

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

СОЦИАЛЬНЫЕ
И
ГУМАНИТАРНЫЕ НАУКИ

ОТЕЧЕСТВЕННАЯ И ЗАРУБЕЖНАЯ
ЛИТЕРАТУРА

ИНФОРМАЦИОННО-АНАЛИТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

СЕРИЯ 7

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

2023 – 2

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

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

**SOCIAL
AND
HUMANITIES SCIENCES**

DOMESTIC AND FOREIGN LITERATURE

PEER-REVIEWED ACADEMIC JOURNAL

SERIES 7

LITERARY STUDIES

2023 – 2

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

DOI: 10.31249/lit/2023.02.00

*Учредитель
Институт научной информации
по общественным наукам
Российской академии наук*

Отдел литературоведения

Редакционная коллегия серии «Литературоведение»:

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

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

ISSN 2219-8784

Номер регистрационного свидетельства ПИ № ФС 77 – 80871

Дата регистрации 21.04.2021

© ИНИОН РАН, 2023

DOI: 10.31249/lit/2023.02.00

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

Department of Literary Studies

Editorial Board:

Elizaveta V. Sokolova – Editor-in-Chief, PhD in Philology, Leading Researcher, Head of the Department of Literary Studies; *Karina A. Zhulkova* – Deputy Editor-in-Chief, PhD in Philology, Senior Researcher; *Evgeniya V. Lozinskaya* – Managing Editor, Senior Researcher; *Vladimir V. Agenosov* – DSc in Philology, Professor; *Mikhail M. Golubkov* – DSc in Philology, Professor; *Galina N. Ermolenko* – DSc in Philology, Professor; *Natalia V. Kovtun* – DSc in Philology, Professor; *Vera V. Kotelevskaya* – PhD in Philology, Associate Professor; *Tatiana N. Krasavchenko* – DSc in Philology, Leading Researcher; *Galina I. Modina* – DSc in Philology, Professor; *Kseniya A. Nagina* – DSc in Philology, Professor; *Natalia T. Pakhsaryan* – DSc in Philology, Professor; *Elena G. Rudneva* – DSc in Philology, Researcher; *Elena A. Tzurganova* – PhD in Philology, Leading Researcher

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

ISSN 2219–8784

СОДЕРЖАНИЕ

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ КАК НАУКА. ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ. ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА

Литературные связи и влияния, сравнительное литературоведение

- Финогенов В.А. В.Э. Мейерхольд и А.А. Блок как продолжатели театральной традиции Людвига Тика 9
- Пахсарьян Н.Т. На перекрестке культур Запада и Востока. Рецензия на кн.: Матенова Ю.У. Эрик-Эмманюэль Шмитт: интертекст и метатекст 26

Теория и практика перевода

- Дементьева А.В. Хронотоп и герой в стихотворении Эдгара Аллана По «Эльдорадо» и его русских переводах 31

Литература и другие виды искусства

- Миллионщикова Т.М. Современная американская славистика о визуализации русской литературы XIX в. 45

Литература и общество

- Юрченко Т.Г. Всегда ли смех освобождает? Рецензия на кн.: Добренко Е., Джонссон-Скрадоль Н. Госсмех: сталинизм и комическое 62

Литература и философия, литература и религия

- Максаков В.В. «Постижение смысла» Мартина Хайдеггера: заметки на полях к пра-бытию и истории 73

In memoriam

- Петрова Е.С. Продолжение диалога с А.Е. Маховым. Рецензия на кн.: В ответ на лучшие дары: венок к 63-му дню рождения Александра Евгеньевича Махова 94

ИСТОРИЯ ВСЕМИРНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Литература XIX в.

Русская литература

- Маньковский А.В. «Тупейный художник» Н.С. Лескова в исследованиях последних лет. (Обзорная статья) 105

Зарубежная литература

- Красавченко Т.Н. Магия сказки и реализма: Сельма Лагерлёф в России 126

Литература XX–XXI вв.

Зарубежная литература

- Волвенкин М.Н. К проблеме осознания телесности в романе Л.-Ф. Селина «Путешествие на край ночи» 141

Филологический практикум

- Щирова Е.А. Джузеппе Ледда о женщинах-святых в «Божественной комедии» Данте Алигьери 152

CONTENTS

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

Literary relationships and influences, comparative literature

- Finogenov V.A. Vsevolod Meyerhold and Alexander Blok as successors of Ludwig Tieck's theatrical tradition 9
- Pakhsarian N.T. At the crossroads of cultures of the West and the East. Book review: Matenova Y.U. Eric-Emmanuel Schmitt: intertext and metatext 26

Theory and practice of literary translation

- Dementieva A.V. Chronotope and hero in Edgar Allan Poe's poem *Eldorado* and its Russian translations 31

Literature and other arts

- Millionshchikova T.M. Contemporary American Slavic studies on visualization of the nineteenth-century Russian literature 45

Literature and society

- Yurchenko T.G. Is laughter always liberating? Book review: Dobrenko E., Jonsson-Skradol N. State laughter: Stalinism and comic 62

Literature and philosophy, literature and religion

- Maksakov V.V. *Mindfulness* by Martin Heidegger. Essay on the personal exploration, or Marginalia on Beyng and history 73

In memoriam

- Petrova E.S. Continued dialogue with A.E. Makhov. Book review:
In response to the best gifts: a wreath for the 63rd birthday of
Alexander Yevgenyevich Makhov 94

THE HISTORY OF WORLD LITERATURES

Nineteenth-century literatures

Russial literature

- Mankovsky A.V. *Theatrical hairdresser (Tupejnyj khudozhnik)* by
Nikolay Leskov in recent researches. (Review article) 105

Twentieth- and twenty-first-century literatures

Foreign literatures

- Krasavchenko T.N. The magic of fairy tale and realism: Selma
Lagerlöf in Russia 126
Volvenkin M.N. To the problem of awareness of physicality in the
novel by Louis-Ferdinand Céline *Journey to the End of the
Night* 141

Philological workshop

- Shchirova E.A. Giuseppe Ledda on holy women in Dante's
Comedy..... 152

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ КАК НАУКА. ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ. ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА

ЛИТЕРАТУРНЫЕ СВЯЗИ И ВЛИЯНИЯ, СРАВНИТЕЛЬНОЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

УДК 82–25

DOI: 10.31249/lit/2023.02.01

ФИНОГЕНОВ В.А.¹ В.Э. МЕЙЕРХОЛЬД И А.А. БЛОК КАК
ПРОДОЛЖАТЕЛИ ТЕАТРАЛЬНОЙ ТРАДИЦИИ ЛЮДВИГА
ТИКА

Аннотация. Идеи немецкого драматурга, поэта-романтика Людвиг Тика (1773–1853), предвосхитившего дальнейшие тенденции развития театрального искусства, повлияли на многие режиссерские концепции. Новая модель театральной условности активно разрабатывалась русскими символистами на сцене начала XX в. В статье рассматривается адаптация сценических принципов Тика и немецких режиссеров романтизма В.Э. Мейерхольдом, которого по праву считают модернизатором русской сцены. Его театральные приемы во многом построены на принципах, созвучных с представлениями Тика о драматургии. Так, пьеса А.А. Блока «Балаганчик» содержит ряд образов из драм Тика, а спектакль Мейерхольда по этой пьесе стал важным этапом в формировании новых основ театральности в России.

Ключевые слова: Людвиг Тик; драма; театр; пьеса в пьесе; романтизм; символизм; А.А. Блок; В.Э. Мейерхольд; театральная условность.

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

Для цитирования: Финогенов В.А. В.Э. Мейерхольд и А.А. Блок как продолгатели театральной традиции Людвиг Тика // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7: Литературоведение. – 2023. – № 2. – С. 9–25. DOI: 10.31249/lit/2023.02.01

FINOGENOV V.A.¹ Vsevolod Meyerhold and Alexander Blok as successors of Ludwig Tieck's theatrical tradition

Abstract. The ideas of the German romantic poet and playwright Ludwig Tieck (1773–1853), who anticipated some later trends in the development of theater art, influenced the approaches of many outstanding directors. The new forms of conventionality were actively developed by Russian symbolists on the stage of the early twentieth century. The article deals with some ways of adaptation of the stage principles developed in works of Tieck and other German theater directors by Vsevolod Meyerhold, who contributed much to the modernization of the Russian stage. His stage techniques were largely built on principles consonant with Tieck's ideas about dramaturgy. For example, the play *Balaganchik* by Alexander Blok used a number of images from Tieck's dramas, and Meyerhold's staging of this play was an important step in development of the new theater principles in Russia.

Keywords: Ludwig Tieck; drama; theater; play-within-a-play; romanticism; symbolism; Alexander Blok; Vsevolod Meyerhold; stage conventionality.

To cite this article: Finogenov, Victor A. “Vsevolod Meyerhold and Alexander Blok as successors of Ludwig Tieck's theatrical tradition”, Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies, no. 2, 2023, pp. 9–25. DOI: 10.31249/lit/2023.02.01 (In Russian)

Драма занимала важное место в творчестве Людвиг Тика (1773–1853), одного из ведущих авторов йенского романтизма, но его пьесы, опередившие время, получили признание не сразу. Тик сумел создать особый театральный мир, вобравший в себя ряд традиций прошедших эпох и при этом отличающийся большой самобытностью. Его театр, экспериментальный по своей сути, остается своеобразной попыткой увидеть, до каких пределов разрушения

¹ **Finogenov Victor Anantolyevich** – Junior Researcher of the Department of Literary Studies, Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian Academy of Sciences, e-mail: p_jh@mail.ru

традиционных театральных установок в сочетании со свойственной романтикам саморефлексией может прийти драматический род литературы.

Как и другие йенские романтики, Тик стремился к неограниченной творческой свободе, избавляющей сочинителя от рамок и ограничений. Новаторской концепции способствовал постулируемый им и другими йенскими романтиками принцип романтической иронии, позволявшей, в том числе, переосмысливать и разрушать устоявшиеся формы. Программными его пьесами можно считать драматические сказки «Кот в сапогах» (*Der gestiefelte Kater*, 1797), «Принц Цербино, или Путешествие за хорошим вкусом» (*Zerbino oder die Reise nach dem gutem Geschmack*, 1798) и «Мир наизнанку» (*Die verkehrte Welt*, 1799). Место действия в них – театр, а сюжет строится вокруг самого события спектакля. Действующими лицами становятся играющие свои роли актеры, зрители, автор, театральный персонал и т.д. Тик часто использует прием активного вмешательства фигуры автора в действие как бы созданной им пьесы, который получит второе рождение уже в XX в. Многоступенчатая структура драм Тика доводит до предела принцип «пьесы в пьесе», давая возможность обнажить приемы театральной условности и сделать шаг в направлении ликвидации «четвертой стены».

В Германии Тик был хорошо известен не только как драматург, но и как режиссер-постановщик, поскольку ближе к концу жизни принял на себя руководство репертуаром театра в Берлине (в 1841–1848 гг.). Тем самым Тик имел возможность примерить на себя те образы театральных директоров, постановщиков и т.д., которых сатирически выводил в своих пьесах. Правда, к этому времени он уже отошел от прежней идеи романтического театра со «сложными декорациями, световыми эффектами и активно используемой машинерией» [Ткачева, 2010, с. 61], которую применял в ходе более ранних режиссерских опытов, и стал склоняться к модели «шекспировского театра», а также античной сцены. Такой театр предполагал сцену, выдвинутую вперед в зал, минимальное количество декораций и особое взаимодействие между актерами и зрителями, подразумевающее более тесное сближение.

Непосредственным предшественником Тика считается К. Иммерман, сумевший воплотить в жизнь представления своего колле-

ги и организовать труппу, где, в первую очередь, ценилась слаженная работа актеров. Иммермана, который «в значительной мере осуществил театральные требования Э.Т.А. Гофмана и Л.И. Тика в отношении ансамбля и художественной целостности спектакля» [Игнатов, 1940, с. 119], можно считать непосредственным провозвестником новых принципов в пространстве театра. Нововведения Иммермана были серьезным прорывом для того времени, поскольку театр тогда в большей степени определялся индивидуальной игрой отдельных актеров, но даже выдающиеся таланты не могли обеспечить целостное восприятие пьесы. Принцип, взятый за основу Иммерманом, возвращал к предпочтительным для Тика и других романтиков традициям елизаветинского театра и комедии дель арте, где успех постановки зависел в первую очередь от слаженной игры актеров.

В то время в немецком театре начала преобладать установка на преобразование авансцены в направлении сближения актера и зрителя. Эту идею активно продвигал также И.В. Гёте, во многом разделявший взгляды романтиков на необходимость переустройства театра и ориентацию на античный театр. По схожей модели был построен и Берлинский театр, архитектор которого Ф. Шинкель «остановился на проскении времен средней и новой аттической драмы (IV в. до н.э.)» [Ткачева, 2010, с. 42]. Перенос основного действия на авансцену станет одним из ключевых пунктов, который Мейерхольд позаимствует у немецких режиссеров. Театральные реформы Гёте, Тика, Иммермана, Шинкеля и других заложили основу для дальнейшего преобразования театра в сторону все большего размывания границ между сценой и зрительным залом, будто бы иллюстрируя модель театральной пьесы Людвига Тика.

Став ведущим режиссером в Берлинском театре, Тик занимался в основном постановками пьес Шекспира и античных трагедий. Там же впервые были поставлены некоторые его собственные пьесы, в том числе «Кот в сапогах»; но постановки их провалились. Спектакли появились по приказу короля, и сам Тик принимал лишь косвенное участие в их подготовке. Тем не менее в постановках была использована выбранная им модель елизаветинского театра с небольшим количеством декораций и яркими костюмами. Персонажи, изображавшие зрителей в пьесе, помещались на авансцену,

образуя некое промежуточное звено между разыгрываемым спектаклем и непосредственно зрительным залом. Правда, современники Тика не оценили не только саму комедию, но и реформаторские идеи драматурга: падение занавеса означало для них завершение пьесы, и в конце пятого акта они просто проигнорировали тот факт, что актеры продолжали играть на авансцене.

Тик, следуя за Иммерманом, стремился превратить спектакль в единое высказывание, где все бы работало на достижение органичной целостности. Он вновь обратился к идее раннего романтизма о синтезе искусств, но при этом шекспировская и в особенности античная драма казались ему наиболее адекватными способами реализации. Тик был категорически против выученной декламации, совсем не характерной для античной драмы, и требовал от актеров вживания в образы героев. В этом он являлся предшественником скорее К.С. Станиславского, нежели Мейерхольда. Но ему не удалось перебороть преобладавшую тогда традицию риторической декламационной игры, в результате чего его постановки греческих трагедий, несмотря на успех «Антигоны» Софокла, в целом были не слишком популярны. В постановке «Сна в летнюю ночь» Шекспира Тик удалось приблизить друг к другу зрителей и актеров за счет как устройства сцены, так и воссоздания атмосферы сказочной условности.

При этом именно вышеизложенные его представления дали направляющий толчок дальнейшему развитию театрального искусства – в конце XIX – начале XX в. По замечанию исследовательницы Тика Е.А. Ткачевой, «идеи о близости зрителя действию, о выдвинутой в зал сцене и подключении воображения публики оказали влияние и способствовали пониманию театрального пространства и Р. Вагнером, и В.Э. Мейерхольдом» [Ткачева, 2015, с. 284–285]. Для Мейерхольда в первую очередь было необходимо создать сцену, на которой игра актеров соответствовала бы постулируемым режиссером принципам и смотрелась максимально гармонично. Как и для Тика, главным ориентиром для Мейерхольда был елизаветинский театр, где действие разыгрывалось на передней части сцены, в непосредственной близости от зрителей. Но современное Мейерхольду устройство театра не позволяло применить такой подход – из-за того, что авансцена использовалась главным образом для исполнения арий в операх старого образца и

находилась перед занавесом. Концепция же Мейерхольда требовала создания рельеф-сцены, чтобы действие спектакля разворачивалось именно на переднем плане при максимально отодвинутых от актеров декорациях. Мейерхольд считал, что в елизаветинском театре актеры теряются среди размалеванных тряпок «как миниатюры в огромной раме» [Мейерхольд, 1968, с. 154] и не хотел это повторять.

Сам Мейерхольд видел себя продолжателем немецкой театральной традиции XIX в. – в силу того, что его собственные опыты были обусловлены успехом немецких режиссеров: «Осуществить мечту Тика, Иммермана, Шинкеля, Вагнера – мечту возрождения характерных особенностей античной и староанглийской сцен – взял на себя Георг Фукс в Мюнхене» [Мейерхольд, 1968, с. 152]. Главным делом становится создание рельеф-сцены, которая требует полной перестройки театра, что и осуществил Фукс. Однако не только и не столько к переустройству театрального пространства стремился Мейерхольд, его главной целью было «драматическое действие», которое «возникает в воображении зрителя» и «обостряется благодаря ритмическим волнам телесных движений» [Мейерхольд, 1968, с. 154].

В статье «К постановке “Тристана и Изольды” на мариинском театре 30 октября 1909 года» Мейерхольд цитирует Иммермана, писавшего примерно о том же в статье о «Лагере Валленштейна» Шиллера: «В постановках таких пьес вся суть в том, чтобы так проэксплуатировать фантазию зрителя, чтобы он поверил в то, чего нет» [Мейерхольд, 1968, с. 160]. В этой концепции на первый план выходит фигура реципиента, который сам должен создавать для себя смыслы на основе увиденного, тогда как актер своей игрой должен погрузить зрителя «в страну вымысла, забавляя его на этом пути блеском своих технических приемов» [Мейерхольд, 1968, с. 217]. Зрителя необходимо убеждать в соответствии с традициями немецких романтиков – никогда не следует забывать о том, что театр – мир условный. Именно условность становится ключевым принципом театра Мейерхольда, что делает режиссера прямым последователем немецких романтиков, главным образом Гофмана и Тика. Сближение актера и зрителя предполагает одновременно и своего рода отстранение, поскольку актер воспринимается именно как актер, разыгрывающий роль, а не

«живущий» на сцене – эту преобладавшую в то время тенденцию режиссер постоянно критиковал. Актер народного театра и комедии дель арте следил за балансом игры и реальности, не давая зрителю забывать об условности театра: «...когда зритель вовлечен актером в страну вымысла слишком глубоко, актер стремится как можно скорее какой-нибудь неожиданной репликой или длинным обращением а parte напомнить зрителю, что то, что перед ним творится, только “игра”» [Мейерхольд, 1968, с. 215].

Для Мейерхольда, как и для Тика, важно было показать не только происходящее на сцене, но и то, какими способами достигается такой эффект. Его коллега В.Н. Соловьёв прочитал для актеров ряд лекций об истории и практике комедии дель арте, опубликованных в журнале «Любовь к трем апельсинам». Особое внимание Соловьёв уделял характеристикам каждой из итальянских масок, жестам, позволяющим безошибочно отличать маски друг от друга. Режиссеры стремились восстановить пластику движений человеческого тела – одну из важнейших составляющих комедии дель арте, на тот момент фактически утраченную. Мейерхольд опирался также на эксперименты Фукса, уделявшего немало внимания актерской пластике. Игра на просцениуме подчеркивала фигуры актеров, визуально увеличивая их в размерах; тот же прием использовался в вагнеровском театре в Байройте. Заимствуя идеи немецких режиссеров, Мейерхольд стремился адаптировать и довести их до совершенства на русской сцене.

Знаковой для понимания идей Мейерхольда является его статья «Балаган» (1912), где он подробно описывает свое видение театра. Импровизация в духе комедии дель арте представляется ему идеалом, которого можно достичь только в том случае, если актер вновь захочет сам сочинять для себя. Но еще в большей степени, чем импровизация, Мейерхольда занимает тема масок, кукол и марионеток. Мейерхольд рассматривает всю театральную историю через призму метафоры двух кукольных театров: один идет по пути подражания действительности, в итоге заменяя марионетку живым человеком, который сохраняет стремление куклы «подделаться под жизнь»; второй остается всецело в мире театральной – кукольной – условности. Именно марионетка, изображающая выдуманного человека, парадоксальным образом воплощает в себе

творческий процесс, тогда как первый путь ведет лишь к неправдоподобной имитации жизни.

Подобно Тику, Мейерхольд апеллировал к марионеточному характеру действительности: «Словом, весел, когда спускаюсь на землю, потому что раскрывается марионеточность, вернее, раскрываю ее на каждом шагу» [Волков, 1929, с. 259], что полностью созвучно мыслям его друга С.С. Игнатова, в то время написавшего в книге о Гофмане: «Люди только марионетки, которых приводит в движение Судьба, как Директор Театра Жизни» [Мейерхольд, 1968, с. 249]. В сказках Тика и зрители, и персонажи, и персонал театра – актеры кукольного театра, которые, даже перемещаясь из пространства сцены в зрительный зал и обратно, бунтуют и подчиняясь, всегда сохраняют в целостности веревочку, за которую их держат осязаемый или неосязаемый кукловод. Наиболее ярко эти мотивы выражены в «Принце Цербино», где главный герой пытается отмотать действие пьесы в начало, тем самым отменив собственное существование: «Мы должны оба через все слова и виды речи до первого хора или пролога пробиться, чтобы так наше утомительное существование прекратить, и это сочинение, которое нам причинило зло, как отбросы, развеять по ветру» [Тик, 2016, с. 201]. Мейерхольд впоследствии воплотит идеи марионеточности в постановке «Балаганчика» Блока – пьесы, по многим параметрам напоминающей сказки Тика. «Театр марионеток всплывает как маленький мир, являющийся наиболее ироническим отражением мира действительного» [Мейерхольд, 1968, с. 249].

Другим важным художественным приемом для Мейерхольда становится гротеск, представляющий собой сочетание несвязанных, зачастую противоположных вещей, – что вызывает комическую реакцию. Вырастая из народной традиции, гротеск стал одной из главных составляющих европейской культуры; Бахтин подчеркивал амбивалентный характер гротеска, в котором «в той или иной форме даны (или намечены) оба полюса изменения – и старое и новое, и умирающее и рождающееся, и начало и конец метаморфозы» [Бахтин, 1990, с. 31]. Гротеск становился главным методом, позволяющим пародировать и травестировать жанры, и таким образом преодолевать устаревшие традиции, закладывая новое направление в искусстве. Романтики, в особенности Тик и Гофман, в полной мере использовали возможности гротеска в сво-

их произведениях, наполненных двойственным отношением к действительности. Гофман осуществлял столкновение и слияние абсолютно невозможных вещей в своих новеллах, тогда как Тик использовал те же приемы в драме, которая по сравнению с прозой в большей степени способна изобразить многоуровневый характер мира. Гротеск в силу своей многозначности способен проявить все многообразие жизни. По Мейерхольду, «гротеск углубляет быт до той грани, когда он перестает являть собою только натуральное» [Мейерхольд, 1968, с. 226], чем подтверждается мысль о том, что театр должен стремиться не к копированию действительности, а к формированию иной театральной условности. Именно гротеск становится важнейшим признаком вечного Балагана, герои которого не умирают. Эти идеи Мейерхольд реализовал в постановке «Балаганчика» А.А. Блока, воплотив в ней на практике романтические и символистские идеи о театре.

Интерес к драматическому наследию Тика в кружке Мейерхольда получил и прямое практическое воплощение. Перевод «Кота в сапогах» в журнале Мейерхольда «Любовь к трем апельсинам» был опубликован в 1914 г., через восемь лет после написания «Балаганчика». Его переводчик, В.В. Гиппиус, был известен переводами немецких романтиков, в частности стихов из «Генриха фон Офтердингена» Новалиса. Параллели между пьесами немецкого романтика и русского символиста очевидны, о чем свидетельствует и сам Гиппиус. 21 января 1914 г., когда он зачитывал вслух перевод в клубе Мейерхольда, Блок оставляет в своем дневнике запись, показывающую его интерес к «Коту в сапогах»: «Пьеса Тика прозрачна и легка, Васин перевод хорош» [Блок, 1965, с. 202]. При этом Гиппиус в своих записях свидетельствует, что Блок, «еще не зная самого перевода, стал рассказывать о пьесе в театральных кругах» [Гиппиус, 1966, с. 339]. Это позволяет утверждать практически с полной уверенностью, что Блок был и прежде знаком с драмами Тика, отчего феномен «Балаганчика» еще более интересен. И для самого поэта, и для современников параллель оставалась очевидной: биограф Мейерхольда и Блока Д.С. Волков, называя фигуру Автора в «Балаганчике» «родственной» образам немецкого романтизма, вспоминает «Кота в сапогах» [Волков, 1926, с. 26]. Блок продвигал идею возможной постановки сказки Тика, которая тем не менее так и не состоялась.

«Балаганчик» (1906), первая пьеса Блока, вырос из одноименного стихотворения (1905). Этим произведением Блок как бы подводит черту под важной для его творчества темой комедии дель арте, образами и масками которой были наполнены многие лирические произведения поэта, написанные в предшествовавший «Балаганчику» период. При этом можно утверждать, что на Блока большее влияние оказала даже не непосредственно итальянская импровизационная комедия, а романтическая литература, которая адаптировала многие ее особенности – в большей степени идеи и образы, чем непосредственно структуру и форму. Сам факт появления масок итальянского театра в пьесе Блока вызван примерно теми же обстоятельствами, что и у Тика, введившего образы Скарамуша, Арлекина и других персонажей комедии дель арте в свои пьесы, где они воплощали собой импровизацию как таковую. Этим приемом оба драматурга подчеркивали свою генетическую связь с народной культурой. Кроме того, маски всегда заявляют об условности театрального мира и одновременно подчеркивают многозначность стоящих за ними образов.

Дуализм Блока, также восходящий к фантастическим мирам Гофмана и Тика, подталкивал его к использованию масок. Маски комедии дель арте становятся одним из самых очевидных способов воспроизвести двойника; похожий прием Гофман использовал в «Принцессе Брамбилле». В стихотворении «Двойник» 1903 г. Блок изображает двух Арлекинов, старого и молодого, причем последний становится аналогом Пьеро в «Балаганчике». Как отмечается исследовательницей, «лирическое “я” карнавалных стихотворений Блока – это Пьеро, мечтающий стать Арлекином», поэтому обе маски «в своей нераздельности воплощают внутреннюю раздвоенность души самого поэта» [Лебедева, 2014, с. 150]. Та же самая модель воспроизводится в «Балаганчике», где «любовный треугольник» между Коломбиной, Арлекином и Пьеро, по сути, воплощает разные ипостаси одного и того же образа, представленного в виде разных масок. Тема двойничества у Блока дублируется каждой из трех пар, представляющих собой разные вариации на тему любви. Кульминацией становится появление третьей пары, где «прекрасная дама» уподобляется механической кукле, эхом повторяя слова своего рыцаря с деревянным мечом, как у Арлекина. Именно здесь театральная иллюзия в очередной раз

разрушается, и рыцарь поражает мечом дразнящего его паяца, который представляет собой не что иное, как двойника рыцаря. Этим фарсом Блок низводит свои прежние идеалы до уровня пародии, что вообще характерно для его зрелой лирики.

Блок сталкивает несколько моделей восприятия театральной действительности в лице различных персонажей. Характерно, что мистики, автор и кукольные персонажи не только говорят на разных языках, но и как будто существуют в разных измерениях. Иными словами, Блок в полной мере использует гротеск, сталкивая разнородные интерпретации центрального образа пьесы – Колумбины. Помимо художественной функции, гротеск в «Балаганчике» служит и для того, чтобы обновить литературу: театр, по словам Блока, несет «на лице своем печать усталости», поэтому, в соответствии с замыслом поэта, «в объятиях шута и балаганчика старый мир похорошеет, станет молодым» [Блок, 1963, с. 169]. Несмотря на категоричность этого заявления, в нем нельзя не увидеть изрядной доли самоиронии – еще одного приема, общего для Блока и немецких романтиков.

Большинство исследователей характеризуют иронию у Блока как иронию романтическую, хотя иногда символистскую иронию выделяют и в отдельную категорию. Сам Блок называл ее «трансцендентальной», во многом развивая идеи йенских романтиков, у которых именно ирония становится краеугольным камнем всей теории, поскольку легко позволяет перевернуть любые литературные догмы. Все основные признаки романтической иронии, постулированные Ф. Шлегелем в его эстетических работах и реализованные Тиком на практике, присутствуют в «Балаганчике» Блока. Во-первых, Блок высмеивает современную ему литературную традицию и своих оппонентов (внешний уровень иронии); во-вторых, именно ирония позволяет создать художественный мир, который обеспечивает «дистанцию между реальностью и вымыслом» [Зотова, 2012, с. 33], но одновременно стремится размыть эту границу; в-третьих, ирония обращается на само произведение и в особенности на его творца (самопародия).

Одним из необходимых элементов саморефлексии и самоиронии в драме является прямое обращение к зрителям. На античной сцене эту роль брал на себя хор; в сцене факельного шествия Блок предоставляет функцию корифея «выступающему» из него

Арлекину. Подобно Тику, Блок стремился включить в свою пьесу как можно больше контекстов и смыслов. Для спектакля, требующего одновременно и отстраненного восприятия театральной условности, и эмоционального вовлечения зрителей, такая фигура необходима. В комедии дель арте ею могла становиться любая маска, тогда как у греков эта привилегия предоставлялась исключительно хору. Блок, таким образом, соединяет обе традиции в своем произведении и тем самым наследует Тику, у которого любой из персонажей воспринимается как актер, играющий свою роль или импровизирующий в ее рамках. Однако, как и в случае с Тиком, нельзя говорить о настоящей импровизации у Блока, хотя вся пьеса маскируется именно под нее. Иными словами, Блок заимствует у Тика такую модель, где импровизация становится симулякром и остается сама по себе иллюзией, тогда как непосредственный автор (т.е. Тик или Блок) остается в той же роли, что и любой драматург в любую эпоху.

Фигура Автора у Блока напоминает Поэта скорее не из «Кота в сапогах», а из «Мира наизнанку», где «превосходная пьеса» Поэта уже развалилась с согласия театрального директора, так и не начавшись, поэтому все произведение предстает как бы плодом импровизации персонажей, поменявшихся между собой ролями и функциями. Если в «Коте в сапогах» сохранялась иллюзия того, что актеры все же иногда разыгрывают сочиненные автором роли, но часто отвлекаются на импровизацию, то в «Мире наизнанку» Поэт с самого начала устраняется и становится второстепенной фигурой, по значимости равной машинисту или наборщику в стихийно возникшем балагане. Блок еще усиливает эту особенность драмы Тика: Пьеро вообще не замечает своего «создателя», будто они существуют в разных плоскостях. Подобно своему прототипу, Автор страшится провала «написанной» им пьесы и заискивает перед «почтеннейшей публикой». Блок не только передает характерные черты Поэта у Тика, но воспроизводит и саму модель его появления сцене. У Тика «он в панике вбегает на сцену» [Тик, 2007, с. 525]; у Блока «выскакивает взъерошенный и взволнованный» [Блок, 1961, с. 14]. Из переписки с Мейерхольдом известно, что Блок хотел, чтобы непосредственно в спектакле автор появлялся сначала обеспокоенным, а уж затем приходил в ужас. В «Коте в сапогах» эмоции Поэта разворачиваются точно в такой же по-

следовательности, но, учитывая большой размер этой комедии, паника охватывает его только к середине пьесы.

Перенос внутреннего состояния Поэта на внешний уровень театрального действия подчеркивает, в первую очередь, неустойчивое положение Автора / Поэта в пространстве как театра, так и литературы вообще. Обобщенный автор в глубине души остается по-прежнему самоуверен: он уже обозначил все смыслы «своей пьесы» и готов немедленно растолковать их публике: «я писал реальнейшую пьесу, сущность которой считаю долгом изложить перед вами в немногих словах: дело идет о взаимной любви двух юных душ!» [Блок, 1961, с. 14]. «Провал» на сцене, вызванный якобы отходом от роли актеров, в своем роде по-бартовски символизирует «смерть автора», не способного справиться со своим произведением, которое начинает жить собственной жизнью. Блок действительно включает тему «любви двух душ», столь важную для его творчества, в свою драму, но сам же превращает ее в фарс, пародируя в ней все штампы собственных стихотворений. Самопародия как неотъемлемая составляющая романтической иронии проявляет здесь себя в полной мере; Тик в своих новых произведениях постоянно делал отсылки к предшествующим. Тем не менее есть большая разница в рецепции пьес Тика романтическим читателем / зрителем и «Балаганчика» – зрителем эпохи символизма. Обнажение сценических приемов пьесы публика времен Блока считывает как аналогию обнажения души, что и предполагает вынесенное в подзаголовок жанровое обозначение «Балаганчика» как «лирической драмы». Это существенно отличает пьесу Блока от комедий Тика, у которого обнажение приемов оставалось во многом формальной игрой. Представление о «Балаганчике» как изображении внутреннего мира самого Блока даже вынудило поэта защищаться от жесткой критики со стороны Андрея Белого, который, по словам Блока, придавал пьесе «ужасное значение». Вскоре после премьеры «Балаганчика» 30 декабря 1906 г., в письмах к Белому Блоку приходилось отрицать «горькие издевательства над своим прошлым» [Блок, 1963, с. 184], а позднее клясться в том, что в «основе его души лежит не “Балаганчик”» [Блок, 1963, с. 205]. Этот пример показывает, насколько принятая в среде символистов модель «жизнетворчества» препятствовала объективному

восприятию художественного произведения и формировала собственную систему рецепции.

Страх перед суждением публики оказывается сильнее, поэтому во всех случаях у Тика, а также и у Блока, Автор проигрывает. Однако, в отличие от Поэта из «Кота в сапогах», Автору Блока не угрожают зрители, и он как будто говорит в пустоту. Вдобавок он тоже оказывается куклой, которой управляет «невидимая рука». Блок обращал особое внимание на этот эпизод, и просил Мейерхольда «хоть раз просунуть чью-нибудь руку, чтобы было видно, как автора тащат за веревочку» [Блок, 1963, с. 170]. Персонажи-актеры «Мира наизнанку», осознав себя внешней рамкой трех внутренних пьес, понимают, что, скорее всего, они и сами – часть некоего спектакля. Иными словами, Блок доводит до логического финала идеи Тика о марионеточном характере мира: у него и Автор превращается во второстепенную марионетку кукольного театра, лишённую даже намека на субъектность; причем сдерживают его уже не требования публики, а рука невидимого кукловода. Тему зрителей Блок выносит за рамки своего произведения, поскольку, в отличие от сказок Тика, его драма была изначально задумана для постановки в театре. При этом идея пьесы в пьесе остается по-прежнему доминирующей: как и в «Коте в сапогах», и «Мире наизнанку», местом действия оказывается театр, который у Блока назван «обыкновенной театральной комнатой». Как и в случае с «Котом в сапогах» и «Миром наизнанку» Тика, драма Блока и должна восприниматься в первую очередь как произведение о Театре.

Другим мотивом в «Балаганчике», который Блок, скорее всего, перенял у Тика («Мир наизнанку»), становится карикатурное «самоубийство» куклы, выпрыгивающей из пространства театра, и тем самым покидающей спектакль. У Тика таким персонажем является Пьеро; не желая больше принимать участие в постановке, он прыгает в зрительный зал: «Любил я раньше жизнь благополучную / Теперь начну жизнь новую. [...] Театр, встречай меня, / Летящим вниз, / К прекраснейшей победе» [Тик, 2016, с. 231]. Арлекин у Блока выражает аналогичную мысль, но несколько иначе: «Мир открылся очам мятежным, / Снежный ветер пел подо мной. [...] Здравствуй, мир! Ты вновь со мною! Твоя душа близка мне давно! / Иду дышать твоей весной / В твоё золотое

окно!» [Блок, 1961, с. 20], после чего пробивает декорацию и проваливается «вверх ногами в пустоту». Символика падения пародирует как романтические стремления в заоблачную высь, так и аналогичные символистские образы, в то время как параллель мир – театр подразумевается в обоих случаях, хотя и по-разному. Тиковская модель мира-театра представляет собой незамкнутое пространство, в котором зрители и актеры могут меняться друг с другом местами, как это происходит в «Мире наизнанку», где Пьеро сцену покидает, зато Скарамуш из зрительного зала на нее перебирается. У Блока же открывающийся Арлекину «мир» представляет собой пустоту, скрытую за декорациями – кусками картона. В этой вселенной существует только театр, балаган, а внешнего мира просто нет. Ирония Блока становится более горькой, поскольку образ мира как иллюзии у него трансформируется в символ пустоты, олицетворяющей весь мир, отсутствующий в произведениях романтиков. «Картонная невеста» Пьеро, безжизненно повисшие фигуры мистиков и внезапно взлетевшие вверх декорации дополняют образ, подчеркивая иллюзорность, плоскость и фантазмагоричность балаганного мира. Благодаря такому подходу Блок создает пьесу универсального характера, раздвигая границы драматургии, театра и литературы, и воплощая идею единения различных жанров и искусств – *Gesamtkunstwerk*, что снова сближает символистов с романтиками.

Постановка «Балаганчика» Мейерхольда, сыгравшего в ней к тому же роль Пьеро, стала знаковой для русской культуры, поскольку в ней на практике были реализованы идеи режиссера об условном театре. И в отличие от последующих пьес Блока, «Балаганчик» имел большой сценический успех, несмотря на противоречивые отзывы и неприятие многих критиков, а также – некоторых зрителей, проявивших примерно такую же бесцеремонность, как зрители первой постановки «Кота в сапогах». Блок считал спектакль практически идеальным, а Мейерхольд называл поэта волшебником, сумевшим «создать атмосферу подлинной театральности» [Мейерхольд, 1968, с. 209]. Для постановки пьесы Блока на сцене был сооружен маленький театрик (балаганчик), где и разворачивались происходящие в пьесе события. Таким образом, была воспроизведена модель театра в театре по типу берлинской постановки «Кота в сапогах», только без зрителей-персонажей.

Следуя и далее по пути формализации подхода к сценическому пространству, режиссер будет и впредь подчеркивать его условность. Как отмечал Волков, «в постановке “Балаганчика” Мейерхольд впервые «раздел» сцену» [Ростоцкий, 1968, с. 15]. При этом он во многом опирался на опыт немецких режиссеров, в том числе на театральную модель Тика, построенную на отказе от глубины в пользу узкой и развернутой на партер авансцены. «Анатомирование» театра послужило толчком для дальнейших экспериментов Мейерхольда. А в результате он пришел к идее театра-балагана и объявил своей целью комедию дель арте, в то время как Блок, разойдясь с ним во мнениях, продолжал видеть маски и прочие атрибуты итальянской комедии средством, а не целью, и чересчур радикальный подход Мейерхольда, стремившегося к восстановлению русского народного балагана, считал «одичанием» и «варварством» [Блок, 1965, с. 214]. Но последовавшее расхождение во взглядах между Мейерхольдом и Блоком не отменяет того факта, что именно постановкой «Балаганчика» была заложена новая театральная концепция, которая породила и эпический театр Б. Брехта, возникший под непосредственным влиянием Мейерхольда и повлиявший на формирование многих позднейших театральных школ.

Символистский театр заимствовал у романтического важнейший принцип – игровую условность, обнажающую сценические приемы, которая в конце концов привела к возникновению метатеатра и метадрамы, – т.е. драматического произведения, поглощенного анализом собственной сущности. Перенос драматургических принципов Тика на сцену в XX в. выстраивает новую модель отношений между режиссером, актером и зрителем, постоянно переосмысливающую отношения между ними. Развитие искусства пошло по пути интерактивности и включения реципиента в мир произведения – тенденция, которая была схематически обозначена еще в пьесах Людвиг Тика.

Список литературы

1. *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – Москва : Худ. лит., 1990. – 545 с.
2. *Блок А.А.* Записные книжки. – Москва : ГИХЛ, 1965. – 599 с.

**В.Э. Мейерхольд и А.А. Блок как продолжатели театральной
традиции Людвиг Тика**

3. *Блок А.А.* Балаганчик // *Блок А.А.* Собрание сочинений : в 8 т. – Москва : ГИХЛ, 1961. – Т. 4. – С. 7–21.
4. *Блок А.А.* Собрание сочинений : в 8 т. – Москва : ГИХЛ, 1963. – Т. 8 : Письма, 1898–1921. – 776 с.
5. *Волков Н.Д.* Александр Блок и театр. – Москва : Academia, 1926. – 157 с.
6. *Волков Н.Д.* Мейерхольд, 1874–1908. – Москва ; Ленинград : Academia, 1929. – Т. 1. – 404 с.
7. *Гиппиус В.В.* Встречи с Блоком // *Гиппиус В.В.* От Пушкина до Блока. – Москва ; Ленинград : Наука, 1966. – С. 331–340.
8. *Зотова Т.А.* Жанровое своеобразие драматургии Л. Тика и раннеромантическая теория поэзии : дис. ... канд. филол. наук. – Москва, 2012. – 317 с.
9. *Игнатов С.И.* История западноевропейского театра нового времени. – Москва ; Ленинград : Искусство, 1940. – 419 с.
10. *Лебедева О.Б.* Традиции commedia dell'arte в лирике и драме Александра Блока («Стихи о Прекрасной Даме» – «Балаганчик» – «Снежная маска») // *Имагология и компаративистика.* – 2014. – № 1. – С. 145–164.
11. *Мейерхольд В.Э.* Балаган // *Мейерхольд В.Э.* Статьи. Письма. Речи. Беседы. Часть первая. 1891–1917. – Москва : Искусство, 1968. – С. 207–229.
12. *Мейерхольд В.Э.* К постановке «Тристана и Изольды» на Марининском театре 30 октября 1909 года // *Мейерхольд В.Э.* Статьи. Письма. Речи. Беседы. Часть первая. 1891–1917. – Москва : Искусство, 1968. – С. 143–160.
13. *Мейерхольд В.Э.* Примечания к списку режиссерских работ // *Мейерхольд В.Э.* Статьи. Письма. Речи. Беседы. Часть первая. 1891–1917. – Москва : Искусство, 1968. – С. 237–257.
14. *Ростоцкий Б.И.* В.Э. Мейерхольд и его литературное наследие // *Мейерхольд В.Э.* Статьи. Письма. Речи. Беседы. Часть первая. 1891–1917. – Москва : Искусство, 1968. – С. 3–56.
15. *Тик Л.* Комедии и драмы / пер. с нем. И.В. Логвиновой. – Москва : Русский импульс, 2016. – 557 с.
16. *Тик Л.* Кот в сапогах / пер. с нем. А.В. Карельского // *Карельский А.В.* Немецкий Орфей : беседы по истории западных литератур. – Москва : РГГУ, 2007. – С. 497–551.
17. *Ткачева Е.А.* Структура романтической комедии и ее театральные воплощения в Германии XIX века // *Вестник Челябинского государственного педагогического университета.* – 2015. – № 1. – С. 277–285.
18. *Ткачева Е.А.* Театр Людвиг Иоганна Тика : реконструкция постановочного метода Людвиг Иоганна Тика на материале его драматургии. – Санкт-Петербург : Астерион, 2010. – 159 с.

УДК 821.133.1

DOI: 10.31249/lit/2023.02.02

ПАХСАРЬЯН Н.Т.¹ НА ПЕРЕКРЕСТКЕ КУЛЬТУР ЗАПАДА И ВОСТОКА. Рецензия на кн.: МАТЕНОВА Ю.У. ЭРИК-ЭММА-НЮЭЛЬ ШМИТТ: ИНТЕРТЕКСТ И МЕТАТЕКСТ. – Санкт-Петербург : Свое издательство, 2022. – 239 с.

Аннотация. В своей монографии Ю.У. Матенова высвечивает важное значение диалога культур, исследуя творчество мало изученного современного французского писателя Э.-Э. Шмитта в контексте разнообразных литературных и культурных явлений XX–XXI вв., включающих не только французские и франкоязычные, но и – гораздо шире – английские, американские, немецкие, русские, белорусские, узбекские художественные произведения, трактующие вопросы «инаковости», изображающие «другого».

Ключевые слова: Э.-Э. Шмитт; диалог; проблема «другого»; дервишество; ориентализм; интертекстуальность; метатекст.

Для цитирования: Пахсарьян Н.Т. На перекрестке культур Запада и Востока // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение. – 2023. – № 2. – С. 26–30. – Рец. на кн.: Матенова Ю.У. Эрик-Эмманюэль Шмитт : интертекст и метатекст. – Санкт-Петербург : Свое издательство, 2022. – 239 с. DOI: 10.31249/lit/2023.02.02

PAKHSARIAN N.T.² At the crossroads of cultures of the West and the East. Book review: Matenova Y.U. Eric-Emmanuel Schmitt: intertext and metatext

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

² **Pakhsarian Natalia Tigranovna** – DS in Philology, Professor, Leading Researcher of the Department of Literary Studies, Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian Academy of Sciences, e-mail: npakhsarian@gmail.com

Abstract. In her monograph Yu.U. Matenova notes the importance of dialogue of cultures, explores the work of a little-studied modern French writer E.-E. Schmitt in the context of various literary and cultural phenomena of the twentieth and twenty-first centuries, including not only French and French-speaking literature, but more broadly – English, American, German, Russian, Belarusian, Uzbek literary texts, where “otherness” is interpreted, the “other” is depicted.

Keywords: E.-E. Schmitt; dialogue; the problem of “otherness”; dervishness; orientalism; intertextuality; metatext.

To cite this article: Pakhsarian, Natalia T. “At the crossroads of cultures of the West and the East. Book review: Matenova Y.U. Eric-Emmanuel Schmitt: intertext and metatext”. Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies, no. 2, 2023, pp. 26–30. DOI: 10.31249/lit/2023.02.02 (In Russian)

Небольшая по объему монография кандидата филологических наук, преподавателя Ташкентского государственного педагогического университета им. Низами Юлии Умидовны Матеновой очень насыщена глубокими наблюдениями. Она представляет собой фундаментальное новаторское научное исследование, актуальное и по поставленной проблеме, и по рассматриваемому материалу: вопросы межкультурного взаимодействия, потребность исследования современных форм диалога между Востоком и Западом стоят перед сегодняшними гуманитарными науками особенно остро, в силу очевидной необходимости более системного анализа новейших феноменов литературы. Обоснован выбор главного объекта изучения: творчество Э.-Э. Шмитта, одного из интереснейших современных французских романистов, действительно нуждается в целостном, комплексном исследовании в широком контексте литературных и – шире – культурных феноменов XX–XXI вв.

Структура монографии логична и тщательно продумана. Работа состоит из введения, четырех глав, заключения и обширной библиографии, охватывающей русские, французские, английские и американские труды по теории и истории современной литературы.

Во введении автор обосновывает актуальность темы своего труда, верно указывая на то, что «проблемы взаимодействия литературы и культуры Запада и Востока, их взаимопознание и взаи-

мовлияние находятся в центре внимания современного литературоведения» [Матенова, 2022, с. 5]. Анализируя степень изученности творчества Эрик-Эмманюэля Шмитта, Ю.У. Матенова указывает на действительно узкий круг исследований творчества писателя, тщательно выбирает методологические основы своего собственного исследования, опираясь на труды узбекских, российских и западноевропейских ученых. Все это позволяет четко сформулировать цели и задачи публикуемой научной работы, показать ее практическое значение.

В первых двух разделах первой главы Ю.У. Матенова обращается к теоретическим аспектам культурного диалога, корректно используя термины «интертекст» и «метатекст», рассматривая важнейшие современные трактовки понятий «мировая литература» и «ориентализм». При этом она не только информирует читателей о дискуссиях вокруг этих понятий, но и сама вступает в диалог с учеными, предлагая собственную трактовку, которую использует в интерпретации творчества Шмитта и других современных писателей. Что касается разбора основных концептуальных положений работы П. Казановы «Мировая республика литературы» [Казанова, 2003] или Э. Саида «Ориентализм» [Саид, 2006], то он даже перерастает рамки прикладного анализа и вносит существенный вклад в исследования по теории литературы. Одновременно автор работы не упускает из виду избранный исследовательский ракурс, органично вплетая в свои размышления примеры из разных национальных литератур – не только французской, немецкой, но и русской, узбекской, что делает ее теоретические обобщения особенно убедительными. В последующих двух разделах первой главы Ю.У. Матенова переходит к историко-литературному анализу сложной проблемы дервишества в произведениях Э.-Э. Шмитта, прежде всего – в романе «Улисс из Багдада», и в контексте мировой литературы прошлого, убедительно доказывает параллельное формирование дервишества и суфизма, выявляет специфику постмодернистского литературного дервишества.

Вторая глава обращена к актуальной теоретической проблеме современного литературоведения – к проблеме «другого», и эта проблема вновь тесно и органично увязана с конкретным анализом творчества Э.-Э. Шмитта. Показаны разные формы «инаковости» в различных национальных литературах: речь идет о религиозных и

гендерных различиях, а также о русской, белорусской и узбекской литературах, но параллели с творчеством Шмитта никогда не уходят из поля зрения исследовательницы. Интересно продемонстрирована специфика «инаковости» в романах французского писателя: поднимается вопрос о ребенке как «другом» в мире взрослых (на материале романов «Мсье Ибрагим и цветы Корана» и «Борец сумо, который никак не мог потолстеть»), уточняется своеобразие мотива убежища в процессе воплощения образа «другого».

Посвящая третью главу исследованию рецепции и интерпретации классических мотивов и образов в творчестве Э.-Э. Шмитта, Ю.У. Матенова обращается к анализу взаимодействия писателя не только с французской классикой, но и английской, американской, кроме того, внимание уделяется романам-ремейкам, популярнейшему жанру эпохи постмодернизма. Круг рассматриваемых произведений Э.-Э. Шмитта расширяется, в него включаются разножанровые сочинения: «Как я был произведением искусства», «Ванда Виннипег», «Последняя ночь Дон Жуана», «Распутник», «Эликсир любви», «Нарисуй мне самолет», «Мадемуазель Баттерфляй», одновременно анализируются и предшествующие тексты. Подчиняя всякий раз свой разбор основной проблеме главы или раздела, Ю.У. Матенова умело строит разбор таким образом, чтобы обращение к сюжетам, мотивам или образам одних и тех же произведений не становилось повторением уже сказанного, а демонстрировало движение исследовательской мысли.

В четвертой главе монографии рассматриваются произведения современных франкоязычных и французских романистов – Амели Нотомб, Амина Маалуфа, Кристиана Бобена и Жан-Филиппа Туссена, демонстрируются сходство и различия сочинений этих авторов между собой и одновременно – с текстами Эрик-Эмманюэля Шмитта. Сосредоточенность на избранных ракурсах анализа, на основной проблеме исследования, обозначенной в заголовке монографии, позволяет – при максимально широком литературном контексте (а в анализ вовлечены произведения Дидро и Гюго, Мольера и Гофмана, Рабле и Вольтера, Руссо и Сент-Экзюпери, Гумилёва и Горенштейна, Илличевского и Рубиной, Айтматова, Филипенко и Джессики Дюрмахер, Уайльда и Уэллса, Шоу и Хемингуэя – и я перечислила еще не всех) – не превращать исследование в собрание отдельных фрагментарных наблюдений, а точ-

но и последовательно решать поставленные задачи, доказывать общность проблем в произведениях разных авторов, созвучие поэтологических приемов, и в то же время демонстрировать художественную индивидуальность каждого.

Ясность, точность и целостность придают данной работе выводы, сопровождающие каждую главу: в них емко, доказательно и точно сформулированы основные концептуальные наблюдения над текстами. Они позволяют логично перейти к заключению, в котором автор, подводя итоги своего труда, отвечает на вопросы, поставленные в начале монографии, излагает решения задач, сформулированных во введении к работе.

Перечислять все удачные наблюдения, сделанные Ю.У. Матеновой в ходе анализа, кажется излишним, это потребовало бы обширного цитирования едва ли не десятка страниц ее работы. Но верное ощущение связи современной французской традиции с романтизмом – связи, предполагающей не повторение, но развитие и диалог с поэтологическими приемами романтической литературы XIX столетия, – сопровождает каждое из них. Это позволяет автору книги сделать нетривиальными выводы о поэтике французского постмодернизма – и о творчестве Э.-Э. Шмитта в частности, – создавая при этом интересную общую картину современного литературного ориентализма, включающего не только франкоязычных писателей.

Найти недостатки и недоработки в столь основательном исследовании очень трудно, особенно в случае, если концепция автора представляется убедительной и рецензент ее полностью разделяет. Единственное, но немаловажное, пожелание – указывать имена переводчиков упоминаемых зарубежных произведений, когда речь идет об опоре на эти переводы в процессе анализа текстов.

Список литературы

1. *Матенова Ю.У.* Эрик-Эмманюэль Шмитт : интертекст и метатекст. – Санкт-Петербург : Свое издательство, 2022. – 239 с.
2. *Казанова П.* Мировая республика литературы. – Москва : Изд-во им. Сабашниковых, 2003. – 416 с.
3. *Саид Э.* Ориентализм : западные концепции Востока. – Санкт-Петербург : Русский Мир, 2006. – 637 с.

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА ПЕРЕВОДА

УДК 821.111; 82–14

DOI: 10.31249/lit/2023.02.03

ДЕМЕНТЬЕВА А.В.¹ ХРОНОТОП И ГЕРОЙ В СТИХОТВОРЕНИИ ЭДГАРА АЛЛАНА ПО «ЭЛЬДОРАДО» И ЕГО РУССКИХ ПЕРЕВОДАХ

Аннотация. В статье проводится сравнительный анализ четырех русских переводов стихотворения Э.А. По «Эльдорадо», выполненных В. Брюсовым, К. Бальмонтом, В. Роговым и Н. Вольпин. Выявляются особенности передачи авторами переводов концептов пространства и времени, а также образа героя в произведении.

Ключевые слова: Э.А. По; поэзия; художественный перевод; хронотоп; герой; средства художественной выразительности; литературный образ.

Для цитирования: Дементьева А.В. Хронотоп и герой в стихотворении Эдгара Аллана По «Эльдорадо» и его русских переводах // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7: Литературоведение. – 2023. – № 2. – С. 31–44. – DOI: 10.31249/lit/2023.02.03

DEMENTIEVA A.V.² Chronotope and hero in Edgar Allan Poe's poem *Eldorado* and its Russian translations

Abstract. The comparative analysis of four translations of E.A. Poe's *Eldorado* into Russian made by Valery Bryusov, Konstantin

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

²Dementieva Alisa Vladislavovna – Junior Researcher of the Department of Literary Studies, Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian Academy of Sciences, e-mail: clavisaturn@gmail.com

Balmont, Vladimir Rogov and Nadezhda Volpin is the main content of this article and reveals some particular properties of different interpretations of the concepts of space and time and the image of the hero in the Poe's poem.

Keywords: E.A. Poe; poetry; literary translation; chronotope; hero; means of artistic expression; literary image.

To cite this article: Dementieva, Alisa V. “Chronotope and hero in Edgar Allan Poe’s poem *Eldorado* and its Russian translations”, *Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies*, no. 2, 2023, pp. 31–44. DOI: 10.31249/lit/2023.02.03 (In Russian)

Лирическое наследие Эдгара По разнообразно, как и его отражение в переводах. Вероятно, отечественному читателю наиболее известно стихотворение «Ворон», переводившееся в XIX–XXI вв. на русский язык не менее 49 раз¹. Сравнительный анализ некоторых переводов осуществлялся нами ранее [Дементьева, 2022, с. 120]. В данном случае для анализа переводческих трансформаций в передаче хронотопа и образа героя было выбрано одно из гораздо менее исследованных в отечественном литературоведении стихотворений поэта – «Эльдорадо», в котором всего четыре строфы. Но и в малых поэтических формах, как подчеркивает З. Беннетт, Э.А. По достиг подлинного мастерства: «По – литературный Гудини; он лучше всего демонстрирует свои навыки в ограниченном пространстве» [Bennet, 2011, p. 43].

1849 год, когда было опубликовано это стихотворение, пришелся на период Калифорнийской золотой лихорадки, и стихотворение отчасти является реакцией По на эти события [Campbell, 1962, p. 159]. В то же время в нем выявляются универсальный философский смысл, связь с биографией самого автора [Peeples, 1998, p. 172], присутствуют библейские аллюзии [Churadze, 2022, p. 3], хотя и без прямой связи с современной писателю эпохой.

Переводы поэзии представляют собой специфическую сферу литературного перевода и требуют особых исследовательских

¹ Лисковец В. Список доступных переводов *The Raven* // Lib.ru : журнал «Самиздат» [электронный ресурс]. – 2017. – URL : <http://samlib.ru/w/woron/tablevl.shtml> (дата обращения: 20.01.2023).

подходов: как подчеркивает В.Н. Базылев, «...поэтические тексты отличаются от прозаических значительно более высокой степенью семантико-стилистической и образной концентрации, а следовательно, и более высокой значимостью каждого отдельного слова, каждого отдельного образа. Поэтому сложившаяся у каждого народа традиция того или иного употребления слов в поэзии действительно создает серьезные проблемы при переводе. Существует мнение, что поэтический перевод сложнее прозаического именно потому, что очень трудно, сохраняя содержание, одновременно сохранить размер и рифму» [Основные понятия переводоведения, 2010, с. 139].

Приступая к исследованию своеобразия отражения в русских переводах стихотворения «Эльдорадо» хронотопа и образа главного персонажа, мы постараемся ориентироваться на «верность» перевода как она понимается в статье Н.Т. Пахсарьян «Верный перевод» [Художественный перевод, 2014, с. 25–26] и его соответствие авторскому замыслу. Цель исследования – обнаружить особенности интерпретации авторами переводов представленного в стихотворении хронотопа (пространственно-временные мотивы дороги и Эльдорадо), образа героя и по возможности проследить их зависимость от эпохи, в которую делался тот или иной перевод.

М.М. Бахтин в работе «Формы времени и хронотопа в романе» показал, что хронотопы разных авторов и разных эпох отличаются друг от друга. Он показал также, что и пространство, и время бывают «конкретное» и «абстрактное», причем если абстрактно время, то абстрактно и пространство [Бахтин, 1975, с. 301]. Понятие хронотопа применимо не только к крупным прозаическим литературным формам, но существенно и в небольших стихотворениях, в частности в «Эльдорадо», которое можно назвать лиро-эпическим. С одной стороны, в нем фигурирует известный мифический образ страны Эльдорадо. С другой стороны, пространство (и время) в этом стихотворении абстрактны, но вместе с тем глобальны: герой всю жизнь посвящает поискам Эльдорадо, странствуя по всему миру. Бросается в глаза, что этот пространственно-временной образ носит метафизический характер и может восприниматься как жизненный путь в целом, душевные

искания, а также как процесс перехода от материальной цели к нематериальной.

Впервые опубликованное 21 апреля 1849 г. в Бостонском еженедельнике *The Flag of our Union* [Quinn, 1998, p. 605], стихотворение «Эльдорадо» относится к позднему периоду творчества Эдгара По и является одним из последних, опубликованных им при жизни, поэтому неудивительно, что некоторые исследователи видят в нем квинтэссенцию жизненного пути поэта [Peeples, 1998, p. 172], а другие, например российский литературный критик В.Л. Топоров, – «наиболее убедительный лирический автопортрет» [Эдгар По : стихотворения [аудио], 1988], в котором поэту удалось со впечатляющей остротой вскрыть «трагическое противоречие между высокими стремлениями и земными заботами» [там же], не оставлявшее его на протяжении всей жизни.

В стихотворении четыре строфы по шесть строк в каждой. Важная особенность его звукословесной формы – повтор рифмы *shadow* (тьнь) – *Eldorado* (Эльдорадо) в каждой строфе (рифма связывает центральную третью строку с завершающей шестой). На русский язык «Эльдорадо» переводилось неоднократно, хотя и реже, чем «Ворон». Для сопоставления в описанном выше ракурсе были выбраны два наиболее известных перевода Серебряного века (выполненные К. Бальмонтом и В. Брюсовым) и два перевода советской эпохи – В. Рогова и Н. Вольпин. Ниже все четыре строфы оригинального текста стихотворения приводятся параллельно с названными переводами в четырех последовательных таблицах.

Ясно, что все без исключения переводчики столкнулись с проблемой повторяющейся рифмы: в русском языке слова «тьнь» (*shadow*) и «Эльдорадо» не рифмуются. В оригинальном произведении настойчивое повторение слова *shadow* в изменяющемся контексте служит Эдгару По для создания определенного настроения, атмосферы – повторяемости, цикличности, упорных поисков, поскольку тень ассоциируется и с завесой тайны. Выбирая способы компенсации неизбежной утраты сквозной смыслообразующей рифмы, каждый переводчик исходил из собственного видения стихотворения. К «безвозвратным потерям» можно отнести также характеризующий героя-рыцаря эпитет – *gallant* (в зависимости от контекста можно перевести как «галантный» или «доблестный»), который не сохранился ни у кого из переводчиков, что, конечно,

*Хронотоп и герой в стихотворении Эдгара Аллана По «Эльдорадо»
и его русских переводах*

несколько обедняет психологическую характеристику персонажа и затрудняет дальнейшее раскрытие его образа.

Первая строфа

Оригинал	Перевод К. Бальмонта	Перевод В. Брюсова	Перевод В. Рогова	Перевод Н. Вольпин
Gaily bedight, / A gallant knight, / In sunshine and in shadow, / Had journeyed long, / Singing a song, / In search of Eldorado. [По, 1988, с. 188]	Между гор и долин / Едет рыцарь один, / Никого ему в мире не надо. / Он все едет вперед, / Он все песню поет, / Он замыслил найти Эльдорадо. [По, 1988, с. 358]	Он на коне, / В стальной броне; / В лучах и тенях Ада, / Песнь на устах, / В днях и годах / Искал он ЭльДорадо. [По, 1988, с. 359]	Ночью и днем / На коне лихом, / Сверкая парчой наряда, / Рыцарь скакал / И с песней искал / Волшебный край Эльдорадо. [По, 1988, с. 189]	С песней в устах, / Отринув страх, / В палящий зной, в прохладу – / Всегда в седле, / По всей земле / Рыцарь искал Эльдорадо. [По, 1988, с. 361]

Перевод К. Бальмонта, хотя и выполнен иным размером (анapestом), нежели оригинал (дольник), в этой строфе представляется весьма верным [Художественный перевод, 2014, с. 26]. Исключение составляет третья строка, из которой исчезает важная для общего авторского замысла «тень» вместе с противопоставленным ей «солнечным светом», «сиянием» (sunshine). При этом, по М. Бахтину, структура пространства в художественном тексте строится на противопоставлении, оппозициях: верх – низ, небо – земля, земля – подземное царство, север – юг, лево – право, замкнутое – открытое, структура времени: день – ночь, весна – осень, свет – мрак и др. И здесь у По мы видим одну из таких основополагающих оппозиций – света и тени. Уже в этой строфе можно выявить «хронотоп дороги», связанный, по Бахтину, с «хронотопом встречи», в котором «своеобразно сочетаются пространственные и временные ряды человеческих судеб и жизней, осложняясь и конкретизируясь социальными дистанциями, которые здесь преодолеваются», «время как бы вливается в пространство и течет по нему (образуя дороги), отсюда и такая богатая метафоризация пути-дороги: “жизненный путь”, “вступить на новую дорогу”, “исторический путь” и проч.; метафоризация дороги разнооб-

разна и многопланова, но основной стержень – течение времени» [Бахтин, 1975, с. 275]. Вместо контрастного противопоставления света и тени К. Бальмонт вводит в свой перевод строку «Никого ему в мире не надо», словно комментируя указание на одиночество рыцаря из предыдущей строки («Едет рыцарь один»). Путь рыцаря при этом пролегает «между гор и долин», т.е. дуализм света и тьмы заменяется на пространственное противопоставление – высот и низин – в рельефе местности, по которой проходит дорога. Таким образом, с самого начала К. Бальмонт производит смещение психологической характеристики героя, который становится у него не столько доблестным, сколько одиноким.

В переводе Н. Вольпин композиция первой строфы подвергается серьезной перестройке. И хотя размер оригинала сохраняется, бесследно исчезает, например, упоминание о том, что рыцарь странствует с песней. Оппозиция света и тьмы также теряется: ей на смену приходит противопоставление жары и холода («в палящий зной, в прохладу»).

Иными словами, эти два переводчика с первой же строфы отказываются от идеи сохранить «диалектику тени», представленную в стихотворении По, у которого «тень» меняет свое семантическое содержание от строфы к строфе: сначала это физическая тень, которую сменяет свет (что можно толковать символически, как чередование светлого и мрачного времени в жизни), потом – душевное состояние героя, выбившегося из сил (and over his heart a shadow), затем, в третьей строфе, – новый персонаж, которому рыцарь задает вопрос, и наконец – «Долина Тени» (Valley of the Shadow), которая выводит пространство произведения за рамки земного мира.

В. Брюсов не только соблюдает размер оригинала, но и уделяет внимание этой диалектике. В частности, предпринимает попытку сохранить повторяющуюся рифму к слову «Эльдорадо», используя вместо просто «тени» конкретизацию – «тени Ада»: «в лучах и тенях ада», «на сердце тени ада», «предстала Тень из ада», «пройди, где тени ада», – во всех четырех строфах. Но поскольку ад не упоминается в оригинальном произведении, введение его в текст перевода в качестве структурообразующего элемента также несколько изменяет авторский замысел. В то же время благодаря указанному уточнению образ тени углубляется и одновременно

конкретизируется, подсвечивая индивидуальное видение переводчика: поиск Эльдорадо героем стихотворения предстает путешествием не материальным, но в значительной степени духовным – его дорога лежит как бы за пределами земной жизни. По предположению А.С. Архиповой, «Брюсов воспринимал так же и творчество По в целом: “Искание силы внутри себя, уверенность, что человек ‘все может’, способен соперничать с ангелами и бороться со смертью – вот что всегда и во всем одушевляло Эдгара По”» [Архипова, 1998, с. 133]. С этой точки зрения ад в контексте стихотворения уместен, поскольку может иметь символический, аллегорический смысл: с самого начала герой стихотворения стремится преодолеть этот «Ад». Кроме того, В. Брюсов – единственный из рассматриваемых авторов, кто использует форму «Эль-Дорадо», таким образом обращая внимание читателей на испанские корни легенды о золотом городе. Если по переводам других авторов, равно как и по оригинальному тексту стихотворения нельзя сделать никаких выводов о том, где именно искал рыцарь свое «Эльдорадо», что это вообще за местность (край, город, страна), то Брюсов, делая перевод, вполне возможно, подразумевал конкретный город «Золотого человека», который безуспешно разыскивали испанские конкистадоры в XVI–XVII вв.

Перевод В. Рогова выполнен размером, отличным от оригинального (совпадает размер только в первой и четвертой строках обсуждаемой строфы). Композиция первой строфы частично перестроена: если в оригинале рыцарь вводится уже во второй строке, то в рассматриваемом переводе его первое появление отодвинуто в четвертую строку, поскольку предваряется развернутым описанием («на коне лихом, / Сверкая парчой наряда»), передающим по смыслу описание рыцаря у По (уместившееся там, правда, в одно слово). Помимо этого, В. Рогов (в отличие от других переводчиков) конкретизирует объект поисков рыцаря – «волшебный край»: Эльдорадо предстает у него некой условной «волшебной страной», наподобие немецкой Шлараффенланд (Schlaraffenland) или английской земли Кокейн (The Land of Cockaigne).

Во второй строфе своего стихотворения Эдгар По рассказывает нам об отчаянии рыцаря, постаревшего в бесплодных поисках Эльдорадо. Рифма *shadow – Eldorado* сохраняется и здесь, однако

употребляется уже в метафорическом смысле, символизируя разочарование героя, которому «тень упала на сердце».

Вторая строфа

Оригинал	Перевод К. Бальмонта	Перевод В. Брюсова	Перевод В. Рогова	Перевод Н. Вольпин
But he grew old – / This knight so bold – / And o'er his heart a shadow / Fell as he found / No spot of ground / That looked like Eldorado. [По, 1988, с. 188]	Но в скитаньях – один / Дожил он до седин, / И по- гасла былая от- рада. / Ездил ры- царь везде, / Но не встретил ни- где, / Не нашел он нигде Эльдо- радо. [По, 1988, с. 358]	И стал он сед, / От долгих лет, / На сердце – тени Ада. / Ис- кал года, / Но нет следа / Страны той – Эль-Дорадо. [По, 1988, с. 359]	Но стал он сед / Под ношей лет, / Душа преисполнилась хлада: / Нигде он не мог / Найти уголок, / Похожий на Эльдорадо. [По, 1988, с. 189]	Где юный жар? / Он гру- стен и стар, / Легла на грудь про- хлада: / Искал он везде, / Но нет нигде, / Нет и подо- бья Эльдора- до. [По, 1988, с. 361]

Большинство переводчиков передают старение героя через указание на появившиеся седины (которого нет в оригинале). К. Бальмонт усиливает отчаяние рыцаря двойным повторением слова «нигде», подчеркивая полное крушение надежд рыцаря и объясняя, почему «погасла былая отрада». В отличие от остальных рассматриваемых переводов в этом полностью отсутствует указание на то, что герой не нашел не только Эльдорадо, но даже его подобия.

В. Брюсов обосновывает отчаяние рыцаря с опорой не на количество земель, которые тот объездил, а на количество затраченных на это лет («искал года»). В этой строфе он сохраняет рифму Тени ада – Эль-Дорадо: именно адские тени ложатся на сердце героя, конкретизируя соответствующую метафору.

В переводе В. Рогова душа рыцаря «преисполнилась хлада». По нашему мнению, это не самый обычный образ для передачи отчаяния, так как в сложившейся литературной традиции «холод, хлад» нередко связывают, скорее, с безразличием, – в частности, в русской языковой картине мира [Радомская, 2014, с. 262; Сергеева, Губернская, 2021, с. 89], – а рыцарю По безразличие явно не свой-

*Хронотон и герой в стихотворении Эдгара Аллана По «Эльдорадо»
и его русских переводах*

ственно (похожее смещение при передаче его внутреннего состояния допускает и Н. Вольпин). Правда, в западной культуре имеется тенденция ассоциировать с холодом «семантику тайны, угрозы, опасности...» [Скубач, 2020, с. 104], что отчасти оправдывает такой выбор переводчика. К тому же мотивы холода могут быть связаны с темой судьбы и смерти [Гевель, 2022, с. 16]. Однако, сохранив сообщение о бесплодных поисках места, похожего на Эльдорадо, В. Рогов выбирает для обозначения цели поисков более простое и приземленное слово «уголок».

Н. Вольпин избирает иной путь, чтобы показать старение героя – противопоставляет его изначальную юность наступившей старости. Как и в переводе В. Рогова, снижение эмоционального состояния персонажа передается через упоминание прохлады, которая легла ему на грудь.

Третья строфа

Оригинал	Перевод К. Бальмонта	Перевод В. Брюсова	Перевод В. Рогова	Перевод Н. Вольпин
And, as his strength / Failed him at length, / He met a pilgrim shadow- / «Shadow,» said he, / «Where can it be- / This land of Eldorado?» [По, 1988, с. 188]	И когда он устал, / Пред скитальцем предстал / Стран- ный призрак – и шепчет: «Что надо?» / Тотчас рыцарь ему: / «Расскажи, не пойму, / Укажи, где страна Эльдо- радо?» [По, 1988, с. 358]	И он устал, / В степи упал... / Предстала Тень из Ада, / И он, без сил, / Ее спросил: / «О Тень, где Эль-Дорадо?» [По, 1988, с. 359]	И в последний свой день / Он скиталицу- тень / Спро- сил, не сводя с нее взгляда: / «О тень, отве- чай: / Где сы- щется край, / Чудесный край Эльдо- радо?» [По, 1988, с. 189]	Встала пред ним / Тень- пилигрим. / Смертным по- веяло хладом. / «Тень, отвечай: / Где этот край, / Край золотой Эльдорадо?» [По, 1988, с. 361]

В третьей строфе достигается кульминация, По описывает встречу уставшего, выбившегося из сил, рыцаря со странствующей Тенью: новое преломление тени (shadow) у По. У персонифицированной Тени рыцарь спрашивает о местонахождении края Эльдорадо.

Перевод К. Бальмонта здесь резко расходится с оригиналом, в частности в характеристике тени: во-первых, из безликой тени По она превращается в призрак; во-вторых, характеристика тени – pilgrim – переносится на самого рыцаря, который представлен «скитальцем». В принципе, это верно: герой стихотворения определенно отражает архетип странствующего рыцаря, однако у По в третьей строфе рыцарь уже не странствует, а лежит без сил (что также не нашло отражения в этом переводе), и не он подходит к тени, а она – к нему. Утратив определяющую характеристику, тень приобретает в переводе новое качество – становится «странной». И разговор начинает именно она – задавая непрошенный вопрос («что надо?»), отсутствующий в оригинале, а через него – и тон всей последовавшей беседы.

Перевод В. Брюсова вновь кажется более верным: у него рыцарь упал, лежит без сил, и он же начинает беседу с Тенью. Однако стремление Брюсова сохранить сквозную рифму к слову «Эльдорадо» вновь несколько искажает образ тени – у него она не странствовала, а пришла напрямик из ада, что накладывает отпечаток и на смысл разговора в следующей строфе.

У Бальмонта путь к Эльдорадо, указанный Тенью, пролегает «через ад, через рай». Но при восприятии Лунных Гор и Долины Теней (Valley of the Shadow) как пути через ад (в версии Брюсова) смысл стихотворения сдвигается: рыцарь упал без сил, и ему является «Тень из Ада» (у По просто – pilgrim shadow). А.С. Архипова фиксирует здесь дополнительные смыслы: «Ориентиры, которые дает тень По – “the Mountains of the Moon” и “Valley of the Shadow”, – скорее, не эвфемизм Ада, а описание того же мистического потустороннего мира, в который попадает герой стихотворений “Ulalume” и “Dream-land”» [Архипова, 1998, с. 132].

В переводе В. Рогова тень сохраняет свою характеристику – «скиталица», пусть и в женском роде (в соответствии с грамматическим родом слова «тень» в русском языке). Однако образ рыцаря радикализируется: у Рогова он стоит перед лицом смерти – встречает тень не просто обессиленным, но на грани жизни и смерти: в оригинале прямо это не говорится, читателю оставлена свобода интерпретации. Иными словами, вновь имеет место некоторое упрощение, предлагается только одна трактовка: герой зачарован,

*Хронотон и герой в стихотворении Эдгара Аллана По «Эльдорадо»
и его русских переводах*

он не сводит с тени взгляда, – все это показывает, что переводчик остановился на версии встречи рыцаря со Смертью.

Несколько более адекватен оригинальному образ тени в переводе Надежды Вольпин, которая сохраняет изначальную авторскую характеристику – «тень-пилигрим». Но и у нее в третьей строфе исчезает указание на полную потерю героем сил. Впрочем, однозначного вывода о предсмертном его состоянии сделать нельзя: смертным хладом повеяло уже после встречи с тенью, а не до нее. Выбор в сторону жизни поддерживается в ее переводе также и развернутой характеристикой объекта поисков – «край золотой», в духе упомянутой выше испанской легенды (в оригинале отсутствующей).

Четвертая строфа

Оригинал	Перевод К. Бальмонта	Перевод В. Брюсова	Перевод В. Рогова	Перевод Н. Вольпин
«Over the Mountains / Of the Moon, / Down the Valley of the Shadow, / Ride, boldly ride,» / The shade replied, - / «If you seek for Eldorado!» [По, 1988, с. 188]	И ответила Тень: / «Где рождается день, / Лунных Гор где чуть зрима громада. / Через ад, через рай, / Все вперед поезжай, / Если хочешь найти Эльдорадо!» [По, 1988, с. 358]	«На склоны чер- / ных Лунных гор / Пройди, – где тени Ада! – / В ответ Она. / – Во мгле без дна – / Для смелых – Эльдорадо!» [По, 1988, с. 359]	«По гребням узор- / ных лунных гор, / Долиною мертвенной ада / Скачи через тьму, – / Был ответ ему, – / Если хочешь найти Эльдорадо!» [По, 1988, с. 189]	«Мчи грядую / Лунных гор, / Мчи Долиною Тьмы и Хлада, – / Молвит Тень, – / Мчи ночь и день, / Если ищешь Эльдорадо». [По, 1988, с. 361]

Четвертая строфа содержит развязку стихотворения. Тень-пилигрим, которую в конце стихотворения встречает рыцарь, может выступать также символом жизненного опыта, тайны, она не обещает, что Эльдорадо можно найти, но указывает, что путь к нему лежит за пределами материальной реальности. Она советует мчаться через Долину тени – Valley of the Shadow, что читается как отсылка к псалму 22: «Если я пойду и долиною смертной тени, не убоюсь зла, потому что Ты со мной» (Пс. 22:4). Здесь слышен и призыв оставаться непреклонным в своих поисках, и вместе с тем

откровение о том, что искомый идеал имеет не земную, а божественную природу. Все переводчики, кроме В. Брюсова, отразили требование тени продолжать поиски («скачи», «поезжай»), причем это единственная строфа, в которой ад упоминается уже не только у В. Брюсова, но и у других переводчиков – К. Бальмонта («Через ад, через рай, / Все вперед поезжай») и В. Рогова («Долиною мертвенной ада»).

Наряду с образом тени в стихотворении По повторяется эпитет *bold, boldly* (*This knight so bold* – во второй строфе в описании рыцаря, *Ride, boldly ride* – в реплике тени в последней строфе), что также передают не все переводчики. Только В. Брюсов прямо называет «смелость» в последней строфе («Для смелых – Эль-Дорадо») как необходимое для достижения желанной цели качество, в то время как у остальных оно нигде не появляется. Также стоит отметить творческую инновацию В. Брюсова по отношению к оригиналу – он вводит в последнюю строфу внутрисловный перенос («На склоны чер- /ных Лунных гор»), позднее этот прием повторит В. Рогов («По гребням узор- /ных лунных гор»).

На примере рассмотренных переводов видно, что каждый поэт-переводчик с неизбежностью вносит определенные изменения в образ героя и пространственно-временной мир произведения – такие, которые согласуются с его собственной интерпретацией оригинального текста.

Эдгар По оказался близок крупнейшим поэтам Серебряного века – В. Брюсову и К. Бальмонту. Поэты-символисты видели в нем мистика и в определенном смысле предтечу символизма¹. Их переводы также насыщены мистическими образами – тень становится «странным призраком», на сердце героя ложатся «тени Ада». Перевод близкой к движению имажинистов поэтессы Н. Вольпин теряет некоторые характерные для поэтов Серебряного века мистические черты, зато становится более эмоциональным («Где юный жар? / Он грустен и стар») и энергичным («Мчи грядою / Лунных гор, / Мчи Долиной Тьмы»). Перевод В. Рогова принадлежит уже новой эпохе, которую характеризует больший материализм, реализм – он еще сильнее очищен от зыбких мистических

¹ К. Бальмонт прямо говорил о характерном для По «кельтском мистицизме» [По, 1993, с. 11].

образов и предлагает читателям более реалистическое видение стихотворения, переводчик последовательно избегает неоднозначных трактовок.

Выявлять наиболее верный перевод – задача трудная, так как такой выбор всегда будет субъективным. Нам представляется наиболее верным в эмоциональном плане перевод В. Брюсова. Однако каждый из приведенных переводов уникален и обладает неповторимыми достоинствами, и можно констатировать, что благодаря россыпи замечательных переводов XX в. произведения Эдгара Аллана По стали неотъемлемой частью русскоязычной литературы и остаются уникальным «средством векового общения культур и народов» [Пастернак, 1991, с. 394] также и для читателей XXI в.

Список литературы

1. *Архипова А.С.* «Эльдорадо» Эдгара По и «Жемчуга» Николая Гумилёва // Рус. филология. – 1998. – № 9. – С. 132–139.
2. *Бахтин М.М.* Формы времени и хронотопа в романе : очерки по исторической поэтике // Вопросы литературы и эстетики. – Москва : Художественная литература, 1975. – С. 234–407.
3. *Гевель О.Е.* Поэтика холода и бестиарий в романе Донны Тартт «Тайная история» // Вестник Томского государственного университета. – 2022. – № 478. – С. 14–20.
4. *Дементьева А.В.* Современные и классические переводы стихотворения Э.А. По «Ворон» : проблема интерпретации авторской системы образов // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7: Литературоведение. – 2022. – № 3. – С. 120–144. – DOI: 10.31249/lit/2022.03.08
5. Основные понятия переводоведения (Отечественный опыт). Терминологический словарь-справочник / отв. редактор канд. филол. наук Раренко М.Б. – Москва : ИНИОН, 2010. – 260 с. – (Теория и история языкознания).
6. *Пастернак Б.Л.* Собрание сочинений : в 5 т. – Москва : Художественная литература, 1991. – Т. 4. – 910 с.
7. *По Э.А.* Собрание сочинений : в 4 т. / сост. С.И. Бэлза. – Москва : Пресса, 1993. – Т. 1 : Стихотворения и поэмы. – 384 с.
8. *По Э.А.* Стихотворения / сост. Е.К. Нестерова. – Москва : Радуга, 1988. – 414 с. – На англ. яз. с параллельным русским текстом.
9. *Радомская Т.И.* К вопросу о непрочитанных смыслах «Шинели». Проблемы герменевтики текста // Славянский мир в третьем тысячелетии. – 2014. – Т. 9. – С. 258–268.

10. *Сергеева Е.В., Губернская Т.В.* Репрезентация художественного концепта «Холод» в поэзии А. Блока // Вестник Череповецкого государственного университета. – 2021. – № 6(105). – С. 87–99. – DOI: 10.23859/1994–0637–2021–6–105–8
11. *Скубач О.* Страх и Север : Арктика глазами советских полярников 1920–1930-х годов // Новое литературное обозрение. – 2020. – № 2(162). – С. 104–116.
12. Художественный перевод. Терминологический словарь-справочник / отв. редактор канд. филол. наук Раренко М.Б. – Москва : ИНИОН, 2014. – 379 с. – (Теория и история языкознания).
13. Эдгар По : стихотворения [аудио] / чит. А. Пономарев, Д. Писаренко ; сост., реж. А. Николаев. – Москва : Мелодия, 1988. – 1 грп. – Запись 1987 г. – URL: <http://www.staroradio.ru/audio/12955> (дата обращения 20.01.2023)
14. *Bennet Z.Z.E.* Killing the aristocrats : the mask, the cask, and Poe’s ethics of S & M [Убивая аристократов : маска, бочонок и этика По S & M] // Edgar Allan Poe review. – 2011. – Vol. 12, N 1. – P. 42–58.
15. *Campbell K.* The origins of Poe [Истоки По] // Campbell K. The mind of Poe and other studies. – New York : Russell & Russell, Inc., 1962. – P. 147–185.
16. *Churadze E.* On Edgar Allan Poe’s «Eldorado» [Об «Эльдорадо» Эдгара Аллана По] // Caucasus journal of Milton studies. – 2022. – Vol. 1, N 1. – P. 1–4.
17. *Peeples S.* Edgar Allan Poe revisited [И вновь об Эдгаре Аллане По]. – New York : Twayne publishers, 1998. – 211 p.
18. *Quinn A.H.* Edgar Allan Poe : a critical biography [Эдгар Аллан По : критическая биография]. – Baltimore : Johns Hopkins univ. press, 1998. – 804 p.

ЛИТЕРАТУРА И ДРУГИЕ ВИДЫ ИСКУССТВА

УДК 821.161.1

DOI: 10.31249/lit/2023.02.04

МИЛЛИОНЩИКОВА Т.М.¹ СОВРЕМЕННАЯ АМЕРИКАНСКАЯ СЛАВИСТИКА О ВИЗУАЛИЗАЦИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XIX в.

Аннотация. В статье внимание сфокусировано на американских славистических исследованиях интермедиальных связей между русской литературой XIX в. и некоторыми видами изобразительных искусств. Материал исследования – произведения А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя, Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого и А.П. Чехова. Определяется роль изобразительного искусства в жизни и творчестве русских писателей; рассматриваются дружеские контакты и творческие диалоги между писателями и художниками (Н.В. Гоголь – К.П. Брюллов, Л.Н. Толстой – И.Е. Репин, А.П. Чехов – И.И. Левитан). Прослеживаются интермедиальные связи между петербургскими повестями Гоголя и творчеством советских художников-авангардистов и анимационным кино. Особое внимание сосредоточено на экфрасисе и роли искусства фотографии в творчестве Ф.М. Достоевского, а также на анализе драматургии и прозы А.П. Чехова американскими славистами в импрессионистском контексте.

Ключевые слова: славистические исследования США; русская литература XIX в.; интермедиальность; визуализация; изобразительное искусство.

¹Миллионщикова Татьяна Михайловна – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник отдела литературоведения ИНИОН РАН, e-mail: millionshchikova14@mail.ru

Для цитирования: Миллионщикова Т.М. Современная американская славистика о визуализации русской литературы XIX в. // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение. – 2023. – № 2. – С. 45–61. – DOI: 10.31249/lit/2023.02.04

MILLIONSHCHIKOVA T.M.¹ Contemporary American Slavic studies on visualization of the nineteenth-century Russian literature

Abstract. The article concentrates on American Slavic literary studies that explore intermedial connections between Russian literature of the nineteenth century and some types of fine art. The works of A.S. Pushkin, N.V. Gogol, F.M. Dostoevsky, L.N. Tolstoy, and A.P. Chechov give the main material. The role of fine art in life and work of Russian writers is traced; the history of creative «dialogues» between some writers and painters (N.V. Gogol – K.P. Bryullov, L.N. Tolstoy – I.E. Repin, A.P. Chechov – I.I. Levitan) falls into the focus of American scholars as well. Intermedial connections between the *Petersburg Tales* of Gogol, the works of the soviet avant-garde artists and animated film are examined. Special attention is focused on the archetypal model of Dostoevsky's narrative – ecphrasis – and on the role of the art of photography in his work. The creative heritage of Chekhov is investigated by American slavists in the context of impressionism.

Keywords: American Slavistics; Russian literature of the nineteenth century; visual art; intermediality; visualization; visual art.

To cite this article: Millionshchikova, Tatiana M. “Contemporary American Slavic studies on visualization of the nineteenth-century Russian literature”, Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies, no. 2, 2023, pp. 45–61. DOI: 10.31249/lit/2023.02.04 (In Russian)

В литературоведении США в первые два десятилетия XXI в. под воздействием размышлений о постструктурализме и постмодернизме появилось значительное число междисциплинарных ис-

¹ **Millionshchikova Tatiana Mikhailovna** – Candidate of Philology, Senior Researcher of the Department of Literary Studies, Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian Academy of Sciences, e-mail: millionshchikova14@mail.ru

следований, в которых мир предстает как многозначный «текст», совмещающий философию, историю, социологию, политологию, театр, кино, музыку, изобразительное искусство и другие элементы культуры.

В данной статье внимание сосредоточено на работах американских славистов, исследующих интермедиальные связи между двумя разнородными «знаковыми сферами»: вербальной (русская литература золотого века) и визуальной (некоторые виды изобразительного искусства: живопись, графика; фотография, театральное-декорационное оформление и анимационное кино).

Основываясь на тезисе «искусство это язык», *семиотический анализ* взаимодействия двух «сфер» – литературной и визуальной – исследует их в качестве единого «текста», содержащего разнообразные культурные коды [Лотман, 1972; Лотман, 1996]. Подобный подход основан на убеждении в том, что «любое смысловое пространство только метафорически может быть представлено как двухмерное, с четкими однозначными границами» [Лотман, 1996, с. 26]. По Ю.М. Лотману, подобная интерпретация текста символически сопоставима «с границами пространства на карте и на местности: при реальном движении (...) географическая линия размывается, вместо четкой черты образуя пятно. Пересечения смысловых пространств, которые порождают новый смысл, связаны с индивидуальным сознанием» [Лотман, 1996, с. 26].

Одним из первых многоаспектные проявления визуализации в литературе исследовал М.М. Бахтин [Бахтин, 1979], сформулировавший концепцию «панорамно-исторического» видения мира, применимую к «реальному» «наглядно-зримому» пространству. Этому «реалистическому типу» в истории литературы противостоят концепты, восходящие к романтической традиции: «лимит зрения» (Цв. Тодоров) [Тодоров, 1999], или концепты, связанные с модернистской и постмодернистской культурой: «зрение предельно близкого» (М.Б. Ямпольский) [Ямпольский, 2012].

Американский семиотик культуры профессор Уильям Джон Томас Митчелл (William John Thomas Mitchell) обобщает: «визуальная реальность» в качестве концепта культуры подлежит «прочтению» и интерпретации «в той же мере, в какой этим процедурам поддается литературный текст» [Mitchell, 1995, p. 207]. С этой точки зрения, по мнению ученого, решается и интермедиальная

проблема генезиса литературного произведения: в качестве его источника может рассматриваться не только другой литературный текст, но и произведение изобразительного искусства [Mitchell, 1995, p. 207].

Нечто среднее между вербальным и визуальным типами коммуникации обнаруживается в графических набросках, сделанных писателями на полях собственных рукописей, отмечает профессор славистики Моника Гринлиф (Monica Greenleaf) [Гринлиф, 2006, с. 313]. Известно, что пушкинские зарисовки сопровождают «Каменного гостя», «Евгения Онегина» и некоторые сказки. Исследовательница задается вопросом: «Разве, посудите сами, это такое уж странное предположение по отношению к писателю, испещрявшему поля своих рукописей карикатурами на самого себя, всегда в профиль, как на медальонах, но выполненных в самой разнообразной манере и зачастую утопленных в могущем только присниться изобилии портретов друзей и врагов и в набросках недавних, элегических или вымышленных ситуаций, – т.е. буквально в тех самых “*imagos*”, которые современная теория считает мостиком между немой, безликой субъективностью и “реалистической” репрезентацией, из которой все следы субъекта оказались стерты?» [Гринлиф, 2006, с. 312]. Исследовательница дает ответ на этот вопрос, ссылаясь на концепции М. Шеритана, Ж.Ф. Лиотара и Ж. Лакана: «бесконечное разнообразие пушкинских репрезентаций» сводимо к вымышленным автопортретам или «психодрамам», что подтверждается результатами сопоставительного анализа созданного Пушкиным собственного образа на полях его книг с автопортретами Рембрандта.

М. Гринлиф находит определенные совпадения между репрезентациями следующих «позиций»: одинокий мечтатель; персонаж романтизированных драм; ренессансный виртуоз («Борис Годунов», «Евгений Онегин», «Каменный гость»); преданный отчизне художник, утверждающий в творце деятельное начало (прологи к «Домику в Коломне» и «Медному всаднику», «Египетским ночам» и «Художнику»); пейзаж как альтернатива самоанализа («Осень»); импровизаторская техника, изображающая творческий процесс; демонстрация себя в виде исторических личностей (Петроний, Пугачёв); автопортреты в виде сумасшедших или нищих («Не дай мне бог сойти с ума»); последние автопортреты, свиде-

тельствующие о возвращении к романтическим образам [Гринлиф, 2006, с. 314].

В поздний период творчества Пушкина «рембрандтовский контекст» отчетливо проявился в пародийном ключе: в «Путешествии в Арзрум» (1829): детали, связанные с переходом через Дарьяльское ущелье, напоминали поэту картину Рембрандта «Похищение Ганимеда» (1635), изображающую мифологический персонаж, восходящий к «Метаморфозам» Овидия и использованный в качестве пародии в «Чистилище» Данте [Гринлиф, 1991].

Начало изучению различных проявлений визуализации русской литературы в американской славистике было положено Доналдом Ли Фэнгером (Donald Lee Fanger) в монографии о творчестве Гоголя [Fanger, 1979]. Значительное место уделено в книге восприятию русским писателем разных аспектов изобразительного искусства. В своей программной статье «Последний день Помпеи (Картина Брюллова)» (1833) Гоголь дал оценку состоянию всего изобразительного искусства 20–30-х годов XIX в., выступив, по сути, в качестве художественного критика. Охарактеризовав произведение русского художника как «светлое воскресение живописи, пребывавшей долгое время в полунетаргическом состоянии» [Fanger, 1979, p. 60], писатель обратил внимание не только на глубокое историко-философское содержание гигантского полотна К.П. Брюллова, но и на изобразительные средства, которые использовал художник: цвет, освещение, пластика, композиция, бытовая деталь. Особую заслугу автора картины Гоголь усмотрел в том, что «все предметы, от великих до малых» для художника «драгоценны» [Fanger, 1979, p. 60].

Первостепенной для Гоголя была проблема взаимоотношений творца (художника или писателя) и публики: только подлинное искусство, с точки зрения писателя, «способно искупить» «мертвую» или «омертвевшую» душу». [Fanger, 1979, p. 64]. Слово «душа» – одно из самых распространенных в лексиконе автора «Мертвых душ»: и Вирджиния Вульф, и виконт де Вог (до нее), и Дэвид Г. Лоуренс (после нее) рассматривали «душу» в качестве главного персонажа русской литературы XIX в., и именно Гоголю, по их мнению, суждено было возглавить эту традицию.

Ключевая тема «демонической» повести Гоголя «Портрет» (1833) – губительное влияние денег на искусство: мир нуждается

«в искушении искусством», в противном случае он превратится в «перевернутую реальность», где будут царствовать «мертвые души» [Fanger, 1979, p. 68], резюмирует Д.Л. Фэнгер.

Другой американский исследователь творчества Гоголя – профессор славистики Роберт А. Магуайр (Robert A. Maguire) отмечает, что главное действующее лицо гоголевской повести – художник Чартков, «тратя деньги... тратит себя. Когда они закончатся, исчезнет и он» [Maguire, 1994, p. 152]. Его картины – это «иллюзия иллюзии... поскольку жизнь имитирует искусство и, в свою очередь, имитируется искусством» [Maguire, 1994, p. 151].

Мысль о том, что влияние творческой манеры Гоголя распространяется на литературу и культуру XX в., в частности на изобразительное искусство, высказывали в 1920–1930-е годы Н.А. Бердяев, Е.И. Замятин, А. Белый, А.М. Ремизов; в 1940-е – В.В. Набоков; в 1960-е – Т. Ландольфи; в 1970-е – Ю.М. Лотман; в 1980–1990-е – В.А. Воропаев и Ю.В. Манн.

Прослеживая интермедиальные связи между уникальным художественным миром Гоголя и направлениями искусства XX в. – кубизмом, футуризмом, дадаизмом, сюрреализмом, – американский искусствовед и художник Николай Фиртич (Nicolay Firtich) пришел к выводу: Гоголя следует рассматривать как «прото-модерниста» и «прото-авангардиста» [Firtich, 2009, p. 396]. Своими петербургскими повестями «Нос» (1833), «Невский проспект» (1834), «Портрет» (1834), «Записки сумасшедшего» (1834) писатель предвосхитил идею «перевернутого мира», которую декларировали спустя почти столетие с момента их создания художники русского авангарда начала XX в. Гоголевский образ перевернутой вниз головой русалки сыграл непосредственную роль в создании идеи «перевернутого мира», реализованной русскими футуристами А. Кручёных, К. Малевичем, М. Матюшиным, создавшими коллаж с перевернутым роялем; та же идея положена и в основу известной картины Малевича «Корова и скрипка» (1913), на которой изображено животное над самим музыкальным инструментом. Н. Фиртич определяет роль и функции приемов авангардистской поэтики: алогизмов, «витализации» и наполнения самых обыденных явлений метафизическим содержанием, которые почти столетием ранее использовал в своей глубоко новаторской прозе Гоголь [Firtich, 2009, p. 389–391].

Совпадение религиозно-эстетических систем Гоголя и представителей религиозно-философского направления в русском авангардном искусстве – К. Малевича, П. Филонова и отчасти В. Кандинского – рассматривает доктор философии Ксана Бланк (Ksana Blank), сосредоточившая внимание на повести Гоголя «Нос» (1833). С ее точки зрения, «трудно, если вообще возможно, найти в мировой литературе другое такое произведение», которое рассматривалось бы как «дань романтизму, реализму и абсурдизму, а также предтеча сюрреализма», во многом сближающееся с картинами И. Босха, П. Брейгеля Старшего и С. Дали [Бланк, 2021, с. 186]. В изображении «гротескных и монструозных существ», показанных в гоголевских произведениях одновременно и страшными, и комическими, а иногда и непристойными, в слиянии естественного и сверхъестественного отчетливо угадываются черты сюрреалистической поэтики С. Дали (1904–1989). Среди сходств повести «Нос» с его картинами К. Бланк называет гротескную фрагментацию человеческого тела и раздвоения, а также мотивы сна и галлюцинации [Бланк, 2021, с. 181].

Интермедиальные связи повести «Нос» обнаруживаются и с ее музыкальным воплощением – оперой Д.Д. Шостаковича (1928) с одноименным названием¹. В XXI в. этот оперный спектакль поставили в США в Бостонской опере (2009) и в Метрополитен-опера (Нью-Йорк) (2010). В нью-йоркской постановке У. Кентриджа, использовавшего в спектакле работы художников-авангардистов 1920-х годов – Л. Поповой, К. Малевича, В. Татлина, В. Степановой, А. Родченко и Э. Лисицкого, передана связь гоголевской повести и оперы Шостаковича с эстетикой русского и советского авангарда [Бланк, 2021, с. 177].

Тесные связи гоголевской повести с творчеством художников, писателей и режиссеров первой половины XX в. прослеживаются и в анимационном фильме советского и российского режиссера Андрея Хржановского «Нос, или Заговор индивидуалистов» («Нос, или Заговор не таких») (2020), отмечает К. Бланк [Бланк, 2021, с. 177]. В фильме, персонажами которого стали Гоголь, Шо-

¹ Подробнее об этом см.: Миллионщикова Т.М. Музыкальность русской литературы золотого века в рецепции американской славистики // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение. – 2022. – № 4. – С. 59–77.

стакович, Вс. Мейерхольд, М.А. Булгаков, С.А. Эйзенштейн, И.В. Сталин и многие другие реальные лица, мотивы гоголевской повести прихотливо сочетаются как с музыкальной составляющей оперы «Нос», так и с рисунками, газетными вырезками, живым действием и документальным кино. С повестью и оперой анимационный фильм связан и своей гротесковой направленностью [Бланк, 2021, с. 177].

Место и роль изобразительного искусства в жизни и творчестве Достоевского определяют Р.Л. Джексон, Н. Перлина, Е. Сливкин, Д.П. Слэттери, Д. Сканлан и др.

С точки зрения профессора славистики Роберта Луиса Джексона (Robert Louis Jackson), начиная с повести Достоевского «Хозяйка» (1847), повествующей о молодом художнике-мечтателе Василии Ордынове, можно увидеть последовательную систему представлений Достоевского о творческом процессе: «вначале первая стадия: первый восторг или вдохновение, когда в сознании вспыхивают художественные мысли; затем стадия вторая: сознательное воплощение, формирование в творческом сознании “образа идеи” или “полного образа”, “рельефного образа”, и наконец, стадия третья: придания образу конкретной формы, его материальное воплощение» [Джексон, 2020, с. 174].

Р.Л. Джексон отмечает, что важные сведения о пристрастиях писателя в живописи содержатся в дневнике и воспоминаниях Анны Григорьевны Достоевской. Пятилетнее пребывание Достоевских в Западной Европе (1867–1871), во время которого они осмотрели великие картинные галереи Дрездена, Базеля, Женевы, Флоренции, Милана, нашло непосредственное отражение в творчестве писателя. По воспоминаниям Анны Григорьевны, выше всего Федор Михайлович ставил произведения Рафаэля и считал «Сикстинскую Мадонну» (1512) его лучшим произведением; он «мог стоять перед этой поразительной картиной часами, умиленный и растроганный» [Джексон, 2020, с. 221]; репродукция этого полотна, подаренная писателю С.А. Толстой, висела у него в кабинете. Р.Л. Джексон высказывает предположение, что Свидригайлов в «Преступлении и наказании» (1866) выражает точку зрения самого Достоевского, когда говорит, что у Сикстинской Мадонны «лицо фантастическое, лицо скорбной юродивой» [Джексон, 2020, с. 221].

Гравюры «с великих итальянских художников прошлых столетий» висят на стенах кельи старца Зосимы в «Братьях Карамазовых» (1878); почитание Богородицы явственно ощущается во всех произведениях Достоевского, подчеркивает Р.Л. Джексон. В галерее Уффици во Флоренции писатель восторгался и другой картиной Рафаэля – «Святой Иоанн Креститель в пустыне» (около 1516–1517) [Джексон, 2020, с. 222].

По свидетельству Анны Григорьевны, подавляющее впечатление на Федора Михайловича произвела картина «Мертвый Христос в гробу» (1521) Ганса Гольбейна Младшего (1497–1543), перед которой он остановился «как бы пораженный» [Джексон, 2020, с. 80]. «Мертвый Христос в гробу» – с точки зрения христианской эстетики Достоевского – карикатура на Иисуса Христа, несущая в себе «смерть и обезображивание», отмечает Р.Л. Джексон [Джексон, 2020, с. 82].

По мнению американского литературоведа и писателя Денниса Патрика Слэттери (Dennis Patric Slattery), фантастический ореол князя Мышкина усиливается благодаря тому, что в нем угадываются черты образа, запечатленного на гольбейновском полотне, упоминание о котором лейтмотивом проходит через весь роман [Slattery, 1983].

Анализируя моменты «встреч» Достоевского с картинами западноевропейских художников, Н. Перлина приходит к выводу: подробный перечень, составленный Анной Григорьевной, следует пополнить именами художников и названиями произведений живописи, которые не названы писателем, а всего лишь обозначены им в словесных суждениях героев романа «Идиот» и присутствующих в романе в качестве многочисленных ассоциативных воспоминаний. Н. Перлина отмечает, что впечатления Достоевского от картины Пальма Веккьо «Три сестры» (около 1515–1518), полученные во время посещения Дрезденской галереи, в романе «Идиот» воплощены в словесном описании группового портрета трех сестер Епанчиных [Перлина, 2017, с. 82].

Картина Гольбейна Младшего «Мертвый Христос в гробу» – не единственное произведение этого художника, упомянутое в романе «Идиот», отмечает профессор славистики Евгений Сливкин (Evgeniy Slivkin). В петербургской гостиной Епанчиных при первом знакомстве Мышкин сравнивает лицо Александры с лицом

Мадонны, имея в виду картину Гольбейна «Мадонна с семьей бюргермейстера Якоба Мейера» (1526), копия которой находится в Дрезденской галерее. Скрытую ассоциацию с этой картиной исследователь обнаруживает и в третьей части романа, в исповеди Ипполита [Сливкин, 2003, с. 101]. С особым вниманием рассматривает Мышкин литографии в гостиной Епанчиных, сделанные с романтических альпийских пейзажей швейцарского художника Александра Калама (1810–1864).

В текстовом пространстве романа «Идиот» Н. Перлина выявляет сцены созерцания персонажами произведений живописи и фотографий. С этой целью она использует термин «экфразис», сфера «локализации» которого изначально связана с представлением о картинной галерее, музее, выставке картин и скульптур. Экфразис (в русском переводе книги Н. Перлиной использовано такое написание термина «экфрасис») «переводит» пространственные образы визуальных искусств на язык словесных описаний [Перлина, 2017, с. 10]. Наряду со словесной цитатой, этот прием «изъясняет смысловое содержание происходящих в романе событий, помогает изобразить внешность действующих лиц и показать неречевые высказывания героев: мимику, разнообразные эмоциональные и поведенческие жесты» [Перлина, 2017, с. 44].

Определяя интермедиальные связи повествования Достоевского в романе «Идиот» с искусством фотографии, Н. Перлина анализирует сцену рассматривания Мышкиным фотопортрета Настасьи Филипповны. Исследовательница считает, что в акте целования фотографии – мертвой материальной вещи – можно усмотреть «спонтанно проявившийся порыв к оживлению, спасению и воскрешению умершего тотема», – целование удивительно-го лица, запечатленного на фотографии [Перлина, 2017, с. 82].

Н. Перлина отмечает, что Достоевский ничего не писал о фотографии как об авторском произведении художника, однако он «сумел интуитивно уловить такие латентные валентности фотоискусства, которые позволяли мастеру в созданном им фотопортрете сцеплять эпитафию, память о былом, реликвию и вечную память с даром живой памяти, памяти сердца» [Перлина, 2017, с. 64]. Писатель не считал «подлинным искусством» механическое отражение действительности в живописи, но текст романа «Идиот» показывает, что именно Достоевский был одним из первых, кто сумел осо-

знать, что «зафиксированная фотоснимком необратимая единственность момента делает фотографию реликвией, уникальным отпечатком в памяти, воспоминанием» [Перлина, 2017, с. 57].

Писатель понимал, что фотография может передать всю внутреннюю красоту оригинала, «возвысившись до иконы», сам фотограф в представлении Достоевского подобен иконописцу: и тот и другой «следуют правилам своего ремесла, которое в высших своих достижениях приближается к искусству» [Гарно де Лиль-Адан, 2017, с. 158]¹, отмечает американская исследовательница, доктор филологии Мари Кристин А. Гарно (M.-Kh. A. Garneau).

На концепции Достоевского «реальность в искусстве» сосредоточил внимание доктор философии Джеймс Патрик Сканлан (James Patrick Scanlan): писатель, по его мнению, настаивает на обязательности временного аспекта реализма. Особенно показательна в этом отношении статья Достоевского «По поводу выставки» из Дневника писателя за 1873 г., где он обсуждает так называемый реализм полотен с историческим сюжетом.

Размышляя об «исторической действительности» в искусстве, Достоевский противопоставляет ее «текущей действительности» жанровой живописи, иллюстрируя свою точку зрения критическим пассажем о религиозной и исторической живописи Николая Ге (1831–1894) [Сканлан, 2006, с. 140]. Достоевский сравнивает русского художника (не в его пользу) с Тицианом (1488–1576), творчество которого писатель, по воспоминаниям Анны Григорьевны, «чрезвычайно высоко ценил... в особенности его знаменитую картину “Христос с монетой”, и подолгу стоял, не отводя глаз от этого гениального изображения Спасителя»². Напротив, картина Ге «Тайная вечеря» (1883), с точки зрения Достоевского, «фальшь», и поэтому «вовсе не реализм». Дж. Сканлан соглашается с Дж. Джексоном, утверждающим, что искусство для Достоевского – «пророчество» [Сканлан, 2006, с. 141].

¹ Подробнее об этой статье см.: Миллионщикова Т.М. Икона и молитва в образной системе романов Ф.М. Достоевского : исследования литературоведов США // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение. – 2019. – № 2. – С. 110–113.

² Достоевская А.Г. Из «Воспоминаний» // Ф.М. Достоевский в воспоминаниях современников : в 2 т. – Москва : Худож. лит., 1990. – Т. 1. – С. 46.

Концепцию искусства Л. Толстого рассматривает в своей монографии о творчестве русского писателя Ричард Ф. Густафсон (Richard F. Gustafson). Анализируя трактат «Что такое искусство?», американский славист подчеркивает, что писателя прежде всего занимала функция искусства в общественной жизни, так как по своей природе искусство объединяет людей, помогает преодолеть состояние человеческого отчуждения, но не принуждает и не загоняет человека в не свойственное ему положение [Gustafson, 1986, p. 364].

Л. Толстой, «последний подлинный гигант, чающий преобразований дворянской интеллигенции», стремился найти ответы на «проклятые вопросы» о значении искусства, истории и самой жизни, отмечает американский историк-славист Джеймс Хедли Биллингтон (James Hadley Billington). В последних словах величайшего русского писателя, умиравшего вдали от покинутого дома, – «истина... я люблю много... как они...», – исследователь усматривает сходство этой предсмертной сцены с изображением на одном из последних рисунков Франсиско Гойи (1746–1828) – тела Гулливера, которое обступили муравьиные полчища человечков, водружающих свое знамя на сонной голове титана [Биллингтон, 2001, с. 1235].

Умирая как «одинокий паломник-сектант», отправившийся на поиски истины, Л. Толстой в последнем письме к жене писал, что «жизнь не шутка». По мнению Дж.Х. Биллингтона, эти слова поразительно похожи на последнюю запись в блокнотах художника А.А. Иванова (1806–1858): «Непозволительно шутить с Богом» [Биллингтон, 2001, с. 1235]. С точки зрения Дж.Х. Биллингтона, «иконой этой своеобразной веры» могла служить Толстому картина ивановского друга Н. Ге «Тайная вечеря», подвергшаяся резкой критике Достоевского [Биллингтон, 2001, с. 1236].

Американский историк полагает, что выполненные И.Е. Репиным портреты и зарисовки пожилого Толстого, одетого в крестьянское платье, у себя в усадьбе «служили последними иконами отмирающей веры, внушавшими благоговение, но не побуждавшими к подражанию» [Биллингтон, 2001, с. 1236].

В центре русской литературы и культуры рубежа веков находился А.П. Чехов. Он был знаком с известными русскими художниками – И.И. Левитаном, В.А. Серовым, И.Е. Репиным,

К.А. Коровиным, В.М. Васнецовым, творившими в манере раннего «русского импрессионизма». Их картины рассматриваются в качестве источников мотивов, тем и образов чеховского творчества, хотя обнаруженные сходства отнюдь не сводятся к прямым совпадениям.

Глубоко сближаются в своем мастерстве – писательском и художническом – Чехов и Исаак Левитан (1860–1900), чьи имена в биографических, литературоведческих и искусствоведческих исследованиях неизменно соседствуют. Их знакомство состоялось в 1879 г., и с тех пор до самой смерти Левитана их дружеские отношения и творческие контакты не прекращались. В течение 1885–1886 гг. Левитан работал над этюдом «Портрет писателя Антона Павловича Чехова».

Патетический образ убитой чайки, подсказанный Чехову Левитаном, стал символом медленного, неуклонного, хотя и не лишено очарования, увядания природы и человеческой жизни [Биллингтон, 2001, с. 1221]. Сумеречное чувство, разлитое в пьесах Чехова, трагически акцентирующее никчемность человеческого существования, напоминает навеянные чувством глубокой печали пейзажные полотна Левитана, изображающие увядание осенней природы. Персонажи чеховских пьес, прохаживаясь по сцене, выказывают полную неспособность понять себя, друг друга и окружающий мир, подобно Левитану, обречшему себя в последние два десятилетия жизни на одиночество. В этом отношении драмы «Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестры», «Вишневый сад» обнаруживают сходство с картинами «Вечер на Волге» (1887–1888), «Вечерний звон» (1892) и «Золотая осень» (1895), на которых Левитан не запечатлел ни одной человеческой фигуры [Биллингтон, 2001, с. 1222].

Постепенно Чехов начал отказываться от всех своих последних надежд: «Быть может, в поисках безмятежных сумерек пейзажей Левитана, Чехов бежал сначала в вишневый сад своей последней пьесы, а затем отправился умирать в Шварцвальд» [Биллингтон, 2001, с. 1224], высказывает предположение Дж.Х. Биллингтон. В конце жизни писатель пришел к осознанию того, что «от наступления материального прогресса нигде не скроешься, и под стук топора в саду падает занавес его последней пьесы» [Биллингтон, 2001, с. 1224].

Общность взглядов на искусство во многом обеспечила дружеские связи Чехова с художником Валентином Серовым (1865–1911), оказавшимся среди тех немногих, кто общался с писателем в последние годы его жизни. В 1902 г. Серов создал акварельный портрет своего друга.

Изучение «литературного импрессионизма» Чехова приобрело интенсивный характер в американских славистических исследованиях 1960–1980-х годов и было основано на семиотическом, структуралистском и компаративном подходах.

Доктор философии, профессор сравнительного литературоведения Петер Х. Стоуэлл (Peter H. Stowell) [Stowell, 1980] в ходе компаративного анализа новеллистики Чехова и Генри Джеймса (1843–1916) выявляет черты «литературного импрессионизма», присущие творческой манере обоих писателей.

В качестве составной части сюжета и фона чеховской прозы американский психолог Саймон Лессер (Simon O. Lesser) [Lesser, 1957] рассматривает повторяющиеся образы-символы. При каждом повторном использовании они наполняются новыми значениями, как, например это происходит при описании метели в рассказе «На пути» (1886).

Семиотик культуры, профессор Томас Виннер (Thomas Winner) определяет пьесы Чехова как «полиструктурные тексты», с присущими им импрессионистскими чертами, что, по его мнению, обусловлено «синкретической природой» чеховских произведений. Все словесное творчество писателя представляет собой «комплекс», включающий в себя элементы из других культурных сфер – музыки и живописи. Благодаря этому чеховская новеллистика предвосхищает творческие эксперименты авангардистского искусства XX в.: «Степь» (1888) с этой точки зрения представляет собой «серию импрессионистических зарисовок», а в концовке «Егеря» (1885) зашифрован «код импрессионистических цветов» [Winner, 1977, p. 163–164].

Импрессионистский прием «промежуточности» (inbetweenness) в качестве фундаментального свойства чеховской поэтики исследует профессор славистики Радислав Лапушин (Radislav Lapushin). Тончайшая работа Чехова «с оттенками слов выдает в нем импрессиониста» [Лапушин, 2021, с. 200]: в его произведени-

ях «на зыбкой границе сна и яви» слова превращаются в зримые образы» [Лапушин, 2021, с. 200].

Театральный и литературный критик Ричард Гилман (Richard Gilman) отмечает, что на протяжении тех многих лет, в течение которых чеховские шедевры «Чайка» (1895), «Дядя Ваня» (1896), «Три сестры» (1900) и «Вишневый сад» (1903) идут на западной сцене, они неизменно воспринимаются в контексте импрессионистской эстетики как «приглушенные», тонко организованные «драмы настроения», в минорном ключе освещающие драмы человеческих судеб [Gilman, 1974, p. 116].

Процессы сложного взаимодействия и синтеза вербальных и невербальных «текстов», происходившие в историко-культурном контексте России на протяжении XIX – начала XX в., оказали существенное влияние на художественную культуру последующих эпох. Дж.Х. Биллингтон приводит высказывание поэта Андрея Вознесенского, архитектора по образованию, утверждавшего, что новые литературные «гипотезы» часто черпают вдохновение не столько в литературе, сколько в других видах искусства: «Не думаю, что близость к литературным предшественникам так уж полезна для писателя. “Инцест” ведет к деградации. Я больше взял от Рублёва, Жоана Миро и позднего Коббюзе, чем от Байрона» [Биллингтон, 2001, с. 1225]. В XX столетии именно изобразительное искусство служило источником вдохновения для многих русских писателей и поэтов.

Список литературы

1. *Бахтин М.* Эстетика словесного творчества / сост. С.Г. Бочаров ; примеч. С.С. Аверинцева, С.Г. Бочарова. – Москва : Искусство, 1979. – 424 с.
2. *Биллингтон Дж.Х.* Икона и топос. Опыт истолкования истории русской культуры / пер. с англ. С. Ильина, В. Муравьёва, Н. Фёдоровой [и др.]. – Москва : Рудомино, 2001. – 1276 с.
3. *Бланк К.* Как сделан «Нос»: стилистический и критический комментарий к повести Н.В. Гоголя / пер. с англ. А. Волкова. – Санкт-Петербург : Библиороссика ; Бостон : Academic studies press, 2021. – 207 с. – (Серия «Современная западная русистика» = «Contemporary Western Rusistica»).
4. *Гарно де Лиль-Адан М.-К.А.* «Гений Христианства» в свете По, Бодлера и Достоевского // По, Бодлер, Достоевский : блеск и нищета национального гения / пер. с франц. Е. Куровой ; сост., вступ. ст.: А. Уракова, С. Фокин. – Москва : Новое литературное обозрение, 2017. – С. 147–165.

5. *Гринлиф М.* Пушкин и романтическая мода : фрагмент, элегия, ориентализм, ирония. – Санкт-Петербург : Академический проект, 2006. – 384 с. – (Современная западная русистика).
6. *Джэксон Р.Л.* Достоевский : поиск формы : философия искусства писателя / пер. на рус. яз. Т.В. Ковалевской. – Санкт-Петербург : Дмитрий Буланин, 2020. – 288 с.
7. *Лапушин Р.* Роза на траве : слово у Чехова / пер. с англ. Р. Лапушина. – Санкт-Петербург : Библиороссика ; Бостон : Academic studies press, 2021. – 256 с. – (Современная западная русистика = Contemporary Western Rusistica).
8. *Лотман Ю.М.* Анализ поэтического текста. – Москва : Просвещение, 1972. – 271 с.
9. *Лотман Ю.М.* Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. – Москва : Языки русской культуры, 1996. – 464 с.
10. *Лотман Ю.М.* Проблема художественного пространства в прозе Гоголя // Лотман Ю.М. Избранные статьи : в 3 т. – Таллин : Александра, 1993. – Т. 1. – С. 413–447.
11. *Перлина Н.* Тексты-картины и экфразисы в романе Ф.М. Достоевского «Идиот». – Санкт-Петербург : Алетейя, 2017. – 299 с.
12. *Сканлан Дж.* Достоевский как мыслитель / пер. с англ.: Д. Васильев, Н. Киреева. – Санкт-Петербург : Академический проект, 2006. – 256 с. – (Современная западная русистика).
13. *Сливкин Е.* «Танец смерти» Ганса Гольбейна в романе «Идиот» // Достоевский и мировая культура : альманах / гл. ред. К.А. Степанян. – Москва : Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН, 2003. – № 17. – С. 80–109.
14. *Тодоров Цв.* Введение в фантастическую литературу / пер. с фр. Б. Нарумова. – Москва : Дом интеллектуальной книги, 1999. – 143 с.
15. *Ямпольский М.* Наблюдатель : очерки истории видения. – [Изд. 2-е, исправленное]. – Санкт-Петербург : Мастерская СЕАНС : Порядок слов, 2012. – 344 с.
16. *Fanger D.* The creative of Nicolay Gogol [Творение Николая Гоголя]. – Cambridge ; London : Belknap press of Harvard univ. press, 1979. – 300 p.
17. *Firtich N.* The inclusive vision : Gogol, the avant-gard and the Russian strategies of depiction [Всеобъемлющее видение : Гоголь, авангард и методы изображения русских кубофутуристов] // Записки русской академической группы в США. – Нью-Йорк : The association of Russian-American scholars in the U.S.A, 2008–2009. – Т. 35. – С. 375–451.
18. *Gilman R.* The making of modern drama : study of Büchner, Ibsen, Strindberg, Chekhov, Pirandello, Brecht, Beckett, Handke [Создание современной драмы : исследование Бюхнера, Ибсена, Стриндберга, Чехова, Пиранделло, Брехта, Беккета, Хандке]. – New York : Yale univ. press, 1974. – 292 p.
19. *Greenleaf M.* Pushkin's «Journey to Arzrum» : the poet at the border [«Путешествие в Арзрум» Пушкина : поэт на границе] // Slavic review. – 1991. – Vol. 50, N 4. – P. 940–953.

*Современная американская славистика о визуализации
русской литературы XIX в.*

20. *Gustafson R.F.* Leo Tolstoy : resident and Stranger. A study in fiction and theology [Обитатель и Чужак : теология и художественное творчество Льва Толстого]. – Princeton : Princeton univ. press, 1986. – 480 p.
21. *Lesser S.O.* Fiction and unconscious [Литература и бессознательное]. – Chicago : Chicago univ. press, 1957. – 322 p.
22. *Maguire R.A.* Exploring Gogol [Знакомство с Гоголем]. – Stanford : Stanford univ. press, 1994. – 409 p.
23. *Mitchell W.J.T.* What is visual culture? [Что такое визуальная культура?] // Meaning in the visual arts : views from the outside / ed. by Lavin I. – Princeton : Institute for advanced study, 1995. – P. 189–212.
24. *Perlina N.* Portrayals of Aglaya and Nastasia : ekphrastic narrative in «The Idiot» [Портретные описания Аглаи и Настасьи : экфрастическое повествование в «Идиоте»] // Аспекты поэтики Достоевского в контексте литературно-культурных диалогов / под ред. Кроо К., Сабо Т., Хорвата Г.Ш. – Санкт-Петербург : Дмитрий Буланин, 2011. – С. 32–49. – (Dostoevsky monographs / A series of the International Dostoevsky society ; вып. 2).
25. *Slattery D.P.* The Idiot, Dostoevsky's fantastic prince : a phenomenological approach [Идиот, фантастический князь Достоевского : феноменологический подход]. – New York ; Frankfurt am Main ; Bern : Peter Lang publishing inc., 1983. – 226 p.
26. *Stowell H.P.* Literary impressionism, James and Chekhov [Литературный импрессионизм, Джеймс и Чехов]. – Athens : The univ of Georgia press, 1980. – 277 p.
27. *Winner Th.G.* Syncretism in Chekhov's art : a study of polystructured texts [Синкретизм искусства Чехова : исследование полиструктурных текстов] // Chekhov's art of writing. A collection of critical essays. – Columbus : Slavica publishers, 1977. – P. 153–166.

ЛИТЕРАТУРА И ОБЩЕСТВО

УДК: 821.133.1

DOI: 10.31249/lit/2023.02.05

ЮРЧЕНКО Т.Г.¹ ВСЕГДА ЛИ СМЕХ ОСВОБОЖДАЕТ? Рецензия на кн.: ДОБРЕНКО Е., ДЖОНССОН-СКРАДОЛЬ Н. ГОССМЕХ: СТАЛИНИЗМ И КОМИЧЕСКОЕ. – Москва : Новое литературное обозрение, 2022. – 768 с.

Аннотация. Полемизируя с широко распространившимся (после книги М.М. Бахтина о Рабле) мнением, что смех всегда анти-тоталитарен, демократичен, направлен на разрушение общепринятых норм, отменяет страх и способствует освобождению личности, авторы рецензируемого издания показывают, как при сталинизме смех становится средством тоталитарного контроля и подчинения. Это – санкционированный и несмешной смех, направленный на создание образа «народа» и опирающийся на архаическое мировоззрение вчерашних крестьян. Именно поэтому он противостоит либерализму и модерности и сближается с популизмом.

Ключевые слова: официальная культура; смех; комическое; сталинизм; советское искусство; социалистический реализм; популизм.

Для цитирования: Юрченко Т.Г. Всегда ли смех освобождает? // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7: Литературоведение. – 2023. – № 2. – С. 62–72. – Рец. на кн.: Добренко Е., Джонссон-Скрадоль Н. Госсмех : сталинизм и комическое. – Москва : Новое литературное обозрение, 2022. – 768 с. – DOI: 10.31249/lit/2023.02.05

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

YURCHENKO T.G.¹ Is laughter always liberating? Book review: Dobrenko E., Jonsson-Skradol N. State laughter: Stalinism and comic

Abstract. The authors of the book under review prove that the laughter as social and esthetic phenomenon not necessarily has anti-totalitarian and democratic nature, not always aims at destroying the accepted norms or denies fear and liberate the person – as according to the opinion widely spread after the publication of M.M. Bakhtin’s book on Rabelais. It is argued that the laughter under Stalinism becomes the means of totalitarian control and subjugation. This laughter is sanctioned and unfunny one; it is aimed at creation of image of “nation” and is based on archaic worldview of the yesterday’s peasants. That is why the laughter in socialistic realism resists liberalism and modernity and comes close to populism.

Keywords: official culture; laughter; comic; Stalinism; soviet art; socialistic realism; populism.

To cite this article: Yurchenko, Tatiana G. “Is laughter always liberating? Book review: Dobrenko E., Jonsson-Skradol N. State laughter: Stalinism and comic”. Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies, no. 2, 2023, pp. 62–72. DOI: 10.31249/lit/2023.02.05 (In Russian)

Книга о роли и формах комического в культуре сталинизма, написанная филологом и культурологом, профессором Венецианского университета Евгением Добренко, известным исследователем литературы соцреализма, занимающимся разными аспектами этой темы уже более тридцати лет², совместно (авторство распределено по главам) с Натальей Джонссон-Скрадоль, научным со-

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

²См., напр.: Добренко Е. «Правда жизни» как формула реальности // Вопросы литературы. – 1992. – № 1. – С. 4–26; Добренко Е. Метафора власти. Литература сталинской эпохи в историческом освещении. – Мюнхен, 1993; Добренко Е. Формовка советского читателя. – Санкт-Петербург, 1997; Добренко Е. Формовка советского писателя. Социальные и эстетические истоки советской литературной культуры. – Санкт-Петербург, 1999; Добренко Е. Музей революции. Советское кино и сталинский исторический нарратив. – Москва, 2008; Добренко Е. Поздний сталинизм. Эстетика политики : в 2 т. – Москва, 2020.

трудником Шеффилдского университета, специалистом по изучению функционирования языка в тоталитарных обществах, посвящена практически неизученному феномену: санкционированному, апроприированному государством смеху как средству тоталитарного контроля. Этот смех исследователи и называют госсмехом. Его характерная черта – он не был смешным. И хотя в сегодняшней перспективе многие произведения соцреализма выглядят смешными («мастера невольного смеха» – так называл советских писателей, не догадывавшихся о комическом эффекте ими написанного, З. Паперный¹), это нисколько не мешало, но даже помогало смеху сталинской культуры, пишет Е. Добренко, «активно участвовать в том, чтобы “жить стало веселее”» [Добренко, Джонссон-Скрадоль, 2022, с. 12].

Рассуждая о советской эпохе, исследователь полагает, что она была специфически российской версией перехода от патриархального общества к индустриальному: «Поскольку в результате революции, голода, гражданской войны и репрессий тонкий слой российской городской культуры был почти полностью разрушен, город практически лишился возможности сопротивляться архаизации, принесенной в него сельским населением... Модернизируясь, советское общество неотвратимо архаизировалось. Советский человек, соответственно, оказался персонажем переходным: это был наполовину сельский, наполовину городской житель» [Добренко, Джонссон-Скрадоль, 2022, с. 16–17]. Архаизированная, проникнутая антизападническими и антилиберальными интенциями, сопротивляющаяся модерности культура сталинизма стала зеркалом массового вкуса полу-урбанизированных крестьян.

Сталинская культура, полагает Е. Добренко, в которой утопический марксистский проект подгонялся под имевшийся «человеческий материал», должна быть понята как «карнавал власти», точка, в которой пересекались возвышенное и профанное, верх и низ, причем противоречия между ними стирались. «Соцреализм интернализировал позицию смеющихся масс. Перестав смеяться *над* ними, он засмеялся *вместе* с ними, пока и вовсе не заменил их, став смеяться *вместо* них. Так популизм (народность) стал

¹ Паперный З. Homo ludens : сб. воспоминаний, документов. – Москва, 2019. – С. 282.

modus operandi сталинской культуры» [Добренко, Джонссон-Скрадоль, 2022, с. 14].

В этом принципиальное отличие соцреалистического смеха от карнавального, описанного М.М. Бахтиным в книге о Рабле, и именно поэтому характеристики карнавального смеха как части «народной культуры», противостоящей культуре официальной, смеха как проявления стихии свободы – его неуправляемость, невозможность быть навязанным, его антитоталитарная природа и демократизм, разрушающий социальную иерархию, не имеют никакого отношения к культуре сталинской эпохи. «Достаточно поменять предикаты описанной Бахтиным схемы, заменив сталинские догматы религиозно-охранительной риторикой – будь то патриотическая патетика современного российского режима, православная “нудительная серьезность” РПЦ или исламское морализаторство, дружно продвигающие средневековую архаику в современном обществе, – чтобы понять, что мы имеем дело не с оппозицией народ/режим, но с оппозицией либерализма популистской (“народной”, патриархальной, крестьянской) культуре, находящей близкой для себя антилиберальную архаику, продвигаемую режимом и религиозными обскурантами» [Добренко, Джонссон-Скрадоль, 2022, с. 20].

Политической функцией сталинского искусства было создание образа власти, легитимирующего ее в глазах народных масс, и параллельно с этим создание образа самих масс. «Смех как основа “народной культуры” был одним из ключевых инструментов производства “народа”. Только видя себя в зеркале, получая свой собственный образ, массы материализуются в качестве “народа” как высшего суверена, легитимирующего власть» [Добренко, Джонссон-Скрадоль, 2022, с. 14].

Сталинизм, озабоченный сохранением власти больше, чем строительством утопии, заменил коммунистический проект национальным, в котором «народная культура», т.е. национальный аспект и опора на традиции, выдвигалась на первый план. Поэтому, подчеркивает исследователь, важно понять, «как сатира встроена в идеологический аппарат режима, служит ему, питает культуру resentment, чем она близка широким слоям населения, изливающим свою озлобленность и фрустрацию от неспособности модернизироваться и встроиться в современный мир в праведный гнев

против кощунников и карикатуристов» [Добренко, Джонссон-Скрадоль, 2022, с. 14].

Этот карнавал – карнавал власти – орудие не освобождения, но устрашения, его внутреннее содержание – страх и ликование, а язык – «спесивая издевка и злобная сатира на весь окружающий мир» [Добренко, Джонссон-Скрадоль, 2022, с. 14]. «Народная культура» в XX в. больше не является оппозицией несвободе, но сближается с популизмом как своим политическим эквивалентом.

Руководствуясь бахтинской теорией карнавала феномен «тоталитарного смеха» понять нельзя, поскольку Бахтин писал о смехе субверсивном как единственно аутентичном. «Разница между субверсивным и тоталитарным смехом (или *госсмехом*), – пишет Е. Добренко, – такая же, как между антисоветским анекдотом и “Кубанскими казаками”: оба принадлежат к советской смеховой культуре, однако на этом их сходство исчерпывается» [Добренко, Джонссон-Скрадоль, 2022, с. 30].

У Бахтина резко противопоставлена культура верхов и низов. Разделение на «официальную» и «народную» культуру лежало и в основе советской эстетики, причем Бахтин, в концепции которого усматривались антисоветские аллюзии, воспринимался как борец с советской ортодоксией. Однако, замечает исследователь, если противопоставление официальной и народной культур в Средневековье было обусловлено тем, что легитимация власти происходила от Бога, Новое время, обожествившее демократию и «Народ», в Боге не нуждается. «Именно Народ является источником и окончательным референтом власти и террора, идеологически оформленного и политически институализированного режимом. “Народ” и есть выразитель последней воли, а потому он становится субъектом, равным Богу, и единственным объектом культа» [Добренко, Джонссон-Скрадоль, 2022, с. 31].

При сталинизме низовая культура вчерашних крестьян и эстетика патриархального общества, указывает Е. Добренко, были подняты до государственного уровня и бесконечно воспроизводились, творя тем самым «народные массы». В искусстве соцреализма народные массы запечатлены в монументальных образах, которые не «спущены сверху», но взяты из самой «низовой культуры»: это то, какими возвышенными и облагороженными эти массы хотели себя видеть – в соответствии с массовым же вкусом. И попу-

листская версия соцреализма была полноправной частью парадного («официозного») соцреализма. Сталинский карнавал похож на бахтинский лишь в том отношении, что в нем также смеются, когда разрешено, причем (в отличие от бахтинского) над тем, над чем разрешено.

Соцреализм чужд иронии, спутнице сомнения, его стихия – сатира и сарказм, в чем, по мнению исследователя, проявляется специфика «русского смеха», связанная с потребностью «в национальном самоутверждении через оглупление, сатиризацию и окарикатуривание Другого» [Добренко, Джонссон-Скрадоль, 2022, с. 50].

Ленинская теория отражения, согласно которой комическое в искусстве отражает комическое в жизни, демонстрирует в случае соцреализма свою несостоятельность, поскольку дело обстоит как раз наоборот: «превращая то или иное явление в комическое, советская сатира маркировала его как враждебное» [Добренко, Джонссон-Скрадоль, 2022, с. 58]. При этом советская сатира действовала так, что полагаемое неприемлемым относилось в прошлое, тем самым как бы отменялось.

В сталинизме, пишет Е. Добренко, комическое, нацеленное на обнаружение жизненных противоречий, «наталкивается на фундаментальное препятствие: эпический мир соцреализма весь устремлен к гармонизации, а вовсе не к раскрытию противоречий. Это создает ситуацию невозможности комического *одновременно* с постоянной необходимостью в его симуляции, обусловленной соцреалистическим популизмом (народностью) и оптимизмом. Здесь мы имеем дело с оксюморонной в своей основе формой *гармонизирующего смеха*, дававшей простор для бесконечных диалектических упражнений» [Добренко, Джонссон-Скрадоль, 2022, с. 76–77].

Сатира в госсмехе – не совсем сатира, а юмор – не совсем юмор: в неразличении понятий, считает исследователь, – одна из основных проблем соцреалистического смеха.

Более фундаментальным, чем Конституция, документом, закрепляющим основной закон сталинизма, стал написанный Сталиным «Краткий курс истории ВКП(б)» (1938), который окончательно закреплял критерии различения своих и чужих, хорошего и плохого и, как считает Н. Джонссон-Скрадоль, был эпическим: «и

бесконечно сложное начало истории, и ее окончание (разгром врагов) объединены цельным сюжетом, где каждое событие имеет судьбоносное значение для движения к развязке, а действующие лица, представляющие силы добра, обладают поистине сверхчеловеческими качествами» [Добренко, Джонссон-Скрадоль, 2022, с. 128]. При этом столкновение сил добра с силами зла описано в мини-нарративах, исполненных насмешек и сарказма, где ключевые события поданы схематично в соответствии с целью рассказчика показать связь между причиной и следствием. «Схематичность эта гарантирована тем, – пишет исследовательница, – что к моменту выхода “Краткого курса” почти все объекты авторского сарказма уже были мертвы, и возможность непредвиденных изменений в поведении героев исключена; их роль в истории была закреплена навсегда. Отрепетированные в устной речи на столкновениях с живыми жертвами, эти языковые приемы были зафиксированы на письме как необходимая составляющая и сюжета (деления на своих и чужих) и стилистики (вырабатывая четкие ассоциации с определенными именами и понятиями)... Смех публики, действительно звучавший или же внесенный позднее в официальные стенограммы, играл важную роль в этом процессе, фактически отражая изменяющиеся принципы наказания неверных: смех в ответ на представление главой государства гротескного типа ненадежного партийца или абсурдности утверждений идеологических противников, превратился в смех, предвещающий приговор, а затем – в смех, сопутствующий вынесению приговора» [Добренко, Джонссон-Скрадоль, 2022, с. 136]. Этот авторский нарратив диктатора и был настоящим законом сталинского общества.

Легитимность советского государства, замечает Е. Добренко, опиралась как на доктринальность, так и на политическую приспособляемость. Универсальным инструментом в этой ситуации становилась сатира («критика и самокритика»): «она последовательно окрашивала в свои цвета прошлое и внешний мир (настоящее, напротив, покрывалось глянец “добротного юмора”» [Добренко, Джонссон-Скрадоль, 2022, с. 307]. Причем то, что превращалось в объект сатиры, становилось прошлым, в том числе – Запад как мир капиталистического прошлого.

На сталинскую эпоху пришелся расцвет собственно советской сатиры, и несостоятельно мнение о том, что при Сталине са-

тиры не могло быть. Уникальность соцреалистической сатиры состоит в ее политико-эстетической специфике, это – «иницируемая, спонсируемая и продвигаемая самим режимом сатира на самое себя» [Добренко, Джонссон-Скрадоль, 2022, с. 364], т.е. качественно отличная от сатиры в традиционном понимании. В этой сатире позиции извне просто не могло быть. «Здесь, – пишет Е. Добренко, – срабатывает общая стратегия советского режима по поглощению любых анклавов автономности. Поглощение субъекта критики становится возможным в самокритике – ситуации, когда субъект осмеивает сам себя... Эта невозможность внешней по отношению к власти позиции делала критику по отношению к ней невозможной в принципе. В соответствии с этим, цензура не допускала ничего, кроме “самокритики”... Альтернативой самокритике становилась смерть» [Добренко, Джонссон-Скрадоль, 2022, с. 317–318].

В советской эстетике понятия сатиры и юмора стали восприниматься как взаимодополняющие: нет сатиры без юмора (который насмеяется), а юмор всегда содержит элементы сатиры (которая высмеивает). Приоритет в госсмехе, отмечает Е. Добренко, отдавался сатире, которая, «высмеивая, утверждала героический идеал» [Добренко, Джонссон-Скрадоль, 2022, с. 547].

В книге анализируются самые разнообразные жанры – от карикатуры (как изобразительной, так и словесной), басни, фельетона, пословиц, поговорок, частушек до театральных пьес и кинематографа.

Квинтэссенцией советской сатиры, по мнению Е. Добренко, явилась сталинская театральная сатира. Поворотным стал 1952 г., когда в редакционной статье «Правды» – «Преодолеть отставание драматургии» – была провозглашена борьба с «бесконфликтными пьесами», что было вызвано политическими причинами: Сталин готовил «большую чистку» высших властных структур.

Этой инициированной «сверху» сатире предписывался определенный круг тем – потеря бдительности, ротозейство, формальное отношение к своим обязанностям, нежелание прислушиваться к критике снизу, очковтирательство, антиморальное поведение в быту и др. «Тот набор персонажей – номенклатурных “кадров”, который представлен в сталинской сатире, те отношения, которые складываются между ними, и те провалы, в которых они оказыва-

ются к концу действия, не оставляют сомнений в том, что здесь воспроизводится политический *ритуал чисток*. Жанр этот потому и сформировался окончательно сразу после войны, что в эпоху Большого террора на театральных подмостках не надо было ставить то, что разыгрывалось в жизни и что без остатка заполняло собой социальный медиум... Вновь и вновь повторяя на театральных подмостках ритуал чистки, советский смех, будучи превращенной формой страха, выполнял свою основную, *террористическую* функцию» [Добренко, Джонссон-Скрадоль, 2022, с. 464, 469].

Очень привлекательными для легитимизации и народного статуса власти стали малые жанры – пословицы, поговорки, частушки – с их тематической всеядностью, стилистической незатейливостью и легкой запоминаемостью. «Неважно, в какой степени советские пословицы действительно вошли в речевой обиход; важно, – пишет Н. Джонссон-Скрадоль, – насколько они должны были воплощать собой некие минимальные единицы смысла на языке и в контексте господствующей идеологии» [Добренко, Джонссон-Скрадоль, 2022, с. 483].

Политическому воспитанию, отмечает исследовательница, служили и частушки, в которых проявляется общее свойство юмора сталинской эпохи: «в отредактированном сталинском фольклоре смешным оказывается сам момент приостановки действия нововведенных норм, сам факт выхода за пределы допустимого, само существование всего, что противоречит идеалу новой жизни» [Добренко, Джонссон-Скрадоль, 2022, с. 512]. Эти малые (псевдо)фольклорные жанры готовили граждан к правильному восприятию официального сталинского дискурса, представляя собой «идеальное средство формирования нового субъекта, который еще не научился говорить, но уже умеет смеяться и испытывать ощущение счастья, что было важно для общества, которое во многом строилось именно на готовности граждан к нетребовательному и безоговорочному счастью» [Добренко, Джонссон-Скрадоль, 2022, с. 542].

По сравнению с эпохой 1920-х годов, отмечает Е. Добренко, эволюция советского юмора шла по нисходящей линии, и, если в 1920-е годы советская смеховая культура еще оставалась по преимуществу городской, то со временем ментальный профиль потребителей культуры обретал все более крестьянские черты, что

способствовало огрублению смешного. «Сталинская комедия похожа на раннюю советскую комедию примерно так же, как Дворец Советов на башню Татлина: оба проекта задумывались как высотные сооружения, но на этом их сходство и закачивается. Генезис сталинской комедии был связан с архаизацией (деурбанизацией) советского смеха. Создавался новый образ народа, который нес новый тип комического. Знаковой фигурой становится дед Щукарь. *Понять читателя, смеющегося над дедом Щукарем, – значит понять сталинский субъект*» [Добренко, Джонссон-Скрадоль, 2022, с. 653].

Одной из ключевых категорий соцреалистической эстетики, в отличие от ранней революционной культуры, стала народность, ярче всего представленная в комедийных жанрах, обращенных к самой широкой аудитории. «Это определяется тем, – пишет исследователь, – что *самая народность есть образ массы, какой ее хотела бы видеть власть*. Собственно, формирование новой “народной культуры” было *raison d’être госсмеха*, задача которого сводилась к созданию веселой, смеющейся и поющей – ликующей массы» [Добренко, Джонссон-Скрадоль, 2022, с. 717–718]. Наиболее отчетливо это проявилось в кинематографе.

Соцреалистическая революция в искусстве происходит в начале 1936 г., когда выходит ряд постановлений об опере, балете, архитектуре, живописи. Знаменем соцреализма становится народность, оформляется синтез «классического наследства» со средним вкусом масс.

Этот синтез явлен в фильме Г. Александрова «Волга-Волга» (1938), представляющем собой, пишет Е. Добренко, «историзацию социалистической эстетики во всей полноте процесса ее становления: от борьбы с классикой, через “овладение классическим наследием” и вплоть до создания собственной классики на основе синтеза, условно говоря, симфонического оркестра с народным хором... “Музыкальная комедия” Александрова есть самоманифестация соцреализма и в этом смысле – чистое зрелище власти образца 1938 года» [Добренко, Джонссон-Скрадоль, 2022, с. 732].

Использование смеха в политических целях – уникальное порождение сталинской культуры, и такой смех, по мнению Е. Добренко, «очень активно функционирует в современном российском обществе и политической культуре. Просто в ней домини-

нируют другие жанры, другие формы этого государственного смеха, но роль его только выросла. Огромные аудитории, которые собирали Задорнов или Петросян, состояли из тех же людей, которые в детстве смеялись над дедом Щукарем» [Добренко, Сапрыкин, 2022]. Именно тем, что исследуемый феномен остается актуальным, что к позднему сталинизму обращена постсоветская ностальгия, обусловлено значение исследования, помогающего лучше понять природу сегодняшнего состояния общества.

Книга снабжена Указателем имен, что увеличивает ее научную ценность.

Список литературы

1. *Добренко Е., Джонссон-Скрадоль Н.* Госсмех : сталинизм и комическое. – Москва : Новое литературное обозрение, 2022. – 768 с.
2. *Добренко Е., Сапрыкин Ю.* «Это проходит по категории смешного, но это совсем не смешно» [Интервью Е. Добренко корреспонденту «Коммерсанта» Ю. Сапрыкину] // Коммерсант. – 2022. – 28.10. – URL: <https://www.kommersant.ru/doc/5621419> (дата обращения: 25.12.2022).

ЛИТЕРАТУРА И ФИЛОСОФИЯ, ЛИТЕРАТУРА И РЕЛИГИЯ

УДК 165.62

DOI: 10.31249/lit/2023.02.06

МАКСАКОВ В.В.¹ «ПОСТИЖЕНИЕ СМЫСЛА» МАРТИНА ХАЙДЕГГЕРА. ОПЫТ ЛИЧНОГО ОСВОЕНИЯ, ИЛИ ЗАМЕТКИ НА ПОЛЯХ К ПРА-БЫТИЮ И ИСТОРИИ[©]

Аннотация. В статье дается разбор некоторых аспектов содержания работы М. Хайдеггера «Постижение смысла» (Besinnung), перевод которой на русский язык был опубликован в 2022 г. Особое внимание уделяется понятию «пра-бытие» и представлениям германского философа об историзме. Проводится сопоставление между некоторыми мыслями Хайдеггера и каббалистической традицией.

Ключевые слова: М. Хайдеггер; пра-бытие; история; махинативность; иудейская традиция; вопрошание; катастрофа; память.

Для цитирования: Максаков В.В. «Постижение смысла» Мартина Хайдеггера : заметки на полях к пра-бытию и истории // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение. – 2023. – № 2. – С. 73–93. DOI: 10.31249/lit/2023.02.06

MAKSAKOV V.V.² *Mindfulness* by Martin Heidegger. Essay on personal exploration, or Marginalia on Beyng and history[©]

¹ **Максаков Владимир Валерьевич** – независимый исследователь, Москва, e-mail: houston1836@gmail.com

© Максаков В.В., 2023

² **Maksakov Vladimir Valerievitch** – independent scholar, Moscow, e-mail: houston1836@gmail.com

© Maksakov V.V., 2023

Abstract. The article reviews some aspects of the content of Heidegger's work *Mindfulness (Besinnung)*, the Russian translation of which was published in 2022. Special attention is paid to the concept of *Beyng* and the German philosopher's ideas of historicism. A comparison is made between some of Heidegger's thoughts and the Kabbalistic tradition.

Keywords: M. Heidegger; Beyng; history; Machenschaft; Jewish tradition; questioning; catastrophe; memory.

To cite this article: Maksakov, Vladimir V. "Mindfulness by Martin Heidegger. Essay on the personal exploration, or Marginalia on Beyng and history", *Social Sciences and Humanities. Domestic and Foreign Literature. Series 7: Literary Studies*, no. 2, 2023, pp. 73–93. – DOI: 10.31249/lit/2023.02.06 (In Russian)

Анатолию Валериановичу Ахутину

Контекст

«Постижение смысла» (*Besinnung*) – перевод на русский язык 66-го тома собрания сочинений Мартина Хайдеггера¹, в который вошли неопубликованные при жизни философа работы (1938–1939). Издательская аннотация скупко говорит: «Написанная в лесном изгнании, в секрете от любимых учеников, рукопись “Постижения смысла” выражает критику национал-социалистической диктатуры – отрицание национального подразделения народов в зависимости от их национальности. Главные мысли рукописи – прояснение смысла понятий философии “другого Начала”» [Хайдеггер, 2022, с. 4]. Думается, что этим сразу сказано слишком многое, обязывающее к чтению книги. Если дело обстоит таким образом, то лежащий перед русским читателем текст может восприниматься ни больше ни меньше как опровержение «Чёрных тетрадей»². Однако еще важнее, что такое выска-

¹ Heidegger M. Gesamtausgabe. – Frankfurt am Main : Vittorio Klostermann GmbH, 1994. – Vol. 1–102.

² Напомню, что публично после 1945 г. Мартин Хайдеггер не говорил о нацизме и – в частности, о своем – антисемитизме. О дискуссии вокруг «Чёрных тетрадей» и сложных отношений философа с национал-социализмом см. [Погорельская, 2019].

звание не просто появилось, но и было сделано только для самого себя, без расчета на «круг читателей» – это придает ему особую ценность в плане философской честности. В своем разборе я попытаюсь истолковать два феномена, о которых в «Постижении смысла» в основном и идет речь, – историю и пра-бытие, – в жанре характерологического эссе и на фоне личной ситуации философа¹.

В качестве необходимого исторического контекста упомяну, что подступы к философии «другого Начала» германский мастер начал прокладывать еще в тридцатые годы. В то время он работал сразу на нескольких уровнях (что отражало его профессиональные интересы, но главное – личную установку): в «официальной» науке он выпускал близкие к традиционным историко-философские исследования и служил на посту ректора Фрайбургского университета, в своих философских пристрастиях все больше разворачивался к досократикам, Фридриху Гёльдерлину и Фридриху Ницше – и, наконец, для себя самого писал «Чёрные тетради». После неудачи первого и последнего проектов он остановился на тщательной разработке среднего между ними.

Автобиографичность, характерная для «Чёрных тетрадей», присутствует и в «Постижении смысла», но на сей раз Хайдеггер ищет такие ходы, которые хотя бы отчасти позволили бы ему найти что-то положительное в ситуации катастрофы: «Тот, кто не продвинулся в этом и никогда не признавал порога, на котором происходит преобразование-превращение человека в Вот-Тут-Бытие в краткое время сильных потрясений всех временных пространств сущности – тот не знает, что значит мыслить. Коридоры-проходы к обоснованию истины пра-бытия временами подходят к утраченным пунктам, намечая границы человеческих возможностей – и дают в этом свойстве своем гарантию, что однажды они прольют свет на пространство игры времени и тогда разрушить эту возможную опору уже не сможет никакое сущее-бытующее» [Хайдеггер, 2022, с. 45–46].

Любопытно, что здесь философ использует совсем другую метафору направленности и пространства, чем столь привычные для него «пути» и «тропы». Во-первых, «коридоры» и «проходы» обозначают пространство скорее внутреннее, чем внешнее, во-

¹ За это уточнение благодарю Илью Бендерского.

вторых, они подчеркнута искусственные и махинативные¹, так как задают направление. Однако при этом только они сейчас и находятся в присутствии-размерном окружении философа. И далее практически нигде на страницах «Постижения смысла» он не говорит, что присутствие отклонилось, или сбилось с пути, или пошло неверной дорогой. Вместо этого он использует образы, связанные или с памятью (забвение бытия – кем? Память является важнейшим экзистенциалом для мыслителя, ибо всегда укореняется в прошлое – единственное время, находящееся «в распоряжении» человека), или со слухом (бытие зовет, при этом достаточно припомнить образы тропинок и пещер, чтобы убедиться: в «Постижении смысла» зрительных образов и какого бы то ни было «вида» бытия нет).

1. «Постижение смысла»: проблема жанра

После того как у нас появилась возможность познакомиться с «Чёрными тетрадами», мы смогли хотя бы мельком увидеть мастерскую мысли Мартина Хайдеггера (которая совсем не заменяла ему черновики – слово философа ценно само по себе). При этом часто упускается из виду их афористический характер, который роднит все эти записи с подходом к мысли Фридриха Ницше (не случайно в то время Хайдеггер и приступает к изучению Ницше). По сравнению с «Чёрными тетрадами» текст «Постижения смысла» гораздо более структурированный, в чем-то напоминающий модернистскую форму трактата «Бытие и время». Однако в этом же заключается и любопытное отличие от «Тетрадей» – крайняя дробность деления текста. Иногда складывается впечатление, что Хайдеггер стремится поименовать не только каждый описываемый им феномен, но и сколько-нибудь самостоятельный абзац. Это придает вроде бы философскому тексту напряжение, характерное скорее для повествования, динамику и интригу. Читатель «Постижения смысла» изначально не может быть уверен, что текст поможет ему постичь этот самый смысл. И само название работы это подчеркивает: смысл постижим в процессуальности, в

¹ О слове «махинативность» см. далее на с. 77.

длительности, во временении. Постижение смысла никогда не может быть одним-единственным событием, подобно озарению¹.

Разочаровавшись во всей и всяческой современности – и прежде всего в своей попытке оказывать влияние на нее – Хайдеггер делает резкий разворот назад, обращаясь к истории философии и к пра-бытию: «Сущность философии остается единственно в том, чтобы быть существенным знанием (хранением истины, которой положена основа) – но никогда не “действовать” и не “влиять”» [Хайдеггер, 2022, с. 54]. Для этого ему и было необходимо потрясение: «В игре, – в которую в будущем вынуждено будет “вступить” само прабытие – на кону стоит то, что еще никогда не стояло на кону в истории мышления: то, что будет выспрошена-расспрошена истина пра-бытия, под эту истину будет подведена какая-то основа, и человек – меняясь и преображаясь – станет в этой основе безосновно-бездонным: это будет трясение не только “земли” и потрясение “народов”, но и сотрясение сущее-бытующего как такового в Целом» [Хайдеггер, 2022, с. 49]. Таким образом, в «Постижении смысла» в неявном виде продолжают присутствовать автобиографические мотивы, «делающие» эту книгу необходимым продолжением «Чёрных тетрадей».

2. Махинативность и сущее-бытующее

Для осмысления случившейся (в том числе и с ним самим) катастрофы Мартин Хайдеггер вводит, среди прочего, новое философское слово – махинативность. Русский перевод здесь кажется особенно хорошим, так как указывает одновременно и на машин-

¹ И здесь кажется важным отметить сближение мыслей Хайдеггера не только с Анри Бергсоном, но и с французской историографической школой «Анналов», что особенно актуально для того исследования историчности, которое предпринимает философ. (Если классический историзм, исходя в своих традиционных представлениях из равномерности исторического времени, пытался синхронизировать политическую, социально-экономическую и культурную историю – а также и повседневность, – то хайдеггера дифференциация времени времени, разделяющегося на разные скорости и темпоральные структуры, показала несовпадение политических, социально-экономических и культурных процессов почти в строгом соответствии с разделением школой «Анналов» истории на три уровня: политических событий, социально-экономических изменений и ментальных трансформаций. Время в истории времени по-разному.)

ность-искусственность, и на махинацию-обман этого феномена. Махинативность является присутствием суще-бытующего, и именно последнее определение прокладывает путь для понимания. Не подвергнувшись онто-онтологическому разделению на бытие и сущее, суще-бытующее оказывается таким способом сущения бытия, который подчиняет себе все остальные модусы. Хайдеггер, как и почти всегда, избегает конкретных исторических примеров (то, о чем умалчивается, важнее того, о чем говорится), и в этом специфика его историзма, который, с одной стороны, тесно связан со временем, а с другой – все-таки стремится эти узы разорвать, рассчитывая на близкое к «истине» понимание истории. Поэтому при желании суще-бытующее можно определить и через тоталитарные диктатуры XX в., и через мировые войны, и через опасность уничтожения, которой человек грозит самому себе: «Война – это только непокоренно-непересиленная махинативность суще-бытующего, мир – это только кажущееся утихомиривание этой непокоренности» [Хайдеггер, 2022, с. 21]. И еще это столь любимая Хайдеггером идея финала цивилизации, где господство техники уже отчуждает человека от самого себя: «Завершение, скорее, привносит последнее и наивысшее Отчуждающее в эпоху, которая не прекращается с его привнесением, но начинается господство сущности. Завершение метафизической эпохи поднимает бытие в смысле махинативности к такому “господству”, что в нем происходит забвение бытия, и, тем не менее, суще-бытующее такой сущности практикуется как Единственное, доводясь до безусловно надежного представления и по-ставления промышленностью» [Хайдеггер, 2022, с. 31]. И точку зрения философа подтверждает историк: «Слово “технология” лишь является наиболее исчерпывающим для определения способа – того, как это делается». Главное же – суще-бытующее есть особый способ присутствия (в том числе и человека) в этом мире, который вообще чреват постоянным навязыванием своей воли и господства, в том числе над природой: «ландшафт уже заранее рассматривается “технически” – так, что “техническая” структура вполне сообразна ему и вписывается в него» [Хайдеггер, 2022, с. 37]. И махинативность как модус суще-бытующего выступает как закономерный итог, так как махинация есть в самом стремлении к махинизации: «Махинативность означает здесь все делающую и все исчерпывающую делаемость

суще-бытующего – так, что в ней только и определяется сущность покинутого пра-бытием (и основанием его истины) суще-бытующего... Махинативность есть самонастраивание на махинативную махинность всего, а именно так, что предопределено Неудержимое-Беспреданное безусловного рассчитывания-высчитывания всего и вся» [Хайдеггер, 2022, с. 22].

Суще-бытующее и в самом деле странным образом присутствует в том мире, который описывает философ. Кроме того, оно на свой лад обладает даже волей: «Поистине же, конечно, эта троица – [науки, поэзия, мировоззрения] – время от времени бывает предпослана сверх-силой суще-бытующего для создания помех философии под видом ее улучшения и спасения, чтобы привести пра-бытие в подчинение суще-бытующему и предоставить исключительные права забвению бытия...» [Хайдеггер, 2022, с. 56]. Мыслитель возражает против размывания границ чистой философии, против разделения и раздвигания единого философского знания (и мышления): «Сущестытность становится предметом предельно общего представления, а это представление – “рамками наук” как основных форм знания. А науки предстают как результаты деятельности и продукты “духа” и как блага “культуры”» [Хайдеггер, 2022, с. 57]. Здесь ход его мысли может показаться даже немного конспирологическим: якобы смежные и сопредельные науки и области знания объединились против философии, создавая ей помехи, затемняя ее смыслы, и «тем самым возникают атмосфера и настроение, которые делают невосприимчивым ко всякому подлинному – вопрошающему – постижению смысла» [Хайдеггер, 2022, с. 64].

Страшно промахнувшись мимо своей цели в попытке объединения философии и истории (на посту ректора), Хайдеггер теперь считает чистую философию по сути единственным обеспечением свободы мышления, а вслед за тем и страховкой от грозящих миру смертельных ошибок мышления: «Философия есть пра-бытие: она принадлежит ему, но, скажем, не как вид только его постижения-понимания, а как сущение принадлежащей прабытию истины. В этой истине философия имеет свою историю: однако истина пра-бытия – поскольку она есть безосновность бездны – до сих пор и долгое время была впутана в кажимость: в то, что бытие как сущестытность исчерпывает сущность пра-бытия и в то, что

представление бытия – это только то, что навязчиво бросается в глаза – то, в чем пра-бытие могло бы не нуждаться» [Хайдеггер, 2022, с. 57].

3. История, историческое, историзм

Мартин Хайдеггер разделяет две истории: «слоистую» (Geshichte) – ту, что происходила с человеком, – и историю в смысле исторического знания и науки, историографии (Historie). Кроме того, история в первом смысле (и русский перевод здесь вновь очень точен) близка своеобразному геологическому измерению, которое как бы независимо от человека. В истоке этой истории философ видит даже не само бытие, забвение которого он успел так сильно продумать и облечь в слова, а некое пра-бытие, у которого еще даже нет языка, чтобы быть его домом. Эту мысль Мартина Хайдеггера можно развернуть таким образом: если забвение бытия уже случилось – и если вслед за тем современное «присутствие» промахнулось мимо его припоминания, в том числе и в личном биографическом проекте самого мыслителя – то теперь осталась возможность вернуться к пра-бытию.

Однако у истории здесь есть еще одно измерение – на сей раз линейное. Будучи как бы производной от времени, история рано или поздно приводит к современности (на ум приходит история как генеалогия в творчестве позднего Фридриха Ницше): «мы нуждаемся в знании о том, как современность ведет себя по отношению к философии и ее истории» [Хайдеггер, 2022, с. 73]. Невозможно не только выскочить из времени – прыжок из истории также неосуществим. История оказывается единственным путем, который приводит к сегодняшнему положению дел, и выбрать другой нам не дано (иначе говоря: понять, что дорога была ошибочной, можно только пройдя ее почти до конца). И сейчас, в конце этого пути (который мы приближаем, превратив историю в сущее-бытующее, – но в действительности сами став ее заложниками), перед нами вдруг проступает просвет вы-рас-спрашивания: «без такого “проявления на переднем плане” при историческом припоминании-вынесении в современность не обходится» [Хайдеггер, 2022, с. 66].

Удивительным образом пра-бытие оказывается возможным как на заре, так и на закате: «покинутость бытием смогла стать первыми сумерками отвержения, указанием-намеком на сущение пра-бытия как со-бытие» [Хайдеггер, 2022, с. 71], ведь «подобное снимается только подобным в просвете его сущности»¹ [Хайдеггер, 2022, с. 68]. Русский перевод добавляет здесь важный смысловой оттенок, связанный с ключевым понятием гегелевской философии (на свою работу о Гегеле Хайдеггер ссылается на соседней странице): в снятии проявляется экзистенциальное измерение, приближающие его к человеку, – «человек вынужден... отваживаться на философию и в ней – на постижение всего в целом» [Хайдеггер, 2022, с. 68]. Очевидна и отсылка к аристотелевской эпистемологии: подобное познается подобным. Возможно, именно это и дает некую надежду на осуществление «другого Начала» (раз у человека и философии один исток), но при этом для Хайдеггера уже Аристотель промахнулся мимо цели, переоценив человека как субъекта.

Последующая драма (действие) человеческой истории развертывается таким образом, что истина, переставая восприниматься как сущее, становится как бы предикатом перед действительностью, между тем как главным (и страшным) свойством последнего выступает все-таки действенность: «Основоположение истины пра-бытия было упущено и заменено такими выходами, которые в конце концов привели в безразличие по отношению к сущности-сущению истины и к приписыванию права быть истинным Действительному, которое было объявлено прямо-таки «действительным»» [Хайдеггер, 2022, с. 71]. В другом месте Хайдеггер описывает историческое познание таким образом: «идти за познаванием как под руками наличествующим процессом, описывая-объясняя, раздобывая условия – идти дальше к другому знакомому и кажущемуся знакомым наличествующему под руками данному» [Хайдеггер, 2022, с. 72]. Несмотря на глагол и предлог «идти за», это познание также требует разворота и движения вспять, но этим его сходство с вы-рас-спрашиванием пра-бытия в его истоке и ограничивается: ведь по сути это есть не что иное, как смещение в

¹ Курсив мой. – В. М.

обратном порядке по уже пройденным «этапам» истории метафизики, которые и привели к сегодняшнему тупику.

После скандального провала своей попытки «оказать воздействие» на историческую ситуацию философ безразличен к ней: «Постижение смысла философией вынуждено основываться на ней самой, т.е. на том, что должно быть развито в мысли в ней – столь решительно, как никогда прежде, это должно быть постижением смысла ее “времени”. Ей надобно знать Сегодняшнее – но не как принадлежащее к какой-то “исторической ситуации” и потребное для достижения целей практического способствования чему-то и видоизменения чего-то, а как существенные знаки-намёки, подаваемые сущностью современной эпохи, рассмотренной в свете истории пра-бытия» [Хайдеггер, 2022, с. 51]. Можно предположить, что истинная философия противоречит истории – хотя бы потому, что история стремится погрузить философию в свой собственный контекст, навязать ей свою махинативность, свое суще-бытующее. Вновь трудно отделаться от впечатления, что мыслитель говорит прежде всего о себе – как о философе, пытаясь что-то сделать с историей: «Только тогда, когда эта история (Geschichte) экстрадиции существенных мыслителей этого начала перейдет от порчи их к знанию их, философия будет избавлена как от приукрашивания, так и от унижения, которые практикует история (Historie); ведь тогда она обретет единственно подобающую и сообразную ей самой основу – ее собственную необходимость как прыжок вперед в единственность-уникальность пра-бытия» [Хайдеггер, 2022, с. 46]. Я вновь позволю себе остановиться на метафоре – на сей раз прыжка. Это слово гораздо более характерно для лексикона политической теологии (в том числе и левой – «скачок из царства необходимости в царство свободы» – и для Вальтера Беньямина), чем для германского мастера, очевидно предпочитавшего непрерывность прерывистости: «Поскольку пра-бытию чуждо уравнивание, оно не знает и переворота (“революции”), посредством которой, всякий раз, в движение приводится процесс лишения корней, который рано или поздно обнаруживает свой разрушительный характер» [Хайдеггер, 2022, с. 70]. Однако в этом случае только «скачок» позволяет разорвать не просто узы, но и пути истории, вырваться из ее постоянно действующей (реакционной) и медлящей ретардации.

3. Философия как («какой-то») Бог

Далее мысль Мартина Хайдеггера совершает очередной головокружительный поворот и возвращает нас к временам его религиозно-философских штудий, впервые утвердивших его имя на философском небосклоне Германии. Дело в том, что на протяжении практически всего текста «Постижения смысла» Хайдеггер ведет контригру с христианством, но ярче всего она высвечивается в попытке определения философии. Последняя ее часть – воля (как воление к любви к мудрости – разумеется, на дальнем плане здесь вновь сквозит мысль Фридриха Ницше) – описывается, в частности, в таких выражениях: «“воля” подразумевает здесь страсть, которая есть застывающее в ее определенности основное настроение вы-рас-страдывания насущной потребности крайней нужды в пропасти безосновности. Такое вы-рас-страдывание пребывает по ту сторону... оно ни терпит в чистом виде, ни бережит “страдание” – все это за пределами его. Это вы-раз-страдывание как таковое событуется как та страсть к сущностному знанию, которая призвана и удерживается пра-бытием на указанном намеком-знаком пути решимости человека предаться подлинности истины пра-бытия на основе Вот-Тут-Бытия и нести на себе тяжесть этого выбора. Эта страсть есть готовность выдерживать тяготы ответа на вызов в споре, улаживая его – в каком-то улаживании последний бог дает знать о местах своего пребывания» [Хайдеггер, 2022, с. 67–68]. В этом потрясающем по силе экзистенциального переживания отрывке достаточно подставить «любовь» вместо «воли», чтобы получить фактически комментарий к Посланию апостола Павла к коринфянам. Рискну продолжить эту мысль немного дальше. Философия в таком развертывании предстает своеобразным богом, который создал человека для того, чтобы тот познавал и любил его. Философия возникает для того, чтобы человек постиг ее саму, не используя ее в качестве орудия для самопостижения. В таком случае забвение вы-рас-спрашивания пра-бытия предстает как первородный грех, а возможность его искупления появляется только ближе к концу времен: «Философия, все же, не есть что-то, образованное человеком, а есть некоторый ход истории истины пра-бытия, в какой-то истории с сущностью человека происходит обращение к пра-бытию и отвращение от пра-бытия: “философ-

ским” – я хочу сказать: закладывающим основу истины пра-бытия – прежде всего, собственно, выступает само пра-бытие: отказывающее себе во всяческой поддержке суще-бытующим искание своей основы, страстное стремление к расширению подлинного-собственного: проблеск сущности истины меж тем, что после грозы может найти себя как сущебытующее к сущебытующему – как только будет забыто о молнии» [Хайдеггер, 2022, с. 68]. Кроме того, в самом этом первородном грехе тоже есть что-то судьбоносное и неизбежное: «Упущение основополагания – это необходимая участь первого начала» [Хайдеггер, 2022, с. 70–71]. Таким образом, отказ от вы-рас-спрашивания пра-бытия (а вслед за тем и забвение бытия) дают начало человеческой истории – так, как она осуществилась, она смогла быть только из-за промаха мимо бытия.

Позволю себе еще один небольшой комментарий: если забвение бытия более-менее понятно (забытым может оказаться то, что было знакомо – и что теперь следует вспомнить), то отказ от вы-рас-спрашивания подразумевает какой-то другой тон высказывания: или это уже готовое для своего развертывания в повествовании знание, которое не требует уточнения – или восклицание – или, наконец, вопрос, заданный в аристотелевском удивлении, точке начала философии. Догадку о «боге философии» подтверждает постоянное присутствие на страницах «Постижения смысла» христианства как радикального всегда Другого для германского мастера: «почему пути мысли и средства философии используются для того, чтобы выставить ее саму невозможной и трагикомичной – больше «комичной», чем «трагичной» – в печальных и неясных глазах христиан и не христиан?... Только Бог культурного христианства нуждается в черте для подтверждения своей божественности [Хайдеггер, 2022, с. 69].

4. Пра-бытие

Идея пра-бытия предстает едва ли не ключевой для понимания «Постижения смысла». Только в одном месте Мартин Хайдеггер проговаривается о возможном определении пра-бытия как «другого Начала» (относительно бытия вообще): «В этом образе философия начинается самой собой и так она начинается сама: она есть начало. Но – иное, чем то первое, которое впервые вы-раз-

мыслило бытие и назвало его φύσις» [Хайдеггер, 2022, с. 57]. Мысль Хайдеггера идет даже не к досократикам, а к натурфилософам, которые впервые и назвали бытие φύσις. И ход ее головокружительный. Куда надежнее было бы видеть в φύσις сущее и противопоставить ему бытие как нечто более идеальное и истинное (и продумываемое) – однако напротив бытия лежит все-таки пра-бытие. И здесь вновь кажется уместным отметить метафорику пути: в этой точке истории человечества словно напрашивается некая развилка (если не забытое бытие, то...), однако философ подчеркивает, что дорога остается одна, та же самая, лишь сбоку от нее маячит бытие – точно так же, как «одна» есть и история (но не подходы к ней).

Идея пра-бытия удовлетворяла Хайдеггера сразу в двух сущностно важных для него отношениях. С одной стороны, если затмение просвета пра-бытия случилось уже так давно (на заре человеческой мысли, в первую метафизическую эпоху Сократа и Платона), то это оправдывает постоянное возвращение назад, к тем самым истокам, которых, возможно, и не было и которые столь упорно воссоздавало гениальное философское воображение мыслителя. Кроме того, эта обращенность вспять позволяла ему самому объяснить и обосновать собственные консервативные (а порой и реакционные) политические воззрения. С другой стороны, в самой фигуре истока и первоначала есть искус обнаружить нечто незамутненное привнесенными смыслами из позднейших эпох, так что философ не случайно обращается к метафоре слоистости истории: эти напластования, этот историзм затемняет для него мышление. Итак, философская мысль вновь описывает движение вспять (К.А. Свасьян называет такой интеллектуальный прием «ракоходом»). Чтобы понять сегодняшнее положение вещей, надо идти в прошлое, но главная цель этого похода другая, вовсе не историческая, – движение к пра-бытию. Открыто же оно может быть только с помощью постижения истины в философии: «Первое и самое долгое, что следует знать философии на будущее – то, что пра-бытие должно быть основано, исходя из ее истины» [Хайдеггер, 2022, с. 51]. Постигнуть ее сегодня можно с помощью «совершенного на основе выбора-решения прыжка с долгим разбегом, чтобы впрыгнуть в перво-исток, в котором светится из бездны, словно источник, “разрыв” (зияние), который сущится как бытие промеж

сущее-бытующего» [Хайдеггер, 2022, с. 57]. В плане автобиографического контекста именно здесь может крыться разгадка тайны молчания Хайдеггера о его поведении и ошибках в тридцатые годы. Не рассказывая об этом публично, он все равно проживал эти события и пытался в них разобраться. По крайней мере, здесь он последовательно отказывается от суждения с позиции силы – т.е. сущее-бытующего, кентавра философии и истории, соединения бытия и становления, с точки зрения махины – от возможности постижения смысла, который бы претендовал на истинность: «Слово истины пра-бытия, из-речение безнаучного знания, которое никогда не есть из-речение силы и власти и которое никогда не знает бессилия» [Хайдеггер, 2022, с. 56].

Эту настроенность на вопрос (отметим, в двух планах: готовности задать вопрос – и готовности ответить на вопрос) переводчики комментируют следующим образом: «die Fragwürdigkeit – сомнительность, но М. Хайдеггер при помощи выделения корней указывает на этимологию слова, которое может переводиться и как “заслуживающее вопросов, достойное вопросов”. В результате возникает игра слов – именно сомнительное и заслуживает вопросов, достойно вопросов. Его “постижение смысла”, изложенное в данной книге, с точки зрения метафизики как раз сомнительно, но именно потому заслуживает вопрошания, достойно вопрошания» [Хайдеггер, 2022, с. 65]. Вот как об этом говорит сам философ: «Мыслительский спор-полемика, устанавливающая нечто в общении, есть вопрошающее вникание в предназначенность заниматься достойной вопрошания сомнительностью бытия.

Вопрошать и говорить-сказывать более изначально, означает не мыслить “правильнее”, а всякий раз вновь обретать необходимость вопрошания о наиболее достойном вопрошания сомнительном и из него отваживаться посягать на уникальность» [Хайдеггер, 2022, с. 79].

Удивительным образом позиция вопрошания была для философа гораздо ближе, чем это проявлено в «Бытии и времени» и в некоторых других работах тридцатых годов. Собственно, уже тогда мыслитель призывал к вы-рас-спрашиванию бытия, но, оставаясь сам в тесных рамках жанра философского трактата, оказывался неспособен на задавание вопросов (и даже наоборот: он думал, что у него есть ответ). Сейчас же перед нами другой, вопрошающий

мастер, который призывает задавать вопрос о вопросе и нас самих: «перед мыслителем оказывается самый твердый пробный камень: движется ли он – со всеми его высказываниями “о” – уже в круге зоне вопрошания или же еще нет?» [Хайдеггер, 2022, с. 69].

5. Ничто

Как «другое» пра-бытия Мартин Хайдеггер разрабатывает один из самых тонких моментов негативной диалектики: «Пра-бытие никогда не есть некое суще-бытующее; это не-суще-бытующее представляет собой по отношению ко всему суще-бытующему отрицание, в котором пра-бытие воспринимает-принимает себя назад в свою собственнейше-подлиннейшую сущность и указывает себе как перво-истоку на то, что в нем берет свое происхождение Нет» [Хайдеггер, 2022, с. 62]. По сути, Хайдеггер вводит здесь новую метафору движения, вместо прежнего “забвения” – укрывание пра-бытия, которое происходит, когда его перестают вы-рас-спрашивать. Эта проблема уходит не только со страниц книг и статей колоссального массива современной философской литературы, но и – что для него гораздо более важно и болезненно – из жизни людей, от которых вы-рас-спрашивание пра-бытия потребовало бы сотрясения, но и открыло бы новый просвет смысла: «Философия ставит под вопрос свою сущность и остается незатронутой одобрениями и отрицаниями со стороны исторически (historisch) расхожего чудовищного способа заниматься философией как промышленным занятием, упуская ее суть» [Хайдеггер, 2022, с. 61]. Возьму на себя смелость немного продолжить хайдеггеровскую метафору: укрывание (от «способа занятий») происходит в пещерах, именно туда, сквозь коридоры-проходы в горе, спускается с ее вершины мысль германского мастера.

С точки зрения негативного бытия пра-бытие оборачивается радикальным ничто при условии забвения о его вы-рас-спрашивании. Будучи забытым, оно никуда не исчезает, но его забвение-отсутствие со временем порождает нигилизм. Кроме того, бытие спасается в махинативности как способе своего существования – и в таком виде навязывает себя человеку, шествуя подобно гегелевскому духу, не замечая и не обращая внимания на сопутствующие этому ходу жертвы (ибо суще-бытующее, напомним,

может раскрываться и в тоталитаризме): «Истина вводит себя в заблуждение не-сущности, как истины в смысле правильности, и бытие утрачивает свой первоисток, спасается в махинативности и, наконец, занимается философией в виде кажущегося “радикализма”, который – как самоочевидность “Я мыслю” возводит забвение бытия в невысказанный принцип-основоположение и распространяет Без-Основное как образ кажущегося начала философии, которого не может избежать и та метафизика, которая безосновательно полагает, что можно преодолеть Декарта и предысторию современности вплоть до XIX века посредством возвращения к “жизни”» [Хайдеггер, 2022, с. 71].

Попробуем и мы повторить регрессивно-прогрессивный (по выражению Поля Рикёра) [Рикёр, 2002] ход Хайдеггеровой мысли: классический историзм с его претензией на научную объективность (в то время как – подчеркнем еще раз – история для философа «объективна» только в связке со временем, как радикально-прошлое), по сути, не оставляет выбора человеку, по какому из путей – слоистой истории, историографии, генеалогии, иерархии – двигаться: «Несомненно только одно: то, что всякое “историческое” (“historische”) возвращение вспять (христианство) и всякий “технический прогресс” уже давным-давно происходят вне пути, на котором может осуществляться выбор» [Хайдеггер, 2022, с. 63]. Возвращение вспять вовсе не приводит к той единственной точке, из которой излучается начало, ибо последующие события создали слишком много помех на этом пути, и история метафизики как история философии перекрыла единственную возможную дорогу. Здесь же Хайдеггер проникновенно высказывает тоску по экзистенциальному прорыву к подлинному, столь необходимому каждому человеку: «Никакое объяснение сущее-бытующего (через посредство бога-творца и бога-спасителя) и никакое признание власти-господства сущее-бытующего (посредством простого признания налично данной под руками и на тысячу ладов исторически (historisch) отягощенной “жизни-самой-по-себе”) не смогло бы ни в каком случае добраться до пра-бытия и повернуть человека, оставив в то Между, в обстоятельствах которого он оставался бы столь же бесконечно удаленным от его собственной сущности, сколь и от божественности бога, чтобы в такой дали, со столь дальнего отстояния сам приблизился в познании к дерзновению пра-бытия и

его необходимости» [Хайдеггер, 2022, с. 63]. Тут же возвращается и один из ключевых экзистенциалов «Бытия и времени», ибо «приведение в ужас останется основным настроением, из которого откроется-взойдет истина словесной формулы: пра-бытие есть ничто, ранг сущности которого не достигает никакой силы-власти» [Хайдеггер, 2022, с. 63]. Таким образом, приближение к пра-бытию оказывается исполненным ужаса в том числе и потому, что оно же есть и ужасающее ничто.

Парадоксальным образом, на наш взгляд, лучший пример для мысли немецкого философа дает иудейская традиция: «Когда цадик прилепляется к ничто и уничтожается, [лишь] тогда служит он Творцу подобно всем цадикам [т.е. в полную силу], поскольку уже нет там [в этом состоянии] никакого различия качеств... Есть цадик, который прилепляется к ничто и тем не менее впоследствии возвращается к своей сущности. Но Моше, учитель наш, благословенна память его, был все время в состоянии уничтожения, поскольку непрерывно созерцал величие Творца, благословен Он, и никогда не возвращался к своей сущности, о чем хорошо известно, поскольку Моше, учитель наш, благословенна память его, непрерывно прилеплялся к ничто, и в этом смысле он уничтожался... Ибо когда он созерцает Творца, благословен Он, в нем нет никакой сущности, поскольку он уничтожается... он созерцал ничто и уничтожался... Моше постоянно был прилеплен к ничто» [цит. по: Идель, 2010, с. 142]. Ничто есть обратная сторона Творца (пра-бытия), которая уничтожает прилепившегося к нему, но в то же время дает ему существование более подлинное, чем «обычная» жизнь.

6. Другая историчность

Даже история «я» оказывается таким суще-бытующим науки, которое затемняет постижение смысла бытия. Восхождение от современности к прошлому, историческая реконструкция как главный метод истории ничего не дает для понимания смысла. Таким образом, для Хайдеггера может оказаться гораздо ближе досократик, чем его собственный учитель Эдмунд Гуссерль. И вновь несколько иную интонацию обретает консервативный (на грани скандальности) настрой Мартина Хайдеггера – он идет назад не

потому, что ему там «лучше» и что по своим политическим воззрениям он консерватор (и даже реакционер), но потому, что, по его мнению, истина осталась в далеком прошлом и, чтобы пробиться к ней, к единственно верному о ней вопрошанию (для философа это опять-таки досократики – сама приставка каждый раз указывает на предыдущестъ), необходимо пройти сквозь «слои» истории: «Мыслительское вы-рас-спрашивание бытия – как событие-с-бытием – может начаться только как [слоисто-]историчное продумывание истории бытия, а оно, в свою очередь, будет вынуждено свестись к некоторому рассмотрению западной метафизики – в неприглядно-невзрачном историческом (historisch) виде» [Хайдеггер, 2022, с. 65–66]. Подобный путь вспять может быть делом только сугубо личным, ибо каждый человек выстраивает свою собственную «историю», привязанную к иерархии ценностей, и отваживается на движение по ней сам.

Хайдеггера мысль исторична на особый лад. Не говоря об этом прямо, он является таким же свидетелем «заката Европы», как Освальд Шпенглер или Эрнст Юнгер (два его главных собеседника в первой части «Постижения смысла»). Философия как история философии (столь популярная сегодня) для него невозможна, ибо единственная «история» философии приводит его только к истоку, который он к тому же решающим образом отказывается воспринимать в каких-либо «исторических контекстах». Вслед за Фридрихом Ницше он структурирует историю как иерархию, а не генеалогию: «Следствие такого ложного толкования философии выражается в состоянии эпохи, которое позволяет ей знать о философии и ее истории (Geschichte) все исторически (historisch) – и не знать ничего об Одном, что составляет ее сущность: задавать вопрос об истине пра-бытия и возводить ее в ее неизбежности посреди растерянности и разрухи суще-бытующего» [Хайдеггер, 2022, с. 58].

Прогресс цивилизации означает и прогресс в средствах уничтожения: «делаемость располагает-распоряжается сущим-бытующим как таковым в игровом пространстве постоянно при-мешивающегося к ней прогрессирующего уничтожения» [Хайдеггер, 2022, с. 22]. Неприятие современной действительности в том числе и в области науки (и знания как такового) совпадает с другим настроением Мартина Хайдеггера. В увлечении «философией

чего-то» была забыта проблема истины, философы перестали о ней вы-рас-спрашивать, демократизировавшись и ограничившись узким и неглубоким кругом вопросов профессиональной философии. Разумеется, с этим Хайдеггер согласиться не может. Кажется, что для него это самоограничение, нежелание озаботиться истиной есть свидетельство ложного самоуничужения, кроме всего прочего сбивающего и с дороги.

Где же выход? Двинуться вспять, ракоходом, от дня сегодняшнего к тому дню, когда произошло забвение бытия, конечно, имеет смысл – но это движение геологично и под видом «объективной» истории не приближает к постижению смысла. Единственная его ценность – в понимании случившейся некогда ошибки. Отвергая «монументальную» историю (а вместе с ней и все крупные национальные истории, в том числе и немецкую – чего столь упорно не желают замечать современные критики), Мартин Хайдеггер ставит под сомнение и идею прогресса: «Историческое (historisch) представление подразумевает и постоянно наталкивает на мысль о том, что оно должно завершиться чем-то исторически действенным. Однако мыслительское постижение смысла осмысляет единственно то, что есть, то, что бытийствует: бытие не нуждается в действии» [Хайдеггер, 2022, с. 65]. Он прекрасно знал, о чем думал и писал, ибо сам решил попробовать быть исторически действенным во времена завершения, но кончилось это для него плачевно. Это самое действенное может быть и национал-социализмом, и коммунизмом, и Холокостом, и ГУЛАГом, и атомными бомбардировками, но все эти феномены укладываются в логику движения истории к ее концу, который тоже есть некое действие – и философ не имеет ничего против того, чтобы нигилизмом окончилась хотя бы эпоха метафизики: «Уже вопрос снова-начального постижения смысла относительно “смысла” пра-бытия стоит по ту сторону метафизического “нигилизма”, а, тем самым, и за пределами того, что пытаются делать и к чему стремятся для его якобы преодоления внутри метафизики, т.е. внутри современного мышления, в особенности “Радикализм”, который заложен в любом начале и который склонен к его наиболее глубоко затаенной угрозе самому себе – к утрате корней, есть подлинная сущность тогда, когда он сознает себя как сохранение перво-начала» [Хайдеггер, 2022, с. 70].

Испытывая ужас перед каким-то другим концом, человечество словно хочет взять в свои руки возможность уничтожения самого себя, чтобы не зависеть ни от чего другого и самому определять время своего исчезновения, бросая тем самым вызов эсхатологии и иудеохристианской традиции. История как идея прогресса пришла к тревожащему Хайдеггера тупику и, чтобы вырваться из него, – к действиям, ставящим под удар само бытие человечества (то самое, которое как раз в действии не нуждается).

И вновь трудно не привести дословную параллель из еврейской традиции, которая разрешает приступить к изучению самых сложных и тонких каббалистических техник (читай: вы-рас-спрашивать пра-бытие) именно на пороге эсхатологии: «...и поскольку это знание содержит великие предметы, и если не будет человек чрезвычайно осторожен, то подвергнет себя опасности из-за них; поэтому скрыли его древние мудрецы, но сейчас, в нынешнее время, уже раскрыто сокрытое, ибо забвение достигло последнего предела, а последний предел забвения – это начало напоминания» [цит. по: Идель, 2010, с. 183]. Учитывая эсхатологические и даже апокалиптические настроения мыслителя, не кажется удивительным его внимание к грядущему, на него он только и возлагает надежду, которая при этом может быть связана с попыткой «искоренения философии» (и, следовательно, реакцией пра-бытия): «Оно есть многообещающий знак того, что пра-бытие однажды когда-нибудь снова потребует изначального вы-рас-спрашивания и будет способствовать человеку в освобождении его еще не обоснованной сущности. Но этот знак указывает в далекую даль. Потребуется, чтобы между этой далью лежало долгое время, пока сможет сказаться осново-полагающее слово “этого” пра-бытия» [Хайдеггер, 2022, с. 60]. В самом деле, если забвение бытия и отказ от вы-рас-спрашивания пра-бытия уже произошли, то что-то поделать с этим можно только в будущем. Будучи на посту ректора и обладая обостренным чувством времени, Мартин Хайдеггер уже решил, что такое время пришло – и ошибся самым страшным в своей жизни образом. Однако это не отменяет его проекта Грядущего, противостоящего модерну и утопического (что, кстати, соответствовало – в особом изощренном смысле – и духу национал-социализма): «Все же могут быть времена, в которые не-постижению могут способствовать, активно обеспечивая

его, одновременно и господствующие в эту эпоху силы, и те силы, которые они подчинили своему господству» [Хайдеггер, 2022, с. 64]. Хайдеггер вновь солидарен с Ницше: нигилизм должен довести до конца не только эпоху модерна, но и эпоху метафизики, положив им конец и тем самым принудить человека к развороту к иному началу.

Здесь вовсе не надо усердно искать (и отыскивать!) следы какого-то кризиса модерна, переживаемого и являемого в том числе философом – как и бессмысленно ловить мыслителя на противоречиях его мысли. В действительности ему был присущ историзм особого рода как нечто цельное, и в нем нет каких-то вопиющих несоответствий: неприятие идеи прогресса прекрасно сочетается с недоверием к «монументальной» истории, а экзистенциальное ощущение близости конца времен – с начально-конечным эсхатологическим временем иудеохристианской традиции. При этом «Постижение философией смысла себя самой и есть она сама, есть событованное пра-бытием мышление. Постижение смысла всякий раз исторично (geschichtlich), осуществляется – происходит выбор истории прабытия» [Хайдеггер, 2022, с. 61]. Выбрать этот свой собственный и каждый раз особый путь исторического постижения смысла может только сам человек: «Постижение смысла постигает самое первое: то, что человек есть невысказываемая тайна даже для самого себя – даже не принимая ни в малейшей степени серьезно “Я” и “Мы”» [Хайдеггер, 2022, с. 58].

Список литературы

1. *Идель М.* Каббала : новые перспективы. – Москва : Мосты культуры ; Иерусалим : Гешарим, 2010. – 462 с.
2. *Погорельская С.В.* «Черные тетради». Новое измерение философии М. Хайдеггера : аналитический обзор / РАН, ИНИОН, Центр гуманист. науч.-информ. исслед., Отд. философии ; отв. ред. Г.В. Хлебников. – Москва : ИНИОН, 2019. – 88 с. – (Проблемы философии).
3. *Рикёр П.* Конфликт интерпретаций = Le conflit des interpretations : очерки о герменевтике / пер. с французского, вступ. статья И. Вдовиной. – Москва : КАНОН-пресс-Ц : Кучково поле, 2002. – 624 с. – (Канон философии).
4. *Хайдеггер М.* Постижение смысла. Неопубликованные сочинения / пер. с нем. А.В. Перцева, О.А. Матвейчева. – Санкт-Петербург : Алетейя, 2022. – 366 с.

IN MEMORIAM

УДК 82.091

DOI: 10.31249/lit/2023.02.07

ПЕТРОВА Е.С.¹ ПРОДОЛЖЕНИЕ ДИАЛОГА С А.Е. МАХОВЫМ.[©]
Рецензия на кн.: В ОТВЕТ НА ЛУЧШИЕ ДАРЫ: ВЕНОК К 63-МУ
ДНЮ РОЖДЕНИЯ АЛЕКСАНДРА ЕВГЕНЬЕВИЧА МАХОВА /
сост. и авт. предисловия Алиса Львова ; общая редакция
О.Л. Довгий, А. Львовой. – Тула : Аквариус, 2022. – 596 с.

Аннотация. Сборник, посвященный Александру Евгеньевичу Махову (1959–2021), включает в себя материалы (научные и биографические), которые являются откликом на его исследовательскую деятельность. Научные статьи, вошедшие в книгу, отражают не только широкий спектр исследовательских интересов Махова – история эмблематики и средневековой символики, романтизм, поэтика, – но и вступают в диалог с тем, кому этот сборник посвящен. Важное место в нем занимают и материалы о самом А.Е. Махове: о проводившихся им бестиарных конференциях, о его монографиях и публикациях, методе работы, выборе тем для исследований. Оригинальный подход составителя к компоновке материалов, при котором они подбираются друг к другу по тематике, а не по принципу четкого деления на «воспоминания» и «научные работы», дает основания для обсуждения общих принципов создания сборников, посвященных творческому наследию и житнетворчеству в целом.

Ключевые слова: А.Е. Махов; эмблематика; романтизм; Средневековье; бестиарий.

¹ **Петрова Елена Сергеевна** – магистр славянских языков и литератур, аспирант, Университет Южной Калифорнии, департамент Славянских языков и литератур, ORCID: 0000–0002–5842–3087, e-mail: epetrova@usc.edu

© Петрова Е.С., 2023.

Для цитирования: Петрова Е.С. Продолжение диалога с А.Е. Маховым // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7: Литературоведение. – 2023. – № 2. – С. 94–104. – Рец. на кн.: В ответ на лучшие дары : венок к 63-му дню рождения Александра Евгеньевича Махова / сост. и авт. предисловия Алиса Львова ; общая редакция О.Л. Довгий, А. Львовой. – Тула : Акварнус, 2022. – 596 с. – DOI: 10.31249/lit/2023.02.07

PETROVA E.S.¹ Continued dialogue with A.E. Makhov. Book review: In response to the best gifts: a wreath for the 63rd birthday of Alexander Yevgenyevich Makhov[©]

Abstract. The following volume is dedicated to Aleksandr Evgenievich Makhov (1959–2021) and contains research materials, memoirs, and papers, which should be read as a tribute to his academic work. The scholarly materials which are included in the reviewed book not only reflect the broad spectrum of Aleksander Makhov’s research interests (the history of emblems, medieval symbolism, romanticism, poetics), but also evoke a discussion with the one to whom the volume is dedicated. An important role in this collection of texts is played by the materials about Aleksander Makhov himself: about the bestiary conferences he hosted, his monographs and publications, his methodological approach to scholarship, the way he chose topics for his research. The articles are combined in the book quite originally into sections according to their themes, not following the traditional principle of a strict division between “memoirs” and “scholarly papers”. Such an informality also opens a discussion on general principles underlying the creation of volumes dedicated to one’s intellectual heritage and life’s work.

Key words: Makhov; emblematics; romanticism; Middle Ages; bestiary.

To cite this article: Petrova E.S. “Continued dialogue with A.E. Makhov. Book review: In response to the best gifts: a wreath for the 63rd birthday of Alexander Yevgenyevich Makhov”, Social sciences and humani-

¹ **Petrova Elena Sergeevna** – Master of Arts (Slavic Languages and Literatures), PhD student, University of Southern California, Department of Slavic Languages and Literatures, ORCID: 0000-0002-5842-3087, e-mail: epetrova@usc.edu

© Petrova E.S., 2023

ties. Domestic and foreign literature. Series 7 : Literary studies, no. 2, 2023, pp. 94–104. DOI: 10.31249/lit/2023.02.07 (In Russian)

В подаренном Александру Евгеньевичу Махову (1959–2021) «Венке к 63-му дню рождения», сплетенном Алисой Львовой летом в память о Льве¹, сразу привлекает внимание необычный принцип организации: в сборнике, где «логично было бы сделать два больших раздела: научные статьи и воспоминания <...> материал воспротгивился такому прямолинейному делению и продиктовал рубрики, где смешивается научное с мемуарным» [В ответ ..., 2022, с. 15]. Переплетение *академического* и *чувствительного* в «Венке...» отражает выраженный Леви-Строссом принцип «интеллектуального бриколажа» [Levi-Strauss, 1966, p. 24], по которому «наука и магия требуют одинакового типа ментальных упражнений и не слишком сильно отличаются между собой по отношению к рассматриваемому ими феномену» [Levi-Strauss, 1966, p. 13]. Описанное выше сочетание двух взглядов на один и тот же предмет – житнетворчество А.Е. Махова – создает не просто представление о нем как человеке и ученом, но рисует его *мифологизированный, эмблематический* портрет, одновременно с этим передавая сложные оттенки разных направлений его работы. Так, можно сказать, что биографические очерки об Александре Евгеньевиче, представленные в разделе «О Львах и солнце», открывающем сборник: «А льва львом просто называю» (Алиса Львова), «Пушистый львенок» (Наталья Михайлова), «Субъективные впечатления. Очень субъективные» (Ирина Антанасиевич), – служат своего рода источником *органически-двигательной* активности сборника. Теория М.М. Бахтина, обрисовывающая, в каком смысле «положительно-субъективная и творческая личность есть конститутивный момент художественной формы» [Бахтин, 1975, с. 69], дает нам фундамент для утверждения особой важности именно *мемуарной* составляющей сборника, которая посредством формирования образа творческой личности диктует и научное содержание разделов. Научные статьи, обладая собственной исследовательской ценностью, одновременно подтверждают высказанную Алисой Львовой в характеристике Льва мысль: «самые

¹ Историю происхождения прозвища Александра Евгеньевича см. в работе А. Львовой «А льва львом просто называю» [В ответ ..., 2022, с. 24–25].

сложные вещи Льву было легко и комфортно объяснить с помощью своего двойника – как приведенной иллюстрации» [В ответ ..., 2022, с. 25], – именно сквозь призму сложно составленного эмблематического образа льва стоит смотреть на содержание сборника.

В «Слове при вручении подарка», выполняющем роль предисловия, Алиса Львова дает краткое описание материалов, собранных в книге, которым «тон задает яркая, праздничная галерея изразцовых львов – подарок от О.А. Кузнецовой» [В ответ ..., 2022, с. 6] – «Память об эмблематическом льве в изразцовой культуре». Именно этот текст открывает *лейтмотивный* для «Венка...» раздел «О Львах и солнце», о значимости которого говорилось выше. В статье О.А. Кузнецовой рассматривается возникшая в России XVIII в. «культура расписных изразцов, которыми в основном оформлялись печи» [В ответ ..., 2022, с. 17]: нам представлено не только детальное описание самих изображений, но и анализ подписей к львиным портретам вкупе с источниками их возникновения. Автор приходит к выводу о неизменности львиной эмблематической природы при перемещении изображения из пространства книжного в пространство бытовое («даже на карнавальных, ярмарочных по духу изразцах лев сохраняет свою царственность» [В ответ ..., 2022, с. 23]). Продолжают львиную тематику в блоке статьи А.В. Архангельской («Образ льва в древнерусской литературе XI–XVI веков: символика, динамика, трансформации», где затрагивается вопрос о двоякой трактовке образа льва – а также львицы, львенка – в средневековых текстах), Ю.Э. Шустовой («Львы Львова», в которой представлен анализ применения герба города в типографии Ивана Фёдорова и в наследовавшем ей Львовском Успенском братстве), О.А. Кулагиной («Солнце и его репрезентация в творчестве Жака Превера»).

Следующий раздел, «В диалоге со Львом», представляет собой первый этап *двигательной активности* сборника – от представления личности фокус смещается к запечатлению «процесса рождения идей, смыслов из живых разговоров» с А.Е. Маховым. Статьи этого блока представляют собой, как пишет А. Львова, обращаясь к А.Е. Махову, «благодарный ответ на твоё внимание, твои советы, твои идеи. И лишнее доказательство твоей широты и многогранности» [В ответ ..., 2022, с. 6].

Работа М.Ф. Надьярных «De Inventoribus...», с которой начинается «диалог со Львом», отвечает на вопрос о возникновении и применении слова *inventor* для обозначения «создателя материальных и духовных ценностей» [В ответ ..., 2022, с. 75] в «Этимологиях» Исидора Севильского. В продолжение тематики изобретения-изобретателей Е.В. Лозинская в своем материале «Поэтологические топосы, или Академическое воспоминание в неакадемическом стиле» пишет: «...система, предложенная Александром Евгеньевичем (поэзия как миф), на самом деле является хорошей основой для построения предметной топосферы. Она дает нам систему папок “от поэта”, “от поэзии”, “от слова” и т.п., и их внутренних подразделений» [В ответ ..., 2022, с. 104]. Статья Е.В. Лозинской показывает одновременно и *изобретенное* А.Е. Маховым, и способы применения изобретения (на примере собственного поиска тем для научного исследования), при этом иллюстрируя выдвинутый выше тезис о продуктивности рецепции сборника через призму образа того, кому он посвящен. Дополнительно раскрывает тематику переосмысления, перепридумывания изобретений статья Н.Т. Пахсарьян «Из кладовой совместных “маховских” изысканий», где описывается зарождение и трансформация литературного манифеста, «родившегося в XIX веке жанра литературной декларации» [В ответ ..., 2022, с. 141]. Поскольку в «Венке...» *манифестируется* новый способ презентации ученого, новый подход к организации мемуарных и научных материалов о нем, наличие текста, фиксирующего, как «поэтика литературы стала излагаться в форме манифестов тогда, когда задачей писателей стало стремление изменить привычный курс литературного развития, стать проводниками нового» [В ответ ..., 2022, с. 144], кажется естественным и обретает даже программное звучание.

Раздел «Многомирность наук и искусств» можно представить как разделенный *папками*, о которых шла речь в статье Е.В. Лозинской: «Античная история», в которой «лежит» статья И.А. Миролюбова «Об изображениях на печатях римских императоров», где сделан вывод о приверженности императоров I–II вв. традиции использования печати с изображением Августа; «Совсем не серое Средневековье» – с материалом М.С. Метелева «Многоцветность и пестрота: восприятие цвета в Средние века (на материале анализа текстов театральной культуры Франции и Италии)»,

который «представляет собой виртуальный диалог» [В ответ ..., 2022, с. 8] с работами А.Е. Махова; «Эмблематика» – куда помещены работы Е.В. Пчелова («Была ли западноевропейская эмблематика источником для русской геральдики допетровского времени?») и Е.В. Рипинской («Амур на тигре и змея в цветах (к вопросу о литературном контексте двух образов в романе Гончарова»).

О *многомирности наук и искусств* свидетельствуют и разделы «История европейской и русской поэтики» и «История европейской литературы», которые иллюстрируют широкий круг исследовательских интересов А.Е. Махова. Его *мифологизированный* портрет представлен в академических статьях (с едва осязаемым флером мемуара) через призму европейской романтической традиции в разделе «Европейский романтизм». Так, А.С. Маркова «посвятила свою статью категории памяти в поэтологии Новалиса» [В ответ ..., 2022, с. 9], и это перекликается с общей идеей сборника как *памятного подарка*. В статье Н.Н. Смирновой «Идеальная книга» констатируется свойственная для периода романтизма рефлексия об отходе от конвенций *литературности*, «обнаруживающая фоном образ недостижимой более непрерывности традиции, а фигурой, ломающей пределы изображения и перспективы, – произведение как фрагментарно-афористический осколок прежде бывшего целостным» [В ответ ..., 2022, с. 311]. Причем в некотором смысле статья становится описанием и той книги, в которую включена: «Венок...» состоит из различных фрагментов, объединенных общей целью – созданием максимально верного отражения А.Е. Махова с помощью множества зеркал. Статья Я.Ю. Муратовой, в которой анализируется «романтический диптих» на библейский сюжет – «диалог» мистерии «Призрак Авеля» Уильяма Блейка с драмой «Каин» Лорда Байрона [В ответ ..., 2022, с. 9], является выражением *двигательного элемента* книги – *диалога со Львом*, который и позволяет включить в сборник все многоцветие материалов.

Раздел «Вокруг русской литературы» включает в себе три статьи: «Mystère в поэтической картине Ф.И. Тютчева (из наблюдений над текстом стихотворения “Я помню время золотое...”» М.Н. Дарвина; «Еще один очевидец похорон графа Л.Н. Толстого» Д.П. Ивинского; «Изумрудная инициация: неожиданности советской сказки» О. Лемберг. Его композиция особенно интересна: от

постановки вопроса о жанровой специфике тютчевского текста как оды-мистерии, постигающей тайну «золотого сна любви» [В ответ ..., 2022, с. 326], переходя через «пространство общего горя» [В ответ ..., 2022, с. 328], описанное Каллистратом Кохановым в открытках, адресованных жене, мы приходим к пространству сказочному, вневременному, «в мир снов, в иное измерение бытия, и [в котором] тщетны попытки вовлечь ее [сказочную страну] во взаимодействие с дневным миром и описать такое взаимодействие...» [В ответ ..., 2022, с. 341]. Метафора жизненного пути, который проходит в золотом сне любви и перетекает в сон вечный, помещается в условное *сердце* (середину) «Венка...» как символ печальной причины его создания.

Тематику надмирности и перехода в другую реальность по-своему поддерживает и раздел «Топика и риторика», открывающийся статьей В. Максакова «Предстать перед кесарем: Между литературным топосом и исторической реальностью». В ней сделана «попытка нащупать границу <...> между двумя традициями в интеллектуальной истории еврейского народа в I в. н.э., которые можно условно обозначить как “историческую” и “религиозную”» [В ответ ..., 2022, с. 342] на примере «двух сходных эпизодов из истории Иудейской войны: сдачи в плен еврейского полководца Иосифа Флавия и первого после разрушения Иерусалима главы Синедриона Йоханана бен Закая» [там же]. Лейтмотив *границы* в разделе подхватывается и в материале В.И. Тюпы «Между риторикой и эстетикой», посвященном, по описанию А. Львовой, «напряжению между двумя главными векторами художественного письма» [В ответ ..., 2022, с. 10]. Органично и размещение рядом статьи «Locus atoenus в “Дон Кихоте” Сервантеса: к трансформации риторического топоса» И.В. Ершовой – материала о главном литературном *путешественнике* между *фантазией* и реальным миром, который «оказывается зыбким миражом, в реальности не имеющим ничего общего с “прелестным местом”» [В ответ ..., 2022, с. 361] литературной фантазии. Завершается раздел ироничным анализом *переходов границ дозволенного* в статье А.В. Коровашко «Риторика непристойности в поэтических текстах Владимира Соловьёва», где показано, как Соловьёв-поэт, «сохраняя верность установкам романтизма и предсимволизма, активно использует художественные приемы, тесно связанные и с поэти-

кой “срамной” лирики, и с теми формами сниженных речевых жанров, которые до сих пор повсеместно бытуют в массовом сознании» [В ответ ..., 2022, с. 367].

С раздела «Слово и музыка» начинается своеобразное *закольцовывание* композиции сборника: статья Л.И. Сазоновой «Звучащее слово в придворном церемониале» возвращает нас к придворной тематике, которая была затронута в опубликованной в разделе «Диалоги со Львом» работе Е. Дмитриевой «Заставить фонтаны говорить, или История о том, как Исаак де Бенсерад победил Перро и Лафонтена». Е. Дмитриева проанализировала, как высказывания из басен Эзопа оживили фонтаны Версальского дворца («праздничное пространство таким образом было превращено в пропедевтическое» [В ответ ..., 2022, с. 123]). Л.И. Сазонова, в свою очередь, демонстрирует, как «творчество русских придворных поэтов XVII в. отвечает идее репрезентативного искусства, участвующего в создании церемониала придворного торжества, что воплощается, в частности, в контактах разных форм и жанров с музыкой» [В ответ ..., 2022, с. 372]: «С 1670–1680-х годов в русской культуре утверждается музыкальное искусство, бытующее вне церковной службы. Появились жанровые формы, в которых воедино слиты слово и музыка: партесный концерт – хоровая многоголосная музыка (a cappella) и кант (лат. cantus – пение, песня) – стихотворение к праздничному случаю, распетое на известную мелодию или новосочиненную» [В ответ ..., 2022, с. 373]. В.Я. Малкина и Д.С. Сабитова в статье «Сны о музыке: Тумас Транстрёмер и Юрий Левитанский» вновь возвращают нас к идее искусства (музыки) как «способа организации особой реальности внутри художественного мира произведения – реальности сна» [В ответ ..., 2022, с. 373].

Раздел «Иконография и иконология» сконцентрирован на проблеме культурной памяти и продолжает заданную ранее тему необходимости соединения личного, биографического, с академическим, творческим для создания полного образа, условной иконы. Так, статья А. Нестерова «“Послы” Ганса Гольбейна и религиозная живопись XV–XVI вв.» ставит проблему единственно возможного истинного видения реальности – посредством восприятия ее вкупе с «духовной сутью вещей» [В ответ ..., 2022, с. 405]. Здесь иллюстративным материалом могла бы стать «Обратная перспектива»

Павла Флоренского, где не только доказывается, что «перспективная картина мира не есть факт восприятия, а – лишь требование, во имя каких-то, может быть, и очень сильных, но решительно отвлеченных соображений» [Флоренский, 2000, с. 76], но и обосновывается высокий нравственный смысл иконописных *нарушений* условных геометрических правил в русской иконописи – ведь именно укрепленные в *реальности* принципы перспективной геометрии есть *декорация и обман*.

Продолжает тематику соединения реального и потустороннего блок «Христианская демонология» со статьей Г.В. Бакуса «Мужчина, женщина и демон в контексте некромантии и злонамеренного колдовства (*maleficia*)», где исследуются немонологические трактаты *Formicarius* Иоганна Нидера и *De laniis et phitonices mulieribus* Ульриха Молитора. Через анализ этих текстов исследователь приходит к констатации того, «что в отношениях ведьмы и инкуба демон занимает место мужчины, в то время как любовная магия посредством ритуалов некромантии предполагает, что они меняются местами и демон уступает место мужчине в отношениях власти. И только положение женщины внутри этого магического универсума остается неизменным – она вынуждена подчиняться или сопротивляться, преодолевая внешнюю силу» [В ответ ..., 2022, с. 419]. Демонический материал Бакуса возвращает нас удивительным образом к львиной тематике через описание отношений власти – так сборник вновь движется к закольцовыванию своей композиции наподобие *венка*.

Статья Б. Орлицкого «Бестиарий в новейшей русской поэзии» открывает раздел «Бестиарные коды культуры» – самый большой в сборнике. Здесь мы находим отражение «Бестиариев» («Конференции исследователей бестиарного кода мировой культуры»), проводившихся в РГГУ с 2011 г. Для статей этого раздела идеи и работы А.Е. Махова становятся «творческой основой» [В ответ ..., 2022, с. 11]. Вполне академическая работа о кино «Формулы семейной тайны в современном массовом кино» Б.В. Орехова подводит читателя к тематике семейных, родственных, теплых отношений, которыми наполнен раздел «Свиток воспоминаний».

В «Свитке...», по словам А. Львовой, *круг замыкается* на воспоминании-благодарности А.С. Марковой «Голубой цветок в

РГГУ» – «Новалис, категория памяти, голубой цветок – о чем еще может писать последняя твоя аспирантка?» [В ответ ..., 2022, с. 12].

Раздел «Intrada и ее Бестиарии» также вновь возвращает к описанным в начале «Венка...» львиным образам, а завершается сборник «Львиной поэтикой» – «направлением в науке, чья жизнь только начинается» [В ответ ..., 2022, с. 13]. О.Л. Довгий в статье «Между антитезой и conciliatio: из наблюдений над львиной системой заглавий» анализирует излюбленные приемы, употребляемые А.Е. Маховым при создании заглавий его работ, выстраивая их в систему и продолжая диалог со Львом: «...многое из написанного в этой статье говорилось тебе – и не вызывало протеста» [В ответ ..., 2022, с. 13]. И эта работа завершает плетение пестрого венка, как бы завязывая ленту на подарке.

Показательно, что в книге нет некролога. Как пишет О.Л. Довгий, «прошедшее время глагола – совершенно не для него» [В ответ ..., 2022, с. 531], за счет этого финал становится оптимистическим, задавая новое начало и направление, оставляет впечатление знакомства: «...топос “театр начинается с вешалки” никто не отменял. Знакомство с любым новым авторским миром начинается с заглавий» [В ответ ..., 2022, с. 531], «тезисный обзор основных приемов создания заголовков – лишь приглашение к детальному изучению наследия А.Е. Махова, его поэтики» [В ответ ..., 2022, с. 541]. И в подтверждение своего приглашения составители сборника снабжают инструментарием тех, кто будет изучать работы Махова, предлагая им впечатляющий список публикаций исследователя в период с 1984 по 2022 г., помещенный в конце «Венка...» как «образец» научной судьбы и педагогическое, доброе *назидание* в духе говорящего фонтана в саду Версальского дворца.

Список литературы

1. *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики : исследования разных лет. – Москва : Художественная литература, 1975. – 504 с.
2. В ответ на лучшие дары : венок к 63-му дню рождения Александра Евгеньевича Махова / сост. и авт. предисловия Алиса Львова ; общая редакция О.Л. Довгий, А. Львовой. – Тула : Аквариус, 2022. – 596 с.

3. *Флоренский П.А.* Обратная перспектива // Священник Павел Флоренский. Сочинения : в четырех томах. – Москва : Мысль, 2000. – Т. 3.1. – С. 46–100.
4. *Lévi-Strauss C.* The savage mind [Дикий ум]. – Hertfordshire : The Garden City press, 1966. – 289 p.

ИСТОРИЯ ВСЕМИРНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

ЛИТЕРАТУРА XIX в.

Русская литература

УДК 821.161.1

DOI: 10.31249/lit/2023.02.08

МАНЬКОВСКИЙ А.В.¹ «ТУПЕЙНЫЙ ХУДОЖНИК» Н.С. ЛЕСКОВА В ИССЛЕДОВАНИЯХ ПОСЛЕДНИХ ЛЕТ. (Обзорная статья)

Аннотация. Рассказ Н.С. Лескова «Тупейный художник» (1883), давно уже ставший хрестоматийным, не перестает привлекать внимание исследователей. К произведению обращаются ученые разных специальностей: историки и теоретики литературы, лингвисты, краеведы, культурологи, философы, демонстрируя спектр различных подходов. Автор статьи анализирует наиболее значимые работы, рассматривающие взаимосвязь заглавия и подзаголовка, биографический аспект в истории создания рассказа, семантическую функцию «нумерологии» в нем, фигуры «надежного рассказчика» и «вакхического человека» и мн. др.

Ключевые слова: Н.С. Лесков; «Тупейный художник»; жанровые особенности; малая проза; сказовая форма.

Для цитирования: Маньковский А.В. «Тупейный художник» Н.С. Лескова в исследованиях последних лет. (Обзорная статья) // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение. – 2023. – № 2. – С. 105–125. DOI: 10.31249/lit/2023.02.08

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

MANKOVSKY A.V.¹ *Theatrical hairdresser (Tupejnyj khudozhnik)* by Nikolay Leskov in recent researches. (Review article)

Abstract. The story of Nikolai S. Leskov *Theatrical Hairdresser (Tupejnyj khudozhnik, 1883)*, which has long become a classic, does not cease to attract the scholars' attention. The academicians of various interests continue to turn to this work: historians and theorists of literature, linguists, local historians, culturologists, philosophers, demonstrating a range of different approaches. This review article analyzes some most significant works considering relationships between title and subtitle, biographical aspect in the history of creation of this story, semantic function of "numerology" in it, the figures of "reliable narrator" and "Bacchic man" ("vakhicheskij chelovek") etc.

Keywords: Nikolay S. Leskov; *Theatrical Hairdresser (Tupejnyj khudozhnik)*; genre features; small prose; "storytelling" ("skaz").

To cite this article: Mankovsky, Arkadiy V. "Theatrical Hairdresser (Tupejnyj khudozhnik) by Nikolay Leskov in Recent Researches. (Review article)", *Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies*, no. 2, 2023, pp. 105–125. DOI: 10.31249/lit/2023.02.08 (In Russian)

Кажется, навсегда прошли те времена, когда русский писатель Николай Семенович Лесков (1831–1895) считался «маленьким» – «рядышком с Толстым»². Еще сравнительно недавно не кто-нибудь, а Д.С. Лихачёв отмечал, что «назвать его классиком русской литературы трудно»³. К 190-летию писателя сложился иной тренд, декларированный в названии книги о нем в серии «ЖЗЛ»: «Прозёванный гений» [Кучерская, 2021]. Нам представляется поучительным продемонстрировать спектр различных иссле-

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

² См.: Маяковский В.В. Четырехэтажная халтура // Маяковский В.В. Соч. : в 1 т. – Москва : Гослитгиздат, 1940. – С. 290. Маяковский, как понятно, высмеивает подобный подход к большому писателю.

³ Лихачев Д.С. Особенности поэтики произведений Н.С. Лескова // Лихачев Д.С. Избранные работы : в 3 т. – Ленинград : Худож. лит., 1987. – Т. 3. – С. 328.

довательских подходов к творчеству писателя на примере одного только его рассказа.

История превращения «Тупейного художника» (1883), уже в советское время, из полузабытого при жизни автора в хрестоматийное произведение убедительно показана Л.А. Аннинским в разных версиях очерка о нем¹. Недавно этот рассказ Н.С. Лескова вошел (правда, в качестве внеклассного чтения) и в школьную программу². «Рассказ на могиле», показавшийся современникам поздним и «несвоевременным» отзвуком «Записок охотника» (1847–1852) И.С. Тургенева и потому обойденный молчанием, продолжает привлекать внимание исследователей; это тем более знаменательно, что сами «Записки охотника» – первый и безусловный шедевр Тургенева – становятся предметом исследовательской рецепции все реже, уступив место «таинственным повестям»³ и другим его «экспериментальным», в том числе «старческим», текстам.

По мнению автора статьи «Н.С. Лесков и его рассказ “Тупейный художник”» О.В. Евдокимовой, «трагедийный пафос», который обращен «к сознанию читателя, живущего после отмены крепостного права», «нарастает к финалу» произведения [Евдокимова, 2001, с. 382]. По ее словам, «антикрепостнические мотивы», подхваченные Лесковым у А.И. Герцена («Сорока-воровка», 1846) и Тургенева, усилены «размышлениями о судьбе художника...» [Евдокимова, 2001, с. 382]. Автор статьи настаивает: «Именно через художника, по Лескову, проявляется сущность, метафизика

¹ См.: Аннинский Л.А. Несломленный : повесть о Николае Лескове // Аннинский Л.А. Три еретика. – Москва : Книга, 1988. – С. 333–334. Ср.: Аннинский Л.А. Лесковское ожерелье. – [3-е изд., перераб. и доп.]. – Санкт-Петербург : Библиополис, 2012. – С. 491–504. – [1-е изд. той же кн.: Москва : Книга, 1982; 2-е изд.: Москва : Книга, 1986].

² См., напр.: Кузнецова М.С. Н.С. Лесков. «Тупейный художник» : опыт вдумчивого чтения : VII класс // Литература в школе. – 2010. – № 8. – С. 40–41.

³ См. наши обзоры: Маньковский А.В. «Рассказ отца Алексея» в составе цикла «таинственных повестей» И.С. Тургенева : предварительные итоги изучения. (Обзор) // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7: Литературоведение. – 2021. – № 3. – С. 133–144. – DOI: 10.31249/lit/2021.03.12; Он же. «Песнь торжествующей любви» (1881) И.С. Тургенева : новые прочтения. (Обзор) // Там же. – 2022. – № 1. – С. 114–131. – DOI: 10.31249/lit/2022.01.08

судьбы русского человека» [Евдокимова, 2001, с. 384]. Важно, по мнению О.В. Евдокимовой, и то, что «Лесковым описаны <...> минуты вдохновения, не раз переживавшиеся тупейным художником» [Евдокимова, 2001, с. 383], когда он взирает на все «как из-за туманного облака»¹. Ведь и хозяин постоянного двора («постоялый дворник»²), убивший Аркадия, сделал свое дело, как считает О.В. Евдокимова, «тоже по своеобразному наитию» [Евдокимова, 2001, с. 385]. Вывод, парадоксальность которого вполне осознается исследовательницей [см.: Евдокимова, 2001, с. 385], все же озадачивает: у Лескова – «состояние вдохновения в итоге объединяет и художника Аркадия, и зарезавшего его безымянного “постоялого дворника”» [Евдокимова, 2001, с. 386]. Так ли это? Вопрос предстоит решать школьникам, так как статья – составная часть учебного пособия, адресованного прежде всего им [Евдокимова, 2001, с. 2].

Интересный ракурс исследования – «Лесковская “нумерология” и ее семантическая функция в рассказе “Тупейный художник”» – выбрала Н.Г. Авдеева. В ее диссертации, в третьей главе, название которой мы привели, рассматривается «особая система художественных кодов, основанных на частотном употреблении ключевых слов, одновременно служащих внесубъектной характеристикой» [Авдеева, 2004, с. 14] противостоящих друг другу центральных образов произведения: графа Каменского и его крепостного парикмахера. Имя «Аркадий» и титул «граф», а также все их производные образуют две группы словоформ, присутствующие в тексте в равном количестве; «каждое из ключевых наименований этих групп» [Авдеева, 2004, с. 14] упоминается в произведении по 56 раз, соответствующим образом «воздействуя на читательское подсознание» [Авдеева, 2004, с. 14]. Эти количественные соотношения по-разному распределены в главах: в некоторых преобладают словоформы, связанные с «отрицательным героем» [Авдеева, 2004, с. 14], в других употребление наименований из обеих групп уравнивается. По мысли Н.Г. Авдеевой, эти «внесубъектные характеристики» образов становятся в рассказе Лескова «стилеобра-

¹ Лесков Н.С. Тупейный художник // Лесков Н.С. Собр. соч. : в 11 т. – Москва : ГИХЛ, 1957. – Т. 7. – С. 223.

² Там же. – С. 239.

зующими» [Авдеева, 2004, с. 14]: «Автор “Тупейного художника”, безусловно, не занимался подсчетами всякого рода <...> Но статистические показатели текста, выявленные при анализе, не могут не свидетельствовать о широте знакового диапазона в лесковских малых жанровых формах, о развитии и обогащении в них эстетических способов выражения авторской оценочности, об интенсивной информативности всех элементов художественной формы» [Авдеева, 2004, с. 14].

М.Б. Ямпольский считает «Тупейного художника» «одним из ярких образцов лесковской критики репрезентации и миметической идеальности» [Ямпольский, 2007, с. 477], укорененных в культурной практике XIX в., но берущих исток в искусстве эпохи Возрождения. Известно, что в начале своего рассказа Лесков пересказывает сюжет «Разговора в спальном вагоне» (1877) Ф. Брета Гарта, по-своему его модифицируя; согласно М.Б. Ямпольскому, «Лесков приписывает персонажу Брет-Гарта (“художнику”, который “работал над мертвыми”¹. – А. М.) умение создавать эквиваленты классических живописных мотивов, таких как созерцание божества, визионерский экстаз, но в более чем странном материале – мертвецах. Поскольку классическая репрезентация вся основывается на отсутствии, на подмене того, кого нет, его изображением, то использование мертвецов приобретает особенно пикантный оттенок» [Ямпольский, 2007, с. 478]. Подзаголовок «Тупейного художника» – «Рассказ на могиле» – связывает, по мнению исследователя, «все происходящее в нем с брет-гартовским выворачиванием репрезентативной ситуации» [Ямпольский, 2007, с. 478].

Как утверждает М.Б. Ямпольский, «гримирование Любви Онисимовны в святую Цецилию имеет смысл только в той мере, в какой оно позволяет Каменскому повторить в теле крепостной актрисы мученичество легендарного прототипа» [Ямпольский, 2007, с. 479–480]. Картина, упоминаемая героиней («Ну а потом идет Аркадий, чтобы мне голову причесать в невинный фасон, как на картинах обозначено у святой Цецилии, и тоненький венец обручи­ком закрепить...»²), это, по предположению автора, хорошо из-

¹ Лесков Н.С. Тупейный художник. – С. 220.

² Там же. – С. 230.

вестный в России 1830-х годов «Экстаз святой Цецилии» (ок. 1514–1516) Рафаэля, который «считается первой в истории картиной, изображающей небесное видение святой» [Ямпольский, 2007, с. 480], и вообще «первым визионерским изображением в европейской традиции» [Ямпольский, 2007, с. 480]. Струна, названная далее героиней при описании «мучительств» в графском доме («И дыба, и струна, и голову крячком скрячивали и заворачивали: все это было»¹), опять-таки по предположению автора, также, «возможно, отсылает к картине Рафаэля, где у ног святой лежит сломанная *liga da gamba* с одной-единственной струной» [Ямпольский, 2007, с. 480]. Заметим, однако, что игнорирование прямого, «пыточного», назначения упомянутого Лесковым «артефакта» производит странное впечатление, тем более что в комментариях к «Тупейному художнику», в том числе и в собраниях сочинений Лескова, этот вопрос обычно обходится. Реальный комментарий в данном случае мог бы дать основание для свободной игры ассоциациями.

Картина Рафаэля – и это, по М.Б. Ямпольскому, важно для понимания рассказа Лескова – упоминается у А. Шопенгауэра², но если для последнего «Святая Цецилия» – символ «преодоления страдания, связанного с волей» [Ямпольский, 2007, с. 481], то у Лескова, напротив, «это только начало пути к чудовищным мучениям» [Ямпольский, 2007, с. 481]. Аркадий, данный у Лескова, если верить М.Б. Ямпольскому, «как пародия на визионера» [Ямпольский, 2007, с. 482], изготавливает свои копии «в живом человеческом материале», что приводит «в конце концов к физическим мучениям» [Ямпольский, 2007, с. 482]. Согласно М.Б. Ямпольскому, «чем более Аркадий превращает Любовь Онисимовну в Цецилию Рафаэля, чем более она обретает идеальный облик невинности, тем более она становится объектом плотского влечения и пыток» [Ямпольский, 2007, с. 483]. Нельзя опять же не заметить, что ничего этого у Лескова не происходит: напротив, бунт и побег Аркадия вызваны его нежеланием превращать героиню в ненавистную им обоим *Цецилию*. Иное дело, что Аркадию не раз

¹ Лесков Н.С. Тупейный художник. – С. 231.

² Шопенгауэр А. Мир как воля и представление // Шопенгауэр А. Собр. соч. : в 5 т. – Москва : Московский клуб, 1992. – Т. 1. – С. 263.

приходилось совершать подобные операции с другими крепостными актрисами, и в рассказе об этом прямо сказано¹.

«В “Тупейном художнике”, – размышляет автор, – много пародии, пастиха (готики, мелодрамы, народного романа и даже, возможно, писаний маркиза де Сада и т.д.)» [Ямпольский, 2007, с. 484], что, как ни странно, делает Лескова союзником декадентов: связь с декадансом «в какой-то мере просвечивает у Лескова, вечно балансирующего на тонкой грани между абсолютным словесным реализмом и маньеризмом» [Ямпольский, 2007, с. 485].

О нескольких документальных находках, небезразличных для более точного понимания текста лесковского рассказа, информирует работа Е.Н. Ашихминой [Ашихмина, 2010], в целом относящаяся к области *литературного краеведения*. Так, в «Метрических книгах Борисоглебского собора» (Гос. архив Орловской области) «были обнаружены сведения о ранее неизвестном исследователям родном брате писателя Петре Лескове (1834–1836), похороненном на Троицком кладбище, в месте, которое затем было описано в “Тупейном художнике”» [Ашихмина, 2010, с. 12]. Тщательное изучение документов Орловской палаты Уголовного суда (тот же архив), где Лесков служил в конце 1840-х годов, позволило автору «сделать заключение о том, что многие личные впечатления Лескова, полученные в те годы, орловские следственные дела и их отдельные детали дали писателю материал» [Ашихмина, 2010, с. 14] для создания, в том числе, и «Тупейного художника»².

Указывая на «взаиморефлексию» [Ибатуллина, 2011, с. 203] заглавия и подзаголовка изучаемого произведения, Г.М. Ибатуллина утверждает, что «буквально в нескольких первых элементах текста Лесков обозначил основные образно-смысловые координаты солярно-хтонического мифа и порождаемого им мирообраза» [Ибатуллина, 2011, с. 205]. Семантика заглавия и подзаголовка, по словам исследовательницы, «развивается и отчасти эксплицируется в I главе» [Ибатуллина, 2011, с. 206] (история гробовщика из рассказа Брета Гарта), приобретая «иронические коннотации»

¹ Лесков Н.С. Тупейный художник. – С. 225.

² См. также в кн., написанной на основе материалов диссертации: Ашихмина Е.Н. В этом странном городе... – Изд. 2-е, испр. и доп. – Орел : ОРЛИК, 2016. – С. 210–220.

[Ибатуллина, 2011, с. 205]. «Миф, трагедия и мистерия» [Ибатуллина, 2011, с. 205], согласно Г.М. Ибатуллиной, определяют содержание рассказа и в дальнейшем.

Так, во внешности героини «парадоксально соединяются юность-старость» [Ибатуллина, 2011, с. 207], ее описание «содержит настойчивые отсылки к контекстам трагедии» [Ибатуллина, 2011, с. 207], а «символическим центром всей ее жизни становится могила с крестом – солярно-хтонический хронотоп, приобретающий здесь почти эмблематические функции» [Ибатуллина, 2011, с. 208]. В Любви Онисимовне, по мнению Г.М. Ибатуллиной, «просвечивает архетипический образ Софии-Ахамот» [Ибатуллина, 2011, с. 208], чье освобождение из плена означало бы избавление мира от зла. Граф Каменский, который «духовных терпеть не мог»¹, выступает в роли сатаны; «вся театрализация дьявольского ритуала (растления “святой Цецилии”. – А. М.) призвана подчеркнуть мотив оскорбления невинности, осквернения целомудрия» [Ибатуллина, 2011, с. 210]. Аркадий, подобно божеству – покровителю муз, «в символическом плане рассказа» [Ибатуллина, 2011, с. 210] наделяется чертами демиурга; вокруг него сосредоточены «мотивы, связанные с мифо-трагедийно-мистериальными жанрово-смысловыми мирами» [Ибатуллина, 2011, с. 211].

В истории любви героев «сказочный сюжет не находит сказочного финала» [Ибатуллина, 2011, с. 212]. *Любовь и счастье* (семантика имен героев) «провиденциально обречены на разрыв» [Ибатуллина, 2011, с. 212]. «Плакончик»² Любви Онисимовны как «финал этой драмы в контексте мистериально становящегося бытия» [Ибатуллина, 2011, с. 213–214] отсылает к «апокалипсическим образам брачного пира» [Ибатуллина, 2011, с. 214].

Различные типы потери персонажем «признака телесности» представлены, по наблюдению М.В. Гесс, в некоторых поздних рассказах Лескова («Несмертельный Голован», 1880, «Колыванский муж», 1888) [Гесс, 2013, с. 23]. В «Тупейном художнике», по мнению автора, дается «пример “насильственного” лишения» [Гесс, 2013, с. 27] главной героини ее телесности, которой в начале рассказа она обладает в полной мере («Любовь Онисимовна <...>

¹ Лесков Н.С. Тупейный художник. – С. 223.

² Там же. – С. 241 и сл.

была <...> в цвете своей девственной красоты, <...> “пела в хорах подпури”, танцевала “первые па в ‘Китайской огороднице’”¹ и т.д.). «Первым шагом к потере телесности» [Гесс, 2013, с. 28] становится механическое исполнение ею своих ролей, в том числе и роли «герцогини де Бурблян»², в роковой день получения «камаириновых серег» («Спектакль хорошо шел, потому что все мы как каменные были, приучены и к страху и к мучительству: что на сердце ни есть, а свое исполнение делали так, что ничего и не заметно»)³. Попытка побега и попытка самоубийства «оставляют следы на теле героини – хромоту⁴ и поседевшие волосы» [Гесс, 2013, с. 28]. Последним этапом на пути развоплощения героини М.В. Гесс считает ее «бесплодие – отсутствие детей» [Гесс, 2013, с. 28], но о первом в рассказе не говорится, и ведь это не то же самое, что второе. Вернее было бы сказать, что героиня осталась одна и у нее не было своей семьи; в онтологическом плане это и есть, возможно, окончательная «потеря телесности».

В обсуждении вопросов поэтики «Тупейного художника» в канун лесковского юбилея⁵ и в предыдущие годы по крайней мере три значимые реплики принадлежат М.А. Кучерской. В статье 2014 г. [Кучерская, 2014] М.А. Кучерская утверждает, что эпизод «представления» в рассказе обреченной жертвы графского сластолюбия св. Цецилией «никогда не становился предметом специального внимания комментаторов» [Кучерская, 2014, с. 53]⁶. Одна из самых популярных на Западе раннехристианских святых (III в. н.э.), не раз изображенная старыми мастерами, в том числе Рафаэлем, в русской традиции осталась практически незамеченной; исключениями можно считать рассказ В.Ф. Одоевского «Цецилия», вошедший в состав «Русских ночей» (1844), и перевод

¹ Лесков Н.С. Тупейный художник. – С. 224.

² Там же. – С. 224.

³ Там же. – С. 225, 230.

⁴ Видимо, речь у Лескова идет не совсем о хромоте: «Для театра я уже не годилась, потому что ноги у меня нехорошо ходить стали, колыхались» (Лесков Н.С. Тупейный художник. – С. 237). – А. М.

⁵ 190-летия Н.С. Лескова 16 февр. 2021 г.

⁶ Работа М.Б. Ямпольского, в которой, в частности, рассмотрен этот эпизод (см. выше), отмечена автором лишь в статье 2020 г. [Кучерская, Лифшиц, 2020, с. 513].

С.П. Шевырёва из В.Г. Ваккенродера «О Цецилия святая!..» (1825), стихи из которого взяты Одоевским в качестве эпиграфа к тексту [см.: Кучерская, 2014, с. 58].

В рассказ Лескова, по мысли М.А. Кучерской, образ св. Цецилии мог прийти из повести «Песнь торжествующей любви» (1881) Тургенева, о высокой оценке повести Лесковым свидетельствует его неоконченный рассказ «Богинька Рунькэ» (1881), опубликованный в 1966 г. Л.Н. Афониним¹. О причинах, по которым «Богинька Рунькэ» не была закончена, остается только гадать [см.: Кучерская, 2014, с. 56]; «Тупейный художник», согласно М.А. Кучерской, – новый этап творческого освоения Лесковым мотивов тургеневской повести.

У Тургенева художник Фабий пишет портрет своей жены Валерии «с атрибутами святой Цецилии»²; после вторжения в жизнь супругов их бывшего друга музыканта и мага Муция Фабий больше не находит в лице жены «того чистого, святого выражения, которое так ему в нем нравилось и которое навело его на мысль представить Валерию в образе святой Цецилии»³; Муций уезжает, и все (или почти все) возвращается на круги своя, а Фабий получает возможность закончить портрет.

По мнению М.А. Кучерской, сладострастие графа Каменского и сладострастие Муция «отчетливо рифмуются» [Кучерская, 2014, с. 58]; сближает обоих и «любовь к зрелищности, к безделушкам» [Кучерская, 2014, с. 58]: крепостной театр графа «с весьма разнообразным репертуаром» [Кучерская, 2014, с. 58] и «наполненные разнообразными драгоценностями»⁴ сундуки Муция. Слуга Муция – «немой малаец», поплатившийся языком ради приобретения «великой силы»⁵, фактически его двойник, сопоставим с братом графа Каменского, также двойником персонажа: «...оба один на другого похожи. За кулисы пришли – даже от-

¹ См.: Афонин Л.Н. «Песнь торжествующей любви» в творчестве Н.С. Лескова // Тургеневский сборник. – Вып. 2. – Москва ; Ленинград : Наука, 1966. – С. 209–216.

² Тургенев И.С. Песнь торжествующей любви // Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. – Москва : Наука, 1982. – Т. 10. – С. 56.

³ Там же.

⁴ Тургенев И.С. Песнь торжествующей любви. – С. 51.

⁵ Там же. – С. 57.

личить трудно»¹. «Камариновые серьги», которые граф посылает Любви Онисимовне, можно сопоставить с «богатым жемчужным ожерельем»², обладающим колдовской силой, которое Муций преподносит Валерии. «...Аркадию, – продолжает исследовательница, – вполне естественным образом достается роль Фабия, он так же как Фабий отважен, он готов зарезать брата графа, в порядке самозащиты, как Фабий зарезал Муция» [Кучерская, 2014, с. 59].

Вывод М.А. Кучерской о том, что источниками рассказа Лескова оказались «не документальные свидетельства о жизни графа Каменского и его крепостных, но журнальные публикации» [Кучерская, 2014, с. 59], представляется верным в той части, которая касается повести Тургенева³; обнаружить следы влияния на «Тупейного художника» повести П. Красовского «Кузька, мордовский бог»⁴, которую Лесков, как показывает М.А. Кучерская, также высоко ценил, автору, думается нам, не удалось.

Прибегнув к терминологии Г. Кёрри⁵ и М. Риффатера⁶, М.А. Кучерская и А.Л. Лифшиц в статье 2020 г. [Кучерская, Лифшиц, 2020] указывают на героиню рассказа, няню Любовь Онисимовну, как на «фигуру надежного рассказчика» [Кучерская, Лифшиц, 2020, с. 505]; ее «мемуар»⁷ включает в себя «знаки правды, <...> которые <...> заставляют читателя поверить в реальность рассказываемой истории» [Кучерская, Лифшиц, 2020, с. 504]: здесь и исторические лица – графы С.М. (1771–1834) и Н.М. (1776–1811) Каменские, и историческое событие – приезд императора (по-видимому, поясняют авторы, Александра Павловича, «посещавшего Орел в 1817 и 1823 годах» [Кучерская, Лифшиц, 2020, с. 505]). При этом Лесков, как и во многих других случаях, за реальные воспоминания выдает «сочиненную и сконструирован-

¹ Лесков Н.С. Тупейный художник. – С. 230.

² Тургенев И.С. Песнь торжествующей любви. – С. 51.

³ Опубл. в: Вестник Европы. – 1881. – № 11.

⁴ Опубл. в: Отечественные записки. – 1866. – № 16–19.

⁵ Currie G. The nature of fiction. – New York : Cambridge univ. press, 1990. – P. 73.

⁶ Riffaterre M. Fictional truth. – Baltimore : Johns Hopkins univ. press, 1990. – P. 33.

⁷ Ср.: Лесков Н.С. [Письмо] Ф.И. Буслаеву. 1 июня 1877 г. // Лесков Н.С. Собр. соч. : в 11 т. – Москва : ГИХЛ, 1958. – Т. 10. – С. 451.

ную им из распространенных литературных сюжетных элементов историю» [Кучерская, Лифшиц, 2020, с. 507]. Среди них – романтически клишированное описание внешности Аркадия со сложенными на груди руками (наполеоновский жест) и взглядом «как из-за туманного облака»¹, мотивы «похищения невесты» и неудачного «тайного венчания» [Кучерская, Лифшиц, 2020, с. 509], «возвращения за любимой три года спустя, и сумасшествия (впрочем, мнимого)» [Кучерская, Лифшиц, 2020, с. 509]; как указывают авторы, «даже ее (героини. – А. М.) тихое пьянство – это, по сути, реализация еще одного романтического клише – гибель на почве несчастной любви» [Кучерская, Лифшиц, 2020, с. 509].

В то же время некоторые сюжетные ходы вызваны спором с произведениями предшественников, и прежде всего – с повестью Герцена «Сорока-воровка», героиня которой *Анета*, в отличие от Любови Онисимовны, имеет возможность отвергнуть домогательства князя Скалинского и заявить чувство собственного достоинства. Мотив несостоявшегося тайного венчания у Лескова, как считают авторы, – ответ на вопрос одного из персонажей, которым заканчивается повесть Герцена: «– Все так, – сказал, вставая, славянин, – но зачем она не обвенчалась тайно?..»²

На замысел «Тупейного художника», по мнению авторов, могли повлиять и мемуарные источники, например воспоминания орловца В.П. Бурнашева³, в которых, в частности, рассказано «о крепостном *парикмахере*» [Кучерская, Лифшиц, 2020, с. 512] по фамилии Миняев, исполнявшем в театре гр. Каменского роли первых любовников в представлениях любого жанра; описан здесь и его «тупей весьма хохлатый, тщательно завитый одним из его же парикмахерских учеников»⁴. В «Записках» И.С. Жиркевича приведены любопытные свидетельства о том, что «граф приказывал своей постоянной любовнице приходить в церковь с его портретом, если она это заслужила, и лишал ее этой награды, когда она в чем-

¹ Лесков Н.С. Тупейный художник. – С. 223.

² Герцен А.И. Сорока-воровка // Герцен А.И. Собр. соч. : в 30 т. – Москва : Изд-во АН СССР, 1955. – Т. 4. – С. 235.

³ Гурий Эртаулов [Бурнашев В.П.]. Воспоминания о некогда знаменитом театре графа С.М. Каменского в г. Орле // Дело. – 1873. – № 6. – С. 184–219.

⁴ Гурий Эртаулов. Воспоминания о некогда знаменитом театре графа С.М. Каменского в г. Орле. – С. 208.

то провинилась, музыкантов одевал в военную форму, дворню на обед собирал по барабану с валторной» [Кучерская, Лифшиц, 2020, с. 513]¹. Кажется очевидным, что все эти невыдуманные подробности гораздо ближе атмосфере рассказа Лескова, чем повести Герцена.

Могли повлиять на замысел, с точки зрения авторов, и современные Лескову театральные постановки. Так, в конце 1870-х – начале 1880-х годов на драматической и оперной сценах обеих столиц возобновлялись пьесы Бомарше и, соответственно, оперы Россини и Моцарта – «Севильский цирюльник» и «Женитьба Фигаро», герой которых – не просто брадобрей, но артист в своем деле – устраивает в первой пьесе (опере) свадьбу своего хозяина, а во второй – свою, помешав графу Альмавиве воспользоваться *правом первой ночи*: «Параллелизм ключевых коллизий – матримониальный сюжет, соперничество со знатным вельможей, который хочет отнять у подданного невесту, графское достоинство этого вельможи, наконец основное занятие героя позволяют рассматривать истории про ловкого и веселого цирюльника как весьма вероятный претекст “Тупейного художника”» [Кучерская, Лифшиц, 2020, с. 519].

Авторам убедительно удастся показать литературность и почти «вторичность» повествования Лескова, вплетающего в него множество разнородных элементов, которые, однако, не мешают созданию «той художественной достоверности текста, которой мы склонны верить, несмотря на все знания исторических реалий, писательской манеры Н.С. Лескова и на весь скепсис исследователя» [Кучерская, Лифшиц, 2020, с. 521].

В книге о Лескове в серии «ЖЗЛ» [Кучерская, 2021] М.А. Кучерская, по условию жанра, выделяет биографический аспект в создании «Тупейного художника», объясняя его обличительный пафос обстоятельствами увольнения писателя из Ученого комитета министерства народного просвещения в 1883 г.² Лесков писал: «Для оставления службы мне не вменено никакой вины, а

¹ См.: Жиркевич И.С. Записки // Русская старина. – 1875. – № 8. – С. 565–568.

² Ср.: Аннинский Л.А. Лесковское ожерелье. – [3-е изд., перераб. и доп.]. – Санкт-Петербург : Библиополис, 2012. – С. 489–490.

указана только “несовместимость” моих литературных занятий с службою»¹. Писателя возмущало, что «чиновники диктовали ему, свободному художнику, что позволено, а что нет» [Кучерская, 2021, с. 446]. Это и могло стать импульсом для создания «притчи о гибельности рабства для художника» [Кучерская, 2021, с. 447]. Персонаж с тем же именем, что у героини «Тупейного художника», появляется и в неоконченном романе Лескова «Соколий перелет» (1883), где предложена иная версия детских воспоминаний повествователя («Мы забавлялись под надзором няньки Любови Анисимовны, высокой, тонкой и очень худой старушки, из отставных актрис “Каменского театра”...»²), однако в представленном здесь образе нет никаких трагических черт, и это дает возможность автору предположить, что «сюжет “Тупейного художника” – исключительно лесковский вымысел» [Кучерская, 2021, с. 448].

Исследовательница «брачного текста» в русской литературе Г.А. Шпилевая касается в своей работе «Тупейного художника», отметив основные компоненты эпизода несостоявшегося венчания в рассказе [Шпилевая, 2016, с. 76–77]; не могут не вспомнить о нем, хотя бы в скобках, исследователи мотива «побега влюбленных» у Л.Н. Толстого и Тургенева, Е.Ю. Полтавец и А.Г. Биджакине³, а также исследовательница «ситуации винопития» у Лескова О.А. Димитриева [Димитриева, 2020, с. 25], изучающая «вакхического человека» в его произведениях (определенные черты которого явлены в образе героини «Тупейного художника»), в том числе лингвистическими методами.

Рассказу Лескова посвящены также три статьи Л.И. Вигериной [Вигерина, 2018; Вигерина, 2019а; Вигерина, 2019б]. По мне-

¹ Лесков Н.С. Письмо в редакцию (об отчислении Н.С. Лескова «без прошения» от службы в ученом комитете министерства народного просвещения). 8 марта 1883 г. // Лесков Н.С. Собр. соч. : в 11 т. – Москва : ГИХЛ, 1958. – Т. 11. – С. 221.

² Лесков Н.С. Соколий перелет : записки человека без направления / вступ. ст. и публ. К.П. Богаевской // Литературное наследство. – Москва : Наука, 1977. – Т. 87. – С. 49.

³ Полтавец Е.Ю., Биджакине А.Г. Модификации сюжетно-фабульной ситуации *побег влюбленных* в «Воине и мире» Л.Н. Толстого и повестях И.С. Тургенева «Несчастливая» и «Вешние воды» // Вестник Гос. гуманитарно-технологического ун-та. – 2020. – № 2. – С. 43.

нию исследовательницы, «существенную роль в создании женских образов Любови Онисимовны и Дросиды, образа помещика-тирана графа Каменского, в сюжетосложении и жанрообразовании рассказа» [Вигерина, 2018, с. 14] играет агиографическая традиция. В последней особенное значение имеют жития раннехристианских святых, а среди них – дев-мучениц, в их числе автор называет св. Либерату (II в. н.э.) и св. Цецилию, которых сближает желание соблюсти девство в самых невероятных условиях: одну из них выдают замуж против ее воли, но ей удастся уговорить мужа не прикасаться к ней, у другой же «отрастает борода, и жених отказывается от нее» [Вигерина, 2018, с. 15]. Не лишним, как думается, было бы (в данном случае) уточнить, имеет ли св. Либерата – мученица, популярная на Западе почти в той же мере, что и св. Цецилия, – отношение к православной традиции, т.е. могло ли ее житие *в принципе* быть предметом веры для Лескова и его героев? (Относительно св. Цецилии, в русской традиции – Кикилии, – это можно утверждать положительно¹.)

Что касается имени святой (также мученицы, II в. н.э.), которое носит героиня рассказа, то оно, по сведениям автора, «в XVIII веке в крестьянской среде почти не использовалось, в начале XIX века среди крестьянок Подмосковья встречалось с частотностью 1%» [Вигерина, 2018, с. 17]. По мнению Л.И. Вигериной, ряд черт объединяет героиню с ее небесной покровительницей («обе отличаются благонравием и красотой, проходят через мучения, на которые их обрекает тиран» [Вигерина, 2018, с. 17] и т.д.), но эти черты представляются слишком общими, а различие существенным (св. Любови удастся сохранить девство, Любови Онисимовне – нет). Параллель с образом св. Цецилии, проводимая автором, также не лишена натяжек (см.: [Вигерина, 2018, с. 17–18]), фраза «Обе героини связаны с искусством» [Вигерина, 2018, с. 18], подразумевающая св. Цецилию и Любовь Онисимовну, нуждается в корректировке, а описание изображающих св. Цецилию картин западных и русских художников (от Рафаэля до Ф.А. Бруни) [Вигерина, 2018, с. 21–23], познавательное само по себе, довольно слабо увя-

¹ См.: Жития святых на русском языке, изложенные по руководству Четьих-Миней св. Димитрия Ростовского (репринт). – Киев : Свято-Успенская Киево-Печерская Лавра, 2004. – Т. 3, месяц ноябрь. – С. 599–619.

зано с содержанием рассказа Лескова: Любовь Онисимовна отказывается от земного искусства подобно св. Цецилии [Вигерина, 2018, с. 23], но разве есть сходство?

Перечисляя сюжетные мотивы, присутствующие, по ее мнению, как в истории Любви Онисимовны, так и в мученических житиях: «бегство от тирана, предательство или обман тех, кому будущие мученики вручили свою судьбу, пленение, жестокое наказание, мученическая смерть» [Вигерина, 2018, с. 18], – Л.И. Вигерина не приводит материал из самих житий, который мог бы подтвердить ее гипотезу, так что и это сравнение повисает в воздухе. Замечание по поводу семантики имени «Дросида» (скотница, выхаживающая Любовь Онисимовну в «телячьей избе»¹), что значит ««орошающая», «роса»» [Вигерина, 2018, с. 24], кажется уместным.

Одна из статей Л.И. Вигериной 2019 г. [Вигерина, 2019а] развивает тематику предыдущей, сводя ее, однако, к толкованию имен героев или, словами автора, к «изучению богатого семантического потенциала антропонима» [Вигерина, 2019а, с. 170], т.е. к анализу рассказа «в аспекте ономапэтики» [Вигерина, 2019а, с. 170]. Вместе с именем главного героя, по словам исследовательницы, «в художественную систему рассказа вводится концепт “Аркадия”» [Вигерина, 2019а, с. 170], который актуализирует «традицию сентиментализма, культивирующую идиллический хронотоп, тип чувствительного героя-любовника, сюжет несчастной любви или любви, сталкивающейся с социальными препятствиями» [Вигерина, 2019а, с. 170–171]. Значимо и его отчество: Ильич («Ильин»), отсылающее к имени одного из самых нетерпимых ветхозаветных пророков; автор отмечает, что наказание «постоялого дворника»², зарезавшего Аркадия, «происходит на Ильинке (Ильинской площади города Орла)» [Вигерина, 2019а, с. 172], что немаловажно для понимания «символического подтекста» [Вигерина, 2019а, с. 174] произведения. Соображения автора по поводу имен главной героини и выходившей ее «пестрядиной старушки»³ с «плакончиком»⁴ («амбивалентный образ грешницы-

¹ Лесков Н.С. Тупейный художник. – С. 235 сл.

² Там же. – С. 239.

³ Там же. – С. 237.

⁴ Там же. – С. 237 сл.

праведницы» [Вигерина, 2019а, с. 174]) в главных чертах повторяют выкладки из предыдущей статьи. Фамилия владельца крепостного театра графа Каменского, по точному замечанию Л.И. Вигериной, перекликается с манерой игры подневольных артистов («...все мы как каменные были...»¹).

Относя «Тупейного художника» к «орловскому тексту творчества писателя» [Вигерина, 2019b, с. 43], Л.И. Вигерина в третьей статье пытается проанализировать «особенности изображения, функционирования, семантики и символики» [Вигерина, 2019b, с. 44] представленных в нем локусов. Размещение «проклятой усадьбы»² напротив кладбища Троицкой церкви создает «напряженное, конфликтное пространство сюжета» [Вигерина, 2019b, с. 44]. Упоминание борисоглебских священников, которых граф на Пасху «борзыми затравил»³, отсылает к *образам* Борисоглебской церкви г. Орла и ее небесных покровителей, страстотерпцев Бориса и Глеба, а графа Каменского соотносит с их гонителем Святополком Окаянным [Вигерина, 2019b, с. 45].

«Потайные погреба»⁴ в доме графа вызывают у автора ассоциацию со сказкой «Синяя Борода» Ш. Перро, а люди в них, запертые с медведями, напоминают подобный эпизод в «Дубровском» Пушкина⁵. «Полуразвалившийся забор»⁶ усадьбы отсылает к романтическим развалинам, «с которыми связаны обычно таинственные и ужасные события» [Вигерина, 2019b, с. 46] готических романов. Название села Сухая Орлица (по названию реки), где должны были обвенчаться герои, «в контексте рассказа проявляет свое символическое значение: <...> пересохший источник живой жизни» [Вигерина, 2019b, с. 47]. Рущук, в котором Аркадий и Люба надеялись обрести спасение, в течение всего XIX в. был «местом постоянных военных действий» [Вигерина, 2019b, с. 48] и, следовательно, вряд ли годился для избранной цели. Автором рассматриваются и такие локусы, реальные и вымышленные, как

¹ Лесков Н.С. Тупейный художник. – С. 230.

² Там же. – С. 222.

³ Там же. – С. 223.

⁴ Там же. – С. 231.

⁵ См.: Пушкин А.С. Дубровский // Пушкин А.С. Собр. соч. : в 10 т. – Москва : ГИХЛ, 1960. – Т. 5. – С. 184–185.

⁶ Лесков Н.С. Тупейный художник. – С. 222.

«скотный двор», «кладбище», «торговая площадь», «постоялый двор», «кабак», делается попытка объяснить их символическое значение и роль в построении фабулы.

Исследователи текстовых категорий в «Тупейном художнике» Т.А. Распопова и Ю.И. Рожковская, опираясь на концепцию Н.С. Болотновой¹, дают описание категорий «диалогичности, времени, пространства (хронотоп по М.М. Бахтину) и события» [Распопова, Рожковская, 2021, с. 252]. Первая из них заключается «во внутреннем диалоге, который автор-повествователь ведет со своим читателем» [Распопова, Рожковская, 2021, с. 253], локализуясь в разнообразных отступлениях и в примечаниях к «отдельным фрагментам текста» [Распопова, Рожковская, 2021, с. 253]. Таково отступление в первой главе «Тупейного художника», отсылающее к рассказу Брета Гарта, которое не имеет прямого отношения к дальнейшему повествованию, хоть и спроецировано на него. Таково и обращенное к читателю развернутое примечание Лескова к упомянутому в четвертой главе происшествию с борисоглебскими священниками с его началом: «Рассказанный случай был известен в Орле очень многим»².

Далее авторы прослеживают изменения хронотопа (времени – пространства) в каждой из глав «Тупейного художника». Пространство то расширяется (Америка и Русь в первой главе), то сужается («каморка» Любови Онисимовны в графском доме, под которой истязают Аркадия в четырнадцатой главе). Время, об руку с пространством, то протекает «в Орле, во дни моего отрочества»³ (глава вторая), то в еще большем отдаленье, о котором помнят лишь старожилы: «...один раз на пасхе»⁴ (глава четвертая), иногда приобретая признаки цикличности: «...после театра»⁵ («отдавалось приказание Аркадию убрать обреченную девушку...»⁶) (глава пятая) или подступая вплотную: «...в эти самые роковые часы»⁷

¹ См.: Болотнова Н.С. Филологический анализ текста : учебное пособие. – Москва : Флинта : Наука, 2009. – С. 164–186.

² Лесков Н.С. Тупейный художник. – С. 223.

³ Там же. – С. 221.

⁴ Там же. – С. 223.

⁵ Там же. – С. 225.

⁶ Там же.

⁷ Там же.

(глава шестая). Любопытна глава десятая, хронотоп которой можно назвать «сценическим», так как события описываются «со сцены» [Распопова, Рожковская, 2021, с. 255] («Со сцены видели и графа и его брата»¹).

Анализируя категорию события, Т.А. Распопова и Ю.И. Рожковская отмечают, что смерть гробовщика из рассказа Брета Гарта, помянутого Лесковым, благодаря «механизму текстовой проекции <...> перекликается с описанием трагического события гибели “тупейного художника” <...> и приводит читателя к идее о трагической участи любого <...> художника в России» [Распопова, Рожковская, 2021, с. 258]. Для передачи же «ключевых событий, раскрывающих идею произведения» [Распопова, Рожковская, 2021, с. 258], авторам приходится кратко пересказать его сюжет [см.: Распопова, Рожковская, 2021, с. 258–259]. Следует, однако, отметить, что в их интерпретации эта категория наименее информативна.

Попытка философского осмысления рассказа Лескова принята в двух статьях В.В. Костецкого, представляющих собой, в сущности, разные варианты одного текста: расширенный [Костецкий, 2021] и сокращенный². Остановимся на расширенном и более позднем варианте. С точки зрения В.В. Костецкого, «в произведении <...> три основы»: 1) «безудержная наглость» семейства Каменских; 2) «неожиданное явление типично рыцарской культуры в лице влюбленной парочки» (по мнению В.В. Костецкого, Лесков «старательно представил <...> культуру рыцарства в фигуре крепостного»); 3) подлость, объединившая батюшку, предающего героев «простым кивком головы», и владельца постоянного двора, лично перерезавшего «горло спящему боевому офицеру». При этом первая и третья «культурологические оси» друг друга «обусловливают» [Костецкий, 2021].

Основываясь на содержании рассказа, В.В. Костецкий переходит к более широким обобщениям: «Беда России в том и состоит, что наглость и подлость изначально входят в систему социально-государственных отношений» [Костецкий, 2021]. Согласно

¹ Лесков Н.С. Тупейный художник. – С. 230.

² Костецкий В. Философия России в «Тупейном художнике» Н.С. Лескова // Нева. – 2020. – № 12. – С. 234–237.

В.В. Костецкому, «русская культура не создана ни русским народом, ни, тем более, русским государством», а, возможно, «какой-то древней цивилизацией» (или, в другом месте: «...это не произведение народа России; это его выбор и исполнение»). Однако лишь те, кто следует ее началам, как полагает автор, могут считаться «исконно “русским народом”» [Костецкий, 2021]. Таковы Аркадий и Люба в рассказе Лескова.

«Тупейный художник», как и любое классическое произведение, дает материал для исследования и филологу (историку и теоретику литературы), и культурологу, и лингвисту, и философу, в чем приходится лишний раз убедиться на материале разобранных работ. Л.А. Аннинский, большой энтузиаст «Тупейного художника» (см. начало обзора), в предисловии к тому подготовленного им Собрания сочинений Лескова, включившему произведение (1993), отмечал: «...хрестоматийное освоение лесковского рассказа прошло успешно. Духовное его освоение, похоже, еще и не начиналось»¹. Нас в первую очередь интересует, конечно, научное освоение, и все же – что бы он сказал теперь?

Список литературы

1. *Авдеева Н.Г.* Поэтика «малых» жанровых форм в творчестве Н.С. Лескова : автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Воронеж, 2004. – 18 с.
2. *Ашихмина Е.Н.* Город Орёл в творческой лаборатории Н.С. Лескова : автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Орёл, 2010. – 20 с.
3. *Вигерина Л.И.* Агиографическая традиция в художественной системе рассказа Н.С. Лескова «Тупейный художник» // *Art Logos*. – 2018. – № 2 (4). – С. 13–27.
4. *Вигерина Л.И.* Поэтика имени в рассказе Н.С. Лескова «Тупейный художник» // XXIII Царскосельские чтения : материалы междунар. науч. конф., 23–24 апреля 2019 г. – Санкт-Петербург : ЛГУ им. А.С. Пушкина, 2019а. – Т. 2. – С. 170–175.
5. *Вигерина Л.И.* Пространственные образы в художественной системе рассказа Н.С. Лескова «Тупейный художник» // *Art Logos*. – 2019b. – № 3 (8). – С. 43–52.
6. *Гесс М.В.* Поэтика телесности в произведениях Н.С. Лескова 1880–90-х гг. // Проблемы художественной антропологии : материалы Всероссийской научно-практической конференции (5 дек. 2013 г., г. Тара). – Омск : Полиграф. центр КАН, 2013. – С. 23–29.

¹ Аннинский Л. Сотворение легенд // Лесков Н.С. Собр. соч. : в 6 т. – Москва : Экран, 1993. – Т. 5. – С. 103.

7. *Димитриева О.А.* Особенности интерпретации ситуации винопития в художественном мире Н.С. Лескова // Вестник Донецкого национального университета. Серия Д: Филология и психология. – 2020. – № 2. – С. 24–29.
8. *Евдокимова О.В.* Н.С. Лесков и его рассказ «Тупейный художник» // Русская литература. XIX век. От Крылова до Чехова : учеб. пособие. – Санкт-Петербург : Паритет, 2001. – С. 378–387.
9. *Ибатуллина Г.М.* Миф – трагедия – мистерия как смыслопорождающая триада в поэтике литературного произведения (Н. Лесков. «Тупейный художник»; А. Чехов. «Черный монах») // Поэтика русской литературы XIX века (вторая половина) : пути образотворчества и смыслопорождения : кол. моногр. – Стерлитамак : Стерлитамак. гос. пед. акад. им. Зайнаб Биишевой, 2011. – С. 193–233.
10. *Костецкий В.В.* Скрижали России в «Тупейном художнике» Н.С. Лескова // Филологический аспект. – 2021. – № 3(71). – URL: <https://scipress.ru/philology/articles/skrizhali-rossii-v-tupejnom-khudozhnike-nsleskova.html> (дата обращения: 07.11.2022).
11. *Кучерская М.А.* Лесков. Прозванный гений. – 2-е изд., испр. – Москва : Молодая гвардия, 2021. – 622 с. : ил. – (ЖЗЛ : сер. биогр. ; вып. 1890).
12. *Кучерская М.А., Лифшиц А.Л.* «Феатр» Лескова : реквизит и эффекты правдоподобия «Тупейного художника» // Русский реализм XIX века : общество, знание, повествование : сб. статей. – Москва : НЛЮ, 2020. – С. 503–521. – (Научное приложение ; вып. 207).
13. *Кучерская М.А.* «Песнь торжествующей любви» Тургенева как претекст неоконченного рассказа и «Тупейного художника» Лескова // Спасский вестник. – 2014. – № 22. – С. 53–60.
14. *Распопова Т.А., Рожковская Ю.И.* Текстовые категории в рассказе Н.С. Лескова «Тупейный художник» // Мир Н.С. Лескова : поэтика, прагматика, стилистика : сб. докладов участников Нац. науч.-практич. конф., посвящ. 190-летию со дня рождения Н.С. Лескова (г. Брянск, 18 февр. 2021 г.). – Брянск : РИСО БГУ, 2021. – С. 251–259.
15. *Штилева Г.А.* О «брачном тексте» в русской литературе XIX века // Вестник Воронежского государственного университета. Серия Филология. Журналистика. – 2016. – № 1. – С. 73–79.
16. *Ямпольский М.Б.* Сказ и симулякр // Ямпольский М. Ткач и визионер : Очерки истории репрезентации, или О материальном и идеальном в культуре. – Москва : НЛЮ, 2007. – С. 477–488.

Зарубежная литература

УДК 821.113.6

DOI: 10.31249/lit/2023.02.09

КРАСАВЧЕНКО Т.Н.¹ МАГИЯ СКАЗКИ И РЕАЛИЗМА: СЕЛЬМА ЛАГЕРЛЁФ В РОССИИ

Аннотация. Знакомство российского читателя с творчеством шведской писательницы Сельмы Лагерлёф (1858–1940, Нобелевская премия 1909), в котором сочетались неоромантизм, реализм и модернизм, христианская проповедь и сказка, произошло на волне открытия скандинавской литературы в России в конце XIX и, главным образом, в начале XX в. – в период Серебряного века и русского религиозного возрождения. Изучение истории вхождения Лагерлёф в зарубежный пантеон русской литературы раскрывает механизм взаимодействия русской и шведской культур, специфику разных этапов восприятия творчества Лагерлёф в России – в начале XX в., в советское и постсоветское время.

Ключевые слова: шведская литература; российский «зарубежный пантеон»; межкультурная коммуникация, Марина Цветаева.

Для цитирования: Красавченко Т.Н. Магия сказки и реализма : Сельма Лагерлёф в России // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение. – 2023. – № 2. – С. 126–140. DOI: 10.31249/lit/2023.02.09

KRASAVCHENKO T.N.² The magic of fairy tale and realism: Selma Lagerlöf in Russia

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

² **Krasavchenko Tatiana Nikolayevna** – DSc in Philology, Leading Researcher of the Department of Literary Studies, Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian Academy of Sciences, e-mail: tatianakras@mail.ru

Abstract. The acquaintance of Russian readers with the works of Swedish writer Selma Lagerlöf (1858–1940, Nobel prize – 1909), which combined neo-romanticism, realism and modernism, Christian message and fairy-tale, took place on the wave of discovery of Scandinavian literature in Russia at the end of the nineteenth – beginning of the twentieth century during the Silver Age and Russian religious revival. The study of Lagerlöf’s entrance into the “foreign pantheon” of Russian literature reveals the mechanism of Russian and Swedish cultural interaction, the specifics of different stages of Lagerlöf perception in Russia – at the beginning of the twentieth century, in Soviet and post-Soviet times.

Keywords: Swedish literature; Russian “foreign pantheon”; intercultural communication; Marina Tsvetaeva.

To cite this article: Krasavchenko, Tatiana N. The magic of fairy tale and realism: Selma Lagerlöf in Russia // Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies, no. 2, 2023, pp. 126–140. DOI: 10.31249/lit/2023.02.09 (In Russian)

Конец XIX в. и особенно начало XX в. – время интенсивного «освоения» скандинавской литературы в России, чему в тот период дали импульс активно работавшие переводчики и множество журналов и издательств, публиковавших переводы. «Волну скандинавомании», характерную для того времени, описал знаменитый поэт Серебряного века – Константин Бальмонт, переводчик-полиглот, читавший в подлиннике Ибсена [Крейд, 1992, с. 7]. Бальмонт перевел на русский «Историю скандинавской литературы от древнейших времен до наших дней» датского историка литературы Фредерика Винкеля Горна (она вышла в 1894 г. в московском издательстве известного покровителя искусств, предпринимателя Козьмы Солдатёноква). В предисловии к переводу Бальмонт заметил: «Есть нечто, тесно сближающее нас с нашими северными братьями. И русским, и скандинавам в одинаковой степени свойственны те черты, которые делают нашу литературу популярной в Скандинавии, а скандинавскую – в России. Эти черты: широкий размах мысли и чувства, неутомимая жажда героизма, идеалистическая мечтательность, глубокая грусть и горький юмор» [цит. по: Мурадян, 2003].

Впервые прозу Сельмы Лагерлёф перевела на русский Ольга Петерсон (1857–1919 или 1920), известная не только как переводчица, но и как литературовед (в 1882 г. она окончила историко-филологическое отделение Высших женских – Бестужевских курсов). Ее перевод новеллы «Падший король» (в более поздних переводах – «Развенчанный король», «Свергнутый король») из сборника «Невидимые цепи» (1894) был опубликован в 1895 г. в петербургском журнале «Северный вестник». Затем в периодике появились и другие переводы – на Урале, в Ростове-на-Дону, Риге, в Санкт-Петербурге (в популярном журнале «Нива» и «Вестнике иностранной литературы»). А в 1902–1903 гг. в петербургском журнале «Русский вестник» частями печатался первый переведенный на русский роман Лагерлёф – «Иерусалим»; полностью он вышел в петербургских издательствах – «Типография В.В. Комарова» в 1902 г. и просветительницы, писательницы, переводчицы О. <льги> Н. Поповой – в 1903 г. В 1905 г. издательство Д. <митрия>. П. Ефимова в Москве выпустило книгу рассказов Лагерлёф – «Северные легенды» (из сборника «Невидимые цепи»). В 1900–1910-е годы переводы скандинавских авторов, в том числе и Лагерлёф, нередко были анонимными, делались с пропусками и к тому же не с оригинала, а с других европейских языков, прежде всего немецкого.

Лагерлёф повезло – ее произведения переводила со шведского Мария Благовещенская (1863 – после 1953), известная переводами Стриндберга, Кнута Гамсуна и других скандинавских писателей. Долгое время жившая с родителями в Финляндии (ее отец был директором русской гимназии в Гельсингфорсе), она владела финским, шведским, норвежским, датским. Она перевела романы Лагерлёф «Чудеса антихриста» – в 1903 г., «Сага о Йёсте Берлинге» – в 1904 г., повести «Деньги господина Арне» и «Легенда одной усадьбы» – в 1908 г., роман «Дом Лильекруны» – в 1912 г., повесть «Возница» – в 1913 г., роман «Император Португальский» – в 1915 г., в 1905 г. вышел ее новый перевод романа «Иерусалим».

В 1909 г. Шведская академия, изучив романы «Сага о Йёсте Берлинге», дилогию «Иерусалим», повести «Деньги господина Арне», «Легенда одной усадьбы», сказочную книгу «Удивительное путешествие Нильса Хольгерссона с дикими гусями по Швеции», приняла решение о присуждении Лагерлёф Нобелевской

премии по литературе «в знак признания благородного идеализма, яркого воображения и духовных поисков» в ее творчестве [Annerstedt, 1909]. В российской прессе в том же 1909 г. много писали о присуждении Лагерлёф Нобелевской премии; ее Нобелевскую речь опубликовал петербургский ежемесячный литературно-художественный журнал «Вестник иностранной литературы». А в 1909–1911 гг. в московском «Книгоиздательстве В.М. Саблина» вышло 12-томное собрание Лагерлёф, включившее в себя переводы наиболее значительных из написанных к тому времени произведений писательницы. Открыла собрание сочинений «Сага о Йёсте Берлинге» в переводе М. Благовещенской.

Пожалуй, именно этот роман и еще «Легенды о Христе» (в других переводах «Сказания о Христе») были наиболее популярными тогда в России произведениями Лагерлёф. Впервые «Легенды о Христе» в русском переводе вышли в 1904 г. (практически сразу после публикации оригинала в Швеции), и с 1907 по 1917 г. в разных переводах они издавались не менее девяти раз, в 1917 г. – в московском издательстве И. Кнебеля. В 1910 г. они были опубликованы в переводе Веры Спасской (1852–1938), дочери профессора Московского университета, физика Михаила Спасского. А в 1913 г. вышли в переводе Николая Смоленского в приложении к петербургскому ежемесячнику «Отдых христианина». В качестве переводчиков выступали порой и сами издатели – например, Владимир Саблин перевел новеллу «Святая ночь».

Интерес к «Легендам о Христе», созданным Лагерлёф по впечатлениям от ее поездки в Святую землю, вписался в русло сложной культурной ситуации в России начала XX в., в которой пересеклись «утопические идеалы народного христианства, социальная тематика богословов, интересы салонно-бытового оккультизма и литературной мистики», а на фоне «критики “исторического христианства”» обострилось «переживание православной доктрины как по преимуществу христоцентричной. Никогда личность Христа не привлекала столько внимания множества людей культуры, как во времена “серебряного века”. <...> В начале века выходят переводы книг Ф.У. Фаррара (“Жизнь Иисуса Христа”, 1904), Э. Ренана (“Жизнь Иисуса”, 1907), Д.Ф. Штрауса (“Старая и новая вера”, 1906; “Жизнь Иисуса”, 1907)» [Исупов, 2000, с. 108–109].

В ту пору Лагерлёф воспринимали в России как мистическую писательницу. Поэт и переводчик Лев Уманец (1858 / 1859 – не ранее 1912) писал в 1903 г.: Лагерлёф – «не только самая мистическая шведская писательница, но и наиболее выдающаяся. Это признано единогласно ее соотечественниками. <...> В настоящее время шведская литература занимает первое место среди Скандинавских стран (Швеция, Дания и Норвегия). У нее есть значительный историк и романист Вернер фон-Гейденстам; кроме того, Халльстром и Густаф аф-Гейерстам, и все они обнаруживают очевидное пристрастие к мистицизму, столь противоположное прежнему “реализму”» [Уманец, 1903, с. 133]. В первом же романе Лагерлёф – «Сага о Йёсте Берлинге» (1891) – манера писательницы, по словам Л. Уманца, «настолько оригинальна, что непосвященный читатель сначала недоумевает, к какому роду произведений можно отнести эту книгу. Что это такое, – спрашивает он себя, – повесть или волшебная сказка? Собрание легенд или аллегория? Но постепенно, вчитываясь все более и более, вы начинаете чувствовать необъяснимую прелесть, которая невольно вас привлекает» [Уманец, 1903, с. 133]. В рассказах Лагерлёф критик находит «тонкое понимание человеческой природы» [Уманец, 1903, с. 134].

Уже в ту пору формируется представление о Лагерлёф как писательнице-почвеннице: Швеция – центр ее художественного мира. При этом практически все критики начала XX в. уловили эстетическую специфику прозы Лагерлёф. Об ее неоромантизме писала в 1904 г. Ольга Петерсон: «Это талант оригинальный и яркий и притом вполне национальный и самобытный. Искони укоренившиеся устои и традиции, тишина и неподвижность жизни, свойственные местечкам, удаленным от больших и шумных центров, создают среду, в которой долго сохраняются простота и чистота нравов. <...> Воспитанная в строгой школе реализма последнего периода европейской литературы вообще и скандинавской в особенности, Сельма Лагерлёф <...> обнаруживает большую склонность в сторону вновь нарождающегося романтизма. Реальной школе она, несомненно, обязана своей строгой правдивостью и верностью изображения характеров и бытовой жизни, хотя при этом она и остается совершенно чужда крайностей так называемого натурализма. Романтизм же ее литературного темперамента яс-

но сказывается в ее несомненном стремлении в область легенды и предания» [Петерсон, 1904, с. 183, 186, 189, 201].

Лагерлёф, как заметил литератор К. Норов в 1905 г., изображала, казалось бы, малопонятный российскому читателю мир шведского крестьянства, но благодаря своему таланту она сумела «в этом маленьком мирке найти и изобразить такие черты, которые глубоко заинтересуют всякого интеллигентного читателя, будь он швед, русский, поляк, немец» [Норов, 1905, с. 298–299]. Успех писательницы К. Норов объяснил ее необыкновенной силой воображения, даром плавного изложения, богатством чувств и любовью ко всему живому на земле.

Метафизические смыслы неоромантического творчества Лагерлёф выявил в эссе о ней, вошедшем в сборник «Слова о словах: Критические статьи» (1916), влиятельный в начале XX в. литературный критик Юлий Айхенвальд (1872–1928), разрабатывавший теорию эстетизма (известно, что В. Набоков называл его «русской версией» теории эстетизма английского эссеиста, историка искусств Уолтера Пейтера). По мнению Айхенвальда, писательницу более всего интересует «изначальное Слово». Специфику ее творчества он усматривает в том, что она воспринимает жизнь как нечто скучное, серое, опасное, а смерть – как «освободительницу» («Сага о Йёсте Берлинге»), которая почти всегда рядом с любовью, связанной с музыкой (повесть «Легенда одной усадьбы», 1899), при этом границы между реальностью и фантазией, жизнью и смертью, мудростью и безумием, живым и безжизненным в книгах Лагерлёф были зыбкими. Айхенвальду импонирует свойственная писательнице персонификация природы. Ее творчество в целом он назвал «Евангелием от Сельмы» [Айхенвальд, 1916, с. 128].

Литературоведа Юрия Веселовского (сына Алексея Николаевича Веселовского, историка западноевропейской литературы, и племянника Александра Николаевича, автора знаменитых работ по исторической поэтике), работавшего в русле культурно-исторического метода, творчество Лагерлёф привлекло противостоянием натурализму. В статье, опубликованной в 1916 г. в журнале «Вестник воспитания», Ю.А. Веселовский писал о балансировании писательницы между реализмом и романтизмом, между изображением повседневности и фантазии, отмечал ее пристрастие в духе романтизма к вещим снам и видениям, свойственную ей,

идущую от народных преданий веру во власть природы над людьми, склонность к одушевлению природы («Бегство в Египет», «Иерусалим», «Император Португалии»). Он находит в творчестве Лагерлёф традиции не только шведских литераторов – поэта Карла-Микаэля Бельмана, прозаика Карла Альмквиста и финского шведоязычного поэта Йохана Людвиг Рюнеберга, писавшего стихи национально-романтического содержания, но и явное воздействие Шекспира, Вальтера Скотта, Гёте, что вписывает ее в более широкий контекст европейской литературы.

В очерке «Шведская литература наших дней» в книге «Литературные очерки» (1910) Ю. Веселовский особо отмечает религиозные мотивы в творчестве Лагерлёф – прежде всего в «высоко поэтических, свободно обработанных, местами – предоставляющих большой простор творческой фантазии “Легендах о Христе”» или двухтомном романе «“Jerusalem”», в котором отражается религиозный экстаз группы крестьян из Далекарлии, увлеченных мечтою о паломничестве в Иерусалим, в поисках душевного обновления, со всем порывающих, чтобы только осуществить эту мечту, и принужденных вынести на почве Палестины ряд горьких разочарований, столь непохожих на то, что они надеялись там встретить» [Веселовский, 1910, с. 381–382].

Веселовский пишет о демократизме писательницы – ее «сочувствии деревенскому люду», ее любви к родной природе, – тут образцом для него служит «Путешествие Нильса Хольгерссона по Швеции», где «элемент строго реальный смешан с фантастическим, и, изображая скитания мальчика Нильса, превращенного силою волшебства в карлика и несущегося над Швецией вместе со стаей диких гусей и время от времени опускающегося на землю», Лагерлёф «дает нам попутно художественное описание всей Швеции, с ее устройством поверхности, озерами, реками, шхерами, флорой и фауной, захолустными уголками и крупными центрами, обломками старины, народными обычаями, промыслами, складом жизни, суевериями, легендами и пр.» [Веселовский, 1910, с. 383–384]. Критик отмечает, что к 1910 г., когда были изданы его «Очерки...», вышло три русских перевода первой части этого произведения. В начале XX в. книга о Нильсе частями публиковалась в детских и юношеских журналах – «Юный читатель» (Петербург, 1899–1906), «Юная Россия» (Москва, 1869–1918), «Детский мир»

(Москва, 1907–1915). С сокращениями она выходила в переводе Любви Хавкиной (1871–1949), которая в предисловии к изданию книги 1912 г. писала о том, что произведения Лагерлёф «пробуждают в людях прекрасные чувства, учат их жить в добродетели и справедливости», «любить природу и родину» [Лагерлёф, 1912, с. 5–6]. Моралистическое начало, свойственное творчеству Лагерлёф, пожалуй, наиболее сильно ощущалось в книге о Нильсе, которая, возможно, из-за этого или из-за не очень удачных и неполных переводов уступала в популярности «Легендам о Христе» и «Саге о Йёсте Берлинге».

Читателей и литераторов Серебряного века привлекало мифопоэтическое мышление Лагерлёф, не вытеснявшее историю, а сосуществовавшее с нею, возвышавшееся над нею, что означало приоритет бытийных критериев. По сути, оно напоминало о верности христианско-этическим традициям, о необходимости осуществлять их в обыденной жизни.

Произведения Лагерлёф имели успех в России, вероятно, еще и потому, что, кроме новизны, в них присутствовала доля узнаваемости «знакомых черт», «знакомых сюжетов», необходимая для приятия творчества писателя другой культуры. Основывавшаяся на национальных преданиях и сказках, кое-что заимствовавшая у Шекспира и других европейских писателей, Лагерлёф не была чужда и русской классической литературе.

В Нобелевской речи она назвала в числе тех, кому обязана, «великих русских, которые писали, когда я была еще ребенком, как я смогу воздать им должное?» [Лагерлёф, 1909]. А в 1928 г. в беседе с одной из почитательниц упомянула конкретно – Тургенева и Толстого как «великих прозаиков, которых изучала», и добавила: «Обычно литература той или иной страны накатывает на нас, подобно волне <...>. Сама я пережила несколько таких волн. Сначала норвежцев. Затем – русских» [цит. по: Шарыпкин, 1975, с. 125.]. В первом же романе Лагерлёф – «Сага о Йёсте Берлинге» – российский литературовед Дмитрий Шарыпкин (1937–1978) выявил гоголевские и тургеневские мотивы – о счастливой и спокойной жизни на лоне природы – в старинной помещицкой усадьбе, а также тему различия поколений, сведенную писательницей к уровню быта [Шарыпкин, 1975, с. 126].

Американский литературовед эстонского происхождения Виктор Террас (1921–2006) возводит к пушкинскому «Медному всаднику» эпизод преследования героя «Чудесного путешествия...» Нильса статуей шведского короля Карла IX, основателя военного порта Карлскруна [Terras, 1961, p. 150–154]. Нильс приходит к памятнику Карла «лунной ночью» после «грозы с ливнем» и, подобно Евгению, который видит на «пустой площади» Медного всадника, сначала созерцает «бронзового мужа» «на большой площади», а затем дерзко-фамильярно обращается к нему, назвав его «губошлепом», и, не успев далеко отойти, слышит за собой тяжелые шаги. Лагерлёф, как считает Д. Шарыпкин [Шарыпкин, 1975, с. 126], скорее всего читала поэму Пушкина в шведском переводе 1887 г., где, как и в ее книге, грозное видение исчезает в лучах восходящего солнца. По мнению Д. Шарыпкина, сама композиция главы свидетельствовала о полемике и перекличке с Пушкиным. «Медный всадник» открывается, а эпизод у Лагерлёф завершается панегириком королю, строителю государства, заложившему город, верфь и создавшему флот. «Но если “град Петров” подвержен разрушительным приступам враждебной маленькому человеку стихии, то “град Карлов” <...>, несмотря ни на какие дожди и бури, стоит непоколебимо. <...> история Швеции развивается <...> от бедности и унижения к изобилию и независимости <...>. Карл, каким бы “бронзовым” он ни казался, все же отец своим подданным» [Шарыпкин, 1975, с. 128].

Как уже отмечалось, Лагерлёф была склонна к мистике, о чем, кроме «Легенд о Христе», свидетельствуют и ее «Истории из Хальстанеса» (1898), и повесть «Возница» (1912), основанная на легенде: последний умерший в новогодний вечер управляет каретой Смерти весь следующий год. Как выяснилось, Лагерлёф привлекали мистические идеи Д.С. Мережковского, в частности его историософская книга «Антихрист. Петр и Алексей», которую она считала «правдивой, как ничто другое из того, что ей довелось читать о России» [цит. по: Шарыпкин, 1975, с. 127].

В 1890-х – 1900-е годы в Скандинавии, как и в Западной Европе, формируется «культ» Достоевского. Следуя его роману «Идиот», Лагерлёф создает образы истинных христиан, бескорыстных и смиренных. Таков добрый и несчастный крестьянин, герой романа «Император Португалии» (1914), – идиот, вообра-

живший себя императором далекой страны. Таков герой романа «Отлученный» (1918), принимающий хулу, поношения с христианским смирением. По мнению Д. Шарыпкина, писательница и в своем отношении к Достоевскому следовала Мережковскому – шведский перевод его книги «Л. Толстой и Достоевский» был опубликован в 1907 г. [Шарыпкин, 1975, с. 135].

* * *

В СССР творчество Лагерлёф воспринимали в соответствии с изменившимся отношением к литературе, от которой стали требовать реалистического изображения жизни «простого народа», воспитания нового – «советского человека», активной политической позиции.

В 1937 г. имя Лагерлёф фигурировало в списке «Антифашистские писатели мира», напечатанном в двенадцатом номере выходившего в Москве журнала «Интернациональная литература». В краткой статье о писательнице говорилось об ее неизменном сочувствии крестьянам и уважении к народной культуре, о том, что Лагерлёф, аполитичная в прошлом, ныне активно выступила против нацизма. В марте 1940 г. «Интернациональная литература» откликнулась на смерть писательницы небольшим некрологом.

Литературный талант Лагерлёф оценил М. Горький, что немало способствовало публикации ее произведений в СССР. Сравнив ее с итальянской писательницей Грацией Деледда, Горький в письме писательнице Л.А. Никифоровой 2 июня 1910 г. заметил: «Смотрите, какие сильные перья, сильные голоса! У них можно кое-чему поучиться нашему брату-мужику!» [Горький, 2001, с. 86–87].

В 1958 г. столетие со дня рождения писательницы отмечалось 20 ноября в Доме работников искусств, где с докладом (на следующий день его опубликовала газета «Правда») выступила поэтесса и прозаик Вера Инбер, которая в характерной для советского времени риторике оценила творческий вклад Лагерлёф в мировую культуру, упомянув «Сагу о Йёсте Берлинге» и «Чудесное путешествие Нильса Хольгерссона», одобрительно высказалась об активном участии писательницы в борьбе за равноправие женщин и упрекнула ее за веру в возможность мирного сосуществования богатых и бедных. На заседании зачитали речь Лагерлёф на Международном женском конгрессе в Стокгольме в 1911 г.

В 1959 г. крупнейшее советское издательство Гослитиздат (с 1963 г. – «Художественная литература») опубликовало «Сагу о Йёсте Берлинге» (в переводе Евгения Чернявского, 1912–2002). В послесловии литературовед Александр Дейч охарактеризовал роман как одно из самых оригинальных литературных явлений второй половины XIX в., в котором достоверно изображена действительность, а элементы фантастики способствуют раскрытию его поэтического и философского смысла [Дейч, 1959]. «Сага о Йёсте Берлинге» долгое время оставалась главным романом Лагерлёф, доступным советскому читателю.

Наконец, в 1972 г. в Ленинграде в издательстве «Художественная литература» вышла «Трилогия о Лёвеншёльдах» (1920–1928) – «Перстень Лёвеншёльдов» (1925), «Шарлотта Лёвеншёльд (1925)», «Анна Сврд» (1928) – с предисловием известной скандинавистики, переводчицы Людмилы Брауде (1927–2011). В центре трилогии – жизнь семьи на протяжении пяти поколений – с 1730-го до 1860-го года, протекавшая в основном в двух провинциях Швеции – Вермланде и Далекарлии, где неторопливый, размеренный ритм жизни нарушался лишь помолвками, свадьбами, поминками – Лагерлёф описывает их со всеми этнографическими подробностями. После этого в советской критике, для которой реализм был главным фетишем, Лагерлёф признали великим реалистом, представившим историю Швеции с глубоким психологическим проникновением. Особенность советских изданий прозы Лагерлеф в том, что они выходили с купюрами – из них удаляли «религиозные» эпизоды (размышления о Боге, сцены в церкви и пр.).

Книга-сказка о Нильсе не раз публиковалась в советское время – в ставшем относительно широко известном свободном пересказе Зои Задунайской и Александры Любарской (1940); в переводах – Б. Соловьёва (1934), Людмилы Брауде (1982) и др.; но, учитывая масштабы страны, этих изданий было мало – едва ли можно сказать, что книга стала настольной для советских детей.

В постсоветский период в 1991–1993 гг. издательство «Художественная литература» выпустило собрание сочинений Лагерлёф в четырех томах, подготовленное Л. Брауде с участием видных российских переводчиков-скандинавистов – Анны Савицкой, Инны Стребловой, Нины Беляковой, Фаины Золотаревской, Елены Паклиной и других. Оно построено в основном по жанровому

принципу. В первом томе – произведения, в основе которых народные предания – «Сага о Йёсте Берлинге» и др., во втором – сказочная книга «Удивительное путешествие Нильса Хольгерссона с дикими гусями по Швеции» и литературные сказки, в третьем – трилогия о Лёвеншёльдах; в четвертом – философские сочинения, легенды, роман «Король Португальский», «Деньги господина Арне» и другие повести, новеллы, поэма «Маргарета Миротворица».

В постсоветское время, пожалуй, самой известной, успешной и часто издаваемой стала книга о Нильсе. Она выходила в пересказе детской писательницы Ирины Токмаковой, в вольном переводе поэта Марка Тарловского, в переводах Людмилы Брауде, Фаины Золотаревской, А. Печерской, А. Васильевой, И. Котовской, О. Улищенко. Один из наиболее полных переводов книги принадлежит Сергею Штерну. Но чаще всего издательства отдавали предпочтение пересказу А. Любарской и З. Задунайской, в некоторые его издания были включены стихи в переводе С. Маршака.

В постсоветское время вышла, пожалуй, самая сокровенная книга Лагерлёф – автобиографическая мемуарная трилогия «Морбакка» (1922), «Мемуары ребенка. Морбакка II» (1930) и «Дневник Сельмы Оттилии Ловисы Лагерлёф» (1932) – в переводе (издательство Corpus) Нины Федоровой, за который она в 2011 г. получила премию «Мастер» в гильдии «Мастера литературного перевода», а в 2022 г. в том же переводе книгу опубликовало издательство «Иллюминатор» с предисловием известной скандинавистики – литературоведа и переводчика Катарины Мурадян «Сельма Лагерлёф: “Любовь побеждает все”» [Мурадян, 2022]. Это книга о детстве писательницы в родовой усадьбе «Морбакка», расположенной в одном из самых живописных районов Центральной Швеции – Вермланде, его окруженные холмами озера «невольно наводят на мысль об Озерном крае в Англии» [Мурадян, 2022, с. 7]. Во второй половине 1880-х годов семья разорилась, и в конце концов усадьбу пришлось продать. Однако Морбакка неизменно оставалась для Сельмы «потерянным раем», основой ее мира. И как только появилась возможность, она вернулась в родную усадьбу: Нобелевская премия и солидные гонорары позволили ей

выкупить Морбакку. И в «поисках утраченного времени» она написала о ней книгу.

Именно из Морбакки перед и во время Второй мировой войны из сохранявшей нейтралитет Швеции звучал как «голос советсти», пишет К. Мурадян, голос Лагерлёф в поддержку беженцев из нацистской Германии. «В 1930-е годы Лагерлёф организовала благотворительный фонд, благодаря которому многие антифашисты перебрались в Швецию, избежав лагерей и тюрем. В последний год своей жизни (ей было уже 82!) она помогла оформить шведскую визу немецкой поэтессе Нелли Закс¹ и ее матери и таким образом спасла их от неминуемой гибели» [Мурадян, 2022, с. 23].

Лагерлёф умерла в Морбакке 16 марта 1940 г. Согласно ее собственной воле, она была похоронена неподалеку от любимой усадьбы, в которой в 1942 г. открыли мемориальный музей, существующий по сей день. Усадьбу Морбакка, «малую родину великой шведской писательницы Сельмы Лагерлёф» К. Мурадян называет «сердцем Швеции» [Мурадян, 2022, с. 23].

Книга Лагерлёф о Морбакке произвела глубокое впечатление на Марину Цветаеву (скорее всего она читала ее в немецком или французском переводе). 16 июля 1937 г. она написала из Франции (из Lacaune-Océan, Gironde) в Прагу своей чешской подруге – писательнице Анне Тесковой: «Какая улада <...> ее Marbaska: их трехсотлетняя родовая усадьба, где она родилась и выросла, к<отор>ую она потом, уже пожилая, выкупила: дом и сад. Если читали – напишите, если не читали – прочтите, тут же, летом. И подумайте, что ей 80 лет!» [Цветаева, 1995, с. 454].

Отношение Цветаевой к Лагерлёф заслуживает особого внимания: Цветаева почувствовала, что Лагерлёф и норвежская писательница Сигрид Унсет, автор знаменитой трилогии «Кристин, дочь Лавранса»², – это люди одной с ней «породы». В письме Анне Тесковой 17 октября 1930 г. из Медона Цветаева призналась: «Мне, чтобы о человеке сказать, нужно его любить пуще всего. И о Лагерлёф сказала бы» [Цветаева, 1995, с. 388.], и 11 декабря 1933 г. – из Кламара: «Знаете ли Вы – Вы, конечно, знаете! что Вы совсем целиком, из чудесного женского мира Лагерлёф и Унсет,

¹ Нобелевская премия 1966. – Т. К.

² Подробнее об этом см. в: [Красавченко, 2022].

что те – *Ваша* порода, а Вы – *их*» [Цветаева, 1995, с. 408]. А 29 марта 1936 г. Цветаева из Ванва написала Тесковой, что живет «под тучей отъезда» в СССР, что жизнь ее «переламывается пополам»: «Всё думаю, что сделала бы на моем месте Сельма Лагерлёф или Сигрид Унсет, которая (которые) для меня образец женского мужества» [Цветаева, 1995, с. 436, 437].

* * *

Очевидно, что Сельма Лагерлёф, в разные исторические периоды по-разному воспринимавшаяся в России, органично вписалась в российский «пантеон зарубежной литературы» [Мурадян, 2003].

Список литературы

1. *Айхенвальд Ю.* Слова о словах : критические статьи. – Петроград : Книгоиздательство бывш. М.В. Попова, 1916. – 156 с.
2. *Брауде Л.* Сельма Лагерлёф и мир ее творчества // *Лагерлёф С.* Собрание соч. : в 4 т. – Ленинград : Художественная литература, 1991. – С. 5–22.
3. *Веселовский Ю.А.* Литературные очерки. – Москва : Типо-литография товарищества И.Н. Кушнерова и Ко., 1910. – Т. 2. – 429 с.
4. *Горький А.М.* Полное собр. соч. Письма : в 24 т. – Москва : Наука, 2001. – Т. 8 : Письма, 1910–1911 (январь-февраль). – 605 с.
5. *Дейч А.* Послесловие // Лагерлёф С. Сага о Йёсте Берлинге. – Москва : Гослитиздат, 1959. – С. 114–118.
6. *Исупов К.Г.* Философия и литература «серебряного века» (сближения и перекрестки) // *Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов).* – Москва : ИМЛИ РАН : Наследие, 2000. – Кн. 1. – С. 69–130.
7. *Красавченко Т.Н.* «Люди одной породы» : что Сигрид Унсет значила для Марины Цветаевой // *Литературоведческий журнал.* – Москва : ИНИОН РАН, 2022. – № 3 (57). – С. 28–47.
8. *Крейд В.* Бальмонт в эмиграции // Бальмонт К.Д. Где мой дом. Стихотворения. Художественная проза. Статьи. Очерки. Письма. – Москва : Республика, 1992. – Т. 2. – С. 5–20.
9. *Лагерлёф С.* Чудесное путешествие мальчика по Швеции : сокр. пер. со швед. – Санкт-Петербург : Вятское товарищество, 1912. – 320 с.
10. *Люстров М.Ю.* Русско-шведские литературные связи в XVII–XVIII в. // *Герменевтика древнерусской литературы.* – 2008. – № 13. – С. 13–272. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/russko-shvedskie-literaturnye-svyazi-v-xvii-xviii-vv> (дата обращения 20.01.2023)
11. *Мурадян К.* Конец тысячелетия : скандинавский литературный пантеон в России (проблемы культурного взаимодействия, итоги и перспективы) [Электронный ресурс] // *Svenska Palmen* : [сайт]. – [Stockholm, 2003]. – URL:

- <http://www.sweden4rus.nu/rus/info/mouradian/mouradian.asp> (дата обращения 20.01.2023)
12. *Мурадян К.* Сельма Лагерлёф : «Любовь побеждает все...» // Лагерлёф С. Девочка из Морбакки. Записки ребенка / перевод со шведского Н. Фёдоровой. – Москва : Иллюминатор, 2022. – С. 5–23.
 13. *Норов К.* Сельма Лагерлёф и сага // Вестник литературы. – 1905. – № 13. – С. 298–299.
 14. *Петерсон О.* Сельма Лагерлёф. Литературный очерк // К свету : научно-литературный сборник / под ред. Летковой Ек. П., Батюшкова Ф.Д. – Санкт-Петербург : Комитет Общества доставления средств С.-Петербургским Высшим Женским Курсамъ, 1904. – С. 182–202.
 15. *Уманец Л.* Скандинавские мистики // Русская мысль. – 1903. – Июль. – С. 117–136.
 16. *Цветаяева М.* Собрание соч. : в 7 т. – Москва : Эллис Лак, 1995. – Т. 6. – 800 с.
 17. *Шарыткин Д.М.* Русская литература в скандинавских странах. – Ленинград : Наука, 1975. – 220 с.
 18. *Annerstedt C., President of the Swedish Academy.* The Nobel Prize in Literature 1909 : award ceremony speech [Нобелевская премия 1909 г. по литературе : речь на церемонии вручения Нобелевской премии Президента Шведской Академии] // The Nobel Prize [electronic resource]. – Stockholm, 1909. – 10.12. – URL: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1909/ceremony-speech> (дата обращения 20.01.2023)
 19. *Lagerlöf S.* The Nobel Prize in Literature 1909 : banquet speech [Нобелевская премия 1909 г. по литературе : Нобелевская речь лауреата] // The Nobel Prize [electronic resource]. – Stockholm, 1909. – 10.12. – URL: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1909/lagerlof/speech/> (дата обращения 20.01.2023)
 20. *Terras V.* Two bronze monarchs [Два бронзовых монарха] // Scandinavian studies. – 1961. – Vol. 33, N 3. – P. 150–154.

ЛИТЕРАТУРА XX–XXI вв.

Зарубежная литература

УДК: 821.133.1

DOI: 10.31249/lit/2023.02.10

ВОЛВЕНКИН М.Н.¹ К ПРОБЛЕМЕ ОСОЗНАНИЯ ТЕЛЕСНОСТИ В РОМАНЕ Л.-Ф. СЕЛИНА «ПУТЕШЕСТВИЕ НА КРАЙ НОЧИ»[©]

Аннотация. В статье намечаются черты концепции человека в первом романе Л.-Ф. Селина «Путешествие на край ночи». Эта концепция в произведении раскрывается сквозь призму медицинского взгляда главного героя, разграничивающего две составляющие человеческого бытия – тело и слово. Рассматриваются два случая из медицинской практики главного героя. Выявляются особенности поведения персонажей в критической ситуации, определяется их отношение к телесному миру. Оценивается способность человека осознавать себя как тело. Определяется роль врача в деле открытия человеку его телесности.

Ключевые слова: концепция человека; литература и медицина; слово и тело; болезнь в литературе; Л.-Ф. Селин.

Для цитирования: Волвенкин М.Н. К проблеме осознания телесности в романе Л.-Ф. Селина «Путешествие на край ночи» // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение. – 2023. – № 2. – С. 141–151.
DOI: 10.31249/lit/2023.02.10

¹ **Волвенкин Михаил Николаевич** – аспирант, преподаватель кафедры истории и типологии русской и зарубежной литературы Воронежского государственного университета, e-mail: mvolvenkin@mail.ru

© Волвенкин М.Н., 2023

VOLVENKIN M.N.¹ To the problem of awareness of physicality in the novel by Louis-Ferdinand Céline *Journey to the End of the Night*[©]

Abstract. The article outlines some features of the concept of man in L.-F. Céline's first novel *Journey to the End of the Night*. This concept is revealed through the prism of medical view of the main character, which distinguishes the two components of human existence – body and word. Two cases from medical practice of the main character are considered. Some features of characters' behavior in a critical situation are revealed as well as their attitude to the world of corporality and the role of a doctor as a personal guide to this world. Ability of a person to realize his / her own corporality is also investigated in Céline's text.

Keywords: human concept; literature and medicine; word and body; illness in literature; Louis-Ferdinand Céline.

To cite this article: Volvenkin, Mikhail N. "To the problem of awareness of physicality in the novel by Louis-Ferdinand Céline *Journey to the End of the Night*", Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies, no. 2, 2023, pp. 141–151. DOI: 10.31249/lit/2023.02.10 (In Russian)

Введение

В книге «Силы ужаса: эссе об отвращении» (1980) Ю. Кристева определяет женщину в ипостаси матери как условие письма в творчестве Л.-Ф. Селина: «Дарующая жизнь – отнимающая жизнь: мать у Селина – это двуликий Янус, соединяющий красоту и смерть. Будучи условием письма, поскольку данная небесконечно жизнь подталкивает к поискам дополнительных украшательств в словах, она еще и черная сила, обозначающая эфемерность сублимации и неизбежность конца жизни, смерти человека» [Кристева, 2019, с. 196]. Согласимся с ее тезисом о пограничном (между телом и словом) статусе женских персонажей в селиновском художественном мире. С опорой как на него, так и на

¹ **Volvenkin Mikhail Nikolaevich** – Postgraduate Student, Lecturer, Department of History and Typology of Russian and Foreign Literature, Voronezh State University, e-mail: mvolvenkin@mail.ru

© Volvenkin M.N., 2023

другие исследования проблемы телесности в творчестве Л.-Ф. Селина ([Недосейкин, 2006; Belhadj, 2021; Chauchois, Glacet, 2018; Destruel, 1987; Sapino, 2015]), рассмотрим представления о природе человека в романе Л.-Ф. Селина «Путешествие на край ночи» (1932).

Рак и рождение

Главный герой произведения – врач Фердинан Бардамю (Bardamu). Читатель встречается с ним, когда он, будучи студентом медицинского факультета, попадает солдатом во французскую армию во время Первой мировой войны. После возвращения с «бойни» Бардамю начинает медицинскую практику: работает врачом. Повествование невоенной части романа складывается из описания различных случаев медицинской практики, а представленный в нем мир обусловлен врачебным взглядом. Обратимся к одному из наиболее примечательных случаев подобного рода: «На втором этаже умирал раковый больной, на четвертом случились преждевременные роды, с которыми акушерка не могла справиться» [Селин, 2019, с. 245–246]. Раковый больной и роженица: в чем смысл одновременности драм в тексте романа?

Впервые в романе речь об онкологических заболеваниях заходит еще во время скитаний Бардамю по Америке. Фердинан находит там свою старую подругу, знакомую еще по военным годам, американку Лолу: он хочет получить от нее деньги, чтобы выправить свое материальное положение. Случайно заходит разговор о матери Лолы: оказывается, она больна раком печени. Это обстоятельство ставит Бардамю в положение «хозяина ситуации»: «Она поспешила сообщить мне и другие подробности состояния своей матери. Неожиданно размякнув и перейдя на доверительный тон, она поневоле ощутила потребность в моем сочувствии. Она была у меня в руках.

– А вы что скажете, Фердинан? Они ведь поднимут ее, верно?

– Нет, – четко и категорично ответил я. – Рак печени совершенно неизлечим» [Селин, 2019, с. 182]. Очевидно, рак приравнивается к смерти. Рак – это не просто приговор, вынесенный самому пациенту, но и угроза для его родственников: «– Лола, одолжите мне, пожалуйста, обещанные деньги, или я останусь у вас ночевать

и буду повторять вам все, что знаю о раке, его осложнениях и наследственности, потому что он наследствен. Не забывайте об этом» [Селин, 2019, с. 183]. Конечно, Бардамю шантажирует «самодовольную» американку, но сам не сразу понимает, что разрушает ее самодовольство, и потому читателю все менее очевидно, выдумывает ли он или действительно говорит то, что узнал, изучая медицину.

Сьюзан Зонтаг (Sontag) в книге «Болезнь как метафора» (1978) исследует, как болезнь бытует не в человеческом теле, но в человеческой культуре (и языке в частности). Принимая ее утверждение, что болезни с неясной этиологией зачастую становятся метафорами «общественного или нравственного зла», согласимся и с тем, что причины и условия возникновения онкологических заболеваний остаются размытыми: «Ответственность за болезнь возлагают на ряд факторов – такие как провоцирующие рак вещества (“канцерогены”) в окружающей среде, генетические особенности, снижение иммунитета (вследствие иной болезни или эмоциональной травмы), характерологическую предрасположенность. Многие исследователи утверждают, что рак – это не одна, а более ста клинически различных болезней...» [Сонтаг, 2016, с. 60]. В таких болезнях зачастую обнаруживается «зародыш смерти»: заболеть фактически значит умереть, а выздоровление приравнивается к чуду. Впрочем, подобные смыслы можно обнаружить и в связи с туберкулезом. Особенность же рака, прежде всего, в том, что он может поражать практически любой орган (нередко органы телесного «низа»: рак прямой кишки, рак шейки матки, рак мочевого пузыря), т.е. это болезнь, которая означает, что «тело, к прискорбию, это только тело» [Селин, 2019, с. 21].

Рак никак не может сойти за возвышенную болезнь души, чего не скажешь о туберкулезе¹. В качестве примера приведем цитату из книги У. Мозер (Moser) «Чохотка. Другая история немецкого общества» (2018): «Чохоточный больной не менялся внешне, оставаясь самим собой, чохотка только смягчала его черты, делала их тонкими, хрупкими и изящными: бледность, прозрачность, ли-

¹ Даже в «Волшебной горе» (1924) Т. Манна (Mann) с точки зрения истории болезни как метафоры туберкулез сохраняет одно из своих прежних значений, хотя и не без иронии. Он – метафора декадентского сознания.

*К проблеме осознания телесности в романе Л.-Ф. Селина
«Путешествие на край ночи»*

хорадочный румянец, тени вокруг глаз, худоба – все это, наоборот, делает больного более привлекательным. Чахоточная красота казалась таинственно родственной смерти. Кроме того, если прочие недуги настигали человека как наказание за грехи, то чахотка воспринималась как незаслуженная беда, поражающая художника или писателя и выделяющая его из толпы» [Мозер, 2021, с. 14].

Описанное свойство болезни интересно в контексте разделения на две сферы: словесную и телесную, в которых обитает селиновский человек. Женщина – одновременно начало жизни и предвосхищение ее конца, роженица – в этом смысле центральная фигура. Новое тело (тело ребенка) всегда смертное изначально. К тому же сам процесс родов оказывается двойственным, так как высока вероятность осложнений, приводящих к трагическому финалу¹. Раковый больной, как ни странно, в названном аспекте родствен роженице, хотя и не идентичен². Он тоже порождает новое тело (опухоль), но воспринимаемое как потенциально враждебное: борьба с раком – это борьба с чужим в своем теле.

Через призму такого сопоставления можно, во-первых, иначе взглянуть на сущность процесса рождения в художественном мире романа: тело ребенка не только буквально продолжает тело матери, но и, что важнее, угрожает ее собственной жизни. Во-вторых, само онкологическое заболевание является своеобразным напоминанием о непреодолимой телесности человека, совершенно очевидной именно в начале жизни: роженица, дающая жизнь заведомо смертному человеку, и раковый больной, готовый разродиться смертью. Человек в «Путешествии на край ночи» – это, прежде всего, тело, потому важно понимать, что трагедия человеческого бытия, разыгрывающаяся в момент рождения, не прекращается позднее, а лишь затихает на некоторое время.

Странность, однако, в том, что раковый больной, который, в принципе, в силу болезни должен приковывать внимание к своему телу, – в первую очередь, внимание врача, – не оказывает такого воздействия. В тексте Селина он упоминается всего несколько раз,

¹ В романе есть всего два случая, в которых пациентами Бардамою являются беременные женщины. Оба оканчиваются их смертью.

² Напомним, что еще в Античности рак и беременность нередко сравнивались.

причем его телесность игнорируется, в то время как женщина на четвертом этаже в своей телесности представлена неоднократно.

Врач и акушерка

Оппозиция слова и тела (словесного и телесного миров)¹ в этом фрагменте романа прослеживается довольно четко. Обратим внимание, что в восприятии врача выделяется своеобразный центр патологического пространства – это акушерка: «Почтенная матрона раздавала идиотские указания, полоща при этом полотенце за полотенцем» [Селин, 2019, с. 246]; «Постановкой обеих драм – на втором и четвертом этажах – руководила, мечась и потев от злости и упоения, огромная акушерка в халате» [Селин, 2019, с. 246]. Словесно организуя деятельность других, она и сама создает видимость деятельности. Однако с приходом врача, квалифицированного специалиста, знающего реальные особенности тела человека, его устройства и жизнедеятельности, обученного действиям, которые необходимо предпринять в случае тех или иных нарушений в нем², власть акушерки начинает расшатываться, ее спокойствие и уверенность исчезают: «При моем появлении она сразу ошетибилась. Еще бы! С самого утра она чувствовала себя звездой – у нее все по струнке ходили» [Селин, 2019, с. 246]; «Как я ни подлачивался к ней, как ни силился держаться на втором плане, одобряя все, что она предпринимает (хотя на самом-то деле это были вопиющие профессиональные промахи), мой приход и вмешательство сразу же внушили ей враждебность ко мне» [Селин, 2019, с. 246].

Борьба между врачом и акушеркой – это, с одной стороны, попытка разрушить иллюзию, а с другой – желание ее сохранить:

¹ Противопоставление слова (*la parole*) и тела (*le corps*) уже в другом фрагменте «Путешествия на край ночи» подчеркивает R. Sapino в статье *Ouvrir les yeux: violence et éthique dans le Voyage au bout de la nuit de Louis-Ferdinand Céline* [Sapino, p. 158–159].

² Интересно, что, когда Бардаму решает взять ситуацию под контроль, он подбадривает себя следующими словами: «Итак, спокойствие и побольше науки, черт побери!» [Селин, 2019, с. 247]. С одной стороны, это иронично, а с другой – крайне примечательно, потому что фантазиям акушерки можно противопоставить только науку.

словесный мир словно надстраивается над телесным и даже вытесняет его (хотя и на время). Конечно, это еще и борьба за гонорар, Бардамю несколько не собирается скрывать данный момент: «А между двумя промываниями ухитрялась сбегать вниз и сделать больному раком инъекцию камфары по десять франков ампула. Шутка? Денек у нее выдался выгодный» [Селин, 2019, с. 246]; «Взявшись за дело как следует и проявив настойчивость, я мог заработать сотнягу» [Селин, 2019, с. 247]. Но дело в том, что, несмотря на нужду в деньгах, главный герой редко их получает, что выделяет его на фоне других врачей. Так, в рассматриваемом эпизоде деньги за осмотр ракового больного получает его постоянный врач, а за визит к роженице – акушерка. Впрочем, даже и в тех случаях, когда никто ему не мешает извне, он сам внутренне противится получению гонорара: «Гонорар! Тоже мне словечко! У пациентов не хватает на жратву и кино, а тут я вытягиваю последние гроши на гонорар! Да еще когда они чуть ли не загибаятся. Неудобно. Вот и отпускаешь их так. Тебя считают добрым, а ты идешь ко дну» [Селин, 2019, с. 217]. Получая деньги, Бардамю отгораживался бы от того, что не входит в оплату. Врач сосредоточен на человеке в целом, и тело – лишь часть того, что его занимает, однако такое восприятие приводит к невозможности дистанцироваться от ситуации. Бардамю пребывает внутри происходящего, оставаясь не столько врачом, сколько немим наблюдателем¹.

За фантазийным миром, выстроенным акушеркой, следит постепенно прибывающая публика: «Все жильцы дома провели этот день в капотах и без пиджаков, встречая лицом к лицу все события...» [Селин, 2019, с. 246]; «Семьи выплескивались из кухни, заливали квартиру и первые ступени лестничных маршей смешивались со сбежавшимися в дом родственниками. <...> Время шло, прибывали новые родственники из провинции <...>» [Селин, 2019, с. 246]; «Теперь, когда раковый больной был мертв, публика снизу

¹ Стоит заметить, что у Бардамю есть такой же «бескорыстный» предшественник в данном отношении – доктор Паскаль из одноименного романа Э. Золя (Zola). Он тоже не выпрашивает у бедняков деньги. Однако его до поры до времени не заботит материальное положение из-за двух факторов: наличия неплохого состояния и увлеченности наукой (все, что за гранью науки – малоинтересно). Таким образом, в похожей характеристике героев заключено их коренное отличие.

потихоньку потянулась наверх» [Селин, 2019, с. 247]; «Приезжие издалека все прибывают, их уже слишком много, они перешептываются» [Селин, 2019, с. 247]. Создается впечатление, что в квартире находятся сотни человек, отчего деформируется пространство, не способное их вместить изначально. В большей части помещения царит хаос, поэтому неудивительно, что под сильное влияние акушерки попадают люди, находящиеся поблизости, в то время как остальные лишь смутно понимают, что происходит с роженицей. Находясь в пределах квартиры, они, на самом деле, далеки друг от друга. Например, «какой-то кузен» рассматривает ноги женщин, выбирая себе жену; девицы «напускают на себя умудренный вид», а их мамы говорят, что те «познают жизнь», хотя на самом деле и те и другие равным образом далеки от того, что происходит с телом роженицы, и никакое напускное сострадание к происходящему их не приближает.

Открытие тела

Собравшейся публике, – и прежде всего семье, являющейся ее частью, – Бардамо открывает мир тела: «Склонясь над кровоточащей маткой, я снова объяснил семье, как обстоит дело» [Селин, 2019, с. 247]. Положение публики перед женщиной, переживающей кровотечение, является показательным: прямое столкновение со страдающей телесностью сопровождается разъяснениями – переводом происходящего на язык слов, который осуществляет врач. При этом даже акушерка явно проявляет несогласие с действиями врача, а о реакции окружающих в тексте умалчивается.

Последней надеждой на спасение женщины остается муж: «Я показываю ему женину дыру, откуда сочатся сгустки крови и доносится бульканье, потом всю жену целиком, и он смотрит» [Селин, 2019, с. 248]. Пьер должен принять решение отправить жену в больницу, потому что только оперативное хирургическое вмешательство может помочь. Но он не может произнести ни слова. Этот так и не случившийся отклик на вопрос главного героя о госпитализации – смысловой центр отрывка. Отметим, что привилегированным объектом врачебного взгляда и интерпретации здесь предстает не тело, которое упоминается несколько раз и в

достаточно прозрачном контексте – оно истекает кровью¹, а именно речь: его интересует, что может сказать человек, видя умирающую жену и впервые, может быть, осознавая человеческую телесность.

Молчание Пьера вызывает оживление в публике. «Но едва раздаётся слово “больница”, у каждого оказывается собственное мнение. Одни – за госпитализацию, другие – категорически против: больница – это неприлично. О ней даже слышать не хотят. В этой связи родственники обмениваются резковатыми выражениями, которые не забудутся» [Селин, 2019, с. 248]. Мнения людей в ситуации, когда путь к спасению только один, сбивают с толку ошеломленного мужа («Думай, думай, Пьер! – заклинают его окружающие» [Селин, 2019, с. 248]). Только что увиденное тело жены, которое он не понимает, о котором не может думать, повергает его самого в немоту и обездвиживает. Единственная мысль Пьера в этот момент – «твердо и прямо стоять на ногах». Селин показывает здесь, что человек бывает бесконечно далек от другого человека в ситуации телесного страдания, и этот барьер в виде умирающего тела невозможно преодолеть. Раскрытая перед глазами персонажа телесность собственной жены подчеркивает эту бесконечную удаленность: «Пьер почесывается и садится у изголовья роженицы, словно не узнавая жену, производящую на свет столько муки; потом вроде пускает слезу и опять встает» [Селин, 2019, с. 248].

Но это еще не конец. Врач собирается уходить, так и не угорив Пьера отправить жену в больницу, и тот, словно вдруг ожив, догоняет Бардамю, чтобы его проводить. Но пока они остаются вдвоем, Пьер каждую секунду пытается заместить разговор о важном пустой болтовней о том, на что падает его взгляд: «– Гляди-ка, да это ж Желток, – заметил муж, довольный тем, что, зная собачонку, может сменить тему разговора. – Его соской выкормили дочка прачечника с Девчоночьей улицы. – Вы с ними знакомы?» [Селин, 2019, с. 249]; «На ходу он начал рассказывать, как вы-

¹ Примечательно сравнение роженицы с собакой: «Она стонет, как блящая собака, угодившая под машину» [Селин, 2019, с. 248]. Учитывая всегда положительную семантику животных в селиновском художественном мире, можно с уверенностью сказать, что в данной ситуации умирающая женщина оказывается единственной честной среди всего ее окружения.

кармливать щенят молоком так, чтобы выходило не слишком накладно» [Селин, 2019, с. 249]; «Над стойкой висел Закон о пьянстве и обрاملенное свидетельство об образовании. Увидев его, Пьер неожиданно потребовал, чтобы хозяин перечислил ему супрефектуры департаментов Луар и Шер: он их когда-то выучил и до сих пор помнил. После он заявил, что на свидетельстве значится не фамилия хозяина, а чья-то другая, они поцапались, и Пьер опять уселся рядом со мной» [Селин, 2019, с. 250]. За этими словесными заграждениями остается неназванным то событие, которое он не способен осознать: «Тем не менее под завесой этих рассуждений он все время возвращался мыслью к жене» [Селин, 2019, с. 249]. Пьер увидел жену «другой» и не признал ее вопиющей телесности, истерзанной, истекающей кровью. Разница между той женщиной, с которой он жил, и той, которая сейчас умирает, лишила его покоя, но так и не привела к пониманию.

Заключение

Итак, в анализируемом отрывке из романа Селина центральное место занимает проблема осознания телесности. Параллелизм сцен смерти роженицы и ракового больного убедительно свидетельствует о том, что в художественном мире романа телесность представлена важнейшим и неустранимым аспектом человеческого бытия. Для врача непосредственная телесность понятнее, чем опосредованная, выражаемая через речь, и потому внимание его сосредоточено именно на том, что говорят люди, столкнувшиеся с неустранимым влиянием фактора телесности.

Задачей врача оказывается не исцеление тела: он должен рассказать окружающим, как обстоит дело, и «открыть» для них другого человека, разрушив те представления, которые не позволяют им видеть другого как живого. Находясь возле умирающих, люди стараются не замечать их, игнорировать телесность, удалиться на «безопасное» расстояние. Пребывая поблизости, они оказываются внутренне далеки, и воспринимают умирание как своеобразное драматическое представление, во время которого важно разыгрывать определенные роли.

В сцене с акушеркой Бардамю устраивает нечто вроде бунта против сложившегося хода вещей. Он проявляет активность: гово-

рит, разъясняет, показывает. Кое-что ему действительно удается. Однако, даже открыв глаза мужу, он ничего не изменил по существу. Наоборот, в очередной раз оказалось, что в кризисных ситуациях человек не способен осознавать телесность, а значит, не способен понять ни самого себя, ни окружающих его людей. И доля врача в подобных обстоятельствах выглядит печальной – не имея возможности ничего исправить, врач остается только наблюдателем.

Список литературы

1. *Кристева Ю.* Силы ужаса : эссе об отвращении / пер. А. Костиковой ; вступ. ст. И. Жеребкиной, М. Николчиной. – Санкт-Петербург : Алетейя, 2019. – 248 с. – (Гендерные исследования).
2. *Мозер У.* Чахотка. Другая история немецкого общества / пер. с нем. А. Кукуес. – Москва : Новое литературное обозрение, 2021. – 288 с. – (Культура повседневности).
3. *Недосеikin М.Н.* Роман Л.-Ф. Селина «Путешествие на край ночи» : человек в мире / [отв. ред. С.Н. Зенкин] ; науч. совет РАН «История мировой культуры». – Москва : Наука, 2006. – 222 с.
4. *Селин Л.-Ф.* Путешествие на край ночи / пер. с фр. Ю. Корнеева. – Москва : АСТ, 2019. – 416 с. – (Extra-текст).
5. *Сонтаг С.* Болезнь как метафора / пер. с англ. М.А. Дадаева, А.Е. Соколинской. – Москва : Ад Маргинем пресс, 2016. – 176 с.
6. *Belhadj M.* La métaphore aux seuils du récit : le fragment-discours dans *Voyage au bout de la nuit* de Louis-Ferdinand Céline [Метафора в преддверии повествования : фрагмент-дискурс в «Путешествии на край ночи» Луи-Фердинанда Селина] // *Repères littéraires, langagiers et artistiques.* – 2021. – N 1. – P. 24–35.
7. *Chauchois A. L., Glacet G.* Le sang de la mort de Louis-Ferdinand Céline [Кровь смерти у Луи-Фердинанда Селина] // *Romance notes.* – 2018. – Vol. 58, N 3. – P. 415–426.
8. *Destruel P.* Le corps s'écrit : somatique du «Voyage au bout de la nuit» [Тело пишется : соматическое в «Путешествии на край ночи»] // *Littérature.* – 1987. – N 68. – P. 102–118.
9. *Sapino R.* Ouvrir les yeux : violence et éthique dans le *Voyage au bout de la nuit* de Louis-Ferdinand Céline [Открыть глаза : насилие и этика в «Путешествии в конце ночи» Луи-Фердинанда Селина] // *I cadaveri nell'armadio : sette lezioni di teoria del romanzo / dir. di Bosco G., Sapino R.* – Torino : Rosenberg & Sellier, 2015. – P. 143–162.

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ПРАКТИКУМ

УДК 821.131.1

DOI: 10.31249/lit/2023.02.11

ЩИРОВА Е.А.¹ ДЖУЗЕППЕ ЛЕДДА О ЖЕНЩИНАХ-СВЯТЫХ
В «БОЖЕСТВЕННОЙ КОМЕДИИ» ДАНТЕ АЛИГЬЕРИ[©]

Аннотация. В работе известного итальянского филолога Джузеппе Ледды дается обзор добродетельных и святых женщин, упомянутых Данте Алигьери в «Божественной комедии». Исследователь отмечает многообразие функций женских образов, но сосредоточивается в основном на их особой роли в композиционном построении произведения.

Ключевые слова: Данте; женские образы; святые женщины; агиография.

Для цитирования: Щирова Е.А. Джузеппе Ледда о женщинах-святых в «Божественной комедии» Данте Алигьери // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7: Литературоведение. – 2023. – № 2. – С. 152–161. – DOI: 10.31249/lit/2023.02.11

SHCHIROVA E.A.² Giuseppe Ledda on holy women in Dante's
Comedy[©]

¹Щирова Елизавета Александровна – студентка филологического факультета Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова, отделение современных западноевропейских языков и литературы, e-mail: liza_schirova@mail.ru

© Щирова Е.А., 2023

²Shchirova Elizaveta Alexandrovna – undergraduate student of the Faculty of Philology, Lomonosov Moscow State University, the Department of Modern Western European Languages and Literatures, e-mail: liza_schirova@mail.ru

© Shchirova E.A., 2023

Abstract. The article gives a survey of Giuseppe Ledda's recent work on the holy women mentioned by Dante in his *Comedy*. The researcher marks functional variety of women characters in the *Comedy*, but focuses on their strong structural role.

Keywords: Dante; women figures; holy women; hagiography.

To cite this article: Shchirova, Elizaveta A. "Giuseppe Ledda on Holy Women in Dante's *Comedy*", Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies, no. 2, 2023, pp. 152–161. DOI: 10.31249/lit/2023.02.11 (In Russian)

Женские образы в творчестве Данте Алигьери всегда были предметом пристального внимания исследователей со всего мира. Например, Беатриче – ключевой фигуре таких произведений, как «Новая жизнь» и «Божественная комедия» – посвящено множество работ, подвергающих ее образ многостороннему анализу. Еще в 1935 г. французский историк Пьер Мандонне [Mandonnet, 1935] исследовал историческую основу персонажа и доказывал незначительность влияния реального прообраза на художественный образ, а намного позже немецкий философ Романо Гвардини в своем труде ««Божественная комедия» Данте: ее основные религиозные и философские идеи» [Guardini, 2012] рассматривал любовь Данте к Беатриче как любовь к земной девушке. Однако мало кто из ученых обращал внимание на изображение женской святости в произведениях Данте Алигьери, о которой говорит Джузеппе Ледда, профессор Болонского университета и автор многочисленных работ по творчеству Данте, в своей новой статье, предлагая в ней общий очерк образов женского благочестия и святости в «Божественной комедии», их роли в общей структуре поэмы.

По его мнению, при всем многообразии литературных жанров, встроенных в архитектуру бессмертного произведения Данте, жанр агиографии особенно важен для «Комедии». Исследователь связывает этот факт с глубокими изменениями, который переживала итальянская агиография в XIII в. под влиянием деятельности францисканцев и доминиканцев. Последние создавали новые агиографические жанры, задуманные не только как материалы для проповедника, но и как сборники для чтения, дающие аудитории примеры святости. Некоторые из агиографических книг, в их числе «Золотая легенда» Иакова Ворагинского, имели

широкое распространение по всей Европе. Кроме того, складывались агиографические традиции новопрославленных святых, в первую очередь основателей нищенствующих орденов – св. Франциска и св. Доминика.

Этот важный аспект средневековой религиозной культуры, как отмечает Дж. Ледда, нашел широкое отражение в «Комедии». Аллюзии на агиографическую литературу присутствуют не только в «Рае», но и в «Аде». В «Чистилище» же они представлены в рамках «риторики примеров», которая является одной из структурных основ повествования в этой части.

Автор статьи сосредоточивается на образах женской святости, поскольку именно они, по его мнению, приковывают к себе особое внимание Данте. Во время путешествия поэта разговоры с женщинами-святыми с большей остротой передают темы и сюжеты агиографических повествований. Давая общий обзор присутствия в «Комедии» женщин-святых и не претендуя на подробное рассмотрение каждой из них в отдельности, Дж. Ледда выделяет и подробно анализирует образы Девы Марии и св. Лючии.

Образ Марии, появляясь впервые в «Аде», выполняет важную функцию для дальнейшего развития всей поэмы. Инициатива небесной помощи главному герою, находящемуся в диком лесу, принадлежит «Благодатной жене», которая «скорбя о том, кто страдает так сурово, судью склонила к милости...» (Ад, 2, 94–96)¹. Несмотря на то что имя Марии никогда не упоминается в аду, как и имя Христа, а ранние комментаторы «Комедии»² давали аллегорическое истолкование образу «благодатной жены», все современные интерпретаторы «Комедии» однозначно связывают его с Девой Марией, поскольку именно Святая Дева выполняет роль посредника между человеком и Богом: ее милосердное вмешательство помогает грешникам получить прощение.

В песнях «Чистилища» образ Девы Марии занимает особое место. Семь добродетелей, противоположных семи смертным грехам: смирение, милосердие, кротость, усердие, отказ от земных благ, воздержание, целомудрие, – находят в Марии высшее прояв-

¹ Здесь и далее цитаты из «Божественной комедии» даются в переводе М.Л. Лозинского.

² Первым отказался от аллегорической трактовки Л. Кастельветро в XVI в.

ление, а в «Комедии» становятся основным композиционным принципом «Чистилища», в котором используется «риторика *exempli*»: в каждом круге, где грешники очищаются от того или иного греха, даются примеры противоположной ему добродетели, и каждый раз первый из таких примеров взят из жизни Девы Марии. Эти добродетели были детально описаны в сочинении *Speculum Beatae Mariae Virginis* францисканца Конрада Саксонского (ум. 1279), которое ранее ошибочно приписывали Бонавентуре. В этом произведении Мария предстает как в высшей степени одаренная семью добродетелями. Для каждой из них Конрад предлагает примеры из жизни Марии, и эти примеры во многом совпадают с теми, которые использует в поэме и Данте. Так, по мнению Дж. Ледды, «между библейским текстом и поэмой Данте возникает текст-посредник, который играет важную роль во взаимодействии со средневековой религиозной культурой, несмотря на то что потом Данте переходит от него непосредственно к тексту Евангелия» [Ledda, 2021, пар. 5].

Присутствие Марии, как считает автор статьи, в «Чистилище» проявляется не только в постоянных аллюзиях к евангельским текстам, но и в использовании особой символики, которая вполне могла распознаваться средневековой аудиторией. Так, в первой песни «Чистилища» в описании открывающего эту область пейзажа упоминается сапфир: «Отрадный цвет восточного сапфира» (Чистилище, 1, 13), – пишет поэт о восточной части неба. Свойства этого камня могут корреспондировать с характеристиками Девы Марии, и подтверждение тому Ледда находит в средневековых книгах о драгоценных камнях, в частности в «Лапидарии» (*De lapidibus*) Марбода, епископа Реннского (Marbodus Redoniensis, ок. 1035–1123). Сапфиру в ней приписывалась способность вывести узников из темницы, растворив двери и распустив оковы, умиловать бога и сделать так, чтобы он услышал молитву. Другой случай употребления слова «сапфир» можно увидеть в XXIII песне «Рая», где Мария предстает перед героем: «блеск прекрасного сапфира, которым твердь светлейшая светла...» – говорит о ней поэт. (Рай, 23, 101–102). По мнению Дж. Ледды, во время прибытия Данте в Чистилище с помощью образа сапфира автор обозначает незримое присутствие Девы Марии, которое предвещает скорое освобождение одного из грешников.

Другой женский образ, который также весьма значим для архитектоники «Комедии», это, как считает Дж. Ледда, образ св. Лючии. Исследователь отмечает, что важное место св. Лючии в «Комедии» и особое отношение к ней Данте весьма загадочны, поскольку агиографическая традиция не дает для этого явных оснований. Джузеппе Ледда излагает гипотезу Марко Сантагата [Santagata, 2012, р. 40–44], связывающего значение св. Лючии для Данте с жизненными обстоятельствами поэта и топографией Флоренции. Церковь, освященная во имя этой святой, Санта-Лучия де Маньоли, находилась (и сейчас находится) рядом с домами Барди, где, предположительно, должна была поселиться Беатриче после свадьбы с Симоном де Барди, и именно в этой церкви, возможно, она была похоронена. Данте мог посещать эту церковь и, следовательно, часто слышать о св. Лючии, наверняка постоянно упоминавшейся в проповедях местных священников и в литургических текстах, а также присутствовавшей в местной иконографии.

Однако, как замечает Дж. Ледда, скорее против этой гипотезы говорит то, что в отличие от Девы Марии образ Лючии в «Комедии» кажется лишенным каких-либо деталей, восходящих к собственно агиографической традиции, и то, что он функционирует в первую очередь в повествовательном и символическом планах. В частности, во второй песне «Ада» Вергилий, чтобы утешить Данте и убедить его начать путешествие, рассказывает о нисхождении Беатриче в Лимб, милосердия Девы Марии и посредничестве Лючии (Ад, 2, 49–126). Из рассказа следует, что именно Лючию призывает Дева Мария на помощь Данте.

Согласно преданию, зафиксированному в агиографических текстах, Лючия умерла мученической смертью 13 декабря 304 г. во время гонений Диоклетиана. Кроме того, она была ослеплена перед мученичеством. Возможно, по этой причине, а также из-за своего имени, этимологически связанного со словом *lux* («свет»), считается, что Лючия помогает тем, кто страдает от болезней глаз или зрения. Некоторые комментаторы связывали преданность Данте Лючии с эпизодом, описанным поэтом в «Пире» (Пир 3, 9, 15), согласно которому Данте страдал от болезни глаз. Однако, как отмечает Дж. Ледда, речь там идет о выздоровлении, полученном с помощью медиков, а не святой, да и нет свидетельств того, что подобная прерогатива приписывалась Лючии в дантовские времена.

Сам Дж. Ледда склонен скорее солидаризоваться с ранними комментаторами, видевшими в образе св. Лючии аллегория благодати, в особенности благодати просвещающей (*grazia illuminante*), исходя из связи между светом и благодатью.

Последовательно приводя примеры из трех кантик поэмы, исследователь подтверждает свою мысль о структурном и идейном значении образа святой Лючии, трактуя его как изображение благодати, нисходящей на человека и поднимающей его к небу. Также он представляет Лючию посредницей между миром людей и высшим милосердием в лице Девы Марии.

В статье упоминаются и другие женские фигуры, тем или иным образом воплощающие в «Комедии» категории святости и добродетели. При анализе «Ада» Ледда указывает на присутствие в «высоком замке» (*nobile castello* – обители поэтов и мудрецов из числа добродетельных язычников) женщин, связанных с римской историей и троянским происхождением римлян: прародительницы троянцев Электры, Лавинии – дочери царя Латина и жены Энея; славных своей добродетелью женщин республиканского Рима – Лукреции, Юлии, Марции и Корнелии (Ад, 4, 121–128). В контексте разговора поэта с Вергилием о сошествии Христа в ад упоминается Рахиль (Ад, 4, 60), выведенная оттуда Спасителем вместе с другими ветхозаветными праведниками. Рахиль и Лия появляются также в третьем сне поэта в Чистилище и, как считает исследователь, будучи трактуемы в средневековой библейской экзегезе как аллегории жизни созерцательной и жизни деятельной, корреспондируют с образами Беатриче и Мательды, которых Данте встретит на следующий день.

Отмечая важность агиографических источников для «Божественной комедии», Дж. Ледда тем не менее указывает, что не во всех трех частях поэмы они представлены одинаковым образом. Так, за некоторыми немногочисленными исключениями, агиографические аллюзии в «Аде» в основном присутствуют «в логике *parodia sacra*»: добродетели и виды мученичества святых упоминаются в контексте различных видов вечных мучений грешников. Надо отметить, что *parodia sacra* – одна из тем, которые Дж. Ледда

не оставляет своим вниманием¹. В этой статье он находит еще один вариант пародийного использования сакральных образов. В «Аде», по его мнению, в подобном контексте возникает отсылка к житию святой Дзиты. В пятом рве области Злых Щелей дьявол выбрасывает в кипящую смолу некоего мздоимца со словами: «Святая Дзита шлет вам старшину!» (Ад, 21, 38). Подразумевается, что этот грешник – один из членов совета старейшин города Лукки. «Сарказм, – как отмечает Дж. Ледда, – заключается именно в упоминании в этой перифрастической формуле Святой Дзиты» [Ledda, 2021, пар. 33]. Св. Дзита (ок. 1208–1278) была скромной женщиной и провела всю жизнь в нищете и покаянии, вскоре после ее смерти произошло множество чудес на ее могиле, и это вынудило епископа города разрешить ее культ, распространившийся с большой скоростью и интенсивностью: «так что Дзита стала почитаться святой в городе Лукка, хотя и не была канонизирована церковью» [Ledda, 2021, пар. 33]. В словах дьявола чувствуется презрение к жителям Лукки за их лицемерие: они почитают эту бедную и скромную женщину, но для них самих главный побудительный мотив – жажда денег, в основе их жизни – мошенничество. В отличие от смиренной и бедной святой, которой мздоимцы из Лукки поклоняются, сами они извращают истину из стремления к богатству: «Там “нет” на “да” меняют за казну» (Ад, 21, 42).

Хотя наиболее ярко агиографическая тема раскрывается в «Рае», предвестники этого заметны уже в «Чистилище». Однако женская святость находит в этой части явное выражение преимущественно в образах Святой Лючии и особенно Девы Марии. Другие женские образы упоминаются не как святые, а как бенефициары мужской святости. Например, в сюжете о сострадании императора Траяна (Чистилище, 10, 73–93) ключевую роль играет вдова, потребовавшая справедливости к своему погибшему сыну и склонившая императора к исполнению долга. Аналогичным образом трактуется исследователем мотив щедрости св. Николая по отношению к бедным девицам. При этом Дж. Ледда отмечает, что, поразительным образом, за исключением Девы Марии, в «Чисти-

¹ См. например, его работы: [Ledda, 2015, p. 29–43; Ledda, 2018]. См. также выразительный анализ образа феникса, имеющего христологические коннотации и показанного именно «в логике *parodia sacra*» в той же песни, где упоминается св. Дзита [Ledda, 2012].

лице» отсутствуют женщины-христианки в качестве примеров добродетелей. Женские персонажи, которые показаны здесь в этом качестве, – это безмянные древние римлянки, упомянутые как образцы воздержанности, противопоставленной чревоугодию, и языческая богиня Диана в числе примеров целомудрия в том круге, где грешники искупают сластолюбие¹. Однако в «Чистилище» добродетельные женщины присутствуют также и в контексте искупаемых пороков, когда центрального отрицательного персонажа оттеняют исполненные святости библейские женские образы: не названная, но, несомненно, возникающая в памяти читателя при упоминании Олоферна Юдифь² и эксплицитно упомянутая Эсфирь.

В «Чистилище», как отмечает автор статьи, особенно отчетливо звучит тема молитвы, поскольку грешники очищаются здесь в том числе и посредством молитвенного делания. С молитвой также связаны образы женского благочестия, особенно в контексте молитвенной помощи усопшим. Так, Манфред, дух которого находится у подножия горы Чистилища, просит поскорее рассказать его дочери Костанце о его положении. Манфред умер отлученным от церкви, поскольку клеветники приписывали ему ужасные грехи, которые должны были утянуть его душу в ад. Однако, покаявшись перед смертью, он получил Божественное прощение и предназначен к спасению. И все же, поскольку умер он отлученным, то был перенесен лишь к подножию горы Чистилища. Он просит сообщить Костанце о необходимости помолиться за него в мире живых и тем самым сократить срок его пребывания у врат Чистилища (Чистилище 3, 112–145). Помимо Костанцы, как показывает Дж. Ледда, в поэме упоминаются и другие женщины, чьи молитвы столь же важны для их усопших близких, например Джованна, дочь Нино Висконти (Чистилище, 8, 70–72). Образы женщин, молящихся об усопших, часто оттеняются отрицательными персонажами, которые эту практику игнорируют. Так, в противоположность Джованне жена Нино Висконти Беатриче д'Эсте быстро

¹ Данте удостоил ее такого упоминания за ее непреодолимую строгость по отношению к нимфе Каллисто, которая поддалась насилию Юпитера и потеряла девственность.

² Потом ее имя будет названо в «Рае» – среди блаженных, обретающихся в Райской розе.

позабыла мужа после его смерти: «Должно быть, мать ее меня забыла, свой белый плат носив недолгий час» (Чистилище, 8, 73–74).

Возврат к агиографической традиции как таковой происходит в «Рае». Житийный текст приобретает новую композиционную функцию в песнях Четвертого Неба (Солнца), однако становится заметен уже с первой встречи с блаженными душами на Первом Небе (Луны). Души Пиккарды Донати и Констанции Сицилийской, встреченные там, – две разные и по-своему образцовые фигуры, хотя их земное поведение не было совершенным. Именно из-за этого своего несовершенства они хотя и заслужили блаженство, однако «в самой медленной из сфер» (Рай, 3, 51). Две несовершенные, но благородные монахини были последовательницами святой Клары Ассизской, которую «покоит вышний град». Поэтому именно здесь впервые эксплицитно упоминается фигура святого, прославленного Церковью, и примечательно, что это святая женщина. Дж. Ледда подчеркивает: в том, что в ряду святых «Рая» первой стоит Клара, соотечественница и современница Франциска Ассизского, проявилась авторская воля Данте. Для характеристики Клары Данте использовал агиографические источники, в частности сочинение Фомы Челанского «Житие святого Франциска» и «Большую легенду» Бонавентуры, в которых основами святости Клары представлены ее девственность и целомудрие.

После встречи с блаженными душами Пиккарды и Констанции Данте еще долго не встретит ни одной женщины, кроме Кунитцы (Рай, 9, 30–32) и Раав (Рай, 9, 115–117), пребывающих на Небе Венеры и сходных между собой жизненными историями. Однако, как отмечает Дж. Ледда, с этими женщинами связано обуждение не только любви и веры, но и политики.

Этих четырех блаженных Данте видит на Первом и Третьем Небесах, все еще находящихся в земной тени (Рай, 9, 118–119), а на четырех центральных – Солнца, Марса, Юпитера и Сатурна – женщины не представлены, и чтобы встретить других блаженных женщин Рая, в первую очередь Беатриче и Деву Марию, поэту необходимо добраться до Эмпирея, но тем более значимо присутствие женских фигур в этой высшей сфере. Их образы почерпнуты поэтом из Библии – за исключением Беатриче, св. Лючии и св. Клары, единственной современной поэту святой, удостоившейся такой чести.

В заключение Дж. Ледда подчеркивает сложность и разнообразие дантовской трактовки женских образов, что находит выражение и в его способах представления женских благочестия и святости. Несмотря на то что такие персонажи в «Божественной комедии» немногочисленны, они играют чрезвычайно важную роль в композиции всего произведения.

Список литературы

1. *Guardini R.* La Divina Commedia di Dante. I principali concetti filosofici e religiosi (lezioni) [«Божественная комедия» Данте : ее основные религиозные и философские идеи (лекции)] / a cura e trad. di Tolone O. – Brescia : Morcelliana, 2012. – 659 p. – (Opera omnia di Romano Guardini ; vol. 19.2).
2. *Ledda G.* Figure femminili di santità nella *Commedia* di Dante [Женщины-святые в «Божественной Комедии» Данте] // Cahiers d'études italiennes [resource électronique]. – 2021. – N 33. – URL: <http://journals.openedition.org/cei/9640> (date of access 04.08.2022)
3. *Ledda G.* La Bibbia di Dante [Библия у Данте]. – Torino : Claudiana, 2015. – 114 p.
4. *Ledda G.* Poesia e agiografia nella «Commedia» [Поэзия и агиография в «Комедии»] // Dante poeta cristiano e la cultura religiosa medievale. In ricordo di Anna Maria Chiavacci Leonardi / a cura di G. Ledda. – Ravenna : Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali, 2018. – P. 215–258.
5. *Ledda G.* Per lo studio del bestiario dantesco. In margine a «Gli animali fantastici nel poema dantesco» di Guido Battelli [К изучению дантовского bestiария. Заметки на полях «Фантастических животных в дантовской поэме» Гвидо Баттелли] // Bollettino Dantesco per il Settimo Centenario. – Ravenna, 2012. – N 1. – P. 87–102.
6. *Mandonnet P.* Dante, le théologien : introd. à l'intelligence de la vie, des œuvres et de l'art de Dante Alighieri [Данте теолог : введение в понимание жизни, произведений и искусства Данте Алигьери]. – Paris : Bibliothèque d'Histoire, 1935. – 335 p.
7. *Santagata M.* Dante. Il romanzo della sua vita [Данте. Роман его жизни]. – Milano : Mondadori, 2012. – 467 p.

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

Серия 7

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ
2023 – № 2

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

Подписано к печати 25.05.2023

Формат 60×84/16

Бум. офсетная № 1

Печать офсетная

Цена свободная

Усл. печ. 10,0

Уч.-изд. л. 8,2

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

Заказ №

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

Нахимовский проспект, д. 51/21,

Москва, 117418

<http://inion.ru>

Отдел печати и распространения изданий

Тел.: (925) 517-36-91

e-mail: inion-print@mail.ru

Отпечатано по гранкам ИНИОН РАН

ООО «Амирит»

410004, Саратовская обл., г. Саратов
ул. Чернышевского, д. 88, литера У

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

Series 7

LITERARY STUDIES

2023 – № 2

Technical editing and computer-aided design: V.B. Sumerova

Proofreader: M.P. Krzyrzanovskaja

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

Nakhimovskii Prospect, 51/21, 117418
Moscow, Russia

