пределы своего ареала, становясь фактом общебританским, а то и мировым.

За годы возрожденного существования кафедры студентами разных поколений, специализирующимися по зарубежной литературе, было выполнено немало курсовых и дипломных работ по произведениям В.Скотта, по сравнительному изучению его исторического романа и исторического романа других стран. Так, в 1980-х гг. под руководством автора этой статьи, кстати в студенческие годы тоже написавшего курсовое исследование по роману В.Скотта «Вудсток» под руководством профессора А.А.Бельского, выпускниками филологического факультета Пермского университета была выполнена серия курсовых и дипломных сочинений, посвященных сравнительно-типологическому изучению способов воспроизведения исторического процесса в романах Скотта и романах русских исторических романистов XIX в. А.А.Бестужева, И.И.Лажечникова, М.Н.Загоскина, Н.А.Полевого. В начале 1990-х гг. автору этой статьи, работавшему над докторской диссертацией, посвященной генезису и эволюции английского политического романа XIX в., пришлось вновь обратиться к творчеству В.Скотта, чтобы понять, как оказывались генетически связаны в жанровой картине времени такие романские модификации, как исторический, социальный, политический романы. Размышлениям о соотношении политического и исторического и исторического и психологического начал в романах Скотта были посвящены статьи «Политика и история в романе Вальтера Скотта (к вопросу о динамике

характеров и обстоятельств)» и «Политическое и характерологическое в структуре романа Вальтера Скотта “Талисман”» [см. Проскурнин 1990; Проскурнин 1991]. В них в частности делался акцент на том, что в поздних романах Скотт, с одной стороны, основательно погружал читателя во внутренний мир героев, тем самым наращивая свое психологическое мастерство, а с другой стороны, уходил в метафизику истории и политики, которые на этом уровне абстракции весьма и весьма сближались.

Размышления о полижанровой структуре исторического романа Скотта и о пронизывающем характере истории и историзма в литературе после Скотта, что было особенно свойственно английской литературе викторианского времени в связи со становлением английского социального романа и в связи со складыванием британской концепции истории, многие аспекты которой действительны до сих пор, тоже занимали определенное место в работах автора этой статьи, в известной степени развивающих идеи А.А.Бельского в новых историко-литературных условиях, а порою и заочно дискутирующих с его установками, порою весьма отягощенными идеологическими клише того времени [см. Проскурнин 2005; Проскурнин 2010, Проскурнин 2012а; Проскурнин 2012b; Проскурнин 2012с].

Интерес к истории и историческому началу в художественной интерпретации мира и человека английской литературой XX в. особенно обострился в эпоху распространения эстетики и практики постмодернизма в 1980-е – 1990-е гг. в результате того, что Н.В.Киреева назвала «одержимостью историей» [см. Киреева 2004: 56–88]. Хотя справедливо будет сказать, что и до и после этого в английской (да и мировой литературе) историческое начало получало различное жанровое «оформление», а потому понятие «исторический роман» со временем стало гораздо более объемным и многоаспектным. Совершенно очевидно, что такого рода тенденция существовала уже в жанровой структуре вальтерскоттовского романа. Об этом, как и о специфике современного состояния жанра не только в британской, но и в мировой литературе, автор этой статьи писал в рецензии на книгу крупного английского литературоведа Дж. де Грота «Исторический роман» [см. Проскурнин 2013].

В книгах А.А.Бельского, о которых шла речь выше, в исследованиях жанра других ученых кафедры немало было и есть размышлений об общемировом контексте творчества Скотта. Особенно важно понимать его роль, например, в становлении реалистической эстетики и «непревзойденного для той эпохи синтеза социальной жизни» [Бель-

ский 1968: 197], который так привлек Бальзака и др. писателей времен генезиса реализма XIX в.

Именно такой широкий, не зашоренный временными рамками и границами Великобритании взгляд на творчество Скотта как на явление мирового литературного процесса и в скоттовские, и в последующие времена стал одним из сквозных на Парижской конференции в июле 2018 г.

Не случайно, например, первым на открывавшем конференцию пленарном заседании был заслушан доклад исследовательницы из Йельского университета Кати Грампинер (Katie Trumpener) «Французская революция и литературная жизнь после Скотта (Джон Голт, Александр Пушкин, Клэр де Дюрас)». В ее докладе отчетливо звучала мысль о важности объединяющей трех писателей и по-разному реализованной темы радикальных социальных движений и судьбы личности в связи с ними, художественно представленной этими тремя писателями не без воздействия вальтерскоттовского опыта осмысления социальных и политических народных движений. В выступлении американской исследовательницы с большим вниманием анализировалось то, как ярко шотландский писатель обозначил определенные общечеловеческие и общемировые акценты в радикальных выступлениях народных масс, что в свете истории человечества в XIX и в особенности XX вв. чрезвычайно актуально.

В этом же контексте мировой рецепции Скотта можно трактовать тот факт, что завершал первый день конференции 2018 г. Круглый стол по вопросам переводов произведений Скотта на языки участников конференции. Состоялось очень информативное обсуждение истории и нынешнего состояния переводов произведений Скотта и их публикаций. И в этом контексте российская практика изданий многотомных собраний произведений Скотта выглядит весьма впечатляюще на фоне ряда стран, где такого феномена не наблюдается и где издаются лишь отдельные книги из объемного творческого наследия шотландского романиста.

Поскольку конференция проходила в Сорбонне, на пленарных и секционных заседаниях достаточно отчетливо звучала французская составляющая и в творчестве Скотта в целом, и в его рецепции: шла ли речь об отражении в произведениях писателя французской реальности разных эпох (Французское Средневековье, Французская революция, Наполеон Бонапарт и др. – в докладах Роберта Ирвина (Robert Irvine, Эдинбургский университет) «Политический язык «Анны Гейрштейн», Дэна Уолла (Dan Wall) из Абердинского университета «Переосмысление прошлого в «Жизни Наполеона Бонапарта», Лесли Грэма

(Leslie Graham) из университета г. Бордо «Альянсы и антагонизмы в «Письмах Пола своим родственникам»), Майкла Бака (Michael Buck; университет Индиана-Уэслиан; США) «Художественные и интеллектуальные источники “Антиквария” Скотта»), или она шла о влиянии Скотта на французскую литературу. Особенно очевидно это было в работе специальной секции «Скотт, французская литература и переводы», где были прочитаны доклады Селин Сабирон (Celine Sabiron; университет Лоррейн) о межъязыковых и транскультурных связях при переводе на французский язык одного из поздних романов Скотта «Анна Гейерштейн», действие которого по большей части происходит во Франции, а битва при Нанси в 1477 г. – его центральное событие. Поскольку часть событий сюжета романа связана с Альпийской Францией и даже Швейцарией, С.Сабирон обращает особое внимание на зафиксированные в дневниках и письмах писателя трудности, испытанные им при воспроизведении географии и топографии им не посещенных мест, сведения о которых он черпал из справочников, атласов и других источников. По мнению ученого, это приводило к неправильному написанию названий гор и прочих географических объектов и к неточностям в изображении этих мест, что, однако, не снизило общего художественного впечатления от романа в целом и от пейзажных зарисовок в частности. Доклад Амели Дером (Amelie Derome) из Марселя о французском переводе 1826 г. книги Вальтера Скотта «Жизнь романистов», где он обращался не только к фактам из жизни английских писателей XVIII в. – Дефо, Свифта, Голдсмита, Стерна, но и к их творчеству, убедительно показал, что популярность этих писателей во Франции в последующие годы была во многом предопределена тем, что едва ли впервые французская читающая публика узнала о них из книги В.Скотта.

Этот не совсем сугубо шотландский «акцент» был очевиден и в докладах секции «Шотландские писатели и Франция», когда исследовательница из Тенесси (США) Нэнси Гузли (Nancy Moore Gosley) говорила об издателе произведений В.Скотта Джоне Баллантайне и о влиянии на его романное творчество одновременно и самого Скотта, и французской реальности первой трети позапрошлого века, какой она виделась Скотту. Этот акцент весьма основательно прозвучал также и в разговоре австралийского литературоведа Грэма Таллока (Graham Tulloch; университет г. Аделаида) о том, как повлияло отношение Скотта к Франции на творчество крупнейшего шотландского журналиста и писателя второй половины XX в. Алана Мейсси, в частности – на переключки между романом Мейсси «Вопрос о лояльности» и «Квен-

тином Дорвардом» В.Скотта, а также на осмысление фигуры Скотта в романе Мейсси «Лохматый лев».

Еще больше этот мировой контекст разговора обозначился в докладах секции «Наследство Скотта», в рамках которой, например, исследовательница из Финансового университета при правительстве РФ Елена Пиняева рассмотрела влияние Скотта и его «Квентина Дорварда» на последний завершённый роман Дж. Конрада «Странник» 1923 г., в частности – с точки зрения историзма и принципов работы с историческими фактами и реалиями (в романе Конрада историческим фоном становятся события Французской революции и карьера Наполеона). По мнению докладчицы, скоттовская идея прогресса и динамической картины неизбежных и постоянных изменений жизни за счет социально-исторических и политических конфликтов и противоречий (главная историографическая мысль первой трети XIX в.) оказала мощное воздействие на Конрада при обращении его к этой весьма неожиданной для его творчества теме. На этой же секции прозвучал доклад канадской исследовательницы Ины Феррис (Ina Ferris), где интересно рассматривались интертекстуальные связи между «Пуританами» Скотта и «Войной в конце света» (1987) перуанского писателя Марио Варгаса Льосы в свете своеобразия изображения крестьянского восстания под руководством Антонио Мэсиела в Бразилии в 1896 г. Автор доклада увидел особенно яркую переключку скоттовского и льосовского романов в эпическом размахе повествования, когда религиозное оказывается лишь внешней оболочкой, за которой стоит мощное социальное содержание, с одной стороны, и психологическая заостренность главных образов, с другой. Не менее впечатляюще вписывал достижения Скотта (в особенности – роман «Айвенго») в мировое литературное пространство доклад тайванского коллеги Кан-Йен Чиу (Kang-yen Chiu), показывающий вклад Скотта в динамику современной китайской исторической прозы.

Не менее важной с точки зрения не узко британского (шотландского), а широко межнационального подхода к творчеству Скотта стала работа секции, теперь едва ли не обязательной на любой конференции по литературе любой страны, посвященная тому, что организаторы назвали «трансатлантический Скотт», то есть секция о рецепции писателя в США и о трансатлантической тематике в его произведениях. Подобные аспекты искались и успешно анализировались в «уэверлейских романах» и их воздействии на американскую литературу и журналистику (доклады Полин Пило (Pauline Pilote) из университета Бретань-Зюд и Энн Стэплтон (Anne Staplton) из университета штата Айова). Так, американская исследовательница на примере истории так на-

ываемого «Уэверлейского журнала», выходившего в Бостоне в свет с 1850 по 1908 гг., показала, как герои ранних романов Скотта помогали формированию литературных – и не только – вкусов американской читающей публики в целом и женской ее части в особенности. П.Пило продемонстрировала, что публикация в 1815 г. первых, «уэверлейских», романов Скотта обозначила водораздел между областническим характером культурной жизни Америки и ее приобщением к мировой культуре. Кеннет МакНил (Kenneth McNeil) из Восточного университета штата Коннектикут (США) размышлял о типологических сходениях (трансатлантизм в действии) между творчеством Скота, творчеством Вашингтона Ирвинга и произведениями Джона Нила, подчеркивая огромный вклад шотландского писателя в формирование исторического сознания в Атлантическом мире (т.е. в Великобритании и Северной Америке).

Нет сомнений, что значительная часть докладов конференции была посвящена едва ли не решающей роли В.Скотта в формировании шотландской идентичности, шотландской культурной парадигмы, шотландской литературы, в формировании самого понятия «шотландскость». Уже который раз организаторы приглашают к участию в конференции работников музея-усадьбы В.Скотта Абботсфорда и музеев Шотландии, которые вносят весьма серьезную лепту в функционирование современной мировой «скоттианы». Так, в этом году серия из трех докладов была посвящена той части коллекции Абботсфорда, которая посвящена реликвиям, связанным с битвой при Ватерлоо. Любопытный поворот в размышлении о диалектике словесно-образного мировоспроизведения и его отражении в архитектуре (своеобразный архитектурный экфрасис) состоялся в докладе Сюзан Фрай (Susan Frye) из университета штата Вайоминг (США), где сопоставлялись готические элементы в произведениях В.Скотта и Горацио Уолпола и их отражение в архитектуре Абботсфорда и поместья Уолпола Строрри Хилл. А коллега из университета Эдинбурга Люси Вуд (Lucy Wood) рассказала о новых материалах, раскрывающих роль В.Скотта как руководителя комиссии по поиску утраченных после Акта об Унии Англии и Шотландии 1707 г. символов государственности Шотландии и их обретении вновь в 1818 г. О коллекции так называемых «народных книг» (chapbooks), которую собрал В.Скотт и которая хранится в Абботсфорде на вечернем пленарном заседании 11 июля рассказывали Элисон Ламсен (Alison Lumsden) и Джерард Каррузерс (Gerard Carruthers) из Абердинского университета, подчеркивая, сколь важны были эти книги в становлении шотландской литературы, сближая фольклор и литературу как таковую. Необычайно интересным было еще од-

но выступление Дж. Каррузерса на вечернем пленарном заседании 12 июля: ученый размышляя о значении творчества Р.Бернса и творчества В.Скотта для становления самого понятия «шотландскость» в мировой культурном пространстве, о том, какие аспекты этой «шотландскости» акцентировали два выдающихся представителя шотландской культуры. Весьма современно прозвучали размышления исследователя о том, кто из этих двух проголосовал бы за выход Шотландии из Соединенного королевства. Убедительно, с цитатами из произведений, писем и др. источников, Дж. Каррузерс показал, что Р.Бернс непременно выступил бы за независимость своей страны, а Скотт, который был более толерантен к Англии и англичанам, по мнению ученого, вряд ли пошел на это. Своеобразно вторил этому выводу Каррузерса доклад Джона Моррисона (John Morrison; университет Абердина), названный весьма многозначительно: «Конец антагонизма: Вальтер Скотт и картина про-британской истории Шотландии».

Не побоимся повторить, сказав, что тема влияния Скотта на других шотландских писателей, его очное или по большей части заочное «учительство» были замечательно проанализированы в докладе немецкой исследовательницы Сильвии Мергенталь (Silvia Mergenthal), посвященном трактовке личности Скотта и его творчества крупнейшим шотландским писателем начала XX в. Джоном Баканом, а также в докладе молодого шотландского ученого Данкана Хочкисса (Duncan Hotchkiss) «Скотт, Хогг и рождение жанра “короткого рассказа”», в котором автор на примере анализа рассказа «История Вили» показал, насколько любопытен и магистрален скоттовский опыт в этом жанре.

Не прошла конференция и мимо столь модного на Западе в наше время гендерного подхода как к анализу произведений, так и к трактовке жизни писателя. Так, специальная секция из двух докладов была посвящена личности возлюбленной писателя Маргариты Шарлотты Шарпентье (доклады сотрудницы дома-музея Абботсфорда Кёрсти Арчер (Kirsty Archer) и преподавателя Эдинбургского университета Дейдре Шеферд [Deidre Shepherd]). Доклад Кэролин Джексон-Хоулстон (Caroline Jackson-Houlston) из университета Брукс-Оксфорд на примере образов двух королей, совершенно по-разному себя позиционировавших в сексуальном смысле – Джеймса I и Карла II, позволил взглянуть на то, как толерантность Скотта, его «срединность» позволила весьма органично включить в сюжетику романов и бисексуальность Джеймса, и агрессивную гетеросексуальность Карла («Приключения Найджела», «Вудсток», «Певерил Пик»). Фиона Прайс (Fiona Price; университет Чичестера) и Орианна Смит (Orienne Smith; университет Мэриленда) смотрят на романы «Аббат» и «Кенилворт» и

«Ламермурская невеста» через призму гендерной (гино) критики, анализируя прежде всего то, как Скотт рисует героев с точки зрения их половой принадлежности и как это отражается на сюжете и характерах персонажей. Так, они обе утверждают, что в ранних романах Скотт менее всего показывает героев, которые осознанно выполняют определенные гендерные роли, тогда как в поздних элемент «гендерного перформанса» явно акцентирован. Кроме того, в докладе Смит проводятся параллели между изображением женских персонажей В.Скоттом в «Ламермурской невесте» и романе его современницы Джоанны Бэйли «Колдовство», где, как утверждала сама писательница в переписке со Скоттом (к ней автор доклада обращается весьма обильно), она гораздо полнее и более справедливо показывает глубину психологии женщины.

Безусловно, на конференции было немало докладов, обращенных собственно к художественным особенностям произведений Скотта. Нельзя не отметить, например, секцию, где в докладах особое внимание было обращено на повествование в произведениях писателя. Иэн Александер (Ian Alexander; Абердин) особо проанализировал концовки ряда романов Скотта, показав, что они менее подводят итоги каким-то воспроизведенным событиям, сколько «закругляют» характеры, ставшие предметом изображения Скотта. Анна Фэнсет (Anna Fancett) из китайского университета Ксян-Джиатонг (Xi'an Jiatong) рассматривает «уэверлейские романы» Скотта с точки зрения ею выделенных (весьма спорно, отметим сразу) трех повествовательных уровней: семейно-сагового, имитации устной речи и романтико-мистического (сверхъестественного).

Весьма интересной была секция, посвященная взаимоотношениям искусства Скота и драмы. Как известно, Скотт был одним из тех романистов, кто способствовал широкому использованию принципа драматизации в романном повествовании, писателем, в творчестве которого огромное количество аллюзий к искусству Шекспира. Об этом ярко с привлечением большого литературного материала говорил Анри Сухами (Henri Suhami) из университета Нантера, а Аника Баутц (Anika Bautz) из университета г. Плимут (Англия) на примере романа «Гай Мэннеринг» и его драматической версии «Цыганка-пророчица» показала, как легко и с минимальными для содержания и основных идей потерями могли подвергаться сценизации романы Скотта. Немалый интерес вызвал доклад Майкла Вуда (Michael Wood; Эдинбургский университет) о переводах Скоттом пьес Гете, Шиллера и Лессинга и их сравнение с собственной драмой Скота «Дом Аспен». Отрадно было также слышать доклады, посвященные поэзии Скотта, его балладам

и его знаменитым сборникам шотландской народной поэзии (как известно, в некоторых моментах стилизованной литературной мистификации). Именно этим аспектам творчества Скотта были посвящены доклады Элисон Ламсден (Alison Lamsden) и Эйнсли Макинтош (Ainsley McIntosh) (обе из университета Абердина).

Молодой бельгийский ученый Конрад Клаес (Konraad Claes) еще раз, вслед уже устоявшейся, в том числе и в российских исследованиях, типологии героя «над схваткой» и в ситуации сложного нравственно-психологического выбора (об этом убедительно еще в 1960-е и 1970-е гг. писали Б.Г.Реизов, Д.Д.Затонский и А.А.Бельский), показал, насколько структурно и повествовательно доминантен такой тип героя в произведениях Скотта. Жаль только, что автор доклада не увидел своеобразное продолжение этой типологии и в позднем романном творчестве писателя, о чем кстати еще в 1991 г. писал автор этой статьи (см. [Проскурнин 1991]).

Вопросам художественного существования вещной или предметной детали, в том числе антикварной вещи, роли материальной составляющей художественного мира романов Скотта в сюжетостроении и характерологии была посвящена специальная секция, на которой пермские ученые – автор этой статьи и содокладчик магистр филологии Е.А.Токарев – выступили с докладом «Роман Вальтера Скотта «Антикварий»: культурные, исторические, художественные и повествовательные альянсы». В докладе этот роман был проанализирован с точки зрения наличествующих в нем антиномий (оппозиций, антагонизмов – говоря языком конференции), играющих структурообразующую роль и обеспечивающих единство художественного целого произведения. Авторы доклада убедительно показали, что эти антагонизмы диалектически осмысливаются (снимаются) автором через сюжетные повороты (перипетии) и систему образов. Были акцентированы такие антиномии, как эпическое и драматическое, комическое и драматическое, вещное/сиюминутное и вечное, артефактное и вымышленное и т.д.

Роли артефакта и материальной культуры в одном из лучших романов Скотта «Пуритане» был посвящен доклад Лизы МакКенна (Lisa McKenna) из Абердинского университета. В известной степени этот доклад перекликается с заключительным пленарным докладом всей конференции исследовательницы из университета Джона Хопкинса (США) Мэри Фавре (Mary Favret) «"Пуритане" и сила цифр». Этот доклад продемонстрировал все достоинства и недостатки постструктуралистского принципа «тщательного чтения» (close reading): докладчица плотно шла по тексту романа Скотта и анализировала роль цифр,

чисел, наречий «больше», «меньше», «много». «мало» и т.п. в динамическом решении основных тем и проблем этого выдающегося произведения Скотта, которому (в том числе и с точки зрения стиля) в работах А.А.Бельского и других отечественных ученых уделялось много внимания прежде всего из-за очевидной идеологической заданности произведения, поскольку в центре сюжета произведения народное восстание XVII в.

Еще одним символическим моментом этой конференции стало наличие секции «Скотт XXI века», где два докладчика из США – Эван Готтлиб (Evan Gottlieb; Орегонский университет) и Энтони Джарреллс (Anthony Jarrells; университет Южной Каролины) попытались обозначить, в чем современность Скотта – и писателя, и мыслителя, и общественного деятеля.

Думается, однако, что само многообразие тем докладов, проблем, аспектов, углов зрения доказывает, насколько современен Вальтер Скотт, как интересен и любопытнее он современным исследователям, какие интересные философские, эстетические, этические, историко-литературные, теоретические размышления рождает его творчество у исследователей. Конференция показала также, что «вальтерскоттовские штудии» кафедры мировой литературы и культуры Пермского университета вписываются в мировую скоттиану, несколько не отставая от нее, а в некоторых случаях и опережая ее.

Примечания

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ и Пермского края в рамках научного проекта № 18-412-590005^р а "Пермские филологи-зарубежники: биографии, труды, ученики"

Список литературы

Бельский А.А. Английский роман 1800–1810-х годов. Пермь: Изд-во Пермского университета, 1968. 333 с.

Бельский А.А. Английский роман 1820-х годов. Пермь: Изд-во Пермского университета, 1975. 204 с.

Киреева Н.В. Постмодернизм в зарубежной литературе. М.: Флинта; Наука, 2004. 216 с.

Проскурнин Б.М. Политика и история в романе Вальтера Скотта (к вопросу о динамике характеров и обстоятельств) // Традиции и взаимодействия в зарубежной литературе XIX-XX вв.: Межвузовский сборник научных трудов. Пермь, Пермский университет, 1990. С. 27–39.

Проскурнин Б.М. Политическое и характерологическое в структуре романа Вальтера Скотта «Талисман» // Проблемы метода и поэтики в

зарубежной литературе XIX-XX вв. Пермь: Пермский ун-т, 1991. С. 56–71.

Проскурнин Б.М. Исторические и религиозные взгляды викторианцев и роман Джордж Элиот «Ромола» // Идеи времени и зрелые романы Джордж Элиот. Пермь: изд-во Пермского университета, 2005. С. 14–55.

Проскурнин Б.М. Историческая мысль и викторианский роман: динамика взаимодействия // История идей в жанровой истории. XXII Пуришевские чтения. Международная конференция. Сборник статей и материалов. М.: МПГУ, 2010. С. 36–37.

Проскурнин Б.М. Актуален ли Вальтер Скотт сегодня? // Вестник Пермского университета. Серия «Российская и зарубежная филология». 2012а. Выпуск 3. С. 196–201.

Проскурнин Б.М. Controversy of Spirit and Body: the Image of Bois-Guilbert in Walter Scott's 'Ivanhoe' // Мировая литература в контексте культуры. Научный журнал. Пермский ун-т. 2012b. Вып. 1 (7). С. 29–38.

Проскурнин Б.М. Может ли историк доверять романисту: об историческом романе У.М.Теккерея «История Генри Эсмонда, эсквайра // Вестник Пермского университета. История. 2012с. Вып.2(19). С. 44–53.

Проскурнин Б.М. «После постмодернизма»: о динамике жанра исторического романа. Заметки на полях книги Джерома де Гроота // Вестник Пермского университета. Серия «Отечественная и зарубежная филология». 2013. выпуск 3 (23). С. 214–221.

**PERM TRADITIONS OF WALTER SCOTT STUDIES
IN THE INTERNATIONAL CONTEXT**
(thoughts inspired by the XI International Conference in Sorbonne)

Boris M. Proskurnin

Professor in the Department of World Literature and Culture
Perm State University,
614990, Russia, Perm, Bukirev str., 15. bproskurnin@yandex.ru

Some essential traditions of studies in Walter Scott's life and works which are formed at Perm State University are shown. The role of Professor Alexandre Belskiy in the emergence of these traditions is stressed. The author of the essay deals with several core principles that have been characteristic for Perm specialists on Scott since early 1960s. The author stresses some peculiar for the Perm school of Scott studies approaches to his historical and social novels and stories, to the very category of historicism, emerged and developed due to Scott works, to his role and place in the world literary process, in English and Scottish literatures. The essay shows that peculiarities of the Perm Scott studies on the one hand were demonstrated in full at the XI Scott Conference in July 2018 in Sorbonne IV, Paris. On the other, the author, while analyzing and giving comments of the papers, read at the conference by academics from many countries of Europe, America and Asia, shows that these Perm traditions though having their peculiarities nevertheless are very well congruent to the World Scottiana, which exists through a great variety of themes, topics, approaches, research accents.

Key words: Sir Walter Scott, historical novel, historicism, Scotland, Scottish literature, world literary process.

УДК 821.133:82(091)

ФРАНЦУЗСКАЯ ЛИТЕРАТУРА XVII ВЕКА В РАБОТАХ Б.А.КРЖЕВСКОГО¹

Инга Валерьевна Сулова

к. филол.н., доцент кафедры мировой литературы и культуры
Пермский государственный национальный
исследовательский университет
614990, Россия, Пермь ул.Букирева, 15. inga_sus@mail.ru

Мария Александровна Тетенова

студентка факультета современных иностранных языков и литератур,
«Лингвистика» («Перевод и переводоведение»)
Пермский государственный национальный
исследовательский университет
614990, Россия, Пермь, ул. Букирева, 15. tetenova.mariia@gmail.com

Рассматриваются с позиций содержания и основных научно-методологических принципов две статьи русского, советского литературоведа и переводчика Б.А.Кржевского (1887–1954) посвящённые проблемам французской литературы XVII века. Делается вывод о том, что в обзорной теоретической статье «Театр Корнеля и Расина» (1923) исследователь предпринимает попытку реабилитировать творческий метод, заявляет об антропоцентризме классицизма и классицистической драматургии. В проекте статьи «Литературная деятельность Сент-Эврémonа» (1952) Б.А.Кржевский обращается к прозе, анализирует феномен культуры либертенов, актуализирует её прогрессивный характер и реалистический потенциал.

Ключевые слова: статья, Б.А.Кржевский, классицизм, театр, Ж.Расин, П.Корнель, либертинаж, Ш. де Сент-Эврémon.

Борис Аполлонович Кржевский (1887–1954) – русский, советский литературовед, переводчик классических произведений зарубежной литературы. Ученик академика А.Н.Веселовского и наследник традиций Петербургской филологической школы в целом, с её приверженность к историзму, верностью традициям и установкой на диалог культур, профессор Пермского (1917–1922) и Ленинградского университетов (1923–1954). Б.А.Кржевский обладал невероятной эрудицией, был «литератором с глубокими фондами», но, по свидетельству авторитет-

ных коллег, «далеко не обо всём, что знал, и знал превосходно, спешил высказаться в печати» [Берковский 1960: 7]. Возможно, именно поэтому он не создал монументальных трудов – монографий, учебных пособий, однако является автором более 20 серьёзных статей и предисловий к различным изданиям европейских писателей и поэтов. В переводе Б.А.Кржевского на русском языке вышли произведения П.Мериме, А.Д.Ренье, А.Прево, А.Жида, М. де Сервантеса и др. Сфера научных интересов Б.А.Кржевского – испанское и итальянское Возрождение, французский классицизм, творчество О. де Бальзака, театр. Как определяет Н.Я.Берковский, «научные темы Бориса Аполлоновича проистекали из его вкусов, и поэтому они так крепко связались с его человеческой личностью <...> Классическое искусство с его реализмом, с его следованием “природе”, с его рациональным порядком, представлялось ему искусством, лежащим в красоте, самой богатой, самой бесспорной» [Там же: 7–8]. Среди учеников Б.А.Кржевского корифеи отечественного литературоведения – Д.Д.Обломиевский, З.И.Плавский.

В 20–50 годы XX века в советском литературоведении идёт переоценка французского классицизма. Несколько поколений исследователей развивают и углубляют представление о творческом методе, предлагают свои историко-литературные интерпретации его вершинных творений. В 20-е годы XX века внимание к классицизму было ещё не очень велико, но чуть позднее, в 1930-е годы интерес отечественных гуманитариев к французской истории и литературе эпохи абсолютизма уже существенно возрастает, что может быть объяснено «материей созданного советского общества, искавшего высокие модели для выстраивания своей культуры» [Кирнозе, Лобков 2017: 272].

Представления о французском классицизме в России во II половине XIX – начале XX века во многом были основаны на эстетических концепциях романтиков, главным образом В.Гюго. В манифестальном Предисловии к драме «Кромвель» (Cromwell, 1827), отдавая должное гению Корнеля, Расина и Мольера, Гюго всё самое значительное и оригинальное в их наследии «выводит за пределы классицистской школы <...> ценит замечательных писателей, входивших в состав классицистского направления лишь постольку, поскольку они находились с этим направлением в антагонизме, в борьбе» [Обломиевский 1968: 7]. Он критикует классицизм, по сути, сводит его к «правилам», «ограничениям», «запретам». Предисловие изобилует экспрессивными выражениями в адрес классицистических теоретиков и критиков и их деятельности: «таможенники мысли», «надели намордник», «колесо-

вали заживо», «хотели замуровать в догмах и правилах», «обрезали крылья <...> ножницами единства» и т.д. [Гюго]. В России подобную систему оценок углубит и разовьёт демократическая критика во главе с В.Г.Белинским. Хотя, как известно, о французском классицизме Белинский отдельно ничего не писал и его суждения формировали в связи с обращением к русскому классицизму. Для него «французская классическая критика – своего рода инквизиция <...> он настойчиво подчеркивает несамостоятельность и подражательность даже лучших произведений французского классицизма, в частности трагедии» [Берков 1948: 158]. Считается, что именно Белинский ввёл в научный обиход понятия «ложноклассицизм» или «псевдоклассицизм». Далее это упрощённое, отчасти радикальное представление будет ещё «дополнительно огрублено и примитивизировано французским буржуазным литературоведением второй половины XIX в., оказавшим большое влияние на литературоведение русское. Французская наука о литературе, начиная с Сент-Бёва и Тэна, а затем у Брюнетьера, Лансона, связывала классицизм с французской абсолютной монархией XVII в. или с эпохой политической реакции второй половины XVII столетия, которая наступила после Фронды. При помощи этих связей Сент-Бёв и Тэн, Брюнетьер и Лансон основательно фальсифицировали и препарировали французский классицизм» [Обломиевский 1968: 9]. Все эти недостатки интерпретации классицизма определившиеся у романтиков, Белинского, и закреплённые во французском литературоведении были «механически перенесены в русское литературоведение конца XIX в. и начала XX столетия, в работы Стороженко и Когана, а затем и в работы Плеханова и Фриче» [Там же: 18]. Характерен для русского и раннего советского литературоведения начала XX века и вульгарно-социологический пафос высказываний в адрес классицизма, позитивистские оценки.

Так, литературовед-марксист, педагог, академик АН СССР (1929), В.М.Фриче в работах конца XIX – 10-20-х годов XX вв., критикуя классицизм, заявляет: «писатели перестали быть суверенными творцами, сынами свободного вдохновения». Следуя позитивистской традиции И.Тэна, классицизм с его установкой на рационализм и разум исследователь определяет «известным видом реализма (натурализма), но реализма рационалистического, рассудочного», отказывает ему в реализме: «Рационализм классицистической поэзии сказался ярко в том, что она изображала только человека вообще, а не человека определённой эпохи» [Фриче 1938: 86–87].

По авторитетному мнению другого исследователя, высказанному в 30-е годы, «русское литературоведение, как дореволюционное, так и советское, не может похвастаться особыми достижениями в области изучения французского классицизма <...> ни один из выдающихся писателей классицистического направления не вдохновил наших исследователей на создание оригинальных научных монографий» [Мокульский 1937: 9].

Статья Б.А. Кржевского «Театр Корнеля и Расина» (1923) впервые была опубликована в сборнике «Очерки по истории европейского театра: Античность, средние века и Возрождение» петербургского издательства Academia. Можно предположить, имея в виду основательный, педантичный подход исследователя к работе, что замысел её возник и формировался ещё в пермский период. Н.Я. Берковский называет её «ранней»², по его мнению, это только – «проба оружия», хотя он признаёт, что «за небольшой статьёй о французском классицизме стоят годы терпеливого, подробного изучения» [Берковский 1960: 7]. Однако виднейший отечественный исследователь классицизма, Д.Д. Обломиевский, даёт этой статье очень высокую оценку, именно с ней он связывает начало радикальной переоценки французского классицизма: «Первая попытка освободить интерпретацию классицизма от романтических, культурно-исторических и вульгарно-социологических точек зрения на него, первая попытка реабилитировать, восстановить огромное положительное значение классицизма была сделана ещё в 20-х годах Б.А. Кржевским. Сжатая, но очень глубокая по мысли статья Кржевского “Театр Корнеля и Расина” (1923) полемически направлена против толкования литературного течения, к которому принадлежат Корнель и Расин как “ложноклассицизма”» [Обломиевский 1968: 29–30].

Статья называется «Театр Расина и Корнеля и Расина», но собственно Корнелю и Расину в ней уделяется немного внимания. Эти имена символизируют для исследователя классицистический метод и великую эпоху в истории национальной драматургии и культуры в целом: «Театр Корнеля и Расина – самая яркая и блестящая фаза в развитии французской классицистической трагедии <...> [период] который фактически длился около шестидесяти лет (1640–1700) и охватывает театральную карьеру Пьера Корнеля (1606–1684) и Жана Расина (1639–1699). <...> так как исключительные художественные достижения и непревзойдённые шедевры обоих, равно как и центральное, руководящее их значение, дают нам право легко и просто обобщить сложное художественное явление, судьба и мировая история которого связана с этими именами» [Кржевский 1960б: 321]. Статья носит об-

зорно-теоретический характер. Во вступлении автор комментирует общие положения относительно истории становления французского театра как самостоятельного от античной традиции и итальянского влияния. Новое, национальное качество связано, по его мнению, с интересом к *действию* и восприятием идеи *правил трёх единств*. Определяет ключевые проблемы собственного исследования – «ответить на вопросы: какую художественную цель ставили себе авторы трагедий? Чего сами они хотели и что хотели выразить своими произведениями <...> Нам необходимо представить себе оформляющую и ищущую выражения художественную волю. Решение этой задачи начинается подробным разбором и анализом “традиционных выпадов и упрёков по адресу французской трагедии”» [Там же: 327–328]. Сопоставляет и, прежде всего, противопоставляет творчество Расина и Корнеля: «художники глубоко различные, поэтическая система и психология которых несогласимы и разнородны, так что французский трагический Парнас имеет две резко обозначенные вершины, выросшие на одной и той же основе, но определённо друг другу противостоящие» [Там же: 327–328].

Как справедливо указывает Н. Берковский: «Европейское Возрождение было центром историко-литературных и искусствоведческих интересов Бориса Аполлоновича <...> наблюдается тенденция значительно расширить область Ренессанса» [Берковский 1960: 8, 10]. Логика рассуждений Б. А. Кржевского такова: «В сущности, рассматриваемое нами драматическое искусство есть частный, индивидуальный случай того общего порядка вещей, который характерен для XVII века во Франции. Его природа неотделима от основного мироощущения эпохи, по своему переработавшей завоевания и заветы Ренессанса. Ренессанс не только опрокинул и отверг сверхчувственную, трансцендентную хранилище средневековья, но поставил на её место новую основополагающую ценность – человека, которому было возвращено значение меры всех вещей. Вместе с этим был превознесён и утверждён разум как высшая творческая сила человеческого гения» [Кржевский 1960б: 329]. Таким образом, он утверждает преемственность идеи ренессансного антропоцентризма классицистическим мировоззрением XVII. Далее эта идея будет основательно развита в монографии Д. Д. Обломиевского «Французский классицизм» (1968).

Важнейшим достижением, оригинальным качеством французской классицистической трагедии, по мысли Б. А. Кржевского, является особое чувство и оценка красоты. «Эстетически прекрасным является трагизм <...> не заслоняющий лучших сторон человеческой души, не низводящий героя до уровня затравленного или замученного животного»

го, трагизм, который не может расстаться с представлениями о человеке как о носителе космоса <...> Ясность этой трагедии также обманчива и глубока, как видимая прозрачность и лёгкость французского языка» [Там же: 335]. Восхищение классицистическим мировидением с его гармонией, верой в разум и в предназначение человека существенным образом отличают работу Б.А.Кржевского.

Большое внимание уделяется в статье и внешнему сценическому аппарату. Он описан основательно, с цитированием аутентичных источников. Декорации (их развитие в сторону всё большей условности, отсутствие историзма) и костюм, актёры, актёрская игра (неистовая, исступлённая манера), зрительный зал, сцена, афиши. Отмечена психологическая «ассоциация, связывающая пышность и строгий стиль придворной жизни с представлением о высокой среде, в которой происходит трагедия, и возводящая в эстетический канон требования этикета, нормировавшего язык, манеры...» [Там же: 340]. Автора интересует внутренняя цельность спаивающая «воедино драматургию и сценическое воплощение во французской трагедии XVII века» [Там же: 344].

По нашему мнению, эта статья отчасти свидетельствует об аполитизме молодого исследователя: классицизм комментируется им как явление *мировоззренческого* характера, но не соотносится ни философскими, ни с интеллектуальными исканиями эпохи, избегает автор и прямых сопоставлений новой эстетики/стиля и политики абсолютизма. Совсем немногим позднее, советское литературоведение, при анализе творческого метода будет уделять большое внимание специфическим особенностям французской абсолютной монархии XVII века: «Цивилизующая роль французской монархии XVII в., её национально-объединительная политика, её функция “лаборатории”, в которой происходило формирование нового буржуазного общества, обусловили то, что её культура, искусство и литература были явлениями исторически прогрессивными» [Мокульский 1946: 341]. Таким образом, Б.А.Кржевский одним из первых в 20-е годы XX века, реабилитирует классицизм, выстраивает, определяет его созидательный миро- и человекотворческий потенциал.

Работа «Литературная деятельность Сент-Эвремона» (1952) представляет собой стенограмму доклада, прочитанного Б.А.Кржевским в 1952 году на заседании Учёного совета 1-го Ленинградского педагогического института иностранных языков и является только проектом, «эскизом статьи» [Берковский 1960: 11]. Вместе с тем это исследование по своей тематике и проблематике и по сей день беспрецедентно. В данном случае учёный через призму творчества литератора, фило-

софа-моралиста, Ш. де Сент-Эвремона (1610–1703) обращается, во-первых, к прозе XVII века, которая гораздо менее изучена нежели драматургия, во-вторых, к проблеме литературного либертинажа, который и сегодня является дискуссионным явлением литературного процесса во Франции в XVII веке. Шарль де Сент-Эвремон – один из известных либертинов своего времени, не оставил масштабных произведений, однако оказал значительное влияние на развитие литературы и публицистики, он писал на темы истории, морали, религии, философии, театра и литературы, является автором нескольких пьес.

Б.А.Кржевского и через тридцать лет остаётся верен заявленной в 20-е годы позиции: «XVII век есть особый этап в развитии Ренессанса» [Кржевский 1960а: 347]. В 50-е годы эта точка зрения становится «всё более и более обязательной» в советском литературоведении, однако, как признаёт автор статьи, «из этого общего положения не делаются все необходимые выводы» [Там же]. По мнению Б.А.Кржевского, ренессансное мышление в XVII веке связано со становлением *реалистического метода*. Наиболее последовательно оно реализуется именно в культуре либертинажа: связь с материалистическими учениями, в частности с учением Эпикура, гедонизм, атеизм, скептицизм и т.д. Игнорирование интеллектуального и творческого наследия либертенов, соответственно делает ущербными представления о литературном процессе XVII века. Кржевский полемизирует с заложенной в трудах Сент-Бёва установкой на абсолютизацию классицистической доктрины. Сент-Бёв «делает попытку показать на очень обширном материале, что классицизм – это будто бы тот центр идейной жизни и плодотворно работающей мысли, который характеризует наиболее боевые участки французской литературы» [Там же]. Творчество Сент-Эвремона, заявляет учёный, – убедительно свидетельствует о становлении реалистических тенденций в литературе³: «Именно в ряду этих явлений и следует рассмотреть творчество Сент-Эвремона, с тем, чтобы одновременно поднять и общий вопрос о роли и месте всего литературного течения, связанного с либертенами, и главным образом сделать некоторые выводы в отношении изучения литературного процесса XVII столетия [Там же: 351].

В первой половине XX века в советском литературоведении к прозе XVII столетия обращаются С.С.Мокульский и его ученик С.Д.Коцюбинский (1909–1944?). Они, в отличие от Кржевского, ещё опираются на исследовательские методы Ш.О.Сент-Бёва, Ф.Брюнетьера, И.Тэна и А.Веселовского. Так, С.Д.Коцюбинский относит Сент-Эвремона к разряду прозаиков *классицизма* вместе с Паскалем, Лабрюйером, Ларошфуко: «В большинстве случаев прозаические

произведения возникали без прямого расчёта на непосредственное эстетическое восприятие читателя. <...> Это была обычно полемическая, этическая, эпистолярная и лишь совсем редко – литература повествовательная <...> Классицисты-прозаики культивируют также свойственный классицизму в целом глубокий интерес к государственным проблемам, своеобразное историческое мышление, постоянное обращение к наиболее существенным сторонам личной общественной психики человека» [Коцюбинский 1946: 439–440]. Коцюбинский именует Сент-Эвремона «Петронием XVII века» и, вслед за Сент-Бёвом, «ослабленным Монтенем» (Montaigne adouci). Влияние идей Эпикура и Гассенди на литератора, его связь с либертинизмом в исследовании опускаются.

Свою позицию относительно творческого мировоззрения Сент-Эвремона Б.А.Кржевский подробно аргументирует, в работе представлен небольшой, но очень содержательный разбор наиболее репрезентативных литературно-критических сочинений. До недавнего времени это исследование представляло самую исчерпывающую информацию о Сент-Эвремоне⁴.

В 60-е годы к проблеме реализма в западноевропейских литературах XVII века обращается Р.М.Самарин, в его историко-литературных обобщениях и теоретических выводах уже отсутствует энергия дискуссионности, которая отличала работу Б.А.Кржевского, а сам характер размышлений носит несколько декларативный характер. Исследование Р.М.Самарина строится на материале романной прозы, однако оговаривается особое значение для «формирования реализма в литературе этого века ещё трёх областей прозы XVII в., особенно мало изученных», к разряду таковых литературовед относит малую прозу (новеллы, очерки, эссе), мемуары, народную лубочную прозу, отдельно отмечается им и «реалистический характер мышления» Ларошфуко, Лабрюйера, Расина и Мольера [Самарин 1969: 82].

В настоящее время положение о том, что в литературном процессе XVII века участвует в той или иной форме реализм является общим, встречается почти во всех учебных пособиях, хотя в самых современных, по этому поводу и делаются важные оговорки. Например, Н.Т.Пахсарьян отмечает: «современная литературная наука, отстаивая последовательный историзм в оценке художественных явлений, приходит к выводу, что реализма как строго терминологического, историко-литературного понятия в XVII столетии не было ни в виде сформировавшегося литературного направления, ни даже в виде “элементов” реализма. Художественная правдивость, подлинность и убедительность образов, мотивов, конфликтов и т.п. достигались и воплощались

по иным эстетическим законам, чем это будет в реализме – феномене литературы XIX столетия» [Пахсарьян].

Мы прокомментировали две небольшие статьи Б.А.Кржевского посвящённые проблемам французской литературы XVII века, созданные с разницей почти в тридцать лет. Обращает на себя острая проблемная направленность работ, автора интересуют дискуссионные либо малоизученные вопросы литературоведческой науки. Статьи написаны живым и выразительным языком, а сами идеи, положения, теоретические выводы не теряют своей актуальности по сей день.

Примечания

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ и Пермского края в рамках научного проекта № 18-412-590005р_а «Пермские филологи-зарубежники: биографии, труды, ученики»

² Первые работы Б.А.Кржевский публикует в начале XX века: например: Испания и война (Письмо из Испании) // Северные записки. 1916. Март. С. 169–187; Сервантес и его новеллы (1616–1916) // Северные записки. 1916. Апрель – май. С. XXIX–XXXIX.

³ Проблема реализма во французской литературе XVII века поднималась также в неопубликованной кандидатской диссертации Ю.Б.Виппера «Французский реально-бытовой роман XVII в. (от Агриппы д’Обиньи до Скаррона)». М., 1947.

⁴ На рубеже XX-XXI вв. появились новые работы, например, кандидатская диссертация Порошиной О.Г. «Шарль де Сент-Эвремон и его литературная критика». Нижний Новгород, 1998.

Список литературы

Берков П.Н. Белинский и классицизм // Литературное наследство. М.: Изд-во АН СССР, 1948. Т. 55. С.151–176.

Берковский Н.Я. Б.А. Кржевский // Б.А.Кржевский Статьи о зарубежной литературе. М.; Л.: Худож. лит., 1960. С. 3–20.

Гюго В. Предисловие к драме «Кромвель» / пер. с фр. В.Г.Реизова. URL: <http://mybiblioteka.su/tom3/1-44090.html> (дата обращения: 10.07.2018).

Кирнозе З.И., Лобков А.Е. Проза французского классицизма. Попытка реконструкции одной несохранившейся и незащищенной диссертации // Вопросы литературы. №4. 2017. С.269–305.

Коцюбинский С.Д. Прозаики классицизма // История французской литературы. В 4 тт. М.; Л.: АН СССР, 1946. Т 1. С. 439–465.

Кржевский Б.А. Литературная деятельность Сент-Эвремона // Б.А.Кржевский Статьи о зарубежной литературе. М.; Л.: Гослитиздат, 1960а. С.346–364.

Кржевский Б.А. Театр Корелея и Расина // Б.А.Кржевский Статьи о зарубежной литературе. М.; Л.: Гослитиздат, 1960б. С.321–345.

Мокульский С. С. Классицизм // История французской литературы. В 4 тт. Т. 1. М.; Л.: АН СССР, 1946. С. 337–353.

Обломиевский Д.Д. Французский классицизм. Очерки. М.: Наука, 1968. 375 с.

Пустовалов А.В. Кржевский Борис Аполлонович URL: <https://ru.wikipedia.org> (дата обращения: 13.07.2018).

Табункина И.А. Кржевский // Русские литературоведы XX века: Библиографический словарь. Т. I: А–Л / Сост. А.А. Холиков; под общей редакцией О.А. Клинга и А.А. Холикова. М.; СПб.: Нестор-История, 2017. С. 421–422.

Табункина И.А. Профессор Б.А.Кржевский в Пермском университете // Вестн. Перм. ун-та. Рос. и зарубежная филология. 2015. Вып. 3(31). С. 136–148.

Самарин Р.М. Проблема реализма в западноевропейских литературах XVII века // XVII век в мировом литературном развитии. М.: Наука, 1969. С. 61–83.

Пахсарьян Н.Т. История зарубежной литературы XVII – XVIII веков: Учебно-методическое пособие. URL: <http://philology.ru/literature3/pakhsaryan-96.htm> (дата обращения: 13.07.2018).

FRENCH LITERATURE OF THE SEVENTEENTH CENTURY IN B. A. KRZHEVSKY'S WORKS

Inga V. Suslova

Candidate of Philology, Associate Professor of World Literature and Culture
Department Perm State National Research University
614990, Russia, Perm, Bukireva 15. inga_sus@mail.ru

Maria A. Tetenova

student of the Faculty of Modern Foreign Languages and Literatures,
Linguistics" ("Translation and translation studies")
Perm State University
614990, Russia, Perm, Bukireva 15. tetenova.mariia@gmail.com

The paper considers two articles by B.A. Krzhevsky (1887–1954), a Russian Soviet literary critic and translator, from the viewpoint of the content and key methodological principles. The articles are focused on the problems of French literature of the XVIIth century. It is concluded that in his general theoretical article «the Theater of Corneille and Racine» (1923) the researcher attempts to rehabilitate the creative method. He declares anthropocentrism of classicism and classical dramatic art. In the draft article «Literary activity of Saint-Evremond» (1952), B. A. Krzevsky turns to prose and examines the cultural phenomenon of libertinage. The scientist updates the progressive character and realistic potential.

Key words: article, B.A. Krzhevsky, P. Corneille, J. Racine, C. de Saint-Evremond, libertinage, classicism, theatre.

Научный периодический журнал «**Мировая литература в контексте культуры**» зарегистрирован в 2012 г.

В журнале отражаются результаты научной деятельности российских и зарубежных филологов, в том числе ученых Пермского государственного национального исследовательского университета.

Полнотекстовая версия выставляется на сайте <http://press.psu.ru/index.php/mir/index>, www.psu.ru и в системе РИНЦ,

ПОРЯДОК РЕЦЕНЗИРОВАНИЯ И ПУБЛИКАЦИИ СТАТЕЙ

Рукописи рассматриваются в порядке их поступления в течение 1–6 месяцев. Окончательное решение о публикации статьи принимается редколлегией. В случае отрицательного решения автору рукописи направляется мотивированный отказ.

ПРАВИЛА ПОДАЧИ И ОФОРМЛЕНИЯ РУКОПИСЕЙ

Статьи объемом 0,1 п.л., оформленные в соответствии с нижеизложенными правилами должны поступить по электронному адресу www.worldlit.ru Убедитесь в том, что Ваши материалы получены, попросив отправить подтверждение.

Название статьи, ФИО автора, должность и место работы с указанием полного адреса, E-mail, аннотация статьи (10 строк), ключевые слова (5-7) должны подаваться **одновременно** на русском и английском языках. Основной текст может быть написан на русском или английском языках.

Рукопись необходимо оформить в редакторе WinWord 2003. Формат листа – А5. Размеры полей – 2 см. Расстояние до верхнего и нижнего колонтитулов – 1.25 см. Шрифт только Times New Roman (необходимость использования другого шрифта специально оговаривается в письме). Размер шрифта – 10 кб. Интервал одинарный..

Список литературы оформляется в основном в соответствии с ГОСТ Р 7.0.5-2008 без использования *тире* с обязательным указанием после каждого источника *страниц* статьи или книги. Имена авторов (до трех) не повторяются в сведениях об ответственности.

Ссылки на список литературы оформляются после цитаты в тексте статьи в квадратных скобках с указанием автора (или названия, если автора нет), года издания и цитируемых страниц, например [Эпштейн 1996: 197].

Адрес редакции: 614990, г. Пермь, ул. Букирева, 15, корп.5, ауд.111. Тел. (342) 2396290

Научное издание

**МИРОВАЯ ЛИТЕРАТУРА
В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРЫ**

Выпуск 7(13)

Редактор В. П. Александрова
Корректор И. Б. Андреева

Подписано в печать 29.08.2018. Дата выхода в свет: 14.09.2018

Формат 60x84/16.

усл. печ. л. 14,06 Тираж 100 экз.

Материалы печатаются в авторской редакции

Редакционно-издательский отдел
Пермского государственного национального
исследовательского университета
614990, Пермь, ул. Букирева, 15

Отпечатано в ООО «Типограф»
Пермский край, г. Соликамск,
Соликамское шоссе, 17
Тел.: (34 253) 7-73-08
Сайт: www.tipograf.su

Цена свободная