

Научный рецензируемый журнал
Мировая литература в контексте культуры

2022. Выпуск 15 (21)
Основан в 2006 году
Выходит 2 раза в год

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

Редакционная коллегия

Авраменко И. А., к. филол. н. (Россия, Пермь, НИУ ВШЭ)
Бочкарева Н. С., д. филол. н., проф. (Россия, Пермь, ПГНИУ)
Братухин А. Ю., д. филол. н., доцент (Россия, Пермь, ПГНИУ)
Братухина Л. В., к. филол. н. (Россия, Пермь, ПГНИУ)
Бячкова В. А., к. филол. н., доцент (Россия, Пермь, ПГНИУ) – *гл.
редактор*
Доценко Е. Г. д. филол. н. (Россия, Екатеринбург, УрГПУ)
Кашлявик К. Ю., д. филол. н. (Россия, Москва, РУДН)
Новокрещенных И. А., к. филол. н., доцент (Россия, Пермь, ПГНИУ)
Петрусева Н. А., д. искусств., проф. (Россия, Пермь, ПГИИК)
Поршнева А. С., д. филол. н., доцент (Сербия, Белград)
Проскурнин Б. М., д. филол. н., проф. (Россия, Пермь, ПГНИУ)
Суслова И. В., к. филол. н., доцент (Россия, Пермь, ПГНИУ)
Тавризян Ю. Б. (Россия, Пермь, Пермская художественная галерея)

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

Founder: Perm State University

Editorial Board

Ivan Avramenko (Russia, Perm, Higher School of Economics)

Nina Bochkareva (Russia, Perm, Perm State University)

Alexandr Bratukhin (Russia, Perm, Perm State University)

Liudmila Bratukhina (Russia, Perm, Perm State University)

Varvara Byachkova (Russia, Perm, Perm State University)

Elena Dotsenko (Russia, Ekaterinburg, Ural State Pedagogical University)

Kira Kashlyavik (Russia, Moscow, RUDN University)

Irina Novokreshchennykh (Russia, Perm, Perm State University)

Nadezhda Petruseva (Russia, Perm, Institute of Culture and Arts)

Alisa Porshneva (Serbia, Beograd)

Boris Proskurnin (Russia, Perm, Perm State University)

Inga Suslova (Russia, Perm, Perm State University)

Yuliya Tavrizyan (Russia, Perm, Perm Art Gallery)

Address: 614990, Russia, Perm, Bukirev str., 15.

E-mail: worldlit@mail.ru

СОДЕРЖАНИЕ

Раздел 1. Проблематика и поэтика мировой литературы	5
<i>Братухин А. Ю.</i> Святоотеческий «Предвечный совет» в литературе XIII–XXI вв.	5
<i>Братухина Л. В.</i> Интертекст в поэме Э. Паунда <i>The Cantos</i> : литературные источники в изображении загробного мира	14
<i>Манжула О. В.</i> Художественные особенности романа Пэт Баркер «Безмолвие девушек»	25
<i>Матюнина Т. С.</i> Лейтмотивная организация рассказа Дж. Рис «Till September Petronella» («До встречи в сентябре, Петронелла»).....	33
<i>Попова Ю. Н.</i> Человек и технологии в романе Дона Делилло «Ноль К»	42
<i>Проскурнин Б. М.</i> Жанровая эклектика романа Энтони Троллопа «Как мы теперь живем»: нарушение границ жанра?.....	43
<i>Суслова И. В., Теплоухова А. В.</i> Мотив взгляда в рассказе Х. Мариаса «Разбитый бинокль».....	60
<i>Хохряков А. Л.</i> Рок-поэзия vs рок-лирика: проблема соотношения понятий.....	67
<i>Чернявский И. Б.</i> Сказка Клингсора в романе Новалиса «Генрих фон Офтердинген»: гностический миф	77
<i>Чугунов Д. А.</i> Романтическая традиция в творчестве Вольфганга Хильбига...86	
Раздел 2. Проблемы реценции и интерпретации в мировой литературе и культуре	96
<i>Баринова Е. В.</i> Сказочные сюжеты и их трансформации в ранних стихотворениях Сильвии Платт	96
<i>Бячкова В. А.</i> Англия и Америка в романе Ф. Ходжсон Бернетт «Маленький лорд Фаунтлерой»: гармония баланса	103
<i>Графова О. И., Сыпачева Е. С.</i> Познание «чужого» в рассказе Х. Мантел «Curved is the Line of Beauty»	110
<i>Новокрещенных И. А.</i> Интерпретация образа Саломеи Рональдом Фирбенком	118
<i>Рогова А. Г.</i> Уильям Вордсворт: экфрастическое видение романтика и созерцание барда.....	127

TABLE OF CONTENTS

<u>Chapter 1. Problematics and Poetics of World Literature</u>	5
<i>Bratukhin A. Yu.</i> The Patristic Pre-Eternal Council in the Literature of the XIII–XXI centuries	5
<i>Bratukhina L. V.</i> Intertext in E. Pound’s Poem <i>The Cantos</i> : Literary Sources in the Images of the Other World	14
<i>Manzhula O. V.</i> The Literary Features of Pat Barker’s Novel “The Silence of the Girls”	25
<i>Matiunina T. S.</i> The Leitmotif Organization of Jean Rhys’s Short Story “Till September Petronella”	33
<i>Popova Yu. N.</i> Humanity and Technology in Don Delillo’s Novel “Zero K”.	42
<i>Proskurnin B. M.</i> The Genre Eclecticism of Anthony Trollope’s “The Way We Live Now”: Breaking Genre Boundaries?	43
<i>Suslova I. V., Teploukhova A. V.</i> The Motive of the Look in the Story of H. Marias “Broken Binoculars”	60
<i>Khokhryakov A. L.</i> Rock poetry vs Rock Lyrics: The Problem of Correlation of Concepts	67
<i>Chernyavsky I. B.</i> Klingsohr’s Fairytale in the Novel “Henry von Ofterdingen” by Novalis: Gnostic Myth.	77
<i>Chugunov D. A.</i> The Romantic Tradition in the Works of Wolfgang Hilbig	86
<u>Chapter 2. The Problems of Reception and Interpretation in World Literature and Culture</u>	96
<i>Barinova E. V.</i> Fairy-Tale Plots and their Transformations in Sylvia Plath’s Early Poems	96
<i>Byachkova V. A.</i> England and America in “Little Lord Fauntleroy” by Francis Hodgson Burnett: The Harmony of Balance	103
<i>Grafova O. I., Sypacheva E. S.</i> Cognition of the ‘Alien’ in Hilary Mantel’s Short Story «Curved is the Line of Beauty»	110
<i>Novokreshchennykh I. A.</i> Interpretation of the Image of Salome by Ronald Firbank	118
<i>Rogova A. G.</i> William Wordsworth: Romantic’s Ekphrastic Vision and Bard Contemplation	127

Раздел 1. Проблематика и поэтика мировой литературы

УДК 821.14

doi 10.17072/2304-909X-2022-15-5-13

СВЯТООТЕЧЕСКИЙ «ПРЕДВЕЧНЫЙ СОВЕТ» В ЛИТЕРАТУРЕ XIII–XXI вв.

Александр Юрьевич Братухин

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

Статья поступила в редакцию 07.10.2022

В статье рассматриваются три варианта понимания термина «<Предвечный> Совет» Отцами Церкви и вторившими им светскими поэтами. 1) Максимом Исповедником, Иоанном Дамаскиным, Фомой Аквинским, Данте, Г. Р. Державиным этот «Совет» мыслился как предвечный план сотворения и спасения мира. 2) Борец с арианством Афанасий Великий и «арианин» Мильтон рассматривали «Совет» как согласие Сына искупить грех Адама. 3) Как совещание Лиц Троицы «Предвечный Совет» трактует Филарет Московский.

Акцентируется внимание на словесной игре *κατὰ τὴν βουλήν... πρὸ καταβολῆς κόσμου* («по Совету... до сотворения мира») из Послания к Ефессянам, на которую намекает Евсевий Кесарийский, и отмечается, что использование словосочетания «Предвечный Совет» характерно для греческих авторов.

Ключевые слова: «Предвечный Совет», ранняя христианская литература, Фома Аквинский, Данте, Мильтон.

Одним из наиболее загадочных образов, встречающихся в сочинениях Отцов Церкви, является образ «Предвечного Совета». Предметом осмысления в произведениях мировой литературы он становился не часто. Тем интереснее рассмотреть наиболее яркие примеры его использования светскими авторами, вольно или невольно становившимися на точку зрения того или иного святого.

Мы не будем подробно излагать историю вхождения словосочетания *προαίώνιος βουλή* («Предвечный Совет») в церковную традицию. Отметим лишь, что у одних богословов под Советом понимается некий божественный план сотворения и спасения мира, отдалённо напоминающий мир идей Платона, у других – решение Сына искупить человеческий род, у третьих – совещание трёх Ипостасей Пресвятой Троицы до

сотворения времени и Вселенной. Не претендуя в рамках статьи дать полный анализ суждений о Предвечном Совете всех, кто писал о нём, обратимся к самым характерным высказываниям Отцов Церкви по этому вопросу и к отражениям подобных мнений в произведениях Данте (1265–1321 гг.), Мильтона (1608–1674 гг.), Державина (1743–1816 гг.) и некоторых других поэтов.

Совет как решение Бога Отца. Прп. Максим Исповедник (580–662 гг.) утверждает: «Великий Совет Бога и Отца есть окруженное молчанием и неведомое таинство <Божественного> Домостроительства. Единородный Сын открыл и исполнил <этот Совет> через <Свое> Воплощение, став Вестником Великого и Предвечного Совета Бога Отца (τῆς μεγάλης τοῦ Θεοῦ καὶ Πατρὸς καὶ προαιωνίου βουλῆς¹)» (Максим Исповедник. Главы о богословии и о домостроительстве воплощения Сына Божия. Сотница 2, 23, пер. А. И. Сидорова) [Творения прп. Максима Исповедника 1993: 238]. Прп. Иоанн Дамаскин (ок. 675–749 гг.), опровергая иконоборцев, пишет: «Имеются же и в Боге образы и примеры грядущих от Него в бытие <вещей>, то есть Совет Его Предвечный и присно так пребывающий. Ибо Божество непреложно во всех отношениях, и нет в Нём изменчивости или тени перемены. Эти образы и примеры святой Дионисий <Ареопагит> <...> называет предопределениями (προορισμοῦς). Ибо все <предметы и существа> Им в Его Совете предопределённые и неизбежно грядущие в мир прежде их рождения были начерчены и обрисованы, как если бы кто-нибудь, пожелав воздвигнуть дом, набросал его очертания и нарисовал прежде образ в соответствии со <своей> мыслью» (Pro sacris Imaginibus orationes tres. I, 10)².

Совет как решение Сына искупить человека. «Афанасий Великий дерзновенно перетолковывает диалог из видения пророка Исаии (Ис. 6:8), представляя его как диалог Бога Отца и Бога Сына перед воплощением» [Фокин 2002: 39]: «<...> тогда Бог, будучи человеколюбивым и не желая, чтобы погиб человек, <созданный> по <Его> образу, говорил: “Кого пошлю, и кто отправится?” И когда все молчали, Сын говорил: “Вот Я, пошли Меня” (ср. Ис. 6:8). Тогда, сказав: “Ступай”, передал Ему человека, чтобы Сам Логос стал плотью, и, усвоив плоть, во всём <её> исправил» (In illud: Omnia mihi tradita sunt, 2)³.

На основании слов Библии «сотворим человека по образу Нашему и по подобию Нашему» (Быт. 1:26) этот совет понимают также *как советование Божественных Ипостасей*. Свт. Филарет (Дроздов) Московский замечает: «Совѣтъ Божій о сотвореніи человѣка имѣеть у Моисея нѣкоторый видъ множества совѣтующихъ. <...> совѣтника или совѣтниковъ Божества должно искать внутри самага Божества: и мы находимъ ихъ,

когда видимъ въ С. Писании, что Богъ Творецъ имѣтъ Слово или Премудрость, и Духа <...>. Именемъ *совѣта*, Дѣя. II. 23. Еф. I. 11, слѣдственно и дѣйствиємъ совѣтованія, изображается въ С. Писаніи Божіе предвѣденіе и предопредѣленіе. Совѣтъ Божій вѣченъ, Дѣя. XV. 18» [Филаретъ 1835: 32–34]. При этомъ следуетъ имѣть въ виду, что первыми значеніями слова *βουλή* являются, согласно LSJ, *will, determination*» [Liddell-Scott-Jones 1996: 325]. Такимъ образомъ, «Предвечный Советъ» означаетъ, скорее, предвечное «волеизъявление», а не «совещаніе», ибо «совещаніе» – согласованіе несколькихъ волей, тогда какъ въ Божѣ воля едина» [Давыденковъ 2013: 353].

Упомянутое «Предвечное Совете» въ первомъ значеніи мы обнаруживаемъ въ стихирѣ Благовѣщенія: «Советъ превечный открывая тебѣ отроковица гауриль предста тебѣ радуйся вещая радуйся земля ненасеянная радуйся коупіна неопалимая радуйся коупіна неоудобовидимая радуйся мостѣ кнебеси преводящей (sic!) и лествица высокая юже иаковъ виде радуйся божественная ручка манны радуйся разрѣшеніе (sic!) клятве радуйся адамово возваніе съ тобою господь» [Минея 1564: 205–206]⁴.

Эхо ученія о «Предвечномъ Советѣ» слышимъ въ стихахъ оды Г. Р. Державина «Богъ»: «О Ты, пространствомъ безконечный, / Живыи въ движеніи вещества, / Теченьемъ времени превѣчный, / Безъ лицъ, въ трехъ лицахъ Божества! / Духъ всюду сущій и единый, / Кому нѣтъ мѣста и причины, / Кого никто постичь не могъ, / Кто все Собою наполняетъ, / Объемлетъ, зиждетъ, сохраняетъ, / Кого мы называемъ – Богъ! <...> Хаоса бытность довременну / Изъ безднѣ Ты вѣчности воззвалъ; / А вѣчность прежде вѣкъ рожденну, / Въ Себѣ Самомъ Ты основалъ. / Себя Собою составляя, / Собою изъ Себя сия, / Ты свѣтъ, откуда свѣтъ истекъ. / Создавый все единымъ словомъ, / Въ твореньѣ простираясь новомъ, / Ты былъ, Ты еси, Ты будешь ввѣкъ <...>» [Державинъ 1851: 1–2].

В современной российской поэзии подобный образъ Предвечнаго Совета встречается въ стансахъ современного поэта Дениса Самрякова (р. в 1971 г.) «Свершилось Чудо Воскресенія, / Изъ мѣртвыхъ нашъ Господь Восстал, / Должно такъ быть, – то не везеніе, / Про всё Советъ Предвечный зналъ» [Самряковъ 2020]. Ср.: «<...> Советъ Предвечный миръ не знаетъ, / судьба его во снѣ блуждаетъ – / не видитъ онъ куда идѣтъ, / и кто за горизонтомъ ждѣтъ...» [Агнэлий].

В католической литературной традиціи мы не обнаруживаемъ словосочетаніе «Предвечный Советъ», хотя похожіе представленія встречаются и на Западѣ. Согласно Фомѣ Аквинскому (ок. 1225–1274 гг.), «Твореніе произошло въ соответствии съ Божественными идеями. Богъ имѣлъ въ своихъ вечныхъ идеяхъ какъ бы программу мира, и твореніе основывалось

на реализации этих идей» [Татаркевич 2000: 421–422]. Фома утверждает: «Можно, впрочем, сказать, что сам план производимых вещей (*ratio rerum agendarum*) называется в Боге «советом» (*consilium*): не вследствие исследования, но вследствие несомненности знания, к которому советующиеся, <если они — люди>, приходят через исследование. Поэтому и сказано <о Боге>: Совершающий все по совету воли Своей (*secundum consilium voluntatis suae*) (Еф. 1, 11)» (*Summa Theologiae*. I, 22, 1) [Фома Аквинский 2006: 303]. Чуть выше «учитель католической церкви» утверждает: «Хотя творения существовали извечно только в Боге, однако, благодаря тому, что они извечно существовали в Боге, Он извечно знал вещи в их собственных природах и точно так же извечно любил их» (*Summa Theologiae*. I, 20, 2) [Там же: 287].

Учение об участии Трёх Лиц в создании космоса и о мире как отблеске Ипостасного Ума, содержащего в Себе всё многообразие сущностей, нашло отражение в «Божественной Комедии»: «*Ciò che non more e ciò che può morire / non è se non splendor di quella Idea* (курсив наш. – А. Б.) / *che partorisce, amando, il nostro Sire <...>*»⁵ (Dante Alighieri. *La Divina Commedia*. Paradiso. XIII. 52-54) [Dante 1920: 771]. Дж. А. Скартаццини в комментариях к словам *Splendor* и *Sire* замечает в частности: «<...> Творец смотрит на прообраз творения (*il prototipo della creazione*) в своем Слове, которое есть ипостасное выражение его ума (*l'espressione ipostatica della sua intelligenza*). <...> в Идее, которую Бог имеет о Себе (*nell' Idea che Iddio ha di sè*), суть идеи или первообразы всех существ (*le idee o archetipi di tutti gli esseri*), или, скорее, *есть первообраз*, поскольку Он имеет единое и одновременное видение бесконечно разнообразного множества существ» [Dante 1920: 771].

Намёк на Совет, понимаемый в духе свт. Афанасия (т.е. как решение Сына искупить грех Адама), находим в третьей книге «Потерянного рая» Дж. Мильтона, где Отец говорит Сыну, заступившемуся за человеческий род: «*To whom the great Creator thus reply'd: / O Son, in whom my soul hath chief delight, / Son of my bosom, Son who art alone / My word, my wisdom, and effectual might, / All hast thou spoken as my thoughts are; all / As my eternal purpose hath decreed*» (курсив наш. – А.Б.) (*Paradise lost*. III. 167-172) [Milton 1895: 53]. Далее Он вопрошает, кто готов стать смертным и умереть, чтобы искупить грех людей и удовлетворить божественное правосудие: «*Say, heav'nly Pow'rs, where shall we find such love? / Which of ye will be mortal to redeem / Man's mortal crime, and just th' unjust to save? / Dwells in all Heaven charity so dear? / He ask'd, but all the heav'nly choir stood mute, / And silence was in Heav'n: on Man's behalf / Patron or intercessor none appear'd, / Much less that durst upon his own*

head draw / The deadly forfeiture, and ransom set. / And now without redemption all mankind / Must have been lost, adjudged to Death and Hell / By doom severe, had not the Son of God, / In whom the fulness dwells of love divine, / His dearest mediation thus renew'd <...>» (Paradise lost. III. 213-226) [Milton 1895: 54]. В этом «совещании», имевшем место после создания ангелов, принимает участие и небесное воинство. О предвечности этого Совета у Мильтона, как и у свт. Афанасия, речь не идёт. Более того, согласно английскому автору, причиной падения части ангелов вместе с Сатаной было их нежелание поклониться Божиему Сыну, Которого Отец представляет небесным силам как рождённого в тот день, когда они явились к Нему по Его зову («This day I have begot whom I declare / My only Son») (Paradise lost. V. 577–617) [Milton 1895: 109–110]. Здесь оказывается проблематичной даже предвечность Сына. В науке обсуждался вопрос о том, разделял ли Мильтон антиринитарные/арианские взгляды на Сына Божьего. Келли отвечал на этот вопрос положительно [Kelley 1970: 315–320]. Патридис утверждал, что некорректно смешивать субординационизм английского поэта и арианство [Patrides 1964: 429]. Л. Р. Айсит, настаивая на том, что автор «Потерянного рая» выступает как арианец, в частности, пишет: «Мильтон помещает Сына в ряду сотворенных существ, а не в ранг вечного Божества <...>. Сын появляется в какой-то момент времени, напоминая нам слова Ария о Сыне, что “было время, когда Его не было”» [Isitt 11].

Рассказ о *предвечном совещании Божественных Ипостасей* можно обнаружить в стихотворении «Предвечный Совет» православного поэта Екатерины Юрьевны Матвеевой (р. в 1976 г.), имеющем подзаголовок «Пред иконой Святой Троицы», где таким образом представлен диалог Отца и Сына: «– Насадим сад Едемский на востоке! / – Пусть в нем зыграет радости поток! / – Пусть человек возрадуется тоже! / – Но он предаст: захочет быть, как Бог. / Забудет дружбу, отвернется сердцем. / Он усомнится в Божией любви. / Тебе придется, Сын Мой милосердный, / Взойти на Крест в мученье и крови... / Земле не будет, как весне — цветами, / От душ святых людей белым-бело. / Но каждая войдет, как терн, шипами / В Твое, Мой Сын, прекрасное чело. / Лишь чудный образ Невестной Девы / Согреет путь Смиренья Самого. / Я буду плакать, возвращая древо / Грядущего распятия Твоего... / – Пусть сад цветет и человек явится: / Он встанет от паденья к свету вновь! / ...Совет Предвечный: чистая страница... / И выше Неба — Божия Любовь...» (2018) [Матвеева 2020].

Е. А. Осокина усматривает намёк на этот Совет в словах Ивана Карамазова⁶ [Осокина 2014: 386–395]. На наш взгляд, связь «предвеч-

ных/всковечных вопросов», противопоставленных в приведённом исследовательницей отрывке «практическим», с «Предвечным Советом» выглядит несколько проблематичной. Ниже, в «Легенде о Великом Инквизиторе» девяностолетний кардинал говорит Христу: «Уж по одним вопросам этим, лишь по чуду их появления, можно понимать, что имеешь дело не с человеческим текущим умом, а с вековечным и абсолютным» [Достоевский 1958: 317]. Предположение, что Иван Карамазов хотел поговорить с братом именно о замысле Бога сотворить и спасти мир, не находит явного подтверждения в тексте, если не считать упоминания «единого безгрешного» и Его Крови. Заметим, что прилагательное *προαιώνιος* в святоотеческой традиции очень часто упоминается как определение к Логосу/Сыну/Богу. Таким образом, можно предположить, что Иван намеревался обсудить с Алёшей вообще всё, что связано с божественной сферой, в том числе, и Предвечный Совет. Появление в тексте произведения прилагательного *предвечный* неким образом вытекает из предшествующих слов Ивана – «У нас с тобой еще Бог знает сколько времени до отъезда. Целая вечность времени, бессмертие» [Достоевский 1958: 292]. Впрочем, исключить вероятность того, что Ф. М. Достоевский заставил братьев беседовать и о Божием Промысле, нельзя. Похожую ситуацию, когда наличие библейского влияния доказать или опровергнуть сложно, мы наблюдаем в самом начале «Бесов», где при желании можно усмотреть реминисценцию Евангелия от Луки (Лк. 1:1–4): «Приступая к описанию недавних и столь странных событий, происшедших в нашем, доселе ничем не отличавшемся городе, я принужден, по неумению моему, начать несколько издалека <...>» [Достоевский 1957: 7]. В самом деле, при чтении дореволюционных авторов, воспитанных на Библии, бывает трудным доказать нарочитость использования ими евангельского интертекста.

Достаточно частое появление в Восточной Церкви словосочетания *προαιώνιος βουλή*, выражавшего идею о Промысле, имплицитно присутствовавшую в Библии, и отсутствие подобного термина на Западе можно объяснить, на наш взгляд, в том числе наличием словесной игры, приёма, который ценили эллины. Евсевий Кессарийский в «Комментариях на псалмы» пишет: «И апостол это <предвидение Божие> объяснял, говоря: “так как избрал нас в Нём прежде создания мира (*πρὸ καταβολῆς κόσμου*), чтобы мы были святыми и непорочными перед Ним в любви, предопределив нас в усыновление через Иисуса Христа” (Еф. 1:4-5); и вновь: “В Нём мы и сделали наследниками, предопределённые по предведению всё Совершающего и по совету/решению воли Его (*κατὰ τὴν βουλήν τοῦ θελήματος αὐτοῦ*), чтобы быть нам в похвалу славы Его” (Еф. 1:11-12). Видишь, как он говорит, что прежде сотворения

мира (πρὸ καταβολῆς κόσμου) <мы> были избраны и предопределены в усыновление по решению (κατὰ πρόθεσιν) всё Совершающего?»⁷ В итоге получаем: *κατὰ τὴν βουλήν... πρὸ καταβολῆς κόσμου* «по Совету... до сотворения мира/века», т.е. «по Предвечному Совету».

Подведём итог. Г. Р. Державин говорит о тварном («основанном») зоне⁸, «рождённом» в <нетварной> предвечности: «вѣчность прежде вѣкъ рожденну, вѣ Себѣ Самомъ Ты основаль». Согласно Данте, всё сотворённое есть «блистание/ответ» (splendor) ипостасной Господней Мысли (Idea), т. е. Сына, в Котором пребывают первообразы всех существ. Мы видим также, что использование термина «Предвечный Совет» более характерно для авторов, так или иначе следующих православной традиции. Чаще всего «Совет» о сотворении и спасении мира понимается православными и католическими авторами как некий замысел или решение, а не как сошествие Лиц Троицы. По иронии судьбы Мильтон, склонявшийся к арианскому пониманию Сына Божьего (или, по Патридесу, к субординационизму), обращается к сюжету, предложенному впервые одним из самых ярких борцов с Арием – свт. Афанасием Александрийским.

Примечания

¹ Греч. текст по: P.G. 90, col. 1136.

² Перевод греч. текста по: P.G. Vol. 94, col. 1240–1241.

³ Перевод греч. текста по: P.G. Vol. 25, col. 212.

⁴ Буква ъ в данной рукописи не используется.

⁵ «Все, что умрет, и все, что не умрет, – / Лишь отблеск Мысли, коей Всемогущий / Своей Любовью бытие дает» [Данте 1967: 369].

⁶ «– А ты что так беспокоишься, что я уезжаю. У нас с тобой еще Бог знает сколько времени до отъезда. Целая вечность времени, бессмертие! <...> Другим одно, а нам, желторотым, другое, нам, прежде всего, надо предвечные вопросы разрешить, вот наша забота. Вся молодая Россия только лишь о вековечных вопросах теперь и толкует. Именно теперь, как старики все полезли вдруг практическими вопросами заниматься» [Достоевский 1958: 292].

⁷ Перевод греч. текста по: P.G. Vol. 23, col. 525.

⁸ αἰὼν «век»; «вечность».

Список литературы

Агнэлий М. Совет Предвечный. URL: <https://stihi.ru/2013/09/06/2039> (дата обращения: 06.10.2022).

Алигьери Д. Божественная Комедия / пер. М. Лозинского. М.: Наука, 1967. 629 с.

Давыденков О., прот. Догматическое богословие: Учебное пособие. М.: ПСТГУ, 2013.

Державинъ Г. Р. Сочинения. Т. 1. 2 изд. Санктпетербургъ, 1851. 811 с.

Достоевский Ф. М. Бесы // Ф. М. Достоевский Собрание сочинений. В десяти томах. Т. 7. М.: Изд-во художественной литературы, 1957. 760 с.

Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы // Ф. М. Достоевский Собрание сочинений. В десяти томах. Т. 9. М.: Изд-во художественной литературы, 1958. 760 с.

Матвеева Е. Ю. Предвечный Совет. 2020. URL: <https://stihi.ru/2020/02/09/6619> (дата обращения: 06.10.2022).

Milton J. Paradise Lost and Paradise Regained illustrated by G. Doré. St.-Petersburg: Marcks, 1895. 332 p.

Миняя служебная. Март. XVI в. (1564?). Б.м.

Осокина Е. А. Сокровенный смысл «Великого инквизитора»: идея Предвечного совета в структуре произведения // Слово Достоевского 2014. Идиостиль и картина мира: коллективная монография / под общ. ред. Е. А. Осокиной. Москва, 2014. С. 386–395. URL: <http://lenazar.narod.ru/PredSovet.htm> (дата обращения: 06.10.2022).

Самряков Д. Про всё Совет Предвечный знал. 2020. URL: <https://www.chitalnya.ru/work/2943713> (дата обращения: 06.10.2022).

Татаркевич Вл. История философии: Античная и средневековая философия / пер. с польск. В. Н. Кваскова. Пермь: Изд-во Перм. ун-та, 2000. 482 с.

Творения преподобного Максима Исповедника. Книга I. Богословские и аскетические трактаты / Перевод, вступительная статья и комментарии А. И. Сидорова. М.: Мартис, 1993. 705 с.

Филаретъ. Записки руководствующія къ основательному разумѣнію Книги Бытія, заключающія въ себѣ и переводъ сея книги на Русское нарѣчіе. 3-е изд. Санктпетербургъ, 1835. Часть 1. 877 с.

Фокин А. Р. Афанасий Великий. Богословие // Православная энциклопедия. Т. IV. М.: Православная энциклопедия, 2002. С. 32–41.

Фома Аквинский. Сумма теологии. Ч. 1. Вопросы 1–64 / под редакцией Н. Лобковица и А. В. Апполонова, пер. А. В. Апполонова. М.: Савин, 2006. 752 с.

Dante A. La Divina Commedia. Commentata da G. A. Scartazzini. Milano, 1920. 983 p.

Isitt L. R. Milton's Arian Epic: Naming Deity in Book 3 of Paradise Lost, Nicaea, and Reformation Confessions of Faith. URL: https://www.academia.edu/11791709/John_Miltons_Arian_Epic_in_Book_3_of_Paradise_Lost (дата обращения: 06.10.2022).

Kelley M. Milton and the Trinity // Huntington Library Quarterly. 1970. Vol. 33. № 4. P. 315–320.

Liddell H. G., Scott R., Jones H. S. A Greek-English Lexicon / Compiled by H.G. Liddell and R. Scott, revised and augmented throughout by H.S. Jones. Oxford: Clarendon Press, 1996. XXXI, 2042 p.

Patrides C. A. Milton and Arianism // Journal of the History of Ideas. Vol. 25, № 3. 1964. P. 423–429.

THE PATRISTIC *PRE-ETERNAL COUNCIL* IN THE LITERATURE OF THE XIII–XXI CENTURIES

Alexandr Yu. Bratukhin

Doctor of Philology, Associate Professor of Department of World Literature and Culture

Perm State University

614990, Russia, Perm, Bukirev str., 15

Bratuch@yandex.ru

Submitter 07.10.2022

The article discusses three options for understanding the term “<Eternal> Council” by the Church Fathers and secular poets who echoed them. Maximus the Confessor, John of Damascus, Thomas Aquinas, Dante, G. R. Derzhavin conceived this “Council” as an eternal plan for the creation and salvation of the world. Athanasius the Great and Milton spoke of the Son’s consent to atone for Adam’s sin. Filaret of Moscow interprets the “Eternal Council” as a meeting of the Persons of the Trinity. Attention is focused on the word game *κατὰ τὴν βουλὴν... πρὸ καταβολῆς κόσμου* “according to the Council... before the creation of the world” from the Epistle to the Ephesians, which is hinted at by Eusebius of Caesarea, and it is noted that the use of the phrase “Eternal Council” is typical for the authors of Greek culture.

Key words: “Eternal Council”, early Christian literature, Thomas Aquinas, Dante, Milton.

Прoсьба ссылаться на эту статью в русскоязычных источниках следующим образом:

Братухин А. Ю. Святоотеческий «Предвечный совет» в литературе XIII–XXI вв. // *Мировая литература в контексте культуры.* 2022. № 15 (21). С. 5–13. doi 10.17072/2304-909X-2022-15-5-13

Please cite this article in English as:

Bratukhin A. Yu. Svyatootecheskij «Predvechnyj sovet» v literature XIII–XXI vv. [The Patristic Pre-Eternal Council in the Literature of the XIII–XXI centuries]. *Mirovaya literatura v kontekste kultury* [World Literature in the Context of Culture]. 2022, issue 15 (21), pp. 5–13. doi 10.17072/2304-909X-2022-15-5-13

**ИНТЕРТЕКСТ В ПОЭМЕ Э. ПАУНДА *THE CANTOS*:
ЛИТЕРАТУРНЫЕ ИСТОЧНИКИ
В ИЗОБРАЖЕНИИ ЗАГРОБНОГО МИРА**

Людмила Викторовна Братухина

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

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9577-6228>

Статья поступила в редакцию 04.11.2022

В статье исследуется фрагмент Канто XVI из поэмы *The Cantos* в аспекте интертекстуальности. Автор в Канто XVI образов и идей статьи рассматривает упоминание в произведении Э. Паунда персоналий – Д. Алигьери, Блаженного Августина У. Блейка, – сочинения которых так или иначе связаны с тематикой загробного мира. Впервые предпринимается анализ заимствований из их произведений в Канто XVI наряду с «Энеидой» Вергилия, аллюзии на VI книгу которой также содержатся в исследуемых строках. Отмечается влияние указанных произведений на общую концепцию загробного мира в поэме Паунда, а также противопоставление традиционной иерархической системы иного мира, отраженной в произведении Данте, и предромантической соединяющей образы ада и рая фантазии Блейка.

Ключевые слова: Паунд, Канто XVI, Вергилий, «Энеида», Данте, «Божественная Комедия», Сорделло, Блаженный Августин, «О граде Божиим», Блейк, «Бракосочетание Рая и Ада», Ад, Рай, Чистилище.

Культурологическая направленность¹ поэмы *The Cantos*, отмечаемая многими исследователями, предполагает особую роль интертекста в поэтике произведения. Интертекстуальность в принципе называют «воплощением диалога культур» на «филологическом уровне» [Евгеньева 2013: 101]. Авторы и произведения, упоминаемые, цитируемые Паундом, указываемые им в виде аллюзий и реминисценций, представляют различные эпохи и национальные литературы. Перечисление только литературных² источников можно начать от «Одиссеи» Гомера и продолжить длинным перечнем, состоящим из шедевров Эсхила, Вергилия, Овидия, Данте, провансальских трубадуров, Р. Браунинга, Т. С. Элиота.

Однако этот список рискует показаться выборочным и далеко не полным. Особый сюжетный мотив *The Cantos* составляет «гомеровская тема сошествия в Аид» [Маттисен 1979: 468], углубляющаяся также в интертекстуальных отсылках к Вергилию, Данте, помимо «Одиссеи». В рамках настоящей статьи рассматривается интертекст, актуализированный в *Santo XVI* с целью создания образа загробного мира.

Канто XVI изначально являлось заключительным в цикле «Набросок 16-ти песен» (1925), входящем в окончательном варианте поэмы в состав первой части – «Набросок тридцати песен» [Бронников 2018: 702]. Предполагалось продолжение этого сочинения (последовавшее сразу же и опубликованное в 1928), а потому очевидна незавершенность начального цикла. При этом можно проследить пусть и не строгую, но заметную хронологическую последовательность тем песен цикла: в Канто I история начинается с плавания Одиссея, в Канто II переплетается немало античных мифологических сюжетов (похищение Елены и пребывание ее в Трое, история Тиро, Диониса и Пенфея), в Канто IV и VI значительный пласт интертекстуальных отсылок составляют имена и произведения провансальских трубадуров, Канто VIII–XI посвящены одной из известных исторических персоналий эпохи Ренессанса – Сиджизмонто Малатесте [Бронников 2018: 707], в Канто XVI же упоминаются современные автору события: Первая мировая война и революция 1917 г. в России.

Канто XVI начинается с картины, которую в комментариях обычно называют Чистилищем [Terrel 1980: 69], [Бронников 2018: 712]: «And before hell mouth, dry plain /and two mountains, On the one mountain, a runnig form, and another / In the turn of the hill, in hard steel /The road like a slow screw's thread, / The angle almost imperceptible, / so that the circuit seemed hardly to rise» [Pound 1975: 68]. Возможно, в этом тексте ассоциации с Чистилищем из «Божественной Комедии» Данте вызывает описание второй из двух упоминаемых гор. Так, герой «Божественной Комедии», повествуя о путешествии по «семи царствам», в которых «души обретают очищение и к вечному восходят бытию» [Данте 1967: 225], изображает путь своего восхождения схожим образом, как извивающуюся вокруг горы тропу: «Ivi così una cornice lega / dintorno il poggio, come la primaia; / e non che l'arco suo più tosto piega» [Alighieri 2015]. Кроме того, Паунд упоминает среди персонажей, встречающихся в этом загробном мире, итальянского трубадура Сорделло («and lo Sordels / Looking on it in his shield» [Pound 1975: 68]), помещенного у Данте во втором уступе Предчистилища.

Однако обращают на себя внимание и другие «ориентиры», указываемые лирическим героем: нахождение «перед самой пастью ада»

[Паунд 2018: 67] («before hell mouth» [Pound 1975: 68]), а также упоминание лимба, как области, расположенной неподалеку: «And past them... / The limbo of chopped Ice and saw-dust» [Pound 1975: 68]. Это более напоминает начало поэмы Данте, когда герой-повествователь в сопровождении Вергилия приближается к вратам Ада, а затем устремляется мимо ничтожных к Лимбу. Упоминание двух гор³ в *Santo XVI* позволяет предположить, что в этом фрагменте, Паунд соединяет две локации, изображаемые в «Божественной Комедии»: местность, где герой обнаруживает себя очутившимся «в сумрачном лесу» [Данте 1967: 77] (там расположен «крутой косогор», холм, на который делает попытку подняться повествователь, когда ему преграждают путь напугавшие его звери); и упоминавшаяся выше вершина Чистилища.

Кроме того, в поэме Паунда изображение загробного мира и его преддверия включает в себя детали, позаимствованные из «Энеиды» Вергилия. Так, упоминаются «синие озера кислоты» («blue lakes of acid» [Pound 1975: 68]), в которых покинувший Ад герой паундовской поэмы совершает омовения («I bathed myself with the acid to free myself / of the hell ticks» [Pound 1975: 69]). Эти озера напоминают «смердные устья Аверна» (пер. С. А. Ошерова под редакцией Ф. А. Петровского; «fauces grave olentis Averni» (Aen.VI, 201)) или черное озеро («lacu nigro» Aen.VI, 238), преграждающее вход в Аид, источающее отравляющие испарения (Aen.VI, 241–242). Почти по-латински воспроизведено в тексте *Santo XVI* название Лернейского болота («Palux Laerna» [Pound 1975: 69]), напоминающее о чудовище Лерны («belua Lernaе» (Aen.VI, 287)), призрачный облик которого напугал Энея в преддверье Аида (Aen.VI, 285–294).

Отметим, что в восприятии героя Паунда объединяются пейзаж у врат Ада и то, что открывается взору Данте и Вергилия, покинувших подземный мир. В поэме же Вергилия Эней оставляет спутников возле рощи Гекаты перед проходом в Аид и после странствия по подземному миру возвращается к ним другим путем (Aen.VI, 899). Примечательно, что в преддверье «пустынной обители Дита» Эней видит вяз, на ветвях которого «сновидений лживое племя ... находит приют, под каждым листком притаившись» (пер. С. А. Ошерова под редакцией Ф. А. Петровского. Aen.VI, 282–284). Покидает герой царство мертвых через двери, использующиеся для того, чтобы выпускать лживые сны (Aen.VI, 895–899). Таким образом, путешествие Энея закольцовывается, подобного же эффекта достигает Паунд.

Персонажи, предстающие взору героя в этом месте, связаны своеобразной логикой. Ключевой фигурой здесь является, безусловно, Данте,

названный флорентийцем: «And in the west mountain, Il Fiorentino, / Seeing hell in his mirror» [Pound 1975: 68]. «Западная гора» соответствует Чистилищу, находящемуся, по словам дантовского Улисса, на расстоянии пятимесячного водного пути на юго-запад от Геркулесовых столбов. Можно сказать, что Паунд, помещая Данте в Чистилище, следует своеобразному предсказанию героя-повествователя «Божественной Комедии» относительно собственной посмертной судьбы. Так, при встрече со своим другом композитором Каселлой, оказавшимся в Чистилище среди новоприбывших умерших, герой поясняет, что видит цель своего путешествия по загробному миру в том, чтобы возрасти духовно от уровня блужданий в «сумрачном лесу» до возможности иметь надежду на искупление грехов в Чистилище после смерти: «Каселла мой, я ради возвращенья / Сюда же, – я сказал, – предпринял путь» [Данте 1967: 164]. Наблюдение Ада «в зеркале» приводит на память особый способ созерцания потусторонней реальности, описанный в «Божественной Комедии»: «Вослед глазам последовав умом, / Преобрази их в зеркала видений, / Встающих в этом зеркале большом»⁴ [Данте 1967: 405]. По сути, Паунд иносказательно выразил мысль о том, что герой-повествователь видел Ад собственными глазами, хотя и использовал для этого метафору, употребленную Данте для изображения райского опыта героя-повествователя.

Вместе с известным флорентийцем Паунд изображает одного из персонажей его произведения, упоминаемого выше трубадура Сорделло, созерцающего Ад весьма замысловатым способом – через щит («and lo Sordels / Looking on it in his shield» [Pound 1975:68]). Учитывая, что непосредственно в предыдущих двух строках речь шла о Данте, можно интерпретировать «his shield» как относящееся к нему. Эта строка Canto XVI приводит на память диалог Вергилия и Сорделло, изображенный в седьмой песни «Чистилища», когда на вопрос итальянского трубадура – «Скажи: ты был в Аду? в которой части?» – его земляк рассказывает о том, что прошел «все круги отверженной страны», и подробно распространяется о лимбе [Данте 1967: 184]. Паунд словно намекает, что Сорделло становятся доступны сведения об Аде из уст Вергилия, неоднократно выступающего как своеобразный «щит», защитник героя-повествователя «Божественной Комедии»⁵. Показывая Данте и Сорделло вместе, Паунд воспроизводит ситуацию, изображенную в шестой песни «Чистилища» – встречу персонажей в этом царстве загробного мира, и одновременно вслед за великим флорентийцем соединяет в загробном мире автора и героя его произведения. Так, Сорделло в «Божественной Комедии», показывая пришельцам долину земных властителей, назы-

вает среди них Генриха III Английского («А вот смиреннейший из королей, / Английский Генрих, севший одиноко; / Счастливей был рост его ветвей» [Данте 1967: 136]). Этому королю Сорделло посвятил строки своей знаменитой сирвенты «Плач по Блакацу»: «Стою с мольбою перед английским королем, / Пусть сколько может съест и станет храбрецом / И разоренный им самим по лени дом / Возвысит, славою покрыв, а не стыдом»⁶ [Сордель 1979: 188]. Как Данте определяет посмертную судьбу трубадура Сорделло, помещая его в преддверии Чистилища, так и Паунд в *Canto XVI* – судьбу самого Данте, изображая его в некоем месте, напоминающем Чистилище, вместе с Сорделло.

Сразу после этих известных исторических лиц в тексте Паунда появляется Блаженный Августин: «*And Augustine, gazing toward the invisible*» [Pound 1975: 68]. Святому, очень значимому для культуры Средневековья, имеющему огромную популярность и авторитет, тем не менее уделяется немного внимания в поэме Данте: он упоминается в двенадцатой песне «*Рая*» среди последователей Франциска Ассизского [Данте 1967: 366]. Паунд же, упоминая Августина рядом с Данте и Сорделло, очевидно помещает святого в Чистилище. При этом посмертная участь Августина некоторым образом сопоставима с пребыванием в Раю: святой всматривается в «невидимое», что можно интерпретировать как попытку созерцания Бога. Так, в «*Божественной Комедии*» находящийся на том же, что и Августин, небе Солнца Соломон говорит о времяпровождении святых мудрецов: «Окрепнет свет, которым божество / По благости своей нас одарило, / Свет, нам дающий созерцать его» [Данте 1967: 374]. Однако место, в котором находится персонаж *Канто XVI*, сравнимо, скорее, с Чистилищем. Всматривание в «невидимое» приводит на память слова Августина из его трактата «*О граде Божием*». Так, рассуждая о возможности святых в духовных телах, обретенных после воскресения, созерцать Бога, Его «бесконечную природу, которая не ограничена пространством и временем, а находится везде и вся» [Августин Блаженный 1998: 577], Августин отмечает безусловное отличие этого видения-познания, от того, что доступно до Второго Пришествия: «...возможно и вполне допустимо, что мировые тела нового неба и новой земли мы будем видеть тогда так, что при посредстве этих тел, которые будем и сами носить, и встречать повсюду, куда только устремим свои взоры, будем с полнейшею ясностью видеть и Бога, всюду присутствующего и всем, даже и телесным, управляющего, а не так, как теперь мы видим невидимое Божие через рассматривание сотворенного (Рим. I, 20), как бы через тусклое стекло, гадательно и отчасти» [Августин Блаженный 1998: 579]. Таким образом, всматривание в «невидимое» можно интерпретировать как познание Божества в той

мере, в какой это доступно человеку, не обладающему преображенной природой, обретаемой после воскресения на Страшном суде.

Отметим, что в тексте Канто XVI Августин упоминается вместе с Данте и Сорделло, что не соответствует изображаемому в «Божественной Комедии». Возможно, смысл подобного «волюнтаризма» объясняется общей особенностью *The Cantos*, указанной в монографии П. Либрегтса *Ezra Pound and Neoplatonism*. Исследователь полагает, что в поэме Паунда вертикальная структура загробного мира Данте становится горизонтальной, при этом «Ад, Чистилище и Рай могут существовать...одновременно...как состояния ума..., которые могут возникать в любое время и в любом месте» [Liebregts 2004: 111]. В Канто XVI, на наш взгляд, подобное соединение персонажей символизирует различные способы взаимодействия с соответствующими «царствами» загробного мира. Находясь в некоем подобии Чистилища, герои различаются тем, что Данте (как герой-повествователь поэмы) наблюдал Ад собственными глазами, Сорделло слышал о нем от очевидца Вергилия, занятие Августина, скорее, приличествует райскому бытию: он стремится созерцать Бога, однако осуществляет это далеким от райского способа образом – опосредованно, умозрительно. Отметим, что личный опыт посещения Ада Данте интерпретируется им как способ преодолеть свою греховность с целью после смерти оказаться как минимум в Чистилище (что и «осуществляется» в поэме Паунда), откуда у него, как и у Сорделло, есть шанс подняться к Раю. Устремленность Августина к созерцанию Бога предстает как высшая ступень, доступная человеку до Страшного суда и обретения особой плоти.

Всем трем персонажам можно противопоставить четвертого, упоминаемого в этом пространстве – У. Блейка. Он бежит по горе, отличной от той, на которой лирический герой поэмы Паунда наблюдает Данте, Сорделло и Августина: «On the one mountain, a running form /...And the running form, naked, Blake» [Pound 1975: 68]. Весь вид этого поэта-мистика, художника, известного своими иллюстрациями к «Божественной Комедии», «Потерянному раю», а также собственным визионерским произведениям, свидетельствует о глубоком потрясении, испытанном при соприкосновении с загробным миром: «Shouting, whirling his arms, the swift limbs, /Howling against the evil, / his eyes rolling, / Whirling like flaming cart-wheels, / and his head held backward to gaze on the evil /As he ran from it, / to be hid by the steel mountain, / And when he showed again from the north side, / his eyes blazing toward hell mouth, / His neck forward...» [Pound 1975: 68]. Изображение поэта, находящегося где-то неподалеку от «пасти ада» и постоянно смотрящего на «зло»,

напоминает образ пророка из «Бракосочетания Рая и Ада», вернувшегося из преисподней: «Вернувшись домой, над бездной пяти чувств, на хмурой отвесной круче над нынешним миром я увидел в тучах могучего Дьявола — он огнем высекал на камне то, что сегодня открыто людскому уму: Вам, людям, не узнать, что в каждой птице на лету / Безмерный мир восторга, недоступный вашим чувствам!» [Блейк 1982: 357] Так подчеркивается особое видение пророка, получившего inferнальный опыт, и ограниченность человеческого познания. Кроме того, Блейк у Паунда, находясь в столь беспокойном состоянии, словно бы воплощает собой образ праведника из собственной визионерской поэмы, который «ярится в голых странах» [Блейк 1982: 351] («the just man rages in the wilds» [Блейк 1982: 350]) и противопоставляется ползающему «в нежном смиренье» змею-злодею. Отметим, что в произведении Блейка, при утверждении вроде бы традиционных оппозиций – «Good is Heaven. Evil is Hell» [Блейк 1982: 352] – предпринимается попытка диалектически соединить эти оппозиции: “Without Contraries is no progression. Attraction and Repulsion, Reason and Energy, Love and Hate, are necessary to Human existence. From these contraries spring what the religious call Good and Evil. Good is the passive that obeys Reason. Evil is the active springing from Energy» [Блейк 1982: 352]. Таким образом, изображая разъяренного праведника и видение дьявола, словно бы проникающего, преодолевая плен пяти чувств, в обыденный мир, автор подчеркивает необходимость активного энергичного начала, своеобразного зла в добре. Блейк, говоря о Мильтоне, напрямую связывает феномен творческой активности с дьяволом: «The reason Milton wrote in fetters when he wrote of Angels and God, and at liberty when of Devils and Hell, is because he was a true Poet, and of the Devil’s party without knowing it» [Блейк 1982: 354]. Неслучайно и в изображении Паунда все персонажи, которые могут быть названными поэтами – Данте, Сорделло, сам Блейк – обращены к Аду, имеют некий опыт познания его, непосредственный или опосредованный. Однако последний из этой череды поэтов противопоставлен двум остальным, упоминаемым вместе с блаженным Августином. Так, средневековые авторы символизируют определенную иерархию загробного мира и его познания от личного опыта посещения Ада до райского времяпровождения – попытки лицезрения Бога. Блейк же осуществляет «брак», сочетание Рая и Ада. Он использует образы, близкие к изображению Рая у Данте («I flung myself with him directly into the body of the sun. Here I clothed myself in white, and taking in my hand Swedenborg’s volumes, sunk from the glorious clime, and passed all the planets till we came to Saturn» [Блейк 1982: 372]), но сводится все к образам, скорее, напоминающим Ад («...and then leap’d

into the void between Saturn and the fixed stars. 'Here,' said I, 'is your lot, in this space – if space it may be call'd.' Soon we saw the stable and the church, and I took him to the altar and open'd the Bible, and lo! it was a deep pit, into which I descended, driving the Angel before me» [Блейк 1982: 372]).

Персонажи Блейка легко меняют свои обличья («Messiah or Satan or Tempter was formerly thought to be one of the Antediluvians who are our Energies» [Блейк 1982: 368]; «This Angel, who is now become a Devil, is my particular friend» [Блейк 1982: 378]), однако подлинный интерес автора явно направлен в сторону Ада и подлинное вдохновение героя-пророка связано именно с inferнальными силами. Блейк не изображает, по сути, Рая, равнозначного Аду, скорее, у него показаны позитивные начала Ада. Согласимся с заключением Ю. Н. Коноваловой, основанным на мнениях и иных исследователей, о «демоничности» [Коновалова 2009: 206] Блейка. Отметим, что в его мире нет и Чистилища, возможно именно поэтому Паунд помещает его на горе, отличной от западной вершины срединного загробного царства по Данте.

Таким образом, в *Santo XVI* предстает некое особое пространство загробного мира, интертекстуально соотносящееся с преддверием подземного царства (Аида-Ада), как оно показано в произведениях Вергилия и Данте, а также – с Чистилищем из произведения последнего. Персонажи, обнаруживаемые лирическим героем *The Cantos* в этом месте, своеобразно представляют литературных предшественников Паунда в изображении загробного мира и его познании: две вершины разделяют средневековых авторов и представителя эпохи предромантизма. Первые связаны с произведением Данте: автор, герой-повествователь и персонажи, появляющиеся на страницах его поэмы. Эти персоналии символизируют строгую иерархию в представлениях о потусторонней реальности и в конечном счете устремлены к Раю, хотя и вынуждены взирать на Ад, испытывать некоторые ограничения, накладываемые грешной природой человека. Блейк же, представая автором поэмы-видения, оппозиционной по отношению к этим представлениям, намеренно стремится в акте творчества к «сближению с демоническими силами» [Коновалова 2009: 206], позиционируемых им как источник энергии. Таким образом, создается причудливый синтез образов Рая и Ада с доминированием последних. Лирический герой поэмы Паунда, наблюдая эти крайности, возможно, видит собственный творческий метод как некий «срединный» путь: «The road between the two hills, upward slowly» [Pound 1975: 68]. Повествователь *The Cantos* не менее причудливо и оригинально, чем пророк из «Бракосочетания Рая и Ада», изображает потусторонний мир, объединяя различных его персонажей и локации.

Герои-поэты у Паунда так же, как и у Блейка, оказываются тесно связаны с демоническим началом. Однако традиция Данте не менее важна для Паунда, поскольку является авторитетным литературным источником, представляющим опыт восхождения к Раю, и тем самым открывающим актуальную перспективу приключений героя-повествователя⁷ *The Cantos*.

Примечания

¹ К. Чухрукидзе полагает, что способ, который использует Паунд для включения в свою поэму «кусков других произведений», свидетельствует о стремлении поэта разрушить «строгий порядок» и «иерархию» мировой культуры, сформировавшиеся к эпохе модернизма [Чухрукидзе 1999: 136]. В. М. Толмачев называет *The Cantos* «гидом по культуре» [Толмачев 2013: 115] и «мировым древом культуры» [Толмачев 2013: 117]. Х. Икштадт, отмечая разнообразие транслируемых в поэме Паунда претекстов («коллаж из цитат, взятых из литературных и исторических источников, из писем, старых хроник, газетных репортажей, трактатов и указов»), характеризует ее как «интертекстуальную и транскультурную, многоязычную и интермедиаальную» [Ickstadt 2016: 138].

² Не говоря об источниках мифологических, философских, исторических.

³ Ср. описание картины Чистилища, открывшейся Одиссеею в XXVI песне части «Ад» поэмы Данте.

⁴ Ср. оригинал – «Ficca di retro a li occhi tuoi la mente, / e fa di quelli specchi a la figura / che 'n questo specchio ti sarà parvente» [Alighieri 2015] – и перевод Мина: «Впери-жь свой умъ по направленью глазъ / И зеркаломъ ихъ сдѣлай для видѣнья, / Что явится въ семь зеркалѣ сейчасъ» [Данте 2021].

⁵ Например, в первой песне «Ада», когда Вергилий защищает героя от нападения символически интерпретируемых животных – рыси, волчицы и льва [Данте 1967: 10-11]; в песне двадцать третьей, когда Вергилий на руках уносит героя, спасая его от бесов пятого рва восьмого круга ада [Данте 1967:102].

⁶ В этой сирvente Сорделло, упрекая известных ему властителей в трусости, предлагает им вкусить сердца храброго Блакаца, оплакиванием которого и начинается произведение. Жан де Нострадам так комментирует эти строки: «Пусть король Английский наедается сего сердца сколько душе угодно, дабы понабраться храбрости отвоевать земли, кои занял французский король» [Нострадам 1993: 306].

⁷ О направленности героя поэмы Паунда к некоему подобию Рая так или иначе пишут, напрямую отсылая к структуре «Божественной Комедии» Л. Симпсон [Simpson 1975: 80], Р. Буш [Buch 1976: 299], П. Либрегтс [Liebregts 2004: 111], К. Чухрукидзе [Чухрукидзе 1999: 147].

Список литературы

Августин Блаженный Творения. В ч т. Т. 4. О Граде Божием / пер. С. И. Еремеева. СПб.: Алетейя, Киев: УЦИММ-Пресс, 1998. 587 с.

Алигьери Д. Божественная Комедия / пер. М. Лозинского. М.: Наука, 1967. 629 с.

Алигьери Д. Божественная Комедия / пер. Д. Мина. СПб.: Издание А. С. Суворина. 2021. URL: http://az.lib.ru/d/dante_a/text_1904_paradiso-oldorfo.shtml (дата обращения: 12.09.2022).

Блейк У. Избранные стихи. На англ. и русск. яз. / пер. А. М. Зверева. М.: Прогресс, 1982. 558 с.

Бронников А. В. Комментарии к тексту // Эзра Паунд Кантос / пер., вступ. ст и комм. А. В. Бронникова. СПб.: Наука, 2018. С. 702–775.

Евгеньева Н. А. Функции реминисценции как формы проявления интертекстуальности // Вестник ОГУ. 2013. №11 (160). С.101–105.

Коновалова Ю. Н. Особенности видений У. Блейка в контексте английской литературы предромантизма // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Русская филология. 2009. №1. С. 201–207.

Маттисен Ф. О. Поэзия // Литературная история Соединенных Штатов Америки: В 3 т. М.: Прогресс, 1979. Т. 3. С. 463–491.

Нострдам Жан де Жизнеописания древних и наиславнейших провансальских пинтов, во времена графов прованских процветших / пер. С. В. Петрова // Жизнеописания трубадуrows. М.: Наука, 1993. С. 259–338.

Паунд Э. Кантос / пер. А. В. Бронникова. СПб.: Наука, 2018. 881 с.

Сордель Песня-плач по эн Блакацу, призывающая властелинов вкусить от его сердца, дабы укрепить свое мужество // Песни трубадуrows. Пер. со старо-прованс. сост., предисл. и примеч. А. Г. Наймана. М.: Главная редакция восточной литературы изд-ва «Наука», 1979. С.188–189.

Толмачев В. М. Эзра Паунд // История Литературы США. Литература между двумя мировыми войнами. Т. VI, книга 2. М.: ИМЛИ РАН, 2013. С. 78–125.

Чухрукидзе К. К. Pound & Модели утопии XX века. М.: Логос, 1999. 176 с.

Alighieri Dante La Divina Commedia. 2015. URL: <http://dantetlt.ru/god-dante-alighieri/parallelnyj-tekst-na-staroitallyanskom-i-russkom-yazykakh> (дата обращения 08.05.2022).

Ickstadt H. Aesthetic Innovation and the Democratic Principle: Essays on Twentieth-century American Poetry and Fiction. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2016. 420 p.

Liebrechts P. Ezra Pound and Neoplatonism. Madison: Fairleigh Dickinson University Press. 2004. 461 p.

Pound E. The Cantos of Ezra Pound. London: Faber and Faber. 1975. 802 p.

Terrel F. C. A Companion to the Cantos of Ezra Pound. Berkeley. Los Angeles. London: University of California Press, 1980. 362 p.

INTERTEXT IN E. POUND'S POEM THE CANTOS: LITERARY SOURCES IN THE IMAGE OF THE OTHER WORLD

Ludmila V. Bratukhina

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

Perm State University

614990, Russia, Perm, Bikirev str., 15

Loli28@yandex.ru

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9577-6228>

Submitted: 04.11.2022

The article examines a fragment of Canto XVI from *The Cantos* in the aspect of intertextuality. The author of the article examines the mention in the work of E. Pound of personalities – D. Alighieri, Blessed Augustine W. Blake – whose works are somehow connected with the theme of the afterlife. The borrowing of images and ideas from their works is analyzed, along with Virgil's "Aeneid", allusions to the VI book of which are also contained in the lines under study. The influence of these works on the general concept of the afterlife in Pound's poem is noted, as well as the opposition of the traditional hierarchical system of the other world, reflected in Dante's work, and Blake's pre-romantic fantasy connecting the images of Hell and Paradise.

Key words: Pound, Canto XVI, Virgil, Aeneid, Dante, *The Divine Comedy*, Sordello, Blessed Augustine, *The City of God*, Blake, *The Marriage of Heaven and Hell*, Hell, Paradise, Purgatory.

Пробьба сьсылаться на эту статью в русскоязычных источниках следующим образом:

Братухина Л. В. Интертекст в поэме Э. Паунда *The Cantos*: литературные источники в изображении загробного мира // *Мировая литература в контексте культуры*. 2022. № 15 (21). С. 14–24. doi 10.17072/2304-909X-2022-15-14-24

Please cite this article in English as:

Bratukhina L. V. Intertekst v poeme E. Paunda *The Cantos*: literaturnye istochniki v izobrazhenii zagrobnogo mira [Intertext in E. Pound's Poem *The Cantos*: Literary Sources in the Images of the Other World]. *Mirovaya literatura v kontekste kultury* [World Literature in the Context of Culture]. 2022, issue 15 (21), pp. 14–21. doi 10.17072/2304-909X-2022-15-14-24

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ РОМАНА ПЭТ БАРКЕР «БЕЗМОЛВИЕ ДЕВУШЕК»

Оксана Владимировна Манжула

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

Пермский государственный национальный исследовательский университет

614990, Россия, г. Пермь, ул. Букирева, 15

achilleon@mail.ru

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6547-2357>

Статья поступила в редакцию 25.05.2022

В статье предпринята попытка проанализировать художественные особенности романа английской писательницы Пэт Баркер «Безмолвие девушек», представляющего собой своеобразное изложение сюжета «Илиады». Рассматривается, какие произведения легли в основу сюжета романа Баркер. Отмечается сходство и различие сюжета произведения с сюжетами «Илиады» и трагедии Еврипида «Троянки», а также анализируется их влияние на замысел произведения английской писательницы. Подчеркиваются тенденции современности, которые определяют своеобразие функционирования и обработки античного сюжета.

Ключевые слова: Троянская война, Гомер, Еврипид, английская литература, Илиада, исторический роман.

В романе Пэт Баркер (*Barker Pat*, р. 1943) «Безмолвие девушек» («*The Silence of the Girls*», 2018) события «Илиады» излагаются от лица пленницы Брисеиды, из-за которой случился главный конфликт произведения. Вследствие этого, в романе представлены противоположные ценности: то, что ценно для воинов, ужасно для пленных женщин.

Отечественный филолог и переводчик античной литературы М. Е. Грабарь-Пассек в работе «Античные сюжеты и формы в западноевропейской литературе» отмечает, что «каждая эпоха обращалась к произведениям античности в своих собственных целях, искала в них ответы на вопросы современности, воспринимала и изображала характеры героев древности в соответствии с представлениями и требованиями своего времени» [Грабарь-Пассек 1966: 5]. В наше время идеи феминизма являются важнейшими, мейнстримовскими идеями. Именно по-

этому феминистские ценности представлены в рассматриваемом произведении. Сама Пэт Баргер является ученицей и последовательницей Анджелы Картер. Согласно исследователям Б. М. Проскурнину и К. Ю. Гладковой, Баркер «начала свой творческий путь в качестве писательницы-феминистки» [Проскурнин, Гладкова 2011: 166]. Ранние романы Баркер «Единая улица (*Union Street*, 1982), «Дочь столетия» (*The Century Daughter*, 1986) являются феминистическими и повествуют о женщинах рабочего класса.

В романе Баркер «Безмолвие девушек» прослеживаются основные принципы изложения сюжета «Илиады». Писательница, так же, как и Гомер, не описывает Троянский поход целиком, а обращается к десятому году осады Трои. Однако «Илиада» начинается непосредственно с истории конфликта вождей, а у Баркер начальным эпизодом является захват Лирнесса, в результате которого Брисеида оказалась в плену. Писательница очень натуралистично и детально описывает сцены убийств при захвате города; Брисеида видит сцены смерти защитников города: «Ахилл вонзил одному из них клинок в низ живота. Кровь вперемешку с мочой хлынула на ступени, но на лице стражника не отразилось и тени страдания. Он лишь мягко, как мать новорожденного младенца, держал свои внутренности. Я видела рты, раскрытые, как алые цветы, но не слышала криков» [Баркер 2020: 13].

Главная героиня, от лица которой в большей части идет повествование, – Брисеида, жена Минеса, царя Лирнесса. Мужа и отца Брисеиды убивают при взятии города, а сама Брисеида становится рабыней Ахилла. В «Илиаде» Брисеиде уделяется совсем немного внимания, а в романе Баркер она становится главной героиней: именно ее глазами писательница показывает войну. Гомер, как известно, героико-эпически рисует батальные сцены, а Баркер ужасается непрерывным убийствам, насилию на поле боя и в военном лагере ахейцев. В центре произведения – горе и страдания женщин, которые видят штурм их города, убийство родственников, а затем подвергаются насилию и становятся рабынями завоевателей.

Дата падения Трои по Блэгену – 1260–1240 гг. до н. э. [Блэген 2004: 26]. Парадоксальность ситуации заключается в том, что у Баркер Брисеида не является женщиной Бронзового века. Вероятно, замысел Баркер состоит в том, чтобы показать героиню вне времени, без привязки к конкретной эпохе. Брисеида демонстрирует чувства женщины рубежа XX–XXI в., современницы автора. В романе она довольно эгоистична, и ее волнует прежде всего собственная судьба и в меньшей степени ги-

бель отца и братьев. В «Илиаде» яркими моментами повествования являются стихи, в которых скорбят именно женщины. Брисеида же вовсе не скорбит по умершим.

Повествование в романе ведется устами героя-рассказчика, т.е. от лица Брисеиды. П. Баркер перерабатывает традиционный сюжет о гневе Ахиллеса в соответствии с целями своего произведения. Писательница стремится, прежде всего, показать, что война – это не героизм и не подвиги, а беда и боль. Так же, как и в «Илиаде», у Баркер в интерпретации Брисеиды Агамемнон, царь Микен и предводитель греческого войска в битве против троянцев, отнимает ее, наложницу Ахиллеса, после того как сам вынужден был вернуть дочь жреца Хрисеиду. Это вызывает возмущение Ахиллеса, и он долгое время не вступает в битву. Войска Агамемнона терпят поражения, в битве с троянцем Гектором погибает близкий друг Ахиллеса Патрокл. Мотив дальнейшего участия Ахиллеса в войне личный – смерть Патрокла и скорбь о погибшем друге и мечь за него. Однако писательница повествует об этих событиях совершенно в ином ключе. Баркер показывает горе Брисеиды, ее переживания по поводу изменения собственной участи в худшую сторону, ее недоумение по поводу того, что ее передают из рук в руки, как вещь. В «Илиаде» переживаниям пленницы внимания не уделяется. Мы видим скорбь Ахилла и то, что ей предшествует, глазами Брисеиды.

В конце романа писательница вводит главы, где происходит переход к другой повествовательной форме. История рассказывается уже от третьего лица. По нашему мнению, Баркер стремится продемонстрировать определенную объективность и дает мужской взгляд на события тоже. Брисеида говорит об Ахиллесе: «Великий Ахиллес. Великолепный Ахиллес, сияющий Ахиллес, богоподобный Ахиллес ... мы никогда не называли его так, мы звали его “мясник”» [Баркер 2020: 3]. В заключительных главах Баркер приоткрывает немного и другую сторону Ахиллеса, показывая, что он красноречив, музыкален, поэтичен.

«В росписях античных камей и ваз женщины присутствуют только с мужчинами, всегда изображаются за ними, рядом, возле или около, но никогда в композиции женщина не занимает главное или центральное место» [Ерлыкова 2021: 595]. Проблема, к которой автор романа настойчиво обращается, связана с тем, что женщин никто не слушает, они не имеют права высказывать свое мнение наравне с мужчинами. Т. Л. Михайлова в статье «Женское молчание как бинарная оппозиция мужскому властному дискурсу» утверждает, что первой исторически сложившейся формой господства считается «властвование мужчины над женщиной», из нее «вытекают различные формы насилия и унижения женщин в обществе» [Михайлова 2008]. Брисеида же у Баркер подает

голос. Она видит и протест Елены. Брисеида говорит: «Я здесь, – говорит она. – Я – человек, а не просто предмет, который созерцают или о котором думают» [Баркер 2020: 130]. Таким образом, П. Баркер могла творить свою Брисеиду с чистого листа, поскольку нигде не упоминаются какие-либо черты характера данной героини. При этом подчеркивается, что писательница исходит из реалий английского языка, не учитывая тех его характеристик, которых не могло быть в эпоху античности в греческом языке. Так, Брисеида возмущена тем, что Ахиллес говорит про нее «it», как о неодушевленном предмете, вещи: «It doesn't belong to him; he hasn't earned it» [Barker 2019: 108]. Это является исключительно особенностью английского языка.

Пэт Баркер рассматривает войну как невроз. Она натуралистично детализирует те вещи и моменты, которые особо травмируют сознание Брисеиды. В то же время она не уделяет достаточно внимания античной действительности, историческому и достоверному ее изображению. Целью Баркер является не передать атмосферу античности, а показать ужасающее положение женщин, которые оказались в распоряжении захватчиков.

Начинается роман с осады города. Женщины укрываются в башне, а мужчины защищают город. Читателю подробным образом показана обстановка осажденного города, когда все мужское население пытается его защитить, а женщины вынуждены укрыться в башне: «Мы слышали крики, звон мечей о щиты – и знали, что ждало нас, если город падет» [Баркер 2020: 22]. Мы не видим глубокого переживания гибели родных Брисеидой. Она говорит об этом лишь вскользь, описывает это словами, в которых не видно сочувствия. Так Брисеида говорит о смерти младшего брата: «Мой младший брат, четырнадцати лет, едва ли в силах поднять меч своего отца, – я видела, как он умер. Видела, как блеснуло копье и как мой брат скорчился на камнях, будто заколотый поросенок» [Баркер 2020: 13]. Все это подчеркивает эгоцентричность главной героини, которая беспокоится только о собственной участи.

Повествование ведется от лица Брисеиды, однако, как следует из названия, повествование Брисеиды почти полностью внутреннее, за исключением воспоминаний о временах до ее пленения. Героиня почти не говорит вслух, она произносит всего несколько слов. В романе война описана без прикрас такой, какой видят ее женщины. В такой войне нет ничего героического, она приносит только беды и разрушения, рушит судьбы людей. «И я делаю то, что были вынуждены делать до меня бесчисленные женщины, – с горечью думает Брисеида, – я ложусь в постель с человеком, который убил моего мужа и моих братьев» [Баркер

2020: 340]. При этом женщин объявляют причиной войны и конфликтов, например, Елену проклинают и плюют ей вслед. Саму Брисеиду считают причиной конфликта между вождями, хотя понятно, что ее вины здесь нет. Брисеида же считает причиной войны и конфликтов мужское эго, стремление мужчин доказать себе самим, что они мужественны и могущественны. Пифагор так описывает функции женщины: «Добросовестно выполнять свои обязанности, почитать и любить своего мужа больше, чем родителей, быть верными и достойными подвигов героев мифов» [Ямвлих 1994: 154]. Брисеида знает, что та сторона войны, которую испытали на себе женщины, не будет записана и о ней никто не будет знать. Поэтому она дает себе задание запомнить все. Она говорит: «Они не захотят знать, что мы жили в лагере для изнасилований. Нет, они выберут что-нибудь более мягкое. Может быть, история любви?» [Баркер 2020: 140]

Брисеида рассказывает о войне, не так, как о ней рассказано в «Илиаде», где повествуется о героических подвигах, восхваляются великие воины. Брисеида рассказывает о другой стороне войны, с грязью, кровью, болезнями и страданиями, и на это делается упор в романе Баркер. В произведении скрупулезно представлена женская версия тех далеких событий, взгляд безмолвной жертвы, которая волей случая была вовлечена в те роковые события. Ее повествование фокусируется на цене войны для женщин. Однако о судьбе других женщин Брисеида рассказывает довольно безучастно. Она не испытывает к ним какой-либо жалости, сочувствия. Она не радуется возвращению Хрисеиды домой, ее заботит лишь то, что это может отразиться на ее собственной участи. Также Брисеида просит Аполлона наслать чуму на лагерь, отдавая себе отчет в том, что если придет чума, то заболеют и пленные женщины. Это показывает то, что Брисеиду не волнует судьба других женщин. Также она не заботится и о том, что может сама умереть. Смерть для нее предпочтительней рабства.

Характерным моментом является то, что Брисеида совсем не сожалеет о гибели мужа. Она не испытывала никаких чувств к нему. Замуж ее выдали не по ее воле, за все прожитые годы у нее не появилось к мужу никакого чувства. На протяжении всего романа Брисеида абсолютно одинока. Она не испытывает привязанности ни к Патроклу, который относится к ней вполне дружелюбно и помогает ей, ни к Ифис, наложнице Патрокла, с которой она делит палатку. Брисеида говорит о том, что испытывает отвращение к Ахиллу, но, когда Патрокл уверяет, что может помочь ей в том, чтобы стать женой Ахилла, она готова поступиться своими принципами ради собственной выгоды. Она рассуж-

дает так: «Я была рабыней, а рабыня сделает все, что угодно, чтобы перестать быть вещью и снова стать человеком» [Баркер 2020: 125]. Символично то, что Брисеида бесплодна. Она не могла забеременеть от своего мужа, не беременеет от Ахилла. И только в конце романа, перед смертью Ахилла все меняется. Она забеременела от Ахилла, а тот выдал ее замуж за своего военачальника. В конце романа Брисеида покидает троянские берега в рядах греков.

Баркер использует современные идиомы и понятия, не заботясь о том, что это не соответствует сюжету о Троянской войне и реалиям эпохи. В некоторых случаях она допускает слишком грубые «ляпы». Так, она употребляет слово «infection», когда говорит о работе в госпитале, что неприемлемо при описании реалий античности. Первые представления о заразных болезнях начали формироваться только в античный период. «Древнегреческий философ Демокрит (460–390 гг. до н. э.) заявлял, что болезни вызываются мельчайшими невидимыми организмами. Сама же инфекционная парадигма появилась благодаря фундаментальным открытиям Луи Пастера, доказавшего биологическую природу брожения и инфекционный генез болезней шелковичных червей» [Фархутдинова 2021: 416]. Писательница употребляет выражение «рынок выходного дня», в то время как в древности выходных просто не было; персонажи расплачиваются деньгами, которые называются «полукронами». Для автора эти анахронизмы не существенны. Баркер не ставит своей целью в точности передать реалии жизни эпохи Троянской войны, понимая, что это невозможно; своей задачей писательница считает показ событий, воспроизведенных в романе, вне определённых временных рамок, как могущих происходить везде и всегда. Рассказ Брисеиды не отличается обилием деталей античного быта, нравов, событий, так как писательнице важен надвременный акцент, связанный с трактовкой мира как абсолютно маскулинного. Героиня оживляется только тогда, когда помогает в палатке для раненых, «госпитале», как она его называет, и проявляет настоящий интерес к приготовлению лекарств: ей интересно собирать травы, готовить порошки, и в этом она находит свое призвание. В то же время язык романа красочен и метафоричен. Отметим такие описательные моменты, как «тот сияющий момент, когда шум битвы затихает, а твое тело становится стержнем, соединяющим землю и небо» [Баркер 2020: 221], или когда описывается умирающий Патрокл: «мечась, как рыба в пересыхающем бассейне» [Баркер 2020: 299].

Сюжет гомеровской «Илиады» П. Баркер дополняет сюжетом другого известного древнегреческого произведения о Троянской войне — пьесы Еврипида «Троянки». В этой трагедии излагается любопытная

версия Троянской войны, в центре которой – поработанные, овдовевшие женщины, с содроганием наблюдающие за тем, как пылает разрушенная Троя, и горестно хоронящие убитых родных перед тем, как самих их увезут далеко.

В романе, кроме Брисеиды, прекращает молчание Елена Троянская. Она говорит: «Я здесь. Я. Личность, а не просто объект, на который смотрят и за который сражаются» [Баркер 2020: 117]. Баркер показывает, что Елена – такая же жертва войны. Согласно классической версии мифа, «Афродита помогла Парису похитить самую красивую женщину, Елену Спартанскую» [Лосев 2005: 782]. Елену увозят практически без ее согласия, а затем обвиняют в том, что именно она является причиной возникшего конфликта между ахейцами и троянцами. Женщины в Древней Греции действительно были молчаливыми существами, поэтому, мы не можем с уверенностью утверждать, что тайлось за их молчанием, и были ли они столь же уверены в себе, образованы, развиты, умны, как Брисеида у Баркер.

Роман Пэт Баркер явно содержит феминистское послание о борьбе женщин за то, чтобы мир считался с их интересами; в нем очевиден протест против нарративов, в которых доминируют мужчины. В этом произведении писательница призывает посмотреть на героические события Троянской войны с иной стороны, со стороны женщин, чье мнение не учитывалось и на чьи чувства и страдания не обращали внимание.

Список литературы

Баркер П. Безмолвие девушек / пер. с англ. Прокурова Р. Н. М.: Эксмо, 2020. 352 с.

Блэген К. Троя и троянцы. Боги и герои города-призрака / пер. с англ. Милова О. В. М.: Центрполиграф, 2004. 364 с.

Гладкова К. Ю., Проскурнин Б. М. Сюжет и система образов в романе Пэт Баркер «Возрождение» // Мировая литература в контексте культуры. 2011. № 6. С. 166–172.

Грбарь-Пассек М. Е. Античные сюжеты и формы в западноевропейской литературе. М.: Наука, 1966. 320 с.

Ерлыкова В. А. Роль, отношение и социальное положение женщины в период античности // Гуманитарные науки в современном вузе: вчера, сегодня, завтра. Материалы IV международной научной конференции. В 3-х томах. Том II. / под редакцией С. И. Бугашева, А.С. Минина. Санкт-Петербург, 2021. С. 595–600.

Кузьмина А. С., Редькина И. О. Личные местоимения в древне- и новогреческом языках // Филологические исследования. 2017. Т. 6. URL: <http://academy.petsu.ru/journal/article.php?id=3243> (дата обращения: 04.09.2022). DOI: 10.15393/j100.art.2017.3243

Лосев А. Ф. Античная мифология с античными комментариями к ней. Харьков: Фолио, 2005. 1040 с.

Михайлова Т. Л. Женское молчание как бинарная оппозиция мужскому властному дискурсу / Т. Л. Михайлова // Научная электронная библиотека «Киберленинка» [Электронный ресурс]. 2008. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/zhenskoe-molchanie-kak-binarnaya-oppozitsiya-muzhskomu-vlastnomu-diskursu> (дата обращения: 04.07.2019).

Фархутдинова Л. М. Из истории изучения инфекционных болезней // The Russian Archives of Internal Medicine. 2021. № 6. С. 416–423.

Ямвлих. Жизнь Пифагора. М.: Алетейа; Новый Акрополь, 1998. 241 с

Barker P. The Silence of the Girls. London: Penguin Books, 2019. 330 p.

THE LITERARY FEATURES OF PAT BARKER'S NOVEL “THE SILENCE OF THE GIRLS”

Oksana V. Manzhula

Candidate of Philology, Associate professor in the Department of English Language of Professional Communication

Perm State University

614990, Russia, Perm, Bukirev str., 15

achilleon@mail.ru

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6547-2357>

Submitted 07.11.2022

The article attempts to analyse the literary features of the novel “The Silence of the Girls” by English writer Pat Barker as an “anti-Iliad”. The author considers which works form the basis of the plot of Barker's novel. The features that oppose the novel to the “Iliad” and Euripides' tragedy “The Trojans” are noted. The author considers the

Key words: The Trojan War, Homer, Euripides, English literature, Iliad, historical novel

Просьба ссылаться на эту статью в русскоязычных источниках следующим образом:

Манжула О. В. Художественные особенности романа Пэт Баркер «Безмолвие девушек» // Мировая литература в контексте культуры. 2022. № 15 (21). С. 25–32. doi 10.17072/2304-909X-2022-15-25-32

Please cite this article in English as:

Manzhula O. V. Hudozhestvennyye osobennosti romana Pet Barker «Bezmolvie devushek» [The Literary Features of Pat Barker's Novel “The Silence of the Girls”]. *Mirovaya literatura v kontekste kultury* [World Literature in the Context of Culture]. 2022, issue 15 (21), pp. 25–32. doi 10.17072/2304-909X-2022-15-25-32

**ЛЕЙТМОТИВНАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ РАССКАЗА
ДЖ. РИС «TILL SEPTEMBER PETRONELLA»
(«ДО ВСТРЕЧИ В СЕНТЯБРЕ, ПЕТРОНЕЛЛА»)**

Татьяна Сергеевна Матюнина

аспирант кафедры теории и истории мировой литературы

Южный федеральный университет

344006, Россия, Ростов-на-Дону, пер. Университетский, 93

tratatalu@yandex.ru

ORCID: 0000-0001-7006-5684

Статья поступила в редакцию 29.11.2022

В статье рассматриваются обнаруживаемые в центральном рассказе сборника Джин Рис «Тигры красивы» лейтмотивы. Исследователь и читатель Дж. Рис, обращаясь к малой прозе писательницы, неминуемо сталкивается с серией ключевых образов, во многом предопределяющих и выстраивающих ряд отсылок к подтексту, элементам авторского художественного мира. Проблемно-тематический комплекс рассказа «До встречи в сентябре, Петронелла» – гендерное противостояние, экзистенциальный кризис и война – раскрывается через элементы внешнего психологизма (лейтмотивы сада (дерево, цветы, камень), зеркала и платья), знаковые локусы *клетки* (комнаты) и повторяющиеся темы – одиночества и самоубийства, поиска идентичности. Лейтмотивная организация повествования, излюбленная вест-индской писательницей, недооцененной современными ей литературными критиками и читателями, представляет особый интерес для исследователей модернистской прозы. Пристальное прочтение рассказа «До встречи в сентябре, Петронелла» позволяет не только ознакомиться с творчеством Джин Рис, но и рассмотреть принцип «работы» поэтологических элементов в процессе раскрытия комплекса тем.

Ключевые слова: Джин Рис, экзистенциальный кризис, идентичность, лейтмотивная организация текста.

Второй сборник рассказов «Тигры красивы» (1968), следуя в общем для творчества Джин Рис направлению модернизма, выделяется среди иных произведений вест-индской писательницы особой лейтмотивностью и экспериментом с фокализацией. Как представляется, именно лейтмотивная организация оказывается ключевым фактором связности рассказов сборника, дающим возможность концептуального осмысления малой прозы Джин Рис в проблемно-тематическом плане. Центральный рассказ сборника «Till September Petronella» («До встречи в

сентябре, Петронелла») является знаковым для творчества Джин Рис произведением. Емкий рассказ, который писательница планировала превратить в роман, был написан в 1930–1931 г., однако увидел свет лишь в 1968 г. В произведении затрагиваются темы, отголосками возникающие в рамках первого сборника и романах Рис¹: это гендерное противостояние, положение парии и безысходность. Необходимо подчеркнуть, что ряд тем связан именно с характерными для Рис образами уязвимых героинь.

При этом рассказ Рис является многоплановым: помимо женского вопроса, в нем затрагиваются проблемы войны и блестящей жизни богемы. Весьма интересно замечание Т. Стейли о том, что действие данного рассказа происходит в определенных локусах и в заданное в тексте время в период с двадцать седьмого по двадцать девятое июля 1914 г. [Staley 1979: 103–105]: сидящая в баре, Петронелла замечает два календаря – старый (дата на котором «замерла» на девятом января) и новый, «соответствующий действительности». Время в художественном произведении является существенным моделирующим средством искусства. Заданные временные рамки помещают героев в предвоенное, пограничное время: двадцать восьмого июля 1914 г. началась Первая мировая война. Как результат, отношения с мужчинами воспринимаются героиней подобно военным (беспощадное противостояние), а звучащее лейтмотивом обещание вернуться в сентябре оказывается несбыточным. П. Моран, исследующая корпус текстов Рис с позиций теории травмы, цитирует отдельные письма вест-индской писательницы. Так, в письме Оливеру Стоуну она беспокоится о том, что большая часть ее рассказов о прошлом (автобиографическом и культурно-историческом), за исключением рассказа «До встречи в сентябре, Петронелла»: «I was haunted by the War you see for quite a long time – only in “Petronella” did I reach farther back and get away» [Moran: 19]. Рассказ рождает амбивалентное чувство: его героиня преодолевает экзистенциальный кризис, однако при этом рассказ совершенно лишен всякой надежды на хэппи-энд.

После отъезда подруги Петронелла Грей отправляется в загородный дом, чтобы повидаться с молодым человеком, художником по имени Марстон. Это будто сулит перемену ее подавленного настроения: поездка должна внести перемену в ее тусклую жизнь горожанки и позволить вдохнуть полной грудью свежий деревенский воздух. Однако по прибытии Петронелла чувствует, что те, кого она считала своими друзьями – художник Марстон, музыкальный критик Джулиан и его возлюбленная Фрэнки, – относятся к ней с презрением. На территории коттеджа разворачивается война внутри гендерных мини-групп – между

мужчинами и женщинами, а также женщинами и мужчинами между собой. Петронелла, покидающая свою городскую комнату-клетку в поисках свободы и новых впечатлений, предстает женщиной, само присутствие которой вызывает у мужчин неприязнь и беспокойство [Davidson 1985: 128]. В конце концов она решает уехать, хотя мысль о возвращении совершенно удручает ее.

Петронелла – несостоявшаяся хористка – обитает в съемной квартире в Блумсбери (излюбленном месте интеллектуалов), питая привязанность только к соседке – француженке Эстель, которая пленяет героиню свободой духа: «I'd think about the talks we had, and her clothes and her scent and the way she did her hair, and that when I went into her room it didn't seem like a Bloomsbury bed-sitting room – and when it comes to Bloomsbury bed-sitting rooms I know what I'm talking about. No, it was like a room out of one of those long, romantic novels, six hundred and fifty pages of small print, translated from French or German or Hungarian or something – because few of the English ones have the exact feeling I mean» [Rhys 2017: 134]. Большую часть времени героиня фланирует по зеленым улицам, вызывающим у нее лишь беспокойство и страх перед увяданием, символом которого являются седые волосы: «I took long walks, zigzag, always the same way – Euston Road, Hampstead Road, Camden Town – though I hated those streets, which were like a **grey** nightmare in the sun. You saw so many old women, or women who seemed old, peering at the vegetables in the Camden Town market, looking at you with hatred, or blankly, as though they had forgotten your language, and talked another one. 'My God,' I would think, 'I hope I never live to be old. Anyway, however old I get, I'll never let my hair go **grey**. I'll dye it black, red, any colour you like, but I'll never let it go **grey**. I hate **grey** too much.' Coming back from one of these walks the thought came to me suddenly, like a *revelation*, that I could kill myself any time I liked and so end it» [ibid]. В данном контексте необходимо сопоставить боязнь серого с символикой цвета, возникающей в связи с фамилией героини – Грей: серость, невзрачность являются неотъемлемыми чертами образа героини, которая боится старости и забвения. Момент прозрения, связанный с ощущением безысходности и неизбывным одиночеством, как и внезапная мысль о самоубийстве заставляют Петронеллу обречь себя на двухнедельную поездку в деревню.

Любопытно, что героиня, с особым трепетом относящаяся к деревьям и цветам, ради которых она совершает прогулки по Блумсбери, не обретает покой в сельском пространстве, будь то реальные локусы или те, что возникают в искусстве. Вспоминая свое выступление на сцене, Петронелла называет полуразрушенный сад (декорации) прекрасными,

что явно противоречит тону рассказа; будучи за городом она не обнаруживает ожидаемого обилия цветов: «The room looked comfortable but there were no flowers. I had expected that they would have it full of flowers. However, there were some sprays of honeysuckle in a green jug...» [Rhys 2017: 134]. При этом выбор цветов оказывается неслучаен: жимолость символизирует любовь и преданность, которые навеки соединяют влюбленных, но ее оказывается недостаточно для Петронеллы и Марстона, который вскоре попросится с героиней «до сентября». Скучный сад с редкой растительностью на территории владения художника кажется ей «неживым», словно он уже пострадал от огня и разрушения войной.

Тема враждебности женщин друг к другу находит отражение в отношении к главной героине Фрэнки. Будучи востребованной моделью, она доминирует над Петронеллой, постоянно подчеркивая собственный успех, ведь она состоит в отношениях с Джулианом и не раз бывала в опере². Мотив красного платья, бессменного наряда Фрэнки, звучит в рассказе трижды, указывая на мнимую женскую состоятельность, а также характеризуя героиню как страстную, смелую натуру (любопытна игра с ножом, к которому прибегает Фрэнки в ссорах с тщеславным Джулианом). Яркие наряды, стеклянные браслеты (вносящие в образ элемент фальши), высокий и дрожащий голос, черные длинные волосы, крупные белоснежные руки – все это привлекает внимание Петронеллы, которая, отдавая предпочтение непримечательным белым и серым платьям, словно увядает на фоне надменной Фрэнки. Последняя упоминается в связи с мотивом волос и их силы: так, Фрэнки, говоря о коротких волосах Петронеллы, делает акцент на том, что сама никогда бы не избавилась от своих, иначе Джулиан потеряет силы. Здесь можно расслышать отголоски травестированного сюжета о Самсоне и Далиле. Игра с реальным, иллюзорным, символическим – то, что заявляет о ключевом психологическом сюжете рассказа – желании рассказчицы и Фрэнки заявить о себе и своих силах, обрести (иллюзорное) счастье владения ситуацией и права выбора. Примечательно, что именно Фрэнки осознает и выражает идею об неизменной агрессии мужчин по отношению к женщинам: «Нас всегда будут эксплуатировать. И всегда будут хохотать над нанесенным ущербом!» [Rhys 2017: 128].

Отдельный интерес представляет поэтика имен. В мире художественного произведения имена вызывают разные ассоциации как за счет семантики и этимологии, так за счет своих формальных свойств – звучание, артикуляция, морфология [Фарино 2004: 132]. Свободное, волевое начало скрыто в имени Фрэнки, которое означает «свободная» или

«благородная», в то время как имя «Петронелла» характеризует обладательницу так: «каменная, как скала». Связь с камнем открывает перспективу для ассоциаций с его символическими значениями, а именно – незыблемостью, устойчивостью, неизменностью, вечностью. В имени главной героини присутствует несколько смыслов, которые актуализируются эпизодически, сюжетно. В одном из эпизодов Марстон сомневается в том, что имя Петронеллы – не псевдоним, на что она реагирует: «What does it matter? If you knew how bloody my home was you wouldn't be surprised that I wanted to change my name and forget all about it» [Rhys 2017: 124]. Если имя главной героини – результат ее сознательного выбора, то оно неслучайно предопределяет ее судьбу: в сентябре она – каменная и стойкая – будет все еще жива, готова к *бою*, в то время как судьба четверых окружающих ее мужчин неизвестна. С другой стороны, лейтмотив камня связан и с идеей смерти, так как камень «мертв», неподвижен. Смерть неизбежно присутствует в жизни Петронеллы: в рассказе дважды возникает идея самоубийства. Впервые героиня задумывается об этом еще в Блумсбери, во второй раз – художник и эксцентричная пара его друзей полагают, что Петронелла покончила с собой, когда та не выдерживает совместного времяпровождения и спешно покидает деревню, соглашаясь на сопровождение незнакомца-фермера: «She looked so damned miserable Supposing she's gone and made away with herself. I shall feel awful. And though it's all your fault you'll escape scot-free – also as usual» [ibid: 136].

Мотив камня обретает иное звучание, когда Марстон предлагает Петронелле позировать для «радостной» картины, на которой ей предстоит облачиться в нечто яркое, *живое* и пестрое. Она вспоминает эпизод из мастерской другого художника, для которого однажды позировала: «Once, left alone in a very ornate studio, I went up to a plaster cast – the head of a man, one of those Greek heads – and kissed it, because it was so beautiful. Its mouth felt warm, not cold. It was smiling. When I kissed it the room went *dead* silent and I was frightened» [Rhys 2017: 128]. Поцелуй с камнем, иллюзорно живым, позволяет усмотреть в мотиве камня аллегорию духовной смерти героини и идею близости к возвышенному, причастному к вечности. В мыслях Петронелла неоднократно возвращается к *слепым* глазам гипсовой статуи, которые символизируют попытку избежать мужского доминирующего взгляда (в узком смысле – взгляда Джулиана). Нельзя не вспомнить любовь рабыни Юнис к Петронию, которая целует его статую в облике Гермеса («Quo Vadis»). Влечение к жестокому мужчине, который реагирует холодно и карательно, проявляется в распространенном образе поцелуя с камнем.

Важнейший лейтмотив рассказа – образ побега от всякого давления. Необходимо отметить, что Петронелла не вписывается в атмосферу забвения и забывтья, к которым стремятся обитатели коттеджа Марстона, она не чувствует пьянящего раскрепощения в других. Внимание героини приковано к глазам, ярче всего передающим изменения в окружающих, их одиночество и отчужденность: прекрасные глаза опьяневшего Джулиана превращаются в «маленькие пустые злые ямки, в центре которых – пропасть»; глаза Фрэнки под действием алкоголя по-змеиному сужаются и символизируют опасность; в глазах тревожного Марстона вспыхивает «горячее белое сияние». Любопытно, что сама Петронелла при этом не отказывается от алкоголя, но ей он сулит возможность ограды от бесконечных «боев» (словесных и физических перепалок Джулиана и Фрэнки, Марстона и Джулиана): «Far away a dog barked, a cock crew, somebody was sawing wood. I hardly noticed what she had said because again it came, that feeling of happiness, the fish-in-water feeling, so that I couldn't even remember having been unhappy» [ibid: 128].

С необычайной легкостью Петронелла заводит знакомство с фермером, который встречает ее бредущую в поле, а затем провожает на поезд. И хотя он выказывает все черты доминирующего мужчины («I know what women like. They like a bit of loving, that's what they like, isn't it? All women like that. They like it dressed up sometimes» [Rhys 2017: 134]), героиня находит этому оправдание: он прост и непритязателен, груб, но по-своему заботлив – заставляет ее петь, чем, несомненно, веселит ее и придает смелости, помогает забрать вещи и покинуть коттедж художника через окно (словно она птица, клетку которой забыл запереть нерадивый хозяин), покупает билет на поезд в вагон первого класса и дарит на прощание коробку конфет, которая становится знаковой для героини. В поезде она впервые смотрит на себя в зеркало, целует собственное отражение в прохладном стекле и долго размышляет о взгляде девушки, изображенной на коробке: «I felt as if someone was staring at me, but it was only the girl on the cover of the chocolate-box. She had slanting green eyes, but they were too close together, and she had a white, square, smug face that didn't go with the slanting eyes» [ibid]. Героиня с удивлением обнаруживает в себе способность быть иной, насмешливой, независимой и уверенной дамой, которая не боится смотреть вперед, в будущее. Примечательно, что вместе с коробкой конфет, на которой будто бы изображена она сама, Петронелла оставляет в поезде страх и стремится контролировать ситуацию.

Она отправляется в Гайд-парк, чтобы полюбоваться деревьями, которые, в отличие от деревенских, внушают героине чувство полноты

жизни, а их отличительной чертой является особый запах, успокаивающий героиню. Лейтмотивный повтор названия лондонского кафе «Яблоня» вторит этой идее обретения витальности. Именно туда она отправляется вместе со старым знакомым, тревожным, но обаятельным мистером Мелвиллом: «And everything was exactly as I had expected. The knowing waiters, the touch of the ice-cold wine glass, the red plush chairs, the food you don't notice, the gold-framed mirror...» [Rhys 2017: 141].

Однако конец рассказа характеризуется свойственной Рис амбивалентностью финала: когда мужчина провожает Петронеллу в ее квартиру, он замечает, что дверной ключ похож на тюремный. Мотив клетки/тюрьмы неоднократно возникает в рассказе «До встречи в сентябре, Петронелла». Так, героиня трижды вспоминает *прутья* решетки кровати; в начале рассказа описываются решетки на окнах и низкие, давящие потолки. Но сохраняется ли негативное впечатление о замкнутом пространстве комнаты в конце рассказа? На прощание Петронелла просит у Мелвилла золотой браслет с темно-синими камнями, на что тот обещает привезти ей его в сентябре, прощаясь словами «До встречи в сентябре, Петронелла». Услышав эту фразу вновь, героиня убеждается в том, что счастливая осень, сулящая любовь и новые надежды, не наступит. Находясь в *квартире-убежище*, под защитой, вдали от мужчин и городской суеты, на пороге войны, Петронелла предается воспоминаниям: «In my room I stood looking out of the window, remembering my yellow dress, the blurred mass of the audience and the face of one man in the front row seen quite clearly, and how I thought, as quick as lightning. Help me, tell me what I have forgotten. But though he had looked, as it seemed, straight into my eyes, and though I was sure he knew exactly what I was thinking, he had not helped me. He had only smiled. He had left me in that moment that seemed like years standing there until through the dreadful *blankness of my mind*...» [ibid: 143]. Нагнетаемый чередой прощаний мотив мужского ухода символизирует грядущую, более страшную (чем вечное противостояние мужчин и женщин), неизбежную войну, символизирует новую жизнь без иллюзий.

Завершая интерпретацию рассказа Дж. Рис «До встречи в сентябре, Петронелла», подчеркнем, что выявленная лейтмотивная организация текста оказывается инструментом раскрытия его проблемно-тематического комплекса: преодоление героиней экзистенциального кризиса (подавленность, одиночество, страх увядания, мысли о самоубийстве) и обретение себя воплощены через сквозные лейтмотивы побега (избегания всякого насилия), цветовую символику, образы волос, зеркала, браслета, платья, цветов, деревьев, камня и др. При этом композиционная рама рассказа связана с сюжетом возвращения героини в комнату-

клетку, а также лейтмотивным повтором слов прощания, будто сулящего мнимую надежду. Данный лейтмотив приобретает парадигматическое значение, так как является частью паратекста (заглавия). Амбивалентность финала – в обретении себя, однако это обретение сопровождается появлением уверенности одинокого человека, утратившего всякие иллюзии и надежды. Время действия рассказа связано с историческими событиями начала войны, что сообщает всей истории ощущение тревоги, непреодолимого противостояния и неизбежных жизненных потерь. Рассмотренный рассказ также демонстрирует единство образно-тематических связей, пронизывающих весь корпус текстов Рис. Указанные нами лейтмотивы организуют художественную поэтику таких романов и повестей Рис, как «Безбрежное Саргассово море», «Надежный дом», «Вам бы проспать, леди».

Примечания

¹Произведения малой художественной формы Джин Рис нередко оставались в тени ее выдающихся романов («Путешествие во тьме», 1934; «Безбрежное Саргассово море», 1966) и интерпретировались исключительно в свете художественной проблематики масштабных произведений вест-индской писательницы.

²Петронелла мечтает о том, чтобы почувствовать себя частью театральной богемы: «И все же я могла себе это представить. Я могла представить себя в ложе, одетую в лунно-голубое платье и серебряные туфли. Зажигается свет, и я слышу приглушенный шепот «Кто эта прелестная девушка в той ложе?» Поскорей бы это произошло» [Rhys 2017: 138].

Список литературы

Фарино Е. Введение в литературоведение: учеб. пособие. СПб.: Изд-во РГПУ им А.И.Герцена, 2004. 639 с.

Фарино Е. Повтор: свойства и функции // Фарино Е. Алфавит: Строение повествовательного текста. Синтагматика. Парадигматика. Смоленск: СГПУ, 2004. С. 5–21.

Фуко М. Надзирать и наказывать: Рождение тюрьмы / пер. В. Наумов. М.: Ад Маргинем Пресс, 2019. 416 с.

Barker C. The SAGE Dictionary of Cultural Studies. London: SAGE publications, 2004. 241 p.

Davidson A. E. Jean Rhys. New York: Frederick Ungar Publishing Co., 1985. 165 p.

Moran P. Virginia Woolf, Jean Rhys, and the Aesthetics of Trauma. NY: Macmillan, 2007. 217 p.

Rhys J. The Collected Short Stories. London: Penguin Classics, 2017. 388 p.

Staley T. Jean Rhys: A Critical Study. London: Macmillan Press, 1979. 140 p.

Wilson L. Women Must Have Spunks: Jean Rhys's West Indian Outcasts // MFS Modern Fiction Studies. 1986. Vol. 32. № 3. P. 446–448.

THE LEITMOTIF ORGANIZATION OF JEAN RHY'S SHORT STORY «TILL SEPTEMBER PETRONELLA»

Tatiana S. Matiunina

Postgraduate, Department of History and Theory of World Literature

Southern Federal University

344006, Russia, Rostov-on-Don, Universitetskiy lane, 93

tratatalu@yandex.ru

ORCID: 0000-0001-7006-5684

Submitted 29.11.2022

The article examines the leitmotifs found in the central story of Jean Rhys's collection "Tigers are Beautiful". Jean Rhys' short stories researcher and reader inevitably encounters a series of key images that largely predetermine and constitute a number of references to the subtext, elements of the author's artistic world. The problem-thematic complex of the story "Till September Petronella" consists of gender confrontation, existential crisis and war. It is revealed through elements of external psychologism (leitmotifs of the garden (tree, flowers, stone), mirrors and dresses), iconic loci of the cell (rooms) and recurring themes of loneliness and suicide, the search for identity. The leitmotif organization of Jean Rhys's narrative, underestimated by contemporary literary critics and readers, is of particular interest to researchers of modernist prose. A close reading of the story "Till September Petronella" allows us not only to get acquainted with Jean Rhys's literary work, but also to consider the principle of poetics elements in the process of revealing a complex of topics.

Key words: Jean Rhys, existential crisis, identity, leitmotif organization of the text.

Просьба ссылаться на эту статью в русскоязычных источниках следующим образом:

Матиюнина Т. С. Лейтмотивная организация рассказа Дж.Рис "Till September Petronella" («До встречи в сентябре, Петронелла») // Мировая литература в контексте культуры. 2022. № 15 (21). С. 33–41. doi 10.17072/2304-909X-2022-15-33-41

Please cite this article in English as:

*Matiunina T. S. Lejtmotivnaya organizaciya rassskaza Dzh.Ris "Till September Petronella" («Do vstreche v sentyabre, Petronella») [The Leitmotif Organization of Jean Rhys's Short Story "Till September Petronella"]. *Mirovaya literatura v kontekste kul'tury* [World Literature in the Context of Culture]. 2022, issue 15 (21), pp. 33–41. doi 10.17072/2304-909X-2022-15-33-41*

ЧЕЛОВЕК И ТЕХНОЛОГИИ В РОМАНЕ Д. ДЕЛИЛЛО «НОЛЬ К»

Юлия Николаевна Попова

Преподаватель кафедры английского языка и межкультурной коммуникации
Пермский государственный национальный исследовательский университет
614990, Россия, г. Пермь, Букирева, д. 15
shelestyu@icloud.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2109-7708>

Статья поступила в редакцию 26.10.2022

В статье исследуются особенности художественного осмысления отношений между человечеством и новыми технологиями в романе Дона Делилло «Ноль К». Развитие цифровых технологий во всех сферах человеческой жизни дает импульс формированию новой цивилизационной парадигмы, и именно ее художественно провидит Делилло. В статье анализируется процесс, посредством которого, по мнению писателя, зависимость человека от машин и цифровых технологий сделала их продолжением его собственного тела и души, сформировав искажённое представление о технологии как о новой религии.

Ключевые слова: Делилло, «Ноль К», цифровые технологии, человек, роман, техногенная цивилизация.

В романе «Ноль К» (*Zero K*, 2016) Дон Делилло обращается к размышлениям об опасностях и тревогах современного мира, к вопросу о жизни и смерти в высокотехнологичном, но психологически уязвимом мире. Смерть в её тесной связке со временем и быстротечностью жизни была и остаётся основной темой творчества писателя. Его поздние произведения пронизаны культурными и социально-психологическими реакциями человека на динамику жизни [DeLillo 2003; Delillo 2009; Delillo 2017] и во многом созданы под влиянием мыслей о последствиях глобализации [Jameson 1991]. Размышления о смерти в «Ноль К» вращаются вокруг веры в бессмертие души и тела, крионики, идеологии потребительства и довлеющей роли средств массовой информации. Персонажи романа впадают в депрессию от надвигающейся пустоты, а потому самой навязчивой их идеей становится смерть как возможное духовное исцеление.

Как известно, постоянно растущее влияние технологий на повседневную жизнь является одним из лейтмотивов творчества Дона Делилло. В «Белом Шуме» (*White Noise*, 1985) автор изображает радио и телевидение почти как самостоятельных персонажей, чьи механические «голоса» влияют на восприятие, идеологию и жизнь героев [Weinstein 1993]. В романе «Космополис» (*Cosmopolis*, 2003) главный герой Эрик Паркер проживает жизнь в высокотехнологичном лимузине, который функционирует как его личная, расширяющая возможности вселенная, позволяющая ему одновременно анализировать мировой рынок и проходить медицинский осмотр, не покидая её [Wolf 2022].

Тема смерти, в произведении «Ноль К» приобретает новую глубину: что, если смерть – ключевой элемент в формуле, определяющей ценность жизни?

«Given a choice between loneliness and death, it would take me a fraction of a second to decide. But I don't want to be alone either ... Let us both live forever, in sickness and health, feeble-minded, doddering, toothless, liver-spotted, dim-sighted, hallucinating. Who decides these things? What is out there? Who are you?»¹ [Delillo 2017: 49].

Повествование в романе ведётся от имени главного героя Джефффри, оказавшегося в ситуации сложных и нестабильных семейных отношений.

Росс и Артис переживают дилемму подобную дилемме Джека и Бабетт, героев романа «Белый шум»: продолжать жить одному без любимого человека или нет? В то время как Джек имел несчастье (или благо?) благодаря компьютерной программе знать, что он, вероятно, умрет преждевременно; Россу, которому за 60 и он в прекрасной форме, грозит неопределённое количество лет одиночества после добровольного ухода Артис, а затем и собственная крионизация.

Читатель вместе с Джефффри оказывается в месте осуществления криоконсервации, там, где миллиардеры преждевременно оставляют свои жизни, в надежде, что к моменту реанимации, новые технологии и достижения медицины усовершенствуют их тела. Технологическая база проекта под названием «Конвергенция» использует метод криогенной заморозки, позволяющий приблизить температуру человеческого тела к абсолютному нулю. Исходя из этого момента, можно смело предположить, что название романа – «Ноль К» – расшифровывается как «абсолютный ноль» (абсолютный ноль по температурной шкале Кельвина соответствует -273,15 °C).

«Everybody wants to own the end of the world»² [Delillo 2017: 1].

Отец Джефффри, являющийся одним из спонсоров проекта, ожидает погружения своей второй жены и мачехи героя (через перспективу этого

акта представлены все события) в криосон, в котором она должна будет пробыть до появления новых способов лечения её болезни. События разворачиваются в последние 24 часа пребывания Артис в сознании. Место действия в романе играет особую роль, оно, словно живое существо, трансформируется, меняет обличье, но при этом остаётся незамеченным для внешнего мира. Место, которое не найти на карте. Это символично: действие как бы происходит нигде и везде; условность локации очевидна.

Сюжет романа нельзя назвать динамичным. Напротив, он является достаточно статичным, а «перескакивание» мыслей главного героя с одного на другое напоминает о таком типе повествования, как «поток сознания», хотя это, конечно, и не джойсовский вариант. Именно на этом приёме построен весь роман, благодаря чему читателю проще понять истинные переживания героя (см. об этом [Ветошкина, Ярмиш 2016]), а постоянные воспоминания персонажа о прошлом (особенно в первой главе) говорят о ретроспективной композиции повествования. Автор в духе постмодернизма (см. об этом [Климченко 2021]) называет главы «Во времена Челябинска» и «Во времена Константиновки», притом, что действие происходит в вымышленном мире, расположение которого определяется героями как «за границей Бишкека», в пустыне, «подалее от всего». Встречающиеся в тексте города и страны не только не соотносятся с реальными локациями, но также относительно с точки зрения времени и пространства своего существования.

По ходу сюжета герой встречается и говорит с такими же, как его мачеха, людьми, а также немало времени проводит в одиночестве, рассматривая место обитания, встреченных им людей, готовых к криосну. Делилло словно нарочно лишает какой-либо определенности и отличительных знаков безмянные комнаты.

«...the room was small and featureless. It was generic to the point of being a thing with walls.

The ceiling was low, the bed was bedlike, the chair was a chair. There were no windows»³ [Delillo 2017: 24].

При помощи лаконичного слога и практически полного отсутствия прилагательных, писателю удаётся создать аскетичную обстановку, предназначенную для того, чтобы лишний раз напомнить персонажам о смерти или о том, что они уже мертвы, и о том, что конец совсем близок.

«...this was art that belongs to the afterlife. It was art that accompanies last things, simple, dreamlike and delirious. You're dead, itsaid»⁴ [Delillo 2017: 150].

По мнению А. Вайнштейна, стиль Делилло характеризуется неторопливостью, сдержанностью, приметной передачей подавленного

настроения и концентрацией на сюрреализме [Weinstein 1993]. Образные художественные средства в романе, например, в речи «братьев Стенмарков», как прозвал их главный герой, как раз создают сюрреалистическую и даже тревожную атмосферу, это такие эпитеты, как *«затерянные земли», «бушующее пламя», «разгромленные города», «суровые воспоминания», «глубокая депрессия», «безжалостный сценарий смерти».*

Важное место в романе занимают сцены, где главный герой, бродя по коридорам этой клиники, с опаской взирает на большие экраны и видит в них разнообразные природные и социальные катаклизмы. С помощью ярко выраженной и неприкрытой метафоричности писатель сопоставляет отдельную человеческую смерть и всеобщую гибель цивилизации. Здесь можно чётко увидеть парадигму мышления Делилло, включающую в себя традиционные для постмодернистского мировидения явления, губящие человечество: общество потребления, виртуальный мир, все более заменяющий реальность, антропологический кризис, природные и техногенные катастрофы [Литература потока сознания...: эл. ресурс].

«...gigantic ocean waves suddenly appear on the screen, they roll up to the shore, collapse; then – the towers sway, the bridge collapses; ash and lava burst out of a crack in the earth's crust, a few seconds later a bed of a dried-up lake appears in the frame, and then again fires blaze in the forests and on the plains, rush to cities and highways»⁵ [Delillo 2017: 173].

Скачки во времени в речи главного героя напоминают об одной из существующих особенностей постмодернистской парадигмы – искажении реального времени. Часто в одной фразе одновременно используются глаголы прошедшего и настоящего времени: *«возвращался мыслями», «я преувеличиваю», «я представил», «взрачиваю язык».* Нельзя не отметить множество риторических вопросов, очередной раз убеждающих, что роман обладает серьезной философской концепцией: *«разве не в том величии человека, чтоб отказаться принять определённую участь?», «считаем ли мы себя живущими вне времени, вне истории?»*

В последней главе романа, после того как всё сказано и сделано, автор оставляет нас наедине с Джеффри, скептически размышляющим о предложениях «Конвергенции». Как и многие герои Делилло, Джеффри не уверен, кто он такой. Демонстрируя склонность глубоко погружаться в дела, переезжать с места на место, из города в город, от подруги к подруге, он живёт как тень в своём замкнутом мире. В течение всего романа образ главного героя остаётся «расплывчатым» для читателя, об этом говорит частая и резкая смена его мыслей, воспоминаний, настро-

ений. Однако к концу романа Джеффри кажется единственным персонажем, который эволюционирует, в отличие от тех, кто придерживается «религии» Конвергенции. Гуляя по улицам, пытаясь справиться со «смертью» своего отца и мачехи, он приходит к мысли, что переживания потери и сожаления являются необходимой и крайне важной частью человеческого опыта. Финальная сцена романа, где Джеффри становится свидетелем природного феномена, когда «направление солнечных лучей и улиц, идущих с запада на восток, совпадает» [Попова 2021: 173], показывает его как человека, все ещё способного видеть чудесное в повседневности и готового жить дальше [Токарев 2017]. Таким образом, в конце романа перед читателями открывается истинная душа героя, с болью, страданиями и надеждами.

Автор подводит читателя к мысли, что опасность увлечения новыми технологиями состоит в том, что оно ведёт человека дорогой Росса Локхарта, то есть к избавлению от своего «Я», провоцирует на подмену непосредственного бытия на механическое, виртуальное. Человеческое общество, пленившееся возможностями техники, по наблюдениям Делилло, всё больше склоняется к дегуманизированному, противоестественному существованию. Что будет с обществом, для которого смерть перестанет быть неизбежным концом, но превратится лишь в культурный артефакт, станет вопросом выбора? Что случится с историей, с религией? Станет ли победа над смертью одновременно победой над войнами? Дон Делилло, как всегда, оставляет за читателем право ответить на поставленные им вопросы.

Примечания

¹ «Будь у меня выбор между одиночеством и смертью, мне потребовались бы доли секунды, чтобы принять решение. Но и один я быть не хочу... Пусть мы оба будем жить оба вечно, в болезни и здравии, слабоумные, шатающиеся, беззубые, желчные, полуслепые, одержимые галлюцинациями. Кто решает эти вопросы? Что там? Кто ты?» (Здесь и далее перевод наш – Ю.П.).

² «Все хотят распорядиться концом света».

³ «Маленькая и безликая комната. До такой степени ничем не примечательную, что о ней можно было сказать только одно: четыре стены. Потолок низкий, кровать как кровать, кресло как кресло. Окон не было».

⁴ «Да, это искусство для жизни после смерти. Это искусство конца, примитивное, призрачное, бредовое. Ты мертвец, говорит оно».

⁵ «...на экране вдруг возникают гигантские океанические волны, они подкатывают к берегу, обрушиваются; затем – качаются вышки, рушится мост; из разлома в земной коре вырывается пепел и лава, через несколько секунд в кадре появляется ложе высохшего озера, а потом опять пожары – полыхают в лесах и на равнинах, устремляются к городам и автомагистралям».

Список литературы

Ветошкина Г. А., Ярмиш М. А. Личность и смерть: современное решение вечной проблемы (на материале романа Д. Делилло «Белый шум») : материалы I Международной научно-практической конференции «Слово и текст в свете современных исследований филологических наук». Нижний Новгород: Изд-во Проф. наука, 2016. С. 49–55.

Делилло Д. Ноль К. М.: Corpus, 2017. 320 с.

Климченко С. Г. Концепт «смерть» в романах Дона Делилло «Белый шум» и «Ноль К»: материалы III Международной научно-практической конференции «Преподавание иностранных языков в поликультурном мире: традиции, инновации, перспективы». Минск: Изд-во БГУ, 2021. С. 158–161.

Литература потока сознания в зарубежной литературе. Русский язык и литература онлайн. URL: <https://dankonoy.com/ege/ege18/archives/5700> (дата обращения: 07.08.2022).

Попова Ю. Н. Дискурс консьюмеризма в романе Дона Делилло «Whitenoise» // Мировая литература в контексте культуры. 2021. № 13 (19). С. 61–68.

Токарев К. А. Романы Дона Делилло в контексте постмодернистской парадигмы: Дис. маг. филологии. Санкт-Петербург. 2017. URL: <https://nauchkor.ru/pubs/romany-dona-delillo-v-kontekste-postmodernistskoy-paradigmy-5a6f882f7966e12684eea262> (дата обращения: 07.08.2022).

DeLillo D. Cosmopolis. New York: Scribner, 2003. 224 p.

DeLillo D. White Noise. Penguin Books, 2009. 141 p.

DeLillo D. Zero K. New York: Scribner, 2017. 288 p.

Jameson F. Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism. Durham: Duke University Press, 1991. 438 p.

Weinstein A. Nobody Home: Speech, Self and Place in American Fiction from Hawthorne to DeLillo. Oxford: Oxford University Press, 1993. 349 p.

Wolf Ph. Death, Time and Mortality in the Later Novels of Don DeLillo. New York: Routledge, 2022. 194 p.

HUMANITY AND TECHNOLOGY IN D. DELILLO'S NOVEL "ZERO K"

Yulia N. Popova

Lecturer in the Department of English and Intercultural Communication

Perm State University

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

shelestyu@icloud.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2109-7708>

Submitted 26.10.2021

The article explores the features of artistic understanding between humanity and technology in Delillo's novel "Zero K". Development and spread of digital technologies over all spheres of public life boost formation of a new civilizational paradigm and the author witnesses it. This paper examines the way author reveals subjectivity in our current post-modern society and interference of a technological influx that overtakes contemporary life. It analyzes the process by which our interdependence in machines, electronic devices have made them an extension of his own body and soul creating distorted view of technology as "another religion".

Key words: Delillo, "Zero K", digital technology, human, novel, technogenic civilization.

Просьба ссылаться на эту статью в русскоязычных источниках следующим образом:

Попова Ю. Н. Человек и технологии в романе Дона Делилло «Ноль К» // Мировая литература в контексте культуры. 2022. № 15 (21). С. 42–48. doi 10.17072/2304-909X-2022-15-42-48

Please cite this article in English as:

*Popova Yu. N. Chelovek i tekhnologii v romane Dona Delillo «No! K» [Humanity and Technology in Don Delillo's Novel "Zero K"]. *Mirovaya literatura v kontekste kultury* [World Literature in the Context of Culture]. 2022, issue 15 (21), pp. 42–48. doi 10.17072/2304-909X-2022-15-42-48*

ЖАНРОВАЯ ЭКЛЕКТИКА РОМАНА ЭНТОНИ ТРОЛЛОПА «КАК МЫ ТЕПЕРЬ ЖИВЕМ»: НАРУШЕНИЕ ГРАНИЦ ЖАНРА?

Борис Михайлович Проскурнин

д. филол. наук, профессор, зав. кафедрой мировой литературы и культуры
Пермский государственный национальный исследовательский университет
614990, Россия, Пермь, ул.Букирева, 15

bproskurnin@yandex.ru

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5077-1650>

Статья поступила в редакцию 24.10.2022

В статье анализируется роман «Как мы теперь живем», по мнению многих литературоведов, один из шедевров писателя. Произведение рассматривается с точки зрения его места в системе творчества Троллопа, возрастания сатирического и инвективного начала в романной практике писателя, но главным образом – в аспекте полисюжетности этого панорамно-сатирического романа и соответственно органичного для миропонимания и мировоспроизведения Троллопа сосуществования в художественном целом произведения нескольких жанровых модусов: социального, быто- и нравоописательного (комедии нравов), психологического, любовного, сатирического. В статье доказывается соответствие такого полижанрового мышления Троллопа его реалистическому принципу воспроизведения жизни в ее целостности, текучести и характерологичности.

Ключевые слова: Энтони Троллоп, сатирический роман, полижанровость, сатира и психологизм, викторианство.

Энтони Троллопа (*Anthony Trollope*, 1815–1882) традиционно считают писателем-классиком одной жанровой формы – социально-психологического романа. Это действительно так, и его произведения демонстрируют, с одной стороны, мастерство писателя в «использовании» жанровой структуры этого, к тому времени триумфально состоявшегося в истории английского романа явления, а с другой, подчеркивают именно троллоповский подход к возможностям жанра, особенно с точки зрения более нюансированного выписывания социальной составляющей и ее подтекстового звучания в развертывании характера героя или героини; ведь Троллоп прежде всего писатель-характеролог.

Роман «Как мы теперь живем» (*The Way We Live Now*, 1875) любопытен как раз с точки зрения свободной миграции автора от одной жанровой парадигмы к другой, а точнее – своеобразным жанровым синкретизмом художественного мышления писателя, выразившимся в полижанровой модели созданного в романе художественного мира. Это произведение занимает особое место в системе творчества Тrolлопа и по ряду других причин. Во-первых, это самый большой роман писателя: в нем 100 глав и 425 тысяч слов (беспрецедентно много даже для викторианской литературы, не отличавшейся лаконичностью); во-вторых, имея в виду «продуктивность» Тrolлопа-писателя, можно сказать, что роман им писался весьма долго: с мая 1873 по 1 декабря 1874 г., а печатался двадцатью частями с февраля 1874 по сентябрь 1875 г.; его двухтомное издание появилось еще до завершения сериальной публикации – в июле 1875 г. Роман, как пишет Дж. Сазерленд в предисловии к одному из изданий романа [Trollope 2008: I], во многом отражает некий «свежий взгляд» Тrolлопа на английскую реальность после его полугодового путешествия в Австралию, Новую Зеландию и США, чем объясняется необычная для всегда толерантного иронического тона писателя прямая сатира, с отчетливой авторской инвективой почти в духе Ювеналовых сатир, особенно в первом из двух томов. Однако, пожалуй, одна из главных причин особого места романа в творчестве Тrolлопа – его сложная и весьма динамичная жанровая структура, когда начало романа настраивает на одно жанровое ожидание, а в конечном счете получается нечто иное.

Отметим постепенное нарастание иронико-сатирического начала в творчестве писателя, ведь даже один из самых ярких отрицательных образов во втором по-настоящему успешном романе писателя «Барчестерские башни» (*Barchester Towers*; 1857) капеллана Обадия Слоупа все же более комичен, чем сатиричен. По мере динамики творчества комическое нередко переходит в сатирическое: сначала это определенные сатирические вкрапления («Орлейская ферма»; *Orley Farm*, 1862, «Можете ли вы ее простить ее?»; *Can You Forgive Her?*, 1864), а романы «Премьер министр» (*The Prime Minister*, 1876), «Американский сенатор» (*The American Senator*, 1877), «Не Попенжой ли это?» (*Is He Popenjoy?*, 1878), «Дети герцога» (*The Duke's Children*, 1880) уже можно отнести к произведениям с жанрово-поэтологически и идейно-тематически значимой и объемной долей сатиры. Тут уместно вспомнить характеристику изменений в троллоповском мировидении, воплотившегося в идейной структуре «Как мы теперь живем», одного из ведущих в конце XX в. троллоповедов американца Роберта Полхимуса: «Образ человечества, нашу-

пывающего моральное равновесие, здравомыслие и свободу в запутанный новый век, уступает место гораздо более мрачному образу людей, живущих в коммерческой пустыне, наполненной нечестностью и бессилием» [Polhemus 1968: 186]. Как видим, литературовед уловил проявившуюся в этом романе Треллопа, пожалуй, главную особенность всякого сатирического романа – заостренное (в случае с Треллопом, до болезненности) отражение алогизма современной писателю действительности [Алисова 2013: 12]. В «Как мы теперь живем» сатира становится точкой, из которой начинает свое движение (развитие) сюжет романа, а потому она едва ли не тотально господствует в начале произведения, постепенно, правда, теряя свою доминирующую роль, и это определяется полисюжетностью произведения, свойственной лучшим образцам викторианского романа.

Фр. О'Горман, размышляя о «полисюжетной природе большинства викторианских романов» [The Victorian Novel 2002: 213], пишет о недобрении Генри Джеймсом такой структуры, высказанном им в «Предисловии» к изданию 1907 г. его «Трагической музы» (1890). Понятно, что Джеймса волновала в связи с этим проблема «единства и связности формы», «связного (coherent) эстетического единства» [The Victorian Novel 2002: 214]. Крупнейшая исследовательница викторианской литературы Дороти ван Гент, не соглашаясь с Джеймсом, называя такие большие романы «монструозными», все же утверждала, что при всем том они «примечательны своей структурной гармонией, фундаментальным и доставляющим удовольствие единством» [Ibid]. Д. ван Гент, анализируя это единство в поэтике ряда викторианских романов, видит его в «доминирующих идеях, которые направлены на то, чтобы обеспечить единство и удовлетворяющую нас гармонию» [Ibid]. Источник комплекса идей, поднимаемых авторами в «монструозных» викторианских романах, по мнению литературоведа, – «во множественности человеческого опыта» [The Victorian Novel 2002: 216], и роман тут как нельзя кстати, поскольку он, по ван Гент, «сам по себе сложная форма» [Ibid]. Как тут не вспомнить толстовское «роман – свободная форма» и бахтинское «роман – становящийся жанр», а потому свободный в «ороманивании» какого угодно (в том числе и по объему) материала. Ван Гент справедливо считала, что при всем том викторианские романы – «иерархическая система, функционирующая под управлением одной структуры» и что это сближает понятие «роман» с понятием «мир» [The Victorian Novel 2002: 216]. Стремление писателей как можно точнее смоделировать мир, справедливо полагала Дороти ван Гент, объясняет богатую множественность романских составляющих в таких произведениях [The Victorian Novel 2002: 216–217].

На наш взгляд, мультисюжетная структура романа «Как мы теперь живем» – одно из оснований для сосуществования в нем нескольких жанровых модусов: сатирического, социально-бытового, нравоописательного (этологического, по Г. Н. Пospelову), психологического, любовного. Выделим основные из них.

Первый – сюжет Огастэса Мельмотта (с подсюжетом его дочери Мари Мельмотт), развивающийся в сатирико-инвективной жанровой парадигме, правда, осложняемой психологической составляющей, которая особенно очевидна в подсюжете Мари и в изображении внутренних терзаний главного сатирического героя в конце; подчеркнем, что это именно психологические зарисовки, а не характерологический акцент на типе дельца-авантюриста новой формации; при этом мы знаем, что «идейно-нравственная проблематика сочетается с психологизмом» [Есин 2003: 31]; Второй – поначалу функционирующий в пределах сатирического жанрового модуса, но постепенно, особенно с точки зрения сюжетных линий (коллизий) Генриетты и Роджера, переходящий в нравственно-психологическую парадигму сюжет семьи Карбери (подсюжеты леди Матильды, Феликса, Генриетты, Роджера). Не менее важны для жанрового целого нравственно и психологически заостренный сюжет Поля Монтегю и связанный с ним весьма неоднозначный, одновременно психологический и отчасти комический (в аспекте осмысления образа американки, едва ли не полуавантюристки, по меркам английского истэблшмента того времени) сюжет Уинифрида Хёртля. Отдельно обозначим сатирические и одновременно этологические (нравоописательные) сюжетные линии аристократических семейств Лонгстаффов и Ниддердейлов, а также нравоописательный и одновременно полукомический сюжет «людей из народа» Руби Рагглз и Джона Крамба.

С точки зрения «мирообразности» каждой сюжетной линии приписать их к какому-то одному жанровому модусу – значит не понять замысел Троллопа, более того – исказить мировидение писателя, сближающего его, например, с современницей Джордж Элиот: имеется в виду восприятие ими мира, жизни, обстоятельств, в которых существует человек, как некой сети (a web). Об этом справедливо пишет Шерли Летвин, полагая, что «Как мы теперь живем» демонстрирует троллоповское понимание того, как «жизни индивидуумов осложнены их зависимостью от других и определяются социальными силами вне их контроля» [Letwin 1982: 30]. С нею перекликается блестящий британский знаток Троллопа Дэвид Скилтон, подчеркивая, что в романах писателя, а в «Как мы теперь живем» более всего, «все вовлечены вместе в некую широкую сеть взаимозависимостей» [The Trollope Critics 1981: 168].

Отечественная исследовательница полисюжетности романов Троллопа Н. З. Шамсутдинова справедливо напоминает слова Джерома Тейла, сравнивавшего романы Троллопа с «фресками, переполненными фигурами и объединенными пространственно» (цит. по [Шамсутдинова 2015: 257]).

Трудно здесь не вспомнить авторитетнейшее мнение выдающегося американского литературоведа XX в. Джеймса Хиллиса Миллера: «Викторианский роман, в конце концов, структура, элементы которой (характеры, сцены, образы) не съемные части, каждая с заданными только ей сутью и значением и что-то свое добавляющая к значению целого. Напротив, всякий элемент этой структуры черпает свое значение из других, отчего роман может быть описан как саморазвивающаяся и самоподдерживающаяся система, как общество, видящее себя в зеркале» [Hillis Miller 1968: 30].

Подобное «зеркальное» отражение общества/мира, то есть попытка создать объемную картину мира и времени, очевидно в перемешивании сатирического, психолого-любовного, иронико-комического, нраво- и бытописательного модусов уже в начальной одной пятой романа. Первые четырнадцать глав романа – без сомнения сатирические, высмеивающие псевдописательство леди Карбери, продажность лондонской прессы, потуги старых аристократических семейств сохранить свое положение в высшем свете тогда, когда на это нет ни средств, ни моральных прав (семейство Лонгстаффов) (см [Trollope 2016: 7–105]). Вместе с тем, уже в начальных главах обозначается психологическая составляющая повествования, когда в XVII, XVIII и XIX главах Троллоп повествует о любовных коллизиях трех девушек – Мари Мельморт, Руби Рагглз и Гетты Карбери; примечательны созвучные названия этих глав: «Marie Melmorte Hears a Love Tale», «Ruby Ruggles Hears a Love Tale» и «Netta Carbury Hears a Love Tale»: здесь явно заложена определенная ирония, особенно очевидная в первых двух историях, тогда как ситуация Гетты подается гораздо более серьезным тоном (см. [Trollope 2016: 121–153]).

Центр, доминирующая сюжетная структура романа – сюжет Огастаса Мельморты, и он, как уже говорилось, ядро сатирический; эта структура «прошивает» все другие сюжетные (и подсюжетные) линии, формируя идейно-эстетическое целое романа. Если быть более точным, в идейно-сюжетном смысле центр романа двуполюсен: это противостояние ценностей Мельморты и взглядов на жизнь джентри Роджера Карбери, чей образ и сюжетная линия основаны на наиболее близких автору нравственных позициях, пусть и на излишне консервативных, не идущих

щих в ногу с требующим большей гибкости и компромиссности временем. Не случайно образ Роджера вводится в систему персонажей в потоке иронико-сатирического повествования, тем самым лишаясь прямолинейности и однозначности – глава XIV [Trollope 2016: 105–112]. Очень хорошо о «цементирующем» целостность романа противостоянии Мельмотта и Роджера Карбери, а также о сложном отношении Троллопа к обоим персонажам написал Роланд Макмастер: «Вульгарный социальный карьерист Мельмотт в романе «Как мы теперь живем» надеется обрести статус и респектабельность, купив загородное поместье. Роджер Карбери в том же романе, живущий в символически окруженном рвом особняке, – социальный консерватор, поддерживающий старинные традиции семейных и общественных отношений, которые исчезают в новую коммерческую эпоху, представленную Мельмоттом» [McMaster 1986: 12].

Отметим, что в сохранившемся троллоповском плане романа он должен был сюжетно основываться на истории в основном семейства Карбери; это затем, уже по ходу создания романа, Троллоп вывел на первое место образ Мельмотта как символ столь, мягко говоря, не радующих его перемен в английском истэблишменте, сюжетная линия которого – «художественное изучение нового типа деловой харизмы» [Hunt 2014:95]; об этом же интересно размышляет Дж. Сазерленд в Предисловии к одному из современных изданий романа [Trollope 2008: VII–XXVIII].

В силу законов сатирического жанра высмеиваемое, сатиризуемое, отрицаемое должно было бы потерпеть поражение или быть тотально осуждено, а торжествовать должно было бы либо положительное, либо смех над отрицательным как субститут положительного. Однако специфика романа «Как мы теперь живем» заключается в том, что *оба* «полюса» терпят поражения (при всей разности сути и формы этих поражений): Мельмотт совершает самоубийство, Роджер не получает руку горячо им любимой Генриетты Карбери. При этом в конце романа работает знаменитая троллоповская «средняя линия»: Мельмотт принимает синильную кислоту не из-за разорения (в конечном счете) только, а в том числе – и из-за осознанного им своего коллапса и как финансиста, и как парламентария, и как отца, но главное – как чужака, так и не вписавшегося в лондонское светское общество. Накатывающееся как морской прилив одиночество Мельмотта постепенно приобретает под пером Троллопа трагический оттенок (см. главу LXXXIII [Trollope 2016: 625–632]), существенно снижая «градус» осуждения героя и сатиры в отношении него и повышая уровень психологического напряже-

ния. При этом Мельмотт не терпит тотальный крах как финансовый гений: после смерти оказывается, что у него остались серьезные активы за границей, которыми, правда, будет теперь пользоваться не меньший финансовый плут, тоже, и это весьма примечательно, член парламента и еврей (хотя еврейство Мельмотта – спорный вопрос; см. об этом [Sutherland 1996: 156–162]) мистер Коэнлоп. Продолжит свое существование и созданная Мельмоттом фейковая компания по строительству некоей Южной Центральной Тихоокеанской и Мексиканской железной дороги от Солт-Лейк Сити до Веракруса, ставшая символом одновременно финансового авантюризма и финансовой гениальности Мельмотта.

«Поражение» Роджера тоже оказывается не тотальным, он примиряется с ситуацией и даже глубоко проникается идеей материально обеспечить счастье любимой им Генриетты в браке с Полем Монтегю, а их возможного сына впоследствии сделать своим наследником. Именно в силу торжества срединности (которую в соответствии с эстетикой Троллопа можно было бы назвать объемностью; см. об этом главы 13 и 18 в книге Ч. П. Сноу о Троллопе [Сноу 1981: 116–127; 166–183]) роман, начавшись с резких сатирических эскапад в адрес коррупции в издательском деле и прессе, разоблачения постыдного светского рынка женихов и невест и нравственного оскудения аристократических родов, а также с картин стремительного и всюду поощряемого истэблшментом взлета финансового авантюриста Мельмотта, заканчивается традиционным викторианским *happy end*: тремя свадьбами, отъездом иностранцев – матери и дочери Мельмоттов, миссис Хёртль, Гамильтона Фискера, Фоснера – за границу Британии (вопрос о скрытой ксенофобии Троллопа, как и многих викторианцев, весьма актуален), «ссылкой» одного из главных сатирически изображенных бездельников и искателей богатых невест Феликса Карбери в Пруссию. То есть в конце романа едва ли не целиком снимается сатирический пафос, когда вроде бы все возвращается к этической норме, какой она видится Троллопу (об этом замечательно написал Р. Полхимус в уже цитировавшейся главе с говорящим названием *The Dark New World* в книге 1968 г. *The Changing World of Anthony Trollope*). Тут уместно вспомнить о том, что и сам Троллоп в «Автобиографии», написанной в 1876 г. и опубликованной посмертно в 1883 г., сожалел о том, что в «Как мы теперь живем» «обвинения преувеличены» [Trollope 1962: 275].

Подчеркнем одно необычайно важное обстоятельство, связанное с жанровой сложностью романа «Как мы теперь живем» и своеобразной динамикой жанровой структуры романа. Когда мы обращаемся к во-

просу об единстве всех жанровых составляющих произведения, мы отмечаем, как основательно актуализируется проблема границы между сатирой и психологизмом и возможности существования одного в другом, нередко полагаемое как невозможное. Здесь, казалось бы, на помощь могла бы прийти концепция «психологической сатиры», выдвинутая в свое время А. Б. Есиным: см. [Есин 2003: 97–105]. Размышляя о сложном и неоднозначном «соответствии друг другу сатирического пафоса и психологизма как стилевой формы» [Есин 2003: 99], исследователь видит возможность психологическому началу «войти» в изображение сатирического, то есть отрицательного, персонажа в ситуации разнокачественного отношения автора к своему сатирическому герою [Есин 2003: 103]. А. Б. Есин демонстрирует это на примере одного из самых отрицательных героев в русской литературе – Иудушке Головлеву Салтыкова-Щедрина, когда показывает, как сатирическое, беспощадное высмеивание постепенно перерастает в изображение трагический ситуации человека, осознавшего свое бесповоротное движение в сторону саморазрушения: «Психологизм же возникает в романе, – читаем у Есина, – именно в эти моменты нравственного осознания себя и своей деятельности» [Есин 2003: 103].

Примерно то же мы видим и у Тrolлопа, но степень трагического прозрения Мельмотта, конечно, менее масштабна, чем у Иудушки, да и характер порочности Головлева, глубина его обесчеловечивания в разы превосходит то, что мы видим в образе Мельмотта. Потому и мерзость своей натуры Головлев в момент прозрения видит с гораздо большим трагизмом и с более глубоким пониманием того, что никаких возможностей для «воскресения» у него нет [Покусаев, Прозоров 1988: 461]. Тем не менее некий самоанализ, который предшествует самоубийству Мельмотта, дает возможность говорить о психологической составляющей в структуре характера этого персонажа. Правда, можно вспомнить Р. Терри, автора развернутой статьи о романе «Как мы теперь живем» в *Oxford Reader's Companion to Anthony Trollope*, который считает, что образы Огастэса Мельмотта и Роджера Карбери, моральные антиподы в системе романа, – это не характеры, а типы, и на этом основании отказывает им в психолого-аналитической нюансировке в традиционной для Тrolлопа манере [Terry 1999: 563]. Несомненно, роман «Как мы теперь живем» заостряет проблему соотношения сатиры и психологизма, особенно если иметь в виду, что сатира по большей части «выпрямляет» изображаемые характеры, а Тrolлоп, как известно, создавал то, что Дж. Б. Пристли когда-то назвал «круглые характеры», он обладал умением «видеть каждого занимавшего его человека и изнутри и со сто-

роны» [Сноу 1981: 122]. Именно этим Троллоп и вошел в историю английского романа XIX в., о чем основательно размышлял и Стивен Уолл в книге 1988 г. «Троллоп и характер» (см. [Wall 1988]), к сожалению, мало привлекаемой как зарубежными, так и российскими специалистами.

Здесь возникает еще одна «пограничная проблема», требующая специального изучения, – проблема антигероя и изображения его изнутри: Мельмотт подан вроде и похоже на Джонатана Уайльда Великого Г. Филдинга, Бекки Шарп У.М. Теккерея, Мердья Ч. Диккенса, Аристида Маккара Э. Золя, Иудушку Головлева М. Е. Салтыкова-Щедрина и др. антигероев, но он все же другой, и причина – в обязательности этой «двуфокусности» (по Сноу) при создании характера: видение его одновременно снаружи и изнутри. Вдобавок здесь нужно вспомнить Ст. Уолла, писавшего: «Тем не менее, последняя фаза карьеры Мельмотта описана с той концентрацией и нейтральной объективностью, которая столь свойственна искусству Троллопа в моменты, когда он с головой погружен в свой материал» [Wall 1988: 376]. Иначе говоря, Троллоп не пренебрегает изображением глубины внутренних процессов антигероя, но не утрачивает при этом и общего инвективно-сатирического вектора сюжетной реализации этого персонажа. Здесь, безусловно, надо иметь в виду, что опыт писателя-характеролога и конструирование внутреннего объема характера персонажа, движения его внутреннего мира (при помощи синтеза ментального и психического) у Троллопа был огромный, а опыт сатирического повествования, да еще и концентрированного, не слишком богатый. Кроме того, в эстетике и романной практике Троллопа доминировало стремление создать в романах мир, предельно адекватный существующему, да еще и в его динамике, сконструировать жизнь в ее течении. И это неизбежное течение жизни «поглощало» негатив, растворяло его в триумфе «срединности и приводило писателя к синтетическому, даже синкретическому жанровому мышлению.

Список литературы

Алисова Е. Ю. Жанровое своеобразие сатирического романа В.Войновича // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2013. № 1. С. 12–18.

Есин А. Б. Литературоведение. Культурология. М.: Флинта-Наука, 2003. 352 с.

Покусаев Е. И., Прозоров В. В. Примечания. «Господа Головлевы» // *Салтыков-Щедрин М. Е.* Господа Головлевы. Убежище Монрепо // *Салтыков-Щедрин М. Е.* Собрание сочинений в десяти томах. М.: Издательство «Правда», 1988. Том шестой. С.454–462.

Сноу Ч. П. Треллоп / Пер. с англ. П. Гурова. Предисловие В. В. Ивашевой. М.: Высшая школа, 1981. 208 с.

Шамсутдинова Н. З. Специфика романной структуры в творчестве Энтони Треллопа // Филология и культура. 2015. № 1 (39). С. 256–260.

Hillis Miller J. The Form of Victorian Fiction. Notre Dame, Indiana: University of Indiana Press, 1968. XIII; 151 p.

Hunt A. Personal Business: Character and Commerce in Victorian Literature and Culture. Charlottesville and London: University of Virginia Press, 2014. 225 p.

Letwin Sh. R. The Gentleman in Trollope: Individuality and Moral Conduct. London: Macmillan, 1982. 303 p.

McMaster R. Trollope and the Law. Basingstoke: Macmillan, 1986. 170 p.

Polhemus R. The Dark New World // Polhemus R. The Changing World of Anthony Trollope. Berkley and Los Angeles: University of California Press, 1968. P. 186–214.

Sutherland J. Is Melmotte a Jewish? // Sutherland J. Is Heathcliff a Murderer? Puzzles in Nineteenth-Century Literature. Oxford, New York: Oxford University Press, 1996. P. 156–162.

The Trollope Critics. Edited by N. John Hall. New Jersey: Barnes & Noble, 1981. 263 p.

Terry R.C. Way We Live Now, The // Oxford Reader's Companion to Anthony Trollope. Edited by R.C. Terry. Oxford: Oxford University Press, 1999. P. 562–566.

Trollope A. An Autobiography. With an Introduction by J. B. Priestly. London: Collins, 1962. 286 p.

Trollope A. The Way We Live Now. Edited with an Introduction and Notes by John Sutherland. Oxford: Oxford University Press, 2008. XXVIII; 1030 p.

Trollope A. The Way We Live Now. Edited with an Introduction and Notes by Francis O'Gorman. Oxford: Oxford University Press, 2016. XL; 794 p.

The Victorian Novel. Edited by Francis O'Gorman. Oxford: Blackwell Publishers Ltd., 2002. 344 p.

Wall S. Trollope and Character. London, Boston: Faber and Faber, 1988. 397 p.

THE GENRE ECLECTICISM OF ANTHONY TROLLOPE 'S "THE WAY WE LIVE NOW": BREAKING GENRE BOUNDARIES?

Boris M. Proskurnin

Doctor of Philology, Professor, Head of the Department of World Literature and Culture

Perm State University

614990, Russia, Perm, Bukirev str., 15

bproskurnin@yandex.ru

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5077-1650>

Submitted 24.10.2022

The article analyzes the novel "The Way We Live Now", according to many literary critics, one of the masterpieces of the writer. The novel is considered from the point of view of its place in Trollope's system of creative work on the whole, the increase of the satirical and invective principle in the writer's novel practice in particular, but mainly – in the aspect of the multiplot structure of this panoramic and satirical novel and, accordingly, the coexistence in the artistic whole of the work of several genre modes: social, everyday life depiction (comedy of manners), psychological, love, satirical. The article proves the correspondence of Trollope's multi-genre thinking to his realistic principle of reproducing life in its integrity, fluidity and characterology.

Key words: Anthony Trollope, satirical novel, multi-genre structure, satire and psychology, Victorianism.

Просьба ссылаться на эту статью в русскоязычных источниках следующим образом:

Проскурнин Б. М. Жанровая эклектика романа Энтони Тrolloпа «Как мы теперь живем»: нарушение границ жанра? // Мировая литература в контексте культуры. 2022. № 15 (21). С. 49–59. doi 10.17072/2304-909X-2022-15-49-59

Please cite this article in English as:

*Proskurnin B. M. Zhanrovaya eklektika romana Entoni Trollopa «Kak my teper' zhivem»: narushenie granic zhanra? [The Genre Eclecticism of Anthony Trollope's "The Way We Live Now": Breaking Genre Boundaries?]. *Mirovaya literatura v kontekste kultury* [World Literature in the Context of Culture]. 2022, issue 15 (21), pp. 49–59. doi 10.17072/2304-909X-2022-15-49-59*

УДК 811.133.1(091)-31

doi 10.17072/2304-909X-2022-15-60-66

МОТИВ ВЗГЛЯДА В РАССКАЗЕ Х. МАРИАСА «РАЗБИТЫЙ БИНОКЛЬ»

Инга Валерьевна Сулова

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

inga_sus@mail.ru

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2834-6842>

Антонина Вадимовна Теплоухова

студентка факультета современных иностранных языков и литератур,
«Лингвистика» («Перевод и переводоведение»)

Пермский государственный национальный
исследовательский университет

614990, Россия, Пермь, ул. Букирева, 15.

anto.tep@yandex.ru

Статья поступила в редакцию 04.11.2022

В статье анализируется функционирование мотива взгляда в рассказе современного испанского писателя Хавьера Мариаса «Разбитый бинокль» (1998). Комментируется повествовательная организация и концепция героя-рассказчика, занимающего позицию анонима, стороннего наблюдателя. Делается вывод о том, что мотив является сюжетообразующим: основные действия персонажей связаны с рассматриванием и наблюдением. Вынужденное использование одного оптического прибора, который, по нашему мнению, символизирует точку зрения, способствует диалогу и установлению взаимопонимания между героями. Мотив взгляда участвует в реализации экзистенциальных тем, важных для творчества Х. Мариаса в целом: одиночество, чувство незащищённости, страх быть непонятым, незамеченным, потерять свою индивидуальность.

Ключевые слова: Хавьер Мариас, рассказ, рассказчик, аноним, мотив взгляда.

У Хавьера Мариаса (Javier Marías, 1951–2022) очень много творческих амплуа – писатель, переводчик, журналист, сценарист, актер. Он один из самых переводимых и читаемых в Европе и Латинской Америке испаноязычных авторов, член испанской Королевской академии, номи-

нант на Нобелевскую премию по литературе в 2021 году. Как переводчик Мариас работал с произведениями Л. Стерна, У. Фолкнера, В. Набокова, Дж. Д. Сэлинджера и др. Литературоведы указывают на явное кинематографическое начало в его эстетике, на особый интерес к жанру детектива. Сам писатель отмечал, что является преемником традиций Ф. Кафки и Х. Л. Борхеса [Valls 2014].

Рассказ «Разбитый бинокль» («Prismaticos rotos») включён в сборник «Когда я был смертным» («Cuando fui mortal», 1998). Всего сборник содержит двенадцать произведений, написанных в течение пяти лет для различных журналов и газет. Рассказы сборника отличаются тематическим единством, в основном они повествуют о человеческих отношениях – профессиональных, любовных, дружеских – в которых внезапно обнаруживаются явные «двусмысленность, тайна и напряжение» [Judd 2000: 22]. Повествование в большей части рассказов ведётся от первого лица, повествующий герой – аноним, случайный свидетель, вуайерист, которому приоткрывается завеса чужой тайны. Сюжеты сборника содержат очевидную криминальную или мистическую составляющую. Например, герой заглавного рассказа «Когда я был смертным» – призрак, он обладает способностью помнить абсолютно всё, что «видел, слышал и знал, когда был смертным» и незримо наблюдать за людьми и целым миром [Magías: эл. ресурс].

Наиболее значимым мотивом рассказов сборника является мотив взгляда. Основных персонажей условно можно разделить на две категории – те, которые наблюдают, и те, за которыми наблюдают. Наблюдающие (как правило, анонимные), помимо естественного чувства любопытства, реализуют также потребность контролировать внешний мир и своё в нём положение. Наблюдаемые, напротив, делятся своими тайнами, открыты взгляду, хотя бы и увиденными. Повествование, как указано выше, обычно идёт от лица наблюдающего персонажа. Рассказчики, которые, в силу разных обстоятельств обрели особый фокус/способ видеть, рассказывают об этих условиях, их возможностях и последствиях. Местом действия рассказов этого и других сборников в основном оказывается открытое публичное пространство: пляж курорта («Пока они спят» / «Mientras ellas duermen»), церковная паперть в день свадьбы («Чувство товарищества» / «Un sentido de camaradería»), кастинг фильма для взрослых («Меньше угрызений совести» / «Menos escúpulos») и др. Подобные условия оказываются одинаково удобны как для скрытого наблюдения, так и для самодемонстрации.

Рассказ «Разбитый бинокль» начинается так: «В День входа Господня в Иерусалим почти никого из моих друзей в Мадриде не было, и я

решил скоротать вечер на ипподроме. Во время второй скачки, совершенно неинтересной, какой-то тип нечаянно толкнул меня локтем, поднимая к глазам, чтобы лучше видеть финишную прямую, бинокль. Я свой бинокль уже держал у глаз, и от удара он выпал у меня из рук <...> одно из стекол разбилось, когда бинокль ударился о ступеньку, и разлетелось на мелкие осколки» [Мариас 2008: 103; далее рассказ будет цитироваться по этому изданию с указанием страниц в круглых скобках]. Досадный эпизод на короткое время сближает повествователя и случайного соседа, по вине которого разбился бинокль, организует их странное конфиденциальное взаимодействие¹. Отвлёкшись от скачки, повествователь *исподтишка* рассматривает неловкого «типа», детально подмечая диковатую эксцентричность: «...мне бросились в глаза его запонки: в наши дни их никто не носит, это выглядит вульгарно и старомодно <...> когда он выпрямился, я увидел, что он очень высокий – на голову выше меня. Ему было лет тридцать, и он носил бачки, прямые и очень длинные – они тоже давно вышли из моды. Такие носили лет пятнадцать – целую вечность – назад. Или еще в прошлом веке» (104). Не сомневаясь в своём собственном стилевом превосходстве, он поражается модным промахам соседа: «...одет он был (на мой вкус) ужасно, хотя и очень дорого: костюм с двубортным (при этом, как я уже говорил, расстегнутым) пиджаком какого-то немыслимого серо-зеленого цвета; бледно-розовая, слишком нежного оттенка рубашка, сама по себе неплохая, но совершенно не подходившая мужчине такого роста; и чрезвычайно пестрый галстук – невероятная мешанина (птицы, насекомые, какие-то отвратительные фигуры в духе Миро, кошачьи глаза) на желтом фоне <...> наверное, его просто в детстве не научили одеваться, вот и все» (104). Личность повествователя традиционно анонимна, корректна и нейтральна, что контрастирует с нарочитой эффектностью собеседника («словно иллюзионист в цирке» (104)). Вместе с тем яркий незнакомец оказывается профессиональным телохранителем, отвечает за безопасность известного и очень богатого банкира. Эта сфера деятельности предполагает молниеносную реакцию, спокойствие и уверенность в себе, способность быть незаметным для окружающих и т. д. Персонаж рассказа Х. Мариаса категорически не соответствует нужным параметрам, более того, через несколько минут он признаётся новому знакомому в том, что задумал вместе с напарником убить босса. Основная причина тому – обида и желание мести: «Мы для него невидимки <...> меня в упор не видит, имени-то моего толком не помнит, все эти годы он меня почти не замечал» (106). Человек, ремесло которого требует отказа от собственного лица, тоскует по индивидуальности, отча-

янно хочет быть замеченным. Интересно, что, описывая броскую манеру одеваться, несоразмерности сложения («великан», а голова «непропорционально маленькая и продолговатая, походившая на спичечную головку» (104)), странную обувь («какие-то детские башмачки, которые не доходили ему даже до щиколоток» (104)), повествователь не только не смотрит в глаза собеседнику, но словно вообще *не видит* его лица. Отсутствие выразительного лица удручает телохранителя, он признаётся, что завидует своему боссу: «Мне бы такое лицо!» (105). Вполне очевидно, что одеждой и манерами он тщетно пытается компенсировать полное отсутствие индивидуальности.

Между героями нет полноценного зрительного контакта – они не пересекаются взглядами друг с другом. Основной сюжетного действия является *совместное* использование одного бинокля: после того как «маленький и мощный» бинокль повествователя разбился, он вынужденно смотрит в «большой и тяжёлый» бинокль соседа, повесив его на свою шею. Таким образом рассказчик получает возможность увидеть ситуацию глазами своего собеседника, встать на его сторону. При этом постепенно его раздражение и высокомерие сменяются сочувствием и даже жалостью: «Я поймал себя на том, что мне хочется, чтобы тот человек, его босс, был уже мертв. Чтобы его уже не нужно было убивать» (109). Повествователя не волнует нравственная сторона вопроса, он не пытается предотвратить преступление, но сосредоточивается на личной драме потенциального убийцы, его страстном желании быть, наконец, увиденным, осуществиться как индивидуальное «Я».

Финал рассказа остаётся открытым, перед началом пятой скачки телохранитель покидает рассказчика с тем, чтобы, возможно, исполнить задуманное: «Глаза его были устремлены в сторону лож. Ему уже не нужен был бинокль. Он был спокоен <...> Бинокль он оставил мне» (109–110). Важно, что в четвёртой скачке телохранитель, который ничего не смыслил в бегах, поставил на Харона («Давай, Харон! Жми, Харон, жми!») и лошадь пришла первой, а более компетентный повествователь – на Белое сердце и его лошадь уступила. Мифологический подтекст клички победителя очевиден – один из образов смерти, лодочник Харон перевозит через реку Ахерон души умерших в царство Аида. Кроме того, в контексте нашей темы важно, что некоторые фольклорные интерпретации образа Харона наделяют его «горящим взглядом», «звериным горящим взором» [Стрельник 2011: 53]. Образ белого сердца является мотивным для Х. Мариаса (роман «Белое сердце» / «Corazón tan blanco», 1992), он восходит к трагедии У. Шекспира: леди Макбет, раскрывает «суть характера Макбета, когда говорит, что в нём слишком

много “молока человеческой доброты”² (I, 5) <...> В ее глазах это недостаток, но <...> именно эта “слабость” не только делает Макбета человечным, но и составляет причину его трагических душевных мук» [Аникст 1963: 310]. В переводе А. Радловой слова леди Макбет звучат так: «Стыдно, / Что сердце – белое» [Шекспир 1939]. Можно предположить, что четвёртая скачка, самая азартная и завершающая общение героев, воплощает своеобразное бореие, конфликт между необходимостью убийства и душевными муками (слабостью, сомнениями). Однако в данном случае стоит также учитывать мнение авторитетных исследователей о том, что чаще всего Мариас «активно обыгрывает аллюзии и цитаты <...> при обращении к первоисточнику обнаруживается, что параллели не очевидны, а шекспировские выражения <...> переосмыслены писателем по-своему» [Силакова 2006: 211].

После стремительного ухода телохранителя его бинокль и выигрыш остаются у рассказчика. Образ висящего на шее рассказчика тяжелого бинокля порождает у читателя смутные предположения о дьявольской провокации, о возможной преемственности, ведь единственным биноклем персонажи пользовались по очереди. Что, если корректному наблюдателю предлагается вступить в поединок с собственными искушениями и нарушить анонимность?

Мотив взгляда/зрения является одним из наиболее древних в истории культуры. Взгляд может пониматься как мнение, суждение, оценка кого-либо или чего-либо. В малой прозе испанского писателя основная функция мотива взгляда заключается в том, что он отражает отношения героев между собой, к самим себе и миру. Мотив взгляда способствует реализации основных экзистенциальных тем творчества Х. Мариаса: одиночество, чувство незащищённости, страх быть непонятым, скомпрометированным, а также страх остаться незамеченным, потерять свою индивидуальность.

Примечания

¹ Забег длится 1–2 минуты, интервалы между забегами – 20–30 минут, таким образом, время сюжетного действия в рассказе Х. Мариаса не более 1,5 часов.

² Литературовед А.А. Аникст переводит шекспировскую фразу буквально, в оригинале она звучит: «Yet do I fear thy nature; / It is too full o' the milk of human kindness / To catch the nearest way» [Shakespeare: эл. пещурц].

Список литературы

Аникст А. А. Творчество Шекспира. М.: Художественная литература, 1963. 616 с.

Мариас Х. Разбитый бинокль / пер. с исп. Н. Мечтаевой // Иностранная литература, 2008. №6. С.103–110.

Силакова С. В. Автобиографичность вымысла: образ рассказчика в романах Хавьера Мариаса «Все души» и «Чёрная спина времени» // Постмодернизм: что же дальше? (Художественная литература на рубеже XX-XXI вв.). М.: «Институт научной информации по общественным наукам Российской академии наук», 2006. С. 210–232.

Стрельник Е. В. К реконструкции византийских представлений о смерти. Прозвище Харон в контексте фольклорной танатологии // Вестник ВолГУ. Серия: История. Регионоведение. Международные отношения, 2011. №1 (19). С. 52–58.

Шекспир У. Макбет / пер. с англ. А. Радловой // Вильям Шекспир. Избранные произведения. Л.: Художественная литература, 1939. URL: http://lib.ru/SHAKESPEARE/shks_mcbeth5.txt (дата обращения: 20.09.22).

Judd E. «Review of When I was mortal». The New York Times, 21 de mayo de 2000, p. 22.

Marias J. Cuando Fui Mortal. URL: <https://www.rulit.me/books/cuando-fui-mortal-read-99441-1.html> (дата обращения: 20.09.22).

Shakespeare W. Macbeth. URL: <https://shakespeare.folger.edu/shakespeares-works/macbeth/entire-play/> (дата обращения: 02.12.22).

Valls F. Los cuentos de Javier Marías: la tecnica del detalle // Bulletin hispanique Universit Michel de Montaigne Bordeaux. 116-2. 2014. p. 571–591.

THE MOTIVE OF THE LOOK IN THE STORY OF H. MARIAS «BROKEN BINOCULARS»

Inga V. Suslova

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

Perm State University

614990, Russia, Perm, Bukireva 15

inga_sus@mail.ru

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2834-6842>

Antonina V. Teploukhova

Student of the Faculty of Modern Foreign Languages and Literatures,

Linguistics («Translation and translation studies»)

Perm State University

614990, Russia, Perm, Bukireva 15

anto.tep@yandex.ru

Submitted 25.05.2022

The article analyzes the functioning of the gaze motif in the story of the modern Spanish writer Javier Marias «Broken Binoculars» (1998). The narrative organization and the concept of the hero-narrator, who takes the position of an anonymous observer, is commented. It is concluded that the main function of the plot-forming motive of the look in the story is to express the attitude of the characters towards themselves and the world. The joint use of one optical device (symbolizes a point of view) contributes to dialogue and the establishment of mutual understanding between the characters. The gaze motif is involved in the implementation of the main existential themes of H. Marias' work: loneliness, a sense of insecurity, fears of being misunderstood, unnoticed, losing one's individuality.

Key words: Javier Marias, story, narrator, anonymous, gaze motif.

Просьба ссылаться на эту статью в русскоязычных источниках следующим образом:

Суслова И. В., Теплоухова А. В. Мотив взгляда в рассказе Х. Мариаса «Разбитый бинокль» // Мировая литература в контексте культуры. 2022. № 15 (21). С. 60–66. doi 10.17072/2304-909X-2022-15-60-66

Please cite this article in English as:

*Suslova I.V., Teploukhova A.V. Motiv vzglyada v rasskaze H. Mariasa «Razbityj binokl'» [The Motive of the Look in the Story of H. Marias “Broken Binoculars”]. *Mirovaya literatura v kontekste kultury* [World Literature in the Context of Culture]. 2022, issue 15 (21), pp. 60–66. doi 10.17072/2304-909X-2022-15-60-66*

РОК-ПОЭЗИЯ vs РОК-ЛИРИКА: ПРОБЛЕМА СООТНОШЕНИЯ ПОНЯТИЙ

Андрей Леонидович Хохряков

старший преподаватель кафедры лингвистики и перевода,
факультет современных иностранных языков и литератур
Пермский государственный национальный исследовательский университет
614990, Россия, Пермь, ул. Букирева, 15
andreipsu@gmail.com

Статья поступила в редакцию 02.11.2022

Статья рассматривает проблему соотношения понятий «лирика» и «поэзия» применительно к произведениям рок-музыкантов. Демонстрируя особенности понимания этих терминов западными и отечественными литературоведами, автор раскрывает их различие и общность (взаимопроникновение) в историческом и социокультурном аспектах. Автор приходит к выводу: рок-поэзия как синкретическая и эволюционирующая форма искусства не только преодолевает границы лирики как разновидности поэтического творчества, но и обнаруживает себя в более широком восприятии лирики как рода литературы, становясь объектом теоретико- и историко-литературных исследований.

Ключевые слова: рок-лирика, рок-поэзия, лирика, поэзия.

Рок-музыка, а с ней и рок-лирика занимают особое место в формировании мировой культуры. Рок-лирика заслуживает внимания уже потому, что проделала эволюцию от «стропил и лесов» «поэтично-музыкально-танцевального действия» [Веселовский 1989: 121] до стихотворной формы, которая может быть рассмотрена отдельно от музыкальной составляющей. Это особый тип текста: всегда озвучиваемый исполнителем (часто сочинителем) и качественно записанный, с обозначением интонационных нюансов; передающий относительно короткие, нередко клиповые сообщения, роднящие его с рекламой; зависящий от музыкального размера и положенный на ритмическую основу; транслируемый на широкую массовую аудиторию, предназначенный для коммерческой реализации продукт.

Проблема соотношения понятий рок-лирики и рок-поэзии малоисследована в литературной науке. В «западной» (англоязычной) парадигме спетые тексты (*lyrics*) противопоставлены поэзии, изданной как

печатное слово (*poetry*) [Pattison 2009], в отличие от русскоязычной литературно-критической традиции, где они сближаются по значению. И это различие будет рассмотрено ниже.

Тексты произведений рок-музыкантов практически не встретишь в разделе «Поэзия» зарубежных книжных магазинов, включая те, что поддерживают учебный процесс в Оксфорде и Кембридже, в чём не раз убеждался автор статьи. По нашему мнению, это свидетельствует о противопоставлении печатного и аудио-продукта, о чём также пойдёт речь ниже. При заведении в поисковик amazon словосочетания “rock poetry” чаще всего появляются указания на обзоры, связанные с культурно-историческом контекстом эпохи [Goldstein 1972; Gudénian 2021; Bradley 2019; Walsh 2006]. Однако публикации рок-поэтов как самостоятельных авторов крайне редки. Исключениями являются тексты Дж. Моррисона [Morrison 1971] и Б. Дилана [Dylan 2004] в США, а также Дж. Леннона [Lennon, 1965; Lennon, 2000] в Великобритании, которые публиковали свои стихи и прозу отдельно от музыкального творчества. Парадоксальны случаи, когда к рок-поэзии относят творчество «чистых» поэтов, которые никогда не входили в состав рок-групп, но творили в эпоху становления рок-музыки [Wells 2007] или вдохновляются ею [Elledge 1994]. Издания текстов рок-произведений в списках онлайн-магазинов значатся, прежде всего, как *lyrics* (слова песен), а не *poetry* (поэзия), и, по сути, являются публикациями текстов песен и нот (к примеру, Б. Спрингстин [Springsteen 1998], Л. Рид [Reed 2019], С. Барретт [Chapman 2021]). При публикации текстов песен гораздо чаще фигурируют названия групп, чем имена авторов. При этом лауреатом Нобелевской премии по литературе в 2016 году стал фолк- и рок-певец Боб Дилан за его вклад в «создание новых поэтических средств выразительности в рамках великой американской песенной традиции» [Smith-Spark 2016].

Парадокс, который привлекает наше внимание, заключается в следующем: почему рок-поэзия, претендующая на самостоятельную ценность, не рассматривается как разновидность поэзии, а обозначается как «тексты песен». (Этот парадокс интересует нас прежде всего в отношении текстов британских рок-групп, которые выступают материалом для наших исследований за пределами данной статьи). В российской традиции, в том числе издательской, стихи, послужившие основой музыкальной композиции, издаются отдельными книгами, в то время как в западной традиции этого нет. Публикации рок-поэзии и комментариев к ней, как в России, так и за рубежом, носят, скорее, эстетический характер: печатная версия выступает как качественный полиграфический про-

дукт. При этом соблюдение авторских прав и соответствие текстов оригиналу служит надёжной основой для дальнейшей исследовательской работы.

Для российского литературоведения характерно восприятие текстов рок-песен как части поэтического процесса, литературного и лингвистического явления, а рок-культура рассматривается русскоязычными исследователями как феномен XX в., нередко выступающий объектом исследования в кандидатских диссертациях и научных статьях [Власова 2001; Касьянова 2003; Кнабе 1990; Логачева 1997; Набок 1993; Снигирев, Снигирева 1999: 42–46; Чижова 1993]. Более того, в отечественной традиции озвучиваемый рок-исполнителем текст выступает как один из системообразующих элементов рок-культуры в целом и рассматривается именно как «рок-поэзия» (см. об этом [Давыдов 2002]). Российские литературоведы анализируют проблемы и пути изучения рок-поэзии [Доманский 1999]; рассматривают её в литературоведческом аспекте [Козицкая 1999]; исследуют её метрико-ритмическую организацию [Клюева 2008; Щербенко 1999] и художественный мир [Шинкаренкова 2005]. Отдельно отметим диссертацию И. В. Лисицы «Рок-поэзия Великобритании: прагматический и лингвокультурологический аспекты» [Лисица 2009], в которой дан анализ текстов, исполнявшихся рок-группами Великобритании 1960–1970-х гг.

Авторы энциклопедии *Britannica* затрудняются дать определение поэзии (*poetry*), хотя и предпринимают попытки объяснить её изнутри, восприятием самих поэтов. Более широкий охват источников убеждает: в «западной» (англоязычной) парадигме поэзия понимается как искусство (*poetry* = стихи; стихосложение), а под лирикой прежде всего понимается спетый текст (*lyrics* = слова песни), и лишь во вторую очередь – лирическая форма стиха [Nemerov: URL].

Наиболее известная работа, исследующая создание текста в современной музыке, включая рок- и поп-песню, – *Writing Better Lyrics: The Essential Guide to Songwriting* [Pattison 2010]. Её автор предлагает различать поэзию и лирику по форме восприятия («видимое–слышимое»): «*since the invention of the printing press, poetry is delivered mainly to the eye. Lyrics are delivered mainly to the ear*» [Pattison 2009] (выд. мною. – А. Х.). Размышляя о песенном творчестве и сравнивая поэзию и лирику в этом контексте, Паттисон подчёркивает: 1) линейный непрерывный характер текста обусловлен развитием мелодии; 2) лирика обретает смысл в целостности всего текста, тогда как в поэзии отдельная строфа и даже строка выражают некоторую завершённость; 3) лирика, будучи озвучиваемой, реализует себя в процессе исполнения; в то время как стихотворение может быть почти сразу и целиком охвачено взглядом;

4) лирика делает упор на повторение, поэзия – это необратимое путешествие (*journey*); 5) песенная лирика «привязана» к хронометражу радиоформата; 6) мелодия меняет ритм устной речи, что характерно именно для лирики; 7) музыкальный/традиционный поэтический размер делает лирику предсказуемой [Pattison 2009]. Поэзия – явление каноническое, основанное на определённых правилах стихосложения, которое стало целой наукой, в то время как лирика, т. е. тексты песен, чисто литературным канонам не подчиняется. Однако искомое различие дефиниций мало что объясняет: *“While it’s easy to give the answer that poems don’t have any music behind them and song lyrics do, that doesn’t really explain anything”* [Zapruder 2012].

Отметим при этом, исследование рок-поэзии как художественного явления возможно традиционными инструментами, например на уровне стиховедения (рифма, метрика, строфика, ритмика), стилистики (анализ синтаксиса и лексики) и идейно-образном уровне (образы и мотивы, идеи и эмоции). При этом также имеют значение время и обстоятельство создания произведения; творческая динамика автора как сочинителя; родственность и жанровое соотношение с другими литературными формами; тематика, композиция, пафос, образный строй, идея, художественные особенности. Ключевой характеристикой анализа с учётом всех этих компонент выступает структурность.

Практика структурного анализа поэтического произведения относительно молода и складывается во второй половине XX в. Структурный анализ в отношении рок-поэзии, которая в то время ещё формировалась как явление, смог быть применен гораздо позже, поскольку литературоведы были заняты изучением и интерпретацией «классической» поэзии.

Любопытно, что структурность поэтического текста зарубежными и отечественными теоретиками изначально понималась по-разному. Так, разборы Р. Якобсоном грамматики поэзии (см. подробнее [Якобсон 1983: 462–482]), по мнению М. Л. Гаспарова, «демонстративно равнодушны ко всему, что у нас называлось содержанием» [Гаспаров 1995: 188]. По Р. О. Якобсону, расположение дифференциальных признаков фонем, падежей, глагольных форм в стихотворном тексте, симметричное и асимметричное, производит «узоры», которые служат «возбудителями» эстетического наслаждения.

В отечественном литературоведении заслуга развития структурного подхода принадлежит Ю. М. Лотману, для которого язык поэзии во всей его структурности неотделим от материального мира. По Ю. М. Лотману, поэзия определяется конкретной исторической эпохой, что читателя, которое понимается как творческое самоутверждение [Лотман

1996]. Противоположность парадигм Р. О. Якобсона (западной) и Ю. М. Лотмана (отечественной) отмечает известный литературовед М. Л. Гаспаров, который обращает внимание на диалектику лотмановского подхода, при котором изучаемый текст представляется полем напряжения между нормой и ее нарушениями, формируя диалектическую природу стиха [Гаспаров 1995: 188–191].

Исходя из вышесказанного, представляется важным обозначить рок-поэзию не только в синхронии, т. е. в совокупности жанровых характеристик (как это делают западные критики), но и в исторической обусловленности, в диахронии (более свойственной отечественному литературоведению).

Корни противопоставления «лирика – поэзия», как и родственность этих понятий, несложно обнаружить в процессе их развития. На заре человечества миф и религиозное действие, а затем эпос и сказка служат своеобразным пособием по интеграции в социальную группу – наставляя и обучая, приобщая и обращая новичка или чужака в разряд посвящённых (см. об этом подробнее [Пропп 1986: 352–361]). Поэзия как словесно-образное искусство и особая художественная форма отражения действительности восходит, по мнению литературоведов, к героическому эпосу [Иванов 1974: 68] и представляет мир в виде гармоничной системы, где любая потеря, испытание и даже смерть героя являются частью вселенского замысла. Герои эпоса и их поступки выступают как коды, в которых аккумулируется определённое послание, а поэтическая составляющая способствует их передаче [Тацит 1969]. Не случайно гомеровский эпос исполнялся речитативом под музыку, а в античной драме музыкальная составляющая была особенно очевидна в функции Хора.

Обозначив ранее противопоставление «поэзия – лирика» в западной литературоведческой и культурологической традиции, мы хотели бы, напротив, подчеркнуть их родственность. Действительно, характер текстов, озвучиваемых рок-музыкантами, позволяет определить их как лирический поджанр, когда понятие «лирика» напрямую связано с его греческим определением: *λυρικός* — «исполняемый под звуки лиры, чувствительный, лиричный» [Кормилов 2001: 450]. По мере развития словесно-образного освоения человека и мира в древние времена поэзия становится самостоятельным средством эстетического общения, всё более умножая свою художественную и дидактическую ценность. Особенно поэзия дистанцируется от эпоса и драмы в Средние века, когда лирическое проявляется и в «низком» городском фольклоре, и возвышенной рыцарской героике [Кириллова 1986: 352]. Эти размышления для нас особенно важны: возникая как «площадное» явление, по мере

своего развития рок-музыка расширяется, охватывая в культуре и низкое, и высокое, делая то и другое предметом своего лирического осмысления. Поэтому восприятие текстов песен рок-музыкантов как чего-то упрощённого, по нашему мнению, является поверхностным.

Объём статьи ограничивает нас в отражении поэтапного развития и многообразия форм рок-музыки и, соответственно, рок-поэзии. Отметим несколько ключевых моментов, позволяющих рассмотреть рок-поэзию как сложно формировавшееся художественное явление. Детерминатив *rock-* (англ. «качать», «потрясать») подразумевает привязку текста к мелодии и ритмическому рисунку, а в содержательном плане – к более жёсткому, конфликтному, почти протестному тону, что уже противопоставлено лиричности в её узком понимании как чего-то абсолютно интимного и умиротворённого.

К середине 60-х гг. XX в. меняется формат подачи материала: рок-группы получают возможность транслировать выступления в записи. Рок-музыканты перестают ориентироваться на танцующую аудиторию и уделяют больше время сочинению песен в студии. Композиции объединяются в 40–45 минутные альбомы, обладающие музыкально-эстетической целостностью, характеризующиеся сложными музыкальными и поэтическими формами, что приводит к появлению такого явления, как арт- или прогрессив-рок.

При этом рок-поэзия не только продолжает традиции народных песен и городских представлений, бродячих цирков и карнавальных шествий, но и выступает связующим звеном эпох, обнажает интертекстуальные связи, цитирует литературные памятники прошлого, вступает в полемику с традицией. Эволюция рок-текста с конкретными примерами заимствований, перекличками и архетипическими отсылками прослеживается нами в магистерской диссертации [Хохряков 2019: *рукопись*], а также в публикациях [Хохряков 2016; Хохряков 2019; Клочко, Хохряков 2021].

Подводя итог, можно сказать, что при анализе целостности произведений рок-музыки, противопоставление поэзии и лирики не продуктивно. Будучи синкретической формой искусства, рождённая на стыке музыки, устного поэтического слова и технического мастерства, усиленная в XXI в. медиа-компонентой и обновлёнными интертекстуальными связями, рок-поэзия предлагает новые акценты в восприятии поэтического текста, становясь объектом теоретико-литературных и историко-литературных исследований.

Список литературы

Власова Г. Б. Рок-культура феномен XX века: Автореф. дис. канд. филос. наук: 09.00.13 Ростов н/Д, 2001. 26 с. URL: <http://www.dslib.net/religio-vedenie/rok-kultura-fenomen-xx-veka.html> (дата обращения: 01.11.2022).

Гаспаров М. Л. Анализ поэтического текста Ю. М. Лотмана: 1960-1990-е гг. // Лотмановский сборник. М.: ИЦ Гарант, 1995. т. 1. С. 188–191.

Горбатов Д. С. Городские легенды как психологический феномен // Вопросы психологии. 2012. № 6. С.56–64.

Давыдов Д. М. О статусе и границах русской рок-культуры и о месте рок-поэзии в ней // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Тверь: ТвГУ, 2002. Вып. 6. С. 130–138.

Иванов Л. Дидактическая литература // Словарь литературоведческих терминов / ред.-сост.: Л. И. Тимофеев и С. В. Тураев. М.: «Просвещение», 1974. 509 с.

Доманский Ю. В. Русская рок-поэзия: проблемы и пути изучения / Ю.В. Доманский // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Тверь: ТвГУ, 1999. Вып. 2. С. 27–40.

Касьянова Е. В. Рок-культура в контексте современной культуры.: Дис. канд. филос. наук: 24.00.01. М.: РГБ, 2003.162 с. [Электронный ресурс]. URL: <https://cheloveknauka.com/rok-kultura-v-kontekste-sovremennoy-kultury> (дата обращения: 01.11.2022).

Кириллова А. А. Средневековая идеология и культура в странах Западной Европы: Городская литература. гл. 25, С. 352–354 // История средних веков. Под ред. Н. Ф. Колесниченко. 2-е изд. испр. и доп.-М.: Просвещение, 1986. 575 с.

Ключко К. А., Хохряков А. Л. Дидактический потенциал рок-поэзии и её проблематика (на материале песни “The Man Who Would Be King” Iron Maiden) // Вестник ПНИПУ. Проблемы языкознания и педагогики. 2021. № 4. URL: http://vestnik.pstu.ru/pedag/archives/?id=&folder_id=10593 (дата обращения: 01.11.2022).

Клюева Н. Н. Метрико-ритмическая организация русской рок-поэзии 1980-х годов: Автореф. дис. канд. филол. наук: 10.01.01. М., 2008. 22 с.

Кнабе Г.С. Феномен рока и контркультура / Г.С. Кнабе // Вопросы философии. 1990. № 8. С. 39–61.

Козицкая Е. А. Академическое литературоведение и проблемы исследования русской рок-поэзии // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Тверь: ТвГУ, 1999. Вып. 2. С. 21–27.

Кормилов С.И. Лирика // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Н. Николюкина. М.: Институт научной информации по общественным наукам РАН: Интелвак, 2001. 1596 с.

Лисица И. В. Рок-поэзия Великобритании: прагматический и лингвокультурологический аспекты. Дис. канд. филол. наук: 10.02.04. Иркутск, 2009. 164 с. URL: <http://cheloveknauka.com/rok-poeziya-velikobritanii-pragmaticheskii-lingvokulturologicheskii-aspekty#ixzz5cQomeqqB> (дата обращения: 01.11.2022).

Логачева Т. Е. Русская рок-поэзия 1970-х-1990-х гг. в социокультурном контексте: Автореф. дис. канд. филол. наук: 10.01.01. М., 1997. 25 с. URL: <https://studfile.net/preview/9987736/> (дата обращения: 01.11.2022).

Набок И. Л. Рок-культура как эстетический феномен Электронный ресурс.: Дис. д-ра филос. наук: 09.00.04. РГБ, 1993. 423 с. URL: <https://cheloveknauka.com/rok-kultura-kak-esteticheskiy-fenomen> (дата обращения: 01.11.2022).

Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии: Анализ поэтического текста. СПб. 1996 URL: https://www.booksite.ru/localtxt/lot/man/lotman_u_m/o_po_etah/i_poe_zii/o_poetah_i_poezii/index.htm (дата обращения: 01.11.2022).

Пропт В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Л.: Изд-во ЛГУ, 1986. 364 с.

Снигирев А. В. Снигирева Т. А. О некоторых чертах рок-поэзии как культурного феномена // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Тверь: Твер. гос. ун-т, 1999. Вып. 2. С. 42–46.

Тацит К. О происхождении германцев и местоположении Германии // Корнелий Тацит. Сочинения в двух томах. Т.1. Анналы. Малые произведения. Л., Наука, 1969. / пер. А.С.Бобовича. URL: <http://www.hist.msu.ru/ER/Etext/tacit.htm> (дата обращения: 01.11.2022).

Хохряков А. Л. Истоки анималистических мотивов в рок-лирике группы «Пинк Флойд» // Мировая литература в контексте культуры. Пермь. 2016. № 5 (11). С. 266–277.

Хохряков А. Л. Эволюция песенного творчества «Битлз» и интертекстуальные мотивы // Филологическая наука и образование: тенденции и инновации. Сборник конкурсных научно-исследовательских работ студентов. Пермь: Пермский государственный национальный исследовательский университет, Пермский институт экономики и финансов, ООО «Научно-методическое объединение «ИЖ-Логос», Удмуртский государственный университет, 2019, С. 106–116.

Хохряков А. Л. Интертекстуальные мотивы в британской рок-лирике конца 60-х – начала 70-х гг. XX в. (на материале композиций «Битлз», «Пинк Флойд» и «Дженезис»), магистерская дис.: 18.06.19. Пермь: Пермский государственный национальный исследовательский университет, 2019. 113 с. (*рукопись*).

Чижова И. А. Рок-музыка как культурно-исторический феномен: Автореф. дис. канд. искусствоведения: 17.00.02. М., 1993. 20 с. URL: http://alexkrm.spb.ru/papers/Journalizm/MJ/csz_rock.htm (дата обращения: 01.11.2022).

Шинкаренкова М. Б. Метафорическое моделирование художественного мира в дискурсе русской рок-поэзии: дис. канд. филол. наук: 10.02.01. Екатеринбург: РГБ, 2005. 314 с. URL: <https://cheloveknauka.com/metaforicheskoe-modelirovanie-hudozhestvennogo-mira-v-diskurse-russkoj-rok-poezii> (дата обращения: 01.11.2022).

Щербенок А.В. Слово в русском роке // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Тверь: ТвГУ, 1999. Вып. 2. С. 2–8.

Якобсон Р. Поэзия грамматики и грамматика поэзии // Семиотика. М.: Радуга, 1983. С. 462–482.

Ярошевич Е. Театр античный // Энциклопедия «Кругосвет». URL: https://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/teatr_i_kino/TEATR_ANTIC_HNI.html (дата обращения: 11.03.2021).

Bradley A. The Poetry of Pop. New Haven: Yale University Press, 2019. 424 p.

- Chapman R.* The Lyrics of Syd Barrett. L.: Omnibus Press, 2021. 96 p.
- Dylan B.* Tarantula. Nre York: Scribner, 2004. 160 p.
- Elledge J.* Sweet Nothings: An Anthology of Rock and Roll in American Poetry. Bloomington: Indiana University Press, 1994. 312 p.
- Goldstein R.* The Poetry of rock. New York: Bantam Books, 1972. 147 p.
- Gudénian J-M.* The rock in Prose and Poetry. Independently published, 2021. 196 p.
- Lennon J.* A Spaniard in the Works. Edinburgh: Canongate Books, 1965, 93 p.
- Lennon J.* In His Own Write. New York: Simon & Schuster, 2000, 80 p.
- Morrison J.* The Lords and the New Creatures. New York: Simon & Schuster, 1971, 144 p.
- Nemerov H.* Poetry // Britannica. URL: <https://www.britannica.com/art/poetry/Poetry-and-prose> (дата обращения: 01.11.2022).
- Pattison P.* Lyric Writing vs. Poetry // WDU Writer's Digest. November 10, 2009. URL: <https://www.writersdigest.com/wd-books/writing-better-lyrics-interview> (дата обращения: 01.11.2022).
- Pattison P.* Writing Better Lyrics: The Essential Guide to Songwriting. Cincinnati: Writer's Digest Books, 2010, 304 p.
- Reed L.* I'll Be Your Mirror: The Collected Lyrics. L.: Faber & Faber, 2019, 608 p.
- Smith-Spark L.* Bob Dylan Wins 2016 Nobel Prize for Literature // CNN, October 13, 2016. URL: <https://edition.cnn.com/2016/10/13/world/nobel-prize-literature/> (дата обращения: 01.11.2022).
- Springsteen B.* Songs. William Morrow; Har/Com ed., 1998, 320 p.
- Walsh W.* Under the Rock Umbrella: Contemporary American Poets from 1951 to 1977. Mercer University Press, 2006, 449 p.
- Wells J.* Third Rail: The Poetry of Rock and Roll, MTV Books, 2007, 224 p.
- Zapruder M.* The Difference Between Poetry and Song Lyrics // Boston Review, December, 6, 2012. URL: https://www.bostonreview.net/forum_response/difference-between-poetry-and-song-lyrics/ (дата обращения: 01.11.2022).

ROCK POETRY vs ROCK LYRICS: THE PROBLEM OF CORRELATION OF CONCEPTS

Andrei L. Khokhryakov

Senior lecturer in the Department of Linguistics and Translation,
Faculty of Modern Foreign Languages and Literature,
Perm State National Research University
614990, Russia, Perm, ul. Bukireva, 15
andreipsu@gmail.com
Submitted 02.11.2022

The article considers correlation of ‘lyrics’ and ‘poetry’ within rock music. Addressing their difference in Western (English-speaking) and Russian critical tradition, the author reveals both their distinctive characteristics and likeness (as well cross-character) in historical and socio-cultural aspects. The author comes to the following conclusion: as a syncretic and evolving form of art, not only rock poetry does overcome the boundaries of lyrics as a sub-genre, it also reveals itself in a broader perception of lyrics as a division of literature, in the sense of poetry, serving an object for literary criticism.

Key words: rock lyrics, rock poetry, lyrics, poetry.

Прoсьба ссылаться на эту статью в русскоязычных источниках следующим образом:

Хохряков А. Л. Рок-поэзия vs рок-лирика: проблема соотношения понятий // Мировая литература в контексте культуры. 2022. № 15 (21). С. 67–76. doi 10.17072/2304-909X-2022-15-67-76

Please cite this article in English as:

*Khokhryakov A.L. Rok-poeziya vs rok-lirika: problema sootnosheniya ponyatij [Rock poetry vs Rock Lyrics: The Problem of Correlation of Concepts]. *Mirovaya literatura v kontekste kultury* [World Literature in the Context of Culture]. 2022, issue 15 (21), pp. 67–77. doi 10.17072/2304-909X-2022-15-67-76*

СКАЗКА КЛИНГСОРА В РОМАНЕ НОВАЛИСА «ГЕНРИХ ФОН ОФТЕРДИНГЕН»: ГНОСТИЧЕСКИЙ МИФ

Иван Борисович Чернявский

аспирант кафедры всемирной литературы
Московский педагогический государственный университет
119991, Россия, Москва, ул. Малая Пироговская, д. 1, стр. 1
ibrodiaga@mail.ru

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1704-5283>

Статья поступила в редакцию 25.10.2022

Статья посвящена проблеме рецепции гностического мифа в романе Новалиса «Генрих фон Офтердинген». В сказке Клингсора, являющейся центром романа, воплощаются представления йенских романтиков о новой мифологии, в которой различные религиозные и мифологические системы были бы объединены в новом качестве. Наряду с эксплицитно выраженными античными и христианскими реминисценциями, в романе присутствуют скрытые обращения к гностицизму, выявляемые при рассмотрении текста на более общем уровне. Посредством сопоставительного анализа обнаруживается близость ряда образов, мотивов и тем сказки с онтологическими и космогоническими представлениями гностиков, объединенными в мифологию. Наиболее полно эта близость реализуется в образе Софии – воплощенной божественной мудрости, которая оказывает определяющее влияние на стадиальные изменения мироустройства как в сказке Клингсора, так и в гностическом мифе.

Ключевые слова: Новалис, Генрих фон Офтердинген, гностицизм, гностический миф, мифопоэтика, немецкий романтизм.

Новалис (Novalis, Friedrich von Hardenberg, 1772–1801) – видный представитель йенского круга романтиков, поэт и философ, в чьем творчестве выразились магистральные тенденции культуры рубежа XVIII–XIX вв. Они связаны с романтическим типом умонастроения и мирозерцания, тягой к мистическому проникновению в скрытую от обыденного, бюргерского разума жизнь. Этим мотивировано обращение романтиков к различным эзотерическим религиозно-философским учениям, а также мифологии, в которой усматривался духовный исток жизни и культуры. Отсюда возникает проект новой мифологии, в которой искусство и философия были бы соединены в органическое целое.

Об этом проекте один из главных теоретиков раннего немецкого романтизма Ф. Шлегель (Friedrich Schlegel, 1772–1829) писал следующее: «Новая мифология должна быть создана из сокровеннейших глубин духа; это должно быть самым искусным из всех произведений искусства, ибо оно должно охватывать все остальные» [Шлегель 1983: 387]. Предполагалось, что романтическая мифология, явленная в поэзии, объединит не только различные виды искусства, лирическое и прозаическое, но и приведет к согласию и единству разные религиозные и мифологические системы, соединит их в пространстве единого художественного текста.

Эти чаянья йенских романтиков воплотились в неоконченном романе-мифе Новалиса «Генрих фон Офтердинген», как его жанровую природу определяет Г. Н. Храповицкая [Храповицкая 2007: 52]. В этом произведении прозаическое повествование о будущем поэте и миннезингере Генрихе прерывается поэтическими и сказочными вставками, которые выражают возвышенную суть художественной реальности с помощью мифологически насыщенных образов и лирического контраста. Среди всех вставок первой части романа особенно выделяется сказка Клингсора – поэта-мага и наставника Генриха, предрекающего в иносказательном виде будущее своего ученика. Эта сказка, как замечает Н. Я. Берковский, является сердцевиной романа, демонстрирующей особую «биокомпозицию» [Берковский 2001: 156]. Весь роман содержится в сжатом виде в этой сказке, которая как бы распускается и раскрывается в нем подобно живому организму. Поэтому в сказке Клингсора сосредоточены не только все прошедшие и предстоящие события, поднятые на мифологический уровень обобщений, но и романтические интенции синтеза философии с поэзией и различными мифологическими парадигмами. Здесь в полной мере разворачивается романтическое мифотворчество, объединяющее мифологию Античности с христианством. Однако и другие мифологические и мистико-религиозные реминисценции обнаруживаются в этой сказке: скандинавские мифы, визионерская философия Я. Бёме, алхимико-герметическая образность и гностицизм.

Параллели сказки Клингсора с гностическим учением за редкими исключениями не попадали в поле зрения исследователей, больше концентрировавшихся на механизмах мифопоэтического и сказочного конструирования, а также на выражении романтической эстетики и связи сказки с остальным романом. Более того, в отечественной и зарубежной германистике проблема репрезентации гностицизма в творчестве Новалиса практически не исследовалась. Исключение составляет глава в

книге П. Слотердайка и Т. Х. Мачо «Мировая революция души: хрестоматия и практикум по гностицизму от поздней Античности до современности», посвященная либертинским аспектам образа Софии в художественной литературе [Sloterdijk, Macho 1995: 883–886]; монография А. Лозе «Переживание нуминозного: религиозно-психологическое исследование немецкой лирики от Новалиса до Мейера», в которой ученый указывает на роль гностицизма в формировании мистического умонастроения романтиков [Lohse 2008: 31] и статья Е. К. Сельченко «Гностицистские топосы в литературе немецкого романтизма» [Сельченко 2019: 171–176], в которой обзорно представлены отдельные гностицистские мотивы творчества Новалиса. В ряде других исследований, как, например, в диссертации Э. З. Матуровой «Гностицистская духовная традиция как культурно-философский феномен», лишь постулируется влияние гностицизма на Новалиса и ранних немецких романтиков, но суть и характер этого влияния не раскрываются [Матурова 2013: 78]. Тем не менее репрезентация в ядре романа Новалиса гностицистского мифа выявляет новые смысловые грани произведения в целом, а также расширяет представление о трансформации философско-мистической традиции в его творчестве, поэтому более детальный и пристальный анализ на сравнительно небольшом материале представляется значимым.

Сам гностицизм является в современной гуманитаристике полем проблемным, так как исследователи склонны оценивать это явление то как одну из первых ересей раннего христианства [King 2003: 21–22], то как философско-эзотерическое учение поздней Античности, много воспринявшее из неоплатонизма и манихейства, то как вовсе отдельную мистико-религиозную систему [Jonas 1970: 32–33], имевшую множество течений и разновидностей. Вероятно, гностицизм может быть охарактеризован как паракристианское религиозно-эзотерическое учение, в основе которого лежит близкая дуализму картина мира, противопоставляющая дух как изначальную докосмическую гармонию и материю, возникновение которой является онтологической ошибкой. А. Ф. Лосев, суммируя общие для всех гностицистских направлений черты, определяет это учение следующим образом: «Гностицизм есть 1) оккультно- 2) пневматический и 3) космологически-человечески ограниченный 4) персонализм, причем натуралистический, весьма напряженно ставящий 5) сотериологические цели с помощью 6) мифологически сконструированной системы понятийных категорий» [Лосев 2000: 323]. Содержание гностицистской философии, выстраивающей разные космологические системы и концентрирующейся на проблемах познания и спасения, получает мифологическое оформление. Так, согласно гностицистскому мифу в учении Валентина, изначальное существовало божественная духовная

целостность – Плерома, сотворенная непознаваемым Абсолютом посредством эманации. В ней возникли божественные пары – Эоны, являющиеся персонификациями разных свойств Божества, в чем они образуют своеобразный пантеон. Среди них появилась София – Эон божественной мудрости, которая возжелала расширить пределы своего разума, либо же творить самостоятельно без помощи своей пары – Эона Желания [Walker 1983: 32]. Это стремление нарушило целостность Плеромы, так как София попыталась подняться к самому Абсолюту, но в результате выпала из духовного мира, оказавшись в будущей чувственной вселенной. Из негативных чувств Софии возник Демиург, создавший материальный мир, ограниченный и полный зла, как и его создатель, рожденный из боли и страха. Демиург лишен знания о божественной Плероме, он считает себя единственным истинным Богом, но неосознанно подражает в своем творении высшему миру. Гностики ассоциировали Демиурга с ветхозаветным Яхве и противопоставляли новозаветному Христу, который, согласно их представлениям, стал последним, наиболее совершенным Эоном, вобравшим в себя всё от предыдущих Эонов. Он появился после Софии, чтобы исправить нарушенную ею гармонию. София же вложила в творение Демиурга искру божественности, что привело к возникновению людей: смертных, но наделенных разумом и душой, что дает им шанс на спасение через приобщение к гносису (γνώσις) – тайному мистическому знанию. Поэтому, например, змей-искуситель часто выступает в гностицизме положительным или двойственным персонажем, попытавшимся наделить этим знанием людей. В дальнейшем гностический миф повествует о том, что Христос спустился в материальный мир, вернул Софию в Плерому и, согласно некоторым вариантам мифа, стал супругом Ахамот – дочери Софии, ею единолично рожденной, либо её падшей ипостаси [Jonas 1970: 87]. Этот брак становится залогом будущего спасения людей.

В сказке Клингсора обнаруживается поразительное сходство с этими общими мотивами гностического мифа и его основными действующими лицами. Так, одним из наиболее значимых персонажей сказки оказывается София, названная «богоподобной госпожой» («göttergleiche Frau») [Novalis 1960: 294]. София спускается в пространство Дома (срединный мир), покидая своего бездеятельного супруга Арктура, в чем он похож на Эона желания, который также остается в Плероме, не принимая почти никакого участия в мифе. В результате ухода Софии царство Арктура (верхний мир) замерзает, хотя сам этот уход в сказке никак не мотивирован. В Доме София занята тем, что раскрывает подлинную суть вещей с помощью чудодейственной чаши, влага которой способна отделить профанное знание от сакрального:

«В эту влагу она окунала листок за листком, потом извлекала их и, убедившись, что некоторые знаки не только не расплылись, но, напротив, ярко сверкают, возвращала листок Переписчику, тот присовокуплял его к толстой книге» [Новалис 2003: 76]. С помощью этой чаши преобразается и обретает бессмертие Эрос – будущий спаситель универсума, а само упоминание Софии помогает Фабель побороть Сфинкса. Исходя из этого, София косвенно участвует в возвращении Золотого века, которое мыслится Новалисом как всеобщее духовное спасение, наступающее, в том числе благодаря мистическому знанию, раскрываемому Софией, в чем оно сильно напоминает концепцию гносиса. На это обращает внимание Е. К. Сельченко: «София заводит механизм спасения, спускаясь к людям, чтобы открыть им тайное знание» [Сельченко 2019: 174]. Сам образ Софии, по всей видимости, был воспринят Новалисом через теософию и мистицизм Я. Бёме, в чьем учении София выступала едва ли не четвертой ипостасью Бога, либо же посредницей Абсолюта и людей, в чем она сближалась с Христом. Впрочем, К. Гили считает, что сам Я. Бёме находился под влиянием гностической традиции, что могло косвенно повлиять на Новалиса [Gilly 2000: 423-424]. С развитием сказки пространство Дома захватывается Переписчиком – символической фигурой безжизненной рациональности, чьи действия и неспособность воспринять любовь и искусство, за которые отвечают Эрос и Фабель, сближают его с образом Демиурга – злого ложного бога. У них имеются соратники и прислужники, связанные с первозданными силами природы. У Переписчика ими выступают Сфинкс и Парки из Подвала (нижнего мира), связанные со старостью и смертью, а у Демиурга архонты – стихийные духи и планетарные управители. Другим демиургическим началом в сказке выступает Солнце, символизирующее для Новалиса временность и конечность мира. Оно также может быть сопоставлено с образом злого настоящего Бога, так как источает ложный материальный свет, противопоставляемый «ночному свету» духовного мира.

С гибелью сгорающего Солнца заканчивается власть Переписчика, и наступает царство вечности. В этом активно участвуют Эрос и Фабель, опосредовано направляемые Софией. В конце сказки София возвращается к своему супругу, а Эрос вступает в брак с Фрейей – дочерью Софии и Аркура. Так обнаруживаются параллели между малой Софией и Фрейей. Однако в отличие от гностической Ахамот, Фрейя приходится дочерью обоим супругам сразу и обитает всё время в верхнем мире, что делает её образ лишённым негативных черт – она воплощает потустороннюю, обожествленную возлюбленную. И в этом проявляется

ключевое отличие сказки Новалиса от гностического мифа: зло и грехопадение умалются, отходя на второй план, что соответствует взглядам автора об иллюзорности зла: «Для истинно религиозного человека греха не существует» [Новалис 2014: 281]. Посредством рассмотрения сказки Клингсора через призму гностического мифа выявляется связь Эроса, спасающего универсум своей любовью к Фрейе, с образом Эона Христа. Подобная близость мотивирована в том числе философскими взглядами Новалиса, который объединяет две формы любви: страстную (эрос) и жертвенно-сощрадательную (агапэ) в образе Эроса, что соответствует его эстетическим представлениям о духовном измерении сексуального чувства. Подобно тому, как действия Софии в гностицизме приводят к рождению Христа, действия Софии в сказке ведут к обожествлению Эроса, становящегося новым правителем вселенной, перешедшей в вечность.

В сказке Клингсора, являющейся центральной частью романа Новалиса «Генрих фон Офтердинген», обнаруживается своеобразная рецепция и трансформация гностического мифа, известного по учению Валентина, на разных уровнях текста: 1. в системе персонажей, включающей ряд соответствий: София – Эон София, Арктур – Эон Желания, Переписчик и Солнце – Демург, Ахамот – Фрейя, Эрос – Эон Христос; 2. в нарративе и основных космогонических и эсхатологических мотивах, связанных с образом Софии: нарушающий первозданную гармонию уход из высшего мира (царство Арктура, Плерома); власть ложного бога над чувственным, срединным миром; спасение через мистическое знание (гносис); низложение тиранического божества и восстановление утраченной гармонии, в чем существенная роль отводится Спасителю. В характере реализации гностического мифа в сказке Клингсора проступают специфические черты романтической эстетики и натурфилософии Новалиса, включая субъектоцентризм и образ устремленного в бесконечность мира, неразрывно связанного с личным началом. И в этом проступает типологическая близость не только с гностическим учением и мифологией Валентина, но и с общими идеями гностицизма вообще. На подобную близость романтического и гностического обратил внимание А. Ф. Лосев: «В гностицизме мир есть не что иное, как объективация субъективных переживаний самой Софии. Этот мир сам не знает ни своей сущности, ни своего происхождения. Он способен только вечно искать свою истину и свою красоту и никогда не достигать ни того, ни другого. Но ведь это же и есть то, что в новой и новейшей литературе именуется романтизмом. Это страстный уход в бесконечность, которую никогда нельзя достигнуть и которая в конце концов остается достоя-

нием все того же субъекта, уходящего в неизвестную, но смутно ощущаемую даль» [Лосев 2000: 384]. Учитывая, что Генриху было предназначено осуществить сказку Клингсора во второй части романа, для чего он должен стать Эросом, что привело бы к наступлению вечности, подобная субъективная метафизическая интенция здесь непосредственно явлена. Кроме того, сам универсум может быть выведен из внутреннего мира романтического героя-поэта: «Душа Генриха была зеркалом, в которое глядится сказка вечера. Генриху чудилось, будто вселенная почивает в нем, расцветая, и вверяет его гостеприимству свои сокровенные прелести и клады» [Новалис 2003: 46].

В отличие от гностиков, Новалис не концентрируется на падшей природе посюстороннего бытия, указывая на иллюзорность зла, которое может быть преодолено с помощью любви, искусства и мистического познания. Существование чувственного мира не является для него космической ошибкой, а идея спасения понимается не столько как преодоление материи, сколько как пробуждение бесконечного и божественного в самой природе, что ведет к всеобщему одухотворению, которое мыслится Новалисом не только как вечное стремление, но и как нечто осуществимое. Поэтому в сказке Клингсора запечатлены сущностные аспекты гностического учения и мифологии, претерпевающие, тем не менее, романтическую трансформацию, сообразно философским и художественным взглядам Новалиса.

Список литературы

- Берковский Н. Я.* Романтизм в Германии. М.: Азбука-классика, 2001. 567 с.
- Лосев А. Ф.* История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития. В 2 кн. Кн. 1. Харьков: Фолио; М.: АСТ, 2000. 832 с.
- Матурова Э. З.* Гностическая духовная традиция как культурно-философский феномен: дисс. ... к. филос. н. Казань, 2013. 160 с.
- Новалис.* Генрих фон Офтердинген // Новалис. Генрих фон Офтердинген. Изд. подг. В. Б. Микушевич. М.: Ладомир; Наука, 2003. С. 156–171.
- Новалис.* Фрагменты. Пер. с нем. А. Л. Вольского. М.: Владимир Даль, 2014. 320 с.
- Сельченко Е. К.* Гностические топосы в литературе немецкого романтизма // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2019, №2 (61). С. 165–179.
- Храповицкая Г. Н., Коровин А. В.* История зарубежной литературы. Западно-европейский и американский романтизм: Учебник для студентов педагогических вузов. М.: Академия, 2007. 430 с.
- Шлегель Ф.* Разговор о поэзии // Шлегель Ф. Эстетика, Философия, Критика. В 2-х т. Т. 1. Вступ. статья, сост., пер. с нем. Ю. Н. Попова; Примеч. Ал. В. Михайлова и Ю. Н. Попова. М.: Искусство, 1983. С. 365–417.

Gilly C. Das Bekenntnis zur Gnosis von Paracelsus bis auf die Schüler Jacob Böhm // *From Poimandres to Jacob Böhme: Gnosis, Hermetism and the Christian Tradition.* Amsterdam: Bibliotheca Philosophica Hermetica, 2000. S. 385–426.

Jonas H. The Gnostic Religion. The Message of the Alien God and the Beginnings of Christianity. Boston: Beacon Press, 1970. 388 p.

King K. L. What is Gnosticism? Cambridge, London: Belknap Press of Harvard University Press, 2003. XII, 343 p.

Lohse A. Die Erfahrung des Numinosen: Eine religionspsychologische Studie zur deutschen Lyrik von Novalis bis Meyer. München: GRIN Verlag, 2008. 240 S.

Novalis. Heinrich von Ofterdingen // *Novalis. Schriften. Erster Band: Das dichterische Werk.* Stuttgart: W. Kohlhammer, 1960. S. 183–372.

Sloterdijk P., Macho T. H. Weltrevolution der Seele: Ein Lese- und Arbeitsbuch der Gnosis von der Spätantike bis zur Gegenwart. Zürich: Artemis & Winkler, 1995. 1031 S.

Walker B. Gnosticism: Its History and Influence. Wellingborough, Northamptonshire: Aquarian Press, 1983. 224 p.

KLINGSOHR'S FAIRYTALE IN THE NOVEL “HENRY VON OFTERDINGEN” BY NOVALIS: Gnostic MYTH

Ivan B. Chernyavsky

Postgraduate student of the Department of World Literature

Moscow Pedagogical State University

119991, Russia, Moscow, M. Pirogovskaya str., 1/1

ibrodiaga@mail.ru

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1704-5283>

Submitted 25.10.2022

The article is devoted to the problem of the reception of the Gnostic myth in Novalis' novel “Henry von Ofterdingen”. The fairytale of Klingsohr, which is the center of the novel, embodies the ideas of the Jena romantics about a new mythology, in which various religious and mythological systems would be united in a new capacity. Along with explicitly expressed Hellenistic and Christian reminiscences, there are hidden references to Gnosticism in the novel, which are revealed when the text is investigated at a more general level. By means of a comparative analysis, the closeness of a number of images, motifs and themes of the fairytale with the ontological and cosmogonic ideas of the Gnostics, united in mythology, is revealed. This closeness is most fully realized in the image of Sophia – the divine wisdom incarnation, which has a decisive influence on the phasic changes in the world order both in the Klingsohr's fairytale and in the Gnostic myth.

Key words: Novalis, Heinrich von Ofterdingen, Gnosticism, gnostic myth, myth criticism, German romanticism.

Просьба ссылаться на эту статью в русскоязычных источниках следующим образом:

Чернявский И. Б. Сказка Клингсора в романе Новалиса «Генрих фон Офтердинген»: гностический миф // *Мировая литература в контексте культуры*. 2022. № 15 (21). С. 77–85. doi 10.17072/2304-909X-2022-15-77-85

Please cite this article in English as:

Chernyavsky I. B. Skazka Klingsora v romane Novalisa «Genrih fon Offerdingen»: gnosticheskiy mif [Klingsohr's Fairytale in the Novel “Henry von Offerdingen” by Novalis: Gnostic Myth]. *Mirovaya literatura v kontekste kultury* [World Literature in the Context of Culture]. 2022, issue 15 (21), pp. 77–85. doi 10.17072/2304-909X-2022-15-77-85

РОМАНТИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ ВОЛЬФГАНГА ХИЛЬБИГА

Дмитрий Александрович Чугунов

д. филол.н., доцент, профессор кафедры истории и типологии русской и зарубежной литературы

Воронежский государственный университет
394018, Россия, Воронеж, пл. Университетская, 1
dmtrchugunov@yandex.ru

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6368-3628>

Статья поступила в редакцию 24.10.2022

В статье исследуется значимость романтической традиции в творчестве Вольфганга Хильбига. Показано, что произведения писателя являются не только отображением идейных и общественных конфликтов немецкой жизни конца XX в., но примером аллюзивного обращения к идеям романтизма и мировой культуры в целом. Романтические элементы поведения прослеживаются в биографии В. Хильбига и уже в его ранней лирике. В романах «Я» и «Временное пристанище» звучит тема буржуазности и пошлости бытия, характерная для романтиков. В целом творчество В. Хильбига может восприниматься как ожидание нового сакрального Слова.

Ключевые слова: Вольфганг Хильбиг, романтическое повествование, «Я», «Временное пристанище».

Восприятие творчества Вольфганга Хильбига (1941–2007) в современном отечественном литературоведении отличается устойчивой смысловой привязкой его к обстоятельствам политической и общественной жизни Германии второй половины XX в. Так, М. С. Потёмина обращает внимание на «авторский прогноз неизбежно грядущего отчуждения между Востоком и Западом» [Потёмина 2009: 44], «пугающий образ СССР» в романе «Временное пристанище» отмечает О. В. Молчанова [Молчанова 2020: 116], о темах немецко-немецких литературных интересов, Холокоста, о перспективах литературного развития Германии размышляет Е. В. Соколова [Соколова 2006: 105]. Подобные выводы не вызывают сомнений, однако не менее значимой является формулировка, с которой писателю была в 2002 г. присуждена высшая литературная награда Германии – Бюхнеровская премия:

«Вольфгангу Хильбигу – который в необъятной пустоте молчания поднял голос, чтобы уйти от бессловесности; который утвердился в своей поэзии и бросил вызов власти, освещая её пропасти; тому, кто пугающе-чудесным способом озвучил всю меру отчаяния, испытываемого уже не обманывающимся насчёт своего рассудка, кто чрезвычайно требовательно и неосознанно пробуждает наш язык к захватывающей жизни» [Wolfgang Hilbig. Urkundentext].

Творчество В. Хильбига являет собой пример более широкого, аллюзивного обращения к истории мировой культуры. Легко заметить, что и в судьбе самого автора, и в образах и сюжетах его произведений прослеживаются отсылки к идеям более широким, выходящим за пределы XX в. Биография писателя открывает нам характерную романтическую модель бытийного двойничества, модель несводимости личности к устойчивым определениям. Например, обыватель никогда не сказал бы, что В. Хильбиг выглядит как рафинированный интеллигент. Несмотря на то, что писатель пользовался уважением в литературном мире и стал обладателем двух десятков литературных премий, он «не выглядел как интеллигент... Он был обычным, редко показывал свою начитанность и обладал носом боксёра, потому что в юности он боксировал» [Biskupek 2008: 77].

Немецкими романтиками В. Хильбиг увлёкся ещё в юношеском возрасте. Душевный порыв юноши-токаря из немецкой провинции к вершинам культуры разбудил в нём тягу к сочинительству. Именно романтическая ирония, ставящая под сомнение существующее, кажущееся прочным, несомненным, так изменила его собственный стиль, что автором заинтересовалась восточногерманская «Штази». Эпистолярный жанр, часто использовавшийся немецкими (и не только) романтиками, во всём великолепии иронии заблистал в письмах военнослужащего Хильбига родным и близким. Не менее романтичен по своей природе оказался и порыв В. Хильбига отправиться из обыденности, пусть даже социалистической, в дальние страны. В 1963 г. он попытался сменить предсказуемость домашнего существования на плавание в Азию или Южную Америку, однако морское пароходство ГДР отказало ему в этом.

Трагическое романтическое «несовпадение» личности и окружающего её общества проявилось в тот момент, когда В. Хильбиг двинулся вперёд по так называемому «биттерфельдскому пути». Его делегировали от своего предприятия в «кружок пишущих рабочих» в Альтенбурге. Однако уже первые литературные опыты В. Хильбига вызвали серьёзные сомнения у восточногерманских властей. Непозволительная

внутренняя свобода текстов длительное время препятствовала их опубликованию, причём как в Восточной, так и в Западной Германии. Лишь в 1966 г. в журнале «Я пишу» увидели свет его четыре стихотворения.

Так, стремление дистанцироваться от окружающего мира хорошо чувствуется в раннем стихотворении «Подотчётность» («*rechenschaft*», 1967):

*вы спрашиваете меня я скажу вам
я кое с кем обменялся взглядом
и вернулся уставшим
с желанием упасть ничком
и спать*

*кто я где я стою и хожу спрашиваете вы
далеко в славной осени скажу я в году
который виноградинами падает в лесу
который растворяется на том пути
что заканчивается за горизонтом*

*я незамеченно последний кто вдруг
уходит с той поры исчезнуть может
не оставляя следа и который
вас однако видел и чувствовал
которого останавливали как слабейшее
звено в цепи [Hilbig 1983: 20].*

Несвобода лирического «Я» передана здесь на собственно формальном уровне. Используемый в качестве основного принципа лирического повествования гипотаксис превращается в синоним подчинения, в то время как пространство сна выступает его смысловым антонимом, ибо во сне не может существовать никакой отчётности перед кем-либо. Отсюда логичен и предугадываем бунт маленького человека в третьей строфе. Лирический герой, это «слабейшее звено» в системе, демонстрирует желание вдруг исчезнуть, отринуть навязчивый контроль над собой.

Параллели между реальной биографией и судьбой лирических персонажей В. Хильбига подтверждаются свидетельствами из его досье, заведённом «Штази», где писатель получает характеристику «враждебно-негативно настроенного» (см.: [Biografie 2018]).

Атмосфера общественной жизни ГДР великолепно воспроизведена В. Хильбигом в романе «Я» («*Ich*», 1993). С одной стороны, писателю удалось сделать великолепный художественный слепок того абсурда, в

который погружалась внутренняя жизнь Восточной Германии. Столица ГДР, в которой происходит действие, представляет собой принципиально искажённую реальность. События в ней привязаны к бесконечным подвалам и станциям метро. Главный герой, начав сотрудничество со спецслужбами, словно раздваивается на себя прежнего и того, кто сменил своё настоящее имя на несколько оперативных кличек. В его новой реальности уже не остаётся места обычным человеческим отношениям. Все действующие лица так или иначе связаны со «Штази», а смысл их жизни заключается во взаимной слежке и проверках на благонадёжность. Подобная всеобщая враждебность метафорически выражена, например, следующим образом: «Когда в 18.00 продуктовые магазины закрывались, город вымирал; за какие-то полчаса между домами, которые сразу и одновременно запирались на засовы и на замки, устанавливалось молчание, словно город предупредили о нападении вражеских сил; молчание, сбившиеся в кучу, дома застывали, будто в ожидании исполинского, разрушительного, все превращающего в развалины удара» [Hilbig 1993:121].

С другой стороны, при более глубоком осмыслении романа становится ясно, что тема ГДР не является в романе В. Хильбига главной. Й. Пфайффер справедливо указал на то, что «Я» – это легко узнаваемый «Künstlerroman», который ориентируется на романтическую традицию. По мнению литературоведа, В. Хильбиг также сатирически изображает место художника и, шире, искусства в современности, а «за игрой с автобиографическими фрагментами и комментариями рассказчика в тексте скрывается (невывказанный) вопрос о том, может ли ещё искусство каким-либо образом защищаться от системных и инструментальных ограничений современного общества; есть ли для него другая возможность, кроме бегства» [Pfeiffer]. И творческое исступление главного героя¹, и попытка его бегства от враждебного окружения, его активная тяга к новой жизни², и фантастические образы новой действительности, в которую попадает художник³ – всё это укладывается в легко узнаваемую романтическую модель. По верному замечанию Й. Пфайффера, собственно эстетика повествования отсылает нас не только к «Генриху фон Офтердингену» Новалиса, но и к «Странствованиям Франца Штернбалда», и к «Руненбергу» Л. Тика, и к «Житейским воззрениям кота Мурра» Э. Т. А. Гофмана [Pfeiffer].

Неслучайность романтической модели в творчестве В. Хильбига подтверждается особенностями центрального конфликта в романе «Временное пристанище» («Das Provisorium», 2001), который был опубликован за пару лет до романа «Я» и ещё до присуждения писателю

Бюхнеровской премии. Сюжет этого произведения построен на изображении постепенного саморазрушения человека, однажды то ли уехавшего, то ли бежавшего из ГДР в ФРГ, однако и там не нашедшего себе настоящего дома.

Несмотря на то, что воспоминания героя о Восточной Германии окрашены в уныло-серые тона (полицейские собаки, серые бетонные стены, превращающие любое жизненное пространство в казарму и т.п.), автор не стремится превратить описание западного мира в антитезу ужасному пространству социализма. В. Хильбиг в романтической традиции размышляет о противостоянии человека и всего мира: его герой, писатель Ц., «вообще уже не чувствовал сопричастности какому-либо миру» – что западному, что восточному [Хильбиг 2004: 20]. Сравнивая два мира, в которых ему довелось жить, герой иронично замечает: «В высококочтимой Федеративной Республике... так же глупо мелют вздор, как и в социалистическом отечестве... можно, собственно говоря, смеяться дочки. Чуть отличается одна от другой только степенью эффективности; западная, однако же, уважабельнее, ГДР до этого ещё расти и расти» [Хильбиг 2004: 115]. В любом месте «клетки его организма... мало-помалу заполнялись тягучей глупостью... что лезет в Европе у каждого из ушей» [Хильбиг 2004: 134].

Во «Временном пристанище» В. Хильбиг развивает характерную романтическую тему *буржуазности и пошлости* бытия, ужасающих человека. Именно по этой причине Нюрнберг в сознании писателя Ц. ассоциируется не с вагнеровскими «Нюрнбергскими мастерзингерами». Это – «город реминисценций, город подделок; чтобы расширить ассортимент бутиков, здесь как будто растиражирован каждый гран человеческого существа» [Хильбиг 2004: 13]. Нюрнбергская *молодёжь* – это уже не юноши, что мечтали о преображении мира, до отказа наполненного «непридуманным ужасом *Нового времени*» [Хильбиг 2004: 124], они – всего лишь quasi-бунтующая прослойка местного общества, что только «мыслит себя небуржуазной», попивая пиво на вершине исторического Бургберга и полагая, что так она сопротивляется здесь «потребительскому угару» [Хильбиг 2004: 13].

Ставя в центр повествования писателя, творческую личность, В. Хильбиг вопрошает о роли художника слова в настоящем. Позиция автора отличается ярко выраженным пессимизмом, ибо даже в ГДР литература играла куда большую роль, чем в ФРГ. Оказавшись на условном Западе, писатель Ц., обрёл свободу самовыражения, однако быстро понял, что свободное слово должно в первую очередь хорошо продаваться, иначе в нём нет никакого смысла. Вот лишь несколько примеров его размышлений: «Свобода прессы, что уж там говорить, докатилась

до свободы любую вещь, всё равно, какого рода, обрабатывать до тех пор, пока вещь эта не приобретёт товарный вид... Любые факты и нефакты (всё, что можно хоть как-то продемонстрировать или облечь в слова) должны продаваться, а для этого все знаки и образы хороши» [Хильбиг 2004: 56]; «Книжки слишком сложны и не дают рассеяться. Вот мы и читаем газеты, в которых пестрым пестро» [Хильбиг 2004: 57]; «Литература, которая отказывается служить развлечению, карается на рынке отсутствием внимания» [Хильбиг 2004: 58].

Романтикам свойственно было воспринимать происходящее излишне эмоционально, обострённость чувств диктовала резкость суждений. Главный герой романа В. Хильбига честен с собой. Переселившись в мир, называемый свободным, он сопоставляет увиденное с тем, что звучало в восточногерманских пропагандистских лозунгах. И – внешне понимает, что он тоже стал «одним из тех писателей Федеративной Республики, что “роняют слёзы в своё пиво”» [Хильбиг 2004: 24]. Ему приходится смириться с тем, что настоящая реальность просто ускользает от него, подменяемая фантомами, обманками, рекламными слоганами [Хильбиг 2004: 29].

Следует обратить внимание на постоянное балансирование героя между культурными пространствами ФРГ и ГДР. В. Хильбиг, как и другие писатели ГДР: К. Вольф [Wolf 1999: 13], и Ф. Браун [Braun 1990], и К. Хайн [Chronist ohne Botschaft 1992], и многие другие – мучительно осмысляет возможность иного пути развития для Восточной Германии. И при этом он стремится избежать ответа политического. Героя В. Хильбига интересует человек как таковой, интересуют пути развития общества как такового. Парадоксальным выводом из его размышлений оказывается то, что как на востоке, так и на западе страны люди сделали выбор не в пользу высокой культуры, а потому с 1949 и по 1989 гг. и ГДР была не лучше и не хуже ФРГ.

А в этой ситуации романтическая личность в настоящем ставится под сомнение. Уже в начале повествования слышится злая ирония: «Писательское ремесло у всех вызывает сомнения, и Ц. не знал, в хорошем ли свете оно его выставляет. <...> сообщение о принадлежности к писательскому цеху вызывает не меньшую оторопь, чем если ты признаёшься в кругу иностранцев, что у тебя немецкое гражданство. <...> И когда сообщаем, что ты писатель, все... таращат глаза; как будто ты заявил: *Я оберштурмбаннфюрер!*» [Хильбиг 2004: 45].

Писатель Ц. также вспоминает, «как на последней, Лейпцигской, ярмарке, где он побывал – последней ярмарке времён ГДР, в год воссоединения, – его затрясло вдруг от омерзения, и он убежал оттуда; писания журналистов, профессиональных диссидентов и жертв прославились и

производили фурор; книги настоящих писателей не воровали больше со стендов, они одиноко и глупо глазели с полок на бывших своих читателей» [Хильбиг 2004: 251].

Не случайно многие литературные критики (У. Виттшток, Б. Дальке, К. Лозе) считали В. Хильбига последним великим немецким поэтом в истинно шиллеровском духе. Это означало – слегка наивным, одержимым Поэзией, не связанным с миром *торговли* книгами.

Лирический герой В. Хильбига – всегда независим, романтически отстранён от общего мнения:

*Вы построили мне дом
позвольте мне начать ещё один.*

*вы поставили мне кресла
положили куклы в свои кресла.*

*вы сэкономили мне деньги
я бы предпочёл украсть.*

*вы проложили путь для меня
я продираюсь
через подлесок рядом с дорогой.*

*вы сказали, что мне должно идти одному
я бы пошёл
вместе с вами [Hilbig 1979: 8]⁴.*

Романтическая способность служить высшему идеалу, несомненно, угадывается за многими конфликтами и сюжетными поворотами в произведениях В. Хильбига. Так, в XX в. человеческую речь безостановочно принуждали служить идеологии. Речь девальвировалась, теряя как свой смысл, так подчас и форму. Трагичная фигура *писателя*, ищущего себя настоящего, переживающего собственную неспособность сказать действительно важное и значимое, не случайно появляется в двух известных романах В. Хильбига. Его размышления и о В. М., и о «писателе Ц.» – это размышления о будущем высокой литературы, о её роли в человеческом социуме.

Обратим здесь внимание на важный эпизод в романе «Временное пристанище», который требует особенно глубокого истолкования. Писатель Ц. во сне встречает незнакомца, с которым затевает драку. Это был «белобородый старик, довольно крепкого телосложения. Старик

тянул его за рукав и всё твердил, не проводить ли молодого человека на исповедь. <...> Ц. с силой пихнул его в грудь, старика отшвырнуло к каменной стене, но он всё улыбался. Тут Ц. осенило, что это Бог... несомненно, это *Бог*, он уже видел его таким в своём воображении. В порыве ярости вперемешку со страхом он крепко схватил старика за горло. “У тебя – всё, у меня – ничего!” – заорал он, но крик вышел слабеньким и визгливым» [Хильбиг 2004: 118 и далее].

Приведённая сцена является аллюзией на эпизод борения Иакова с Богом: «И остался Иаков один. И боролся Некто с ним до появления зари» (Быт. 32:24). Смысл этого истолковал ещё в IV в. Амвросий Медиоланский, один из великих латинских учителей христианской Церкви: «Итак, Иаков, который очистил своё сердце от всякой вражды и имел в себе чувство миролюбия, после того как оставил всё своё, остался один и боролся с Богом. Ведь всякий, кто пренебрегает мирским, приступает к образу и подобию Божию. Что же значит бороться с Богом, как не начать состязание в добродетели, сойтись с более сильным и стать лучшим подражателем Бога, чем прочие? И поскольку вера его и благочестие остались непревзойдёнными, то Господь открыл ему сокрытые тайны, коснувшись состава бедра его, – в знак того, что из его рода должен был произойти от Девы Господь Иисус, Который подобен и равен Богу. Состав поражённого бедра знаменует крест Христа, Который будет спасением для всех, распространив по всему миру прощение грехов, и Который неподвижностью и сном Своего тела дарует воскресение усопшим. Поэтому справедливо, что *солнце возшло* (ср. Быт. 32:31) для Иакова, в чьём роде воссиял спасительный крест Господа» [Свт. Амвросий].

Похожим образом можно истолковать и эпизод из «Временного пристанища». Уверен ли писатель XX в., что в его произведениях «возойдёт солнце»? Не построена ли речь современного *художника слова* на лжи (как это ощущает писатель Ц.)? Несут ли современные книги «спасение» для человека? Свободен ли сам писатель от чувства вражды к другому и т.д.?

В этом смысле присуждение Премии Немецкой Академии языка и поэзии В. Хильбигу только подчеркнуло важнейшее обстоятельство наших дней: литературный мир находится в ожидании нового важного *Слова*.

Примечания

¹ Он писал «с такой интенсивностью, которую никогда раньше не замечал за собой, стихи и короткие прозаические миниатюры на одну-две страницы; это были частицы, которые, если можно так выразиться, выпадали из-под его пера,

когда он пребывал в полусне или в те моменты, когда что-то неизвестное сопротивлялось унынию ума, которое иначе получало над ним верх» [Hilbig 1993: 119].

² Назойливая опека куратора из «Штази» заставляет писателя В.М. бежать из своего провинциального городка в Берлин.

³ Романтическое определение фантастический не раз встречается в повествовании. «Вновь и вновь так выходило, что вся действительность становилась для меня фантастической», – говорит рассказчик [Hilbig 1993: 44]. «Он шёл дальше как бы через совершенно иной, неизмеримо фантастический мир», – комментирует со своей стороны автор [Hilbig 1993: 248].

⁴ Стихотворение «ihr habt mir ein haus gebaut».

Список литературы

Свт. Амвросий Медиоланский. Толкования на Быт. 32.24 // Толкования Священного писания. – URL: <http://bible.optina.ru/old:gen:32:24> (дата обращения: 14.06.2020).

Молчанова О. В. Образ СССР и современной России в немецкой литературе во второй половине XX – начале XXI века // Скиф. Вопросы студенческой науки. 2020. № 10 (50). С. 114–117.

Потёмкина М. С. «Концепт “граница” в романе В. Хильбига “Временное пристанище”» // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Серия: Филология, педагогика, психология. 2009. № 2. С. 40–45.

Соколова Е. В. Современная литература Германии: поиски выхода из постмодернизма // Постмодернизм: что же дальше? (Художественная литература на рубеже XX—XXI вв.). 2006. С. 98–137.

Хильбиг В. Временное пристанище / пер. с нем. Анны Шибаровой. СПб : Азбука-классика, 2004. 256 с.

Biografie // Wolfgang-Hilbig-Gesellschaft e.V., Leipzig, 2018. URL: <https://www.wolfgang-hilbig.de/wolfgang-hilbig/biografie> (дата обращения: 10.06.2020).

Biskupek M. Von Lärchenau über Hilbig nach Berlin / M. Biskupek // Eulenspiegel. 2008. № 7. S. 77.

Braun V. Kommt Zeit, kommen Räte // Die Geschichte ist offen. DDR 1990 : Hoffnung auf eine neue Republik. Reinbek b. Hamburg: Rohwolt, 1990. S. 16–20.

Chronist ohne Botschaft, Christoph Hein: ein Arbeitsbuch; Materialien, Auskünfte, Bibliographie. Berlin; Weimar: Aufbau, 1992. S. 162–163.

Hilbig W. Abwesenheit. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1979. 85 S.

Hilbig W. “Ich”. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1993. 377 S.

Hilbig W. Stimme, Stimme: Gedichte u. Prosa. Leipzig: Reclam, 1983. 123 S.

Pfeiffer J. Wolfgang Hilbig: «Ich» // Pädagogische Hochschule Freiburg. Homepage von Prof. Dr. Joachim Pfeiffer. URL: <https://www.ph-freiburg.de/deutsch/hp/homepage-von-prof-dr-joachim-pfeiffer/biografisches/wolfgang-hilbigs-roman-ich.html> (дата обращения: 12.08.2020).

Wolf Chr. Sprache der Wende: Rede auf dem Alexanderplatz // Auf dem Weg nach Tabou: Texte 1990–1994. München: DTV, 1999. 344 S.

Wolfgang Hilbig. Urkundentext // Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung.
2002. 26. Oktober. URL:
[https://www.deutscheakademie.de/de/auszeichnungen/georg-buechner-
preis/wolfgang-hilbig/urkundentext](https://www.deutscheakademie.de/de/auszeichnungen/georg-buechner-preis/wolfgang-hilbig/urkundentext) (дата обращения: 10.06.2020).

THE ROMANTIC TRADITION IN THE WORKS OF WOLFGANG HILBIG

Dmitrii A. Chugunov

Doctor of Philology, Professor in the Department of History and Typology of Russian
and Foreign Literature

394018, Russia, Voronezh, Universitetskaya pl., 1
dmtrchugunov@yandex.ru

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6368-3628>

Submitted 24.10.2022

The article examines the importance of the romantic tradition in the work of Wolfgang Hilbig. It is shown that the writer's works are not only a reflection of the ideological and social conflicts of German life at the end of the twentieth century, but an example of an allusive appeal to the ideas of Romanticism and world culture in general. Romantic elements of behavior can be traced in the biography of W. Hilbig and already in his early lyrics. In the novels “Ich” and “Das Provisorium”, the theme of bourgeoisness and vulgarity of being, characteristic of romantics, sounds. In general, the work of W. Hilbig can be perceived as an expectation of a new sacred Word.

Key words: Wolfgang Hilbig, romantic narrative, “Ich”, “Das Provisorium”.

Просьба ссылаться на эту статью в русскоязычных источниках следующим образом:

Чугунов Д. А. Романтическая традиция в творчестве Вольфганга Хильбига // Мировая литература в контексте культуры. 2022. № 15 (21). С. 86–95. doi 10.17072/2304-909X-2022-15-86-95

Please cite this article in English as:

Chugunov D. A. Romanticheskaya tradiciya v tvorchestve Vol'fganga Hil'biga [The Romantic Tradition in the Works of Wolfgang Hilbig]. *Mirovaya literatura v kontekste kultury* [World Literature in the Context of Culture]. 2022, issue 15 (21), pp. 86–95. doi 10.17072/2304-909X-2022-15-86-95

Раздел 2. Проблемы рецепции и интерпретации
в мировой литературе и культуре

УДК 821.111(73)

doi 10.17072/2304-909X-2022-15-96-102

**СКАЗОЧНЫЕ СЮЖЕТЫ И ИХ ТРАНСФОРМАЦИИ
В РАННИХ СТИХОТВОРЕНИЯХ СИЛЬВИИ ПЛАТ**

Екатерина Витальевна Барина

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

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9678-3086>

Статья поступила в редакцию 17.10.2022

В своем творчестве Сильвия Плат многократно обращается к мифологическим и сказочным образам. Персонажи, связанные со сказками и народной культурой в целом, не столь многочисленны и возникают преимущественно в раннем творчестве поэтессы. Но даже истории о Золушке, Синей Бороде или принцессе, спускающейся в царство гоблинов, обретают у Плат мифологические ассоциации, превращаясь в своеобразную аллегорию жизни. Через сказочные образы поэтесса пытается преодолеть экзистенциальный страх смерти и психологическую травму, полученную в детстве после смерти отца.

Ключевые слова: Сильвия Плат, «Юношеские стихотворения», сказка, луна, визионер.

Творчество американской писательницы и поэтессы Сильвии Плат крайне разнообразно. На протяжении всей жизни Плат с чрезвычайным интересом относилась к сказкам, читала и перечитывала сборник «Африканские народные сказки» («African Folktales»), и даже написала книгу для детей. Игровая и народная культуры чрезвычайно ее интересовали. В стихах поэтессы встречаются многочисленные аллюзии на сказку братьев Grimm «Белоснежка» (см. стихотворение «Зеркало»). Сильвия Плат была прекрасно знакома с творчеством Шекспира, а среди ее любимых произведений была пьеса «Буря», наполненная волшебными чарами и различными сказочными мотивами (свой последний сборник стихов Плат озаглавила «Ариэль»). В дневниках неоднократно встречаются параллели с миром «Алисы в зазеркалье». При этом необходимо отметить, что сказочные мотивы наиболее часто встречаются в

раннем творчестве Плат, до 1956 года (именно в этом году она встречает своего будущего мужа, английского поэта Теда Хьюза, знакомство с которым стало поворотным моментом не только в ее частной жизни, но и в творчестве). Если мы откроем сборник стихотворений Плат, подготовленный к публикации Тедом Хьюзом, то обнаружим, что большая часть «сказочных стихотворений» попала в раздел «Юношеские стихотворения» («*Juvenilia*»), где собраны произведения, написанные Плат до знакомства с Хьюзом и причисляемые им к ученическим и незрелым. В предисловии к собранию стихотворений Тед Хьюз пишет, что начало 1956 года стало моментом, определившим дальнейшую поэзию Сильвии Плат [Hughes 1981: 16]. Более того, те оценки более ранних стихотворений, которые все-таки появлялись в тех или иных отзывах и статьях, были преимущественно отрицательными [Axelrod, Dorsey 1997: 76]). Один из немногих примеров внимательного подхода к стихотворениям, написанным до 1956 года, – биография «Метод и безумие», опубликованная Эдвардом Бутчером в 1976 году, еще до того, как широкой публике стали известны многие стихотворения, а также письма и дневники Плат. В целом Бутчер дает высокую оценку ранним стихотворениям Плат, подчеркивая, однако, значительное влияние У. Х. Одена и тот факт, что рассматриваемые стихотворения получились «”Оденовскими” как по тону, так и по структуре» (перевод мой – Е.Б.) [Butcher 2003: 92].

К сожалению, при подготовке русского перевода сборника эти ранние стихотворения постигла еще более печальная участь, и из 50 стихотворений, включенных в раздел «*Juvenilia*» Тедом Хьюзом, в русском издании мы обнаружим только 15. Зарубежные исследователи творчества Сильвии Плат, как правило, также оставляют ранние стихотворения поэтессы без внимания. Так, в наиболее подробной биографии Плат, опубликованной в 2020 году и насчитывающей почти 1000 страниц, стихотворения, о которых пойдет речь в данной статье, даже не упоминаются [Clark 2000]. Однако именно в этих ранних стихотворениях, возможно, голос Плат звучит наиболее чисто. Она еще открыта сказке, хотя сказочные мотивы переосмысляются и обретают несказочную смысловую и ассоциативную нагрузку. Позже на смену сказочным персонажам придут образы, заимствованные из мифологии или более серьезной, «взрослой» литературы.

В статье речь пойдет о сказочных мотивах в нескольких стихотворениях из раздела «*Juvenilia*»: «*Cinderella*» («Золушка»), «*Bluebeard*» («Синяя борода») и «*The Princess and the Goblins*» («Принцесса и гоблины»). Из перечисленных стихотворений только «Золушка» вошла в

русскоязычное «Собрание стихотворений», поэтому в статье я даю собственный перевод всех трех стихотворений, представляющий собой, скорее, подстрочник, что позволяет анализировать именно образы и смыслы, возникающие у Плат, не искаженные художественным переводом.

Первое стихотворение, «Золушка», представляет собой сонет из трех катренов и заключительного двустушия. При этом катрены не являются синтаксически завершенными предложениями, фраза продолжается в следующем четверостишии, образ кружения в танце продолжается и усиливается на синтаксическом уровне (к сожалению, в опубликованном переводе на русский язык В. Бетаки этот эффект пропадает, каждое четверостишие завершается безапелляционной точкой). Подстрочный перевод первой половины стихотворения можно представить следующим образом: «Принц наклоняется к девушке на алых каблуках, / Ее зеленые глаза смотрят в сторону, волосы развеваются в веселье / Серебра, когда рондо замедляется; теперь мелодия / Начинается с наклоненных скрипок, чтобы охватить / Весь вращающийся высокий стеклянный дворцовый зал / Где гости скользят, растворяясь в свете, как вино; / Розовые свечи мерцают на сиреновой стене, / Отражаясь в блеске миллионов кувшинов, / И скользили пары, все в кружащемся трансе <...>» [Plath 1981: 303-304].

Обращает на себя внимание цветовая насыщенность стихотворения, что является отличительной особенностью поэзии Сильвии Плат. В юности перед ней стоял выбор: стать художницей или же посвятить себя поэзии. Выбор был сделан, однако рисовать поэтесса не бросила, а тонкость цветного восприятия повлияла на своеобразие ее поэзии (и не только поэзии, внимание к цвету мы увидим в письмах и дневниках, а также прозаических произведениях Плат).

Финал стихотворения в корне отличается от всем известного счастливого завершения сказки. В стихотворении возникает смутное предчувствие, ощущение чего-то неотвратимого, девушка замирает, бледная и «охваченная чувством вины» («Guilt-stricken» [Plath 1981: 304]). Чувство вины – сквозной мотив творчества Сильвии Плат, где вина личная тесно переплетается с ощущением вины исторической (Плат никогда не забывает свои немецкие корни). Однако существуют и иные трактовки образа лирической героини. Так, Стивен Аксельрод видит в стихотворении освобождение женщины от гнета стереотипов: «Главная героиня-аутсайдер освобождается от женского стереотипа, приобретая больше в своей обособленности, чем она теряет, отказываясь от места в социуме и чувственного удовлетворения» (перевод мой – Е.Б.) [Axelrod 2006: 75].

В завершающем куплете, сквозь шум музыки, которая становится суматошной, утрачивая мелодичность (*hectic*), и разговоры за коктейлями «странная девушка» слышит «едкое тиканье часов» («*She hears the caustic ticking of the clock*») [Plath 1981: 304]. Таким образом, ожидание, создающееся названием стихотворения, разрушается в финальной строке.

Стихотворение «Синяя борода» – одно из самых коротких у Плат. Из 8 строк 3 представляют собой рефрен: «Я отправляю обратно ключ» [Plath 1981: 305]. Если «Золушка» дает взгляд со стороны, ощущения некоего наблюдателя, где для передачи нужной эмоции Плат прибегает к третьему лицу, то здесь перед нами – повествование от первого лица. В сказку о Синей Бороде врывается научно-технический прогресс, в темных глазах Бороды лирическая героиня видит «рентгеновский снимок своего сердца» («*my X-rayed heart*») [Plath 1981: 305].

Итак, перед нами размышления и впечатления потенциальной жертвы. Образы стихотворения, как и желания лирической героини, смутны, противоречивы и тревожны. С одной стороны, мы узнаем, что она уже попала в комнату Синей Бороды при помощи ключа, который она теперь хочет вернуть. В оригинале мы читаем: «*I am sending back the key / that let me into bluebeard's study*» [Plath 1981: 305]. Прошедшее время глагола «*let*» не оставляет сомнения в случившемся. Стихотворение имеет кольцевую композицию, и эти строки как открывают, так и завершают его. Остается непонятным местонахождение лирической героини: хочет ли она вернуть ключ и забыть обо всем, покинув комнату Синей Бороды, или же она остается внутри и умышленно лишает себя какого-либо шанса выбраться.

Интересно, что, говоря о намерениях Синей Бороды, героиня использует выражение «заниматься любовью» («*make love*»): «*<...> because he would make love to me / I am sending back the key <...>*» [Plath 1981: 305]. Непонятно, хочет ли героиня избежать этого или же, напротив, возвращает ключи и отдает себя в руки мужчины («*he*»). Само действие описывается не как насилие, а как акт любви. При этом лирическая героиня осознает всю опасность, исходящую со стороны мужского персонажа, и в «темной комнате» его глаз, помимо рентгеновского снимка сердца, она видит расчлененное тело: «*dissected body*» [Plath 1981: 305]. В стихотворении возникает образ женщины, которая достигает глубинного понимания себя именно через общение с мужчиной (видит свое сердце в его глазах), но обречена на гибель от руки этого мужчины. Если мы вспомним факты биографии поэтессы – ее брак с английским поэтом Тедом Хьюзом, его колоссальное влияние и даже

власть над женой, последующую измену, отчаяние Плат – стихотворение это можно назвать пророческим.

Третье стихотворение, о котором пойдет речь в статье, – «Принцесса и гоблины». Книга для детей «Принцесса и гоблин» Джорджа Макдональда увидела свет в 1872 году. В последствии история многократно переосмыслялась другими авторами, гоблины были то злыми, то добрыми и незаслуженно угнетаемыми, менялись акценты и оценки. Плат берет известную фабулу и предлагает свое видение описанных в сказке событий. На этот раз перед нами пространное стихотворение, написанное пятистопным ямбом, состоящее из 24 строф, по форме наиболее приближенных к терцине. С точки зрения формы стихотворение нельзя назвать новаторским, однако в плане содержания Сильвия Плат привносит в историю много личного. Яркий пример подобной трансформации – замена призрака прабабушки, фигурирующей в сказке и помогающей героям залечивать раны, на образ луны. В стихотворении Плат принцесса поднимается по «призрачной лестнице к луне, // чья святая синева смазывает ее раненую руку» [Plath 1981: 333].

Луна и дальше помогает принцессе, которая ищет путь к похищенному гоблинами юноше, полагаясь не только на волшебную нить, завязанную вокруг ее запястья, но и на лунный свет: «Initiated by the lunar lamp» [Plath 1981: 333]. Здесь в стихотворении возникает мотив инициации, перехода. Образ воображаемой лестницы, ведущей к луне, тем более интересен, что фактически девушка движется вниз, в подземный мир гоблинов. Однако для нее это движение вниз – путь к обретению себя и возлюбленного, путь вверх. Луна будто благословляет героиню, после чего принцесса погружается в темноту: «Ведомая только рывками и подергиваниями / этой подвижной нити, девушка спускается / по лестнице, которая становится все темнее и темнее» [Plath 1981: 334]. Эти строки открывают вторую часть стихотворения (всего их три). В середине второй части вновь возникает луна, готовая скрыться за горизонтом.

Образ луны – один из центральных в поэзии Плат как в ранних произведениях, так и в поздних, зрелых стихах. В рассматриваемом стихотворении слово «луна» встречается три раза. При этом она становится центральным элементом, системообразующим стержнем картины. Впервые образ «белой богини» (the white goddess) появляется в дневниковой записи Плат от 20 июля 1957 года, где она рассуждает о влиянии Вирджинии Вулф на собственное творчество и видение героини, которая должна быть «a bitch, the white goddess» («стервой, белой богиней») [Plath 2001: 289]. Белая богиня – не что иное, как луна, а само сочетание

«the white goddess» говорит о знакомстве Сильвии Плат на момент написания рассматриваемого стихотворения с работой Роберта Грейвса «Белая богиня». С лунной в сказочный сюжет проникают личные переживания Плат.

Если в лунном мире второй части принцессе почти удастся освободить «шахтера» из подземелья, и она «ведет его домой, чтобы он стал ее избранным рыцарем», то в заключительной третьей части на смену луне всходит солнце, часто ассоциирующееся в поэзии Плат с мужским началом. Спутник принцессы отказывается поклониться природе, «великой богине воздуха»: «Громко смеясь, ослепленный мальчик спрашивает, / почему он должен становиться на колени перед глупой сценой, / где голуби прогуливаются по фронтонам <...>» [Plath 1981: 334]. Слепота и дерзость мужского персонажа, который из шахтера во второй части превращается в мальчика, капризного ребенка в третьей, разрушают волшебство и сводят на нет все усилия принцессы. Как и в стихотворении «Золушка», в финале стихотворения «Принцесса и гоблины» перед ребенком и читателем возникают часы, не сулящие ничего хорошего, циферблат, «от которого стынет королевская кровь» [Plath 1981: 334]. В «сказочных» стихотворениях Сильвии Плат нет никакой надежды на счастливую развязку.

Подводя итог, следует еще раз подчеркнуть, что сказочные образы в поэзии Сильвии Плат осложняются поиском идентичности. Пытаясь разобраться с собственной идентичностью, поэтесса постоянно ищет двойников как в реальной жизни, так и в литературных произведениях. Ища пути преодоления страха перед жизнью и смертью, Сильвия Плат обращается к сказочным образам, стремясь снять мучившие ее вопросы и преодолеть неуверенность и тревожность, преследовавшие поэтессу после смерти отца. Создается впечатление, что она пытается вернуть детство, разрушенное этой глубоко переживаемой трагедией.

Список литературы

- Axelrod S., Dorsey N.* The Drama of Creativity IN Sylvia Plath's Early Poems // Pacific Coast Philology. Vol. 32. No. 1. Penn State University Press, 1997. P. 76–86.
- Axelrod S.* The Poetry of Sylvia Plath // The Cambridge Companion to Sylvia Plath. Cambridge University Press, 2006. P. 73–89.
- Butscher E.* Sylvia Plath: Method and Madness. A Biography. Schaffner Press Tucson, 2003. 408 p.
- Clark H.* Red Comet. The Short Life and Blazing Art of Sylvia Plath. Vintage, 2020. 1118 p.
- Hughes T.* Introduction // Plath S. Collected Poems. Ed. Ted Hughes. New York: Harper and Row, Publishers, 1981. P. 13–17.

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

Plath S. The Journals (1950 – 1962). Ed. by Karen V. Kukil. London: Faber and Faber, 2001. 732 p.

FAIRY-TALE PLOTS AND THEIR TRANSFORMATIONS IN SYLVIA PLATH'S EARLY POEMS

Ekaterina V. Barinova

Candidate of Philology, associate professor of Department of Literature and Intercultural Communication

National Research University «Higher School of Economics»

603155, Russia, Nizhny Novgorod, Bolshaya Pecherskaya str., 25/12.

kbarinova@yandex.ru

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9678-3086>

Submitted 17.10.2022

In her work, Sylvia Plath repeatedly refers to mythological and fairy-tale images. The characters associated with fairy tales and folk culture in general are not so numerous and arise mainly in the early work of the poetess. But even stories about Cinderella, Bluebeard or a princess descending into the goblins' kingdom acquire mythological associations, turning into a kind of allegory of life. Through fairy-tale images, the poetess tries to overcome the existential fear of death and the psychological trauma received in childhood after the death of her father.

Key words: Sylvia Plath, «Juvenilia», fairytale, moon, visionary.

Просьба ссылаться на эту статью в русскоязычных источниках следующим образом:

Баринова Е. В. Сказочные сюжеты и их трансформации в ранних стихотворениях Сильвии Платт // *Мировая литература в контексте культуры.* 2022. № 15 (21). С. 96–102. doi 10.17072/2304-909X-2022-15-96-102

Please cite this article in English as:

Barinova E. V. Skazochnye syuzhety i ih transformacii v rannih stihotvoreniyah Sil'vii Platt [Fairy-Tale Plots and their Transformations in Sylvia Plath's Early Poems]. *Mirovaya literatura v kontekste kultury* [World Literature in the Context of Culture], 2022, issue 15 (21), pp.96–102. doi 10.17072/2304-909X-2022-15-96-102

**АНГЛИЯ И АМЕРИКА В РОМАНЕ
Ф. ХОДЖСОН БЕРНЕТТ
«МАЛЕНЬКИЙ ЛОРД ФАУНТЛЕРОЙ»: ГАРМОНИЯ БАЛАНСА**

Варвара Андреевна Бячкова

к. филол. н., доцент, доцент кафедры мировой литературы и культуры, доцент кафедры английского языка профессиональной коммуникации
Пермский государственный национальный исследовательский университет
614990, Россия, г. Пермь, ул. Букирева, 15
bvarvara@yandex.ru

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3617-4902>

Статья поступила в редакцию 07.11.2022

В статье продолжается начатое ранее исследование романа Ф. Х. Бернетт «Маленький лорд Фаунтлерой». Объектом внимания автора являются представленные в романе образы Англии и Америки. Герои романа постепенно обретают гармонию, основанную на дружбе представителей двух стран, сохранении лучшего из британского и американского стиля жизни и мировоззрения, освобождении от стереотипов. Вместе с тем писательница, признавая несовершенство обоих миров, стремится к относительной внешней гармонии, создавая сбалансированную беспристрастную картину обеих стран, в каждой из которых есть как положительные, так и отрицательные черты.

Ключевые слова: Ф. Х. Бернетт, «Маленький лорд Фаунтлерой», образ Англии, образ Америки, стереотипы, баланс, гармония.

В этой статье хотелось бы продолжить ранее начатый анализ романа Ф. Ходжсон Бернетт (1849–1924) «Маленький лорд Фаунтлерой» (“Little Lord Fauntleroy”, 1885) [Бячкова 2022] и подробнее остановится на том, как в произведении воплощены образы Англии и Америки. Ранее мы уже писали о том, что одним из «поводов» появления этого романа было то, что сама Ф. Ходжсон Бернетт до сегодняшнего дня считается англо-американской писательницей, в Америке росли ее сыновья и именно возникший у одного из них вопрос об их национальной идентичности стал «поводом» для написания романа (об истории создания романа см. [Вайнштейн 2020]). В ответ на этот вопрос Ф. Ходжсон Бернетт создает очень запоминающийся, светлый образ умного, доброго, безукоризненно воспитанного и благородного мальчика Седрика Эр-

рола, который, как и сыновья Ф. Х. Бернетт, по происхождению является и американцем, и англичанином, он родился и рос в Америке. Именно поэтому так важна для этого романа тема «диалога» английской и американской культуры, на данном этапе представляющаяся малоизученной. Диалог культур возникает в романах Ф. Х. Бернетт в первый, но не последний раз, героини двух других популярных романов писательницы – «Маленькая принцесса» и «Таинственный сад» – свое детство проводят в Индии. Однако, вероятно, поскольку Индия является колонией Британской Империи, Сара Кру и Мэри Леннокс не испытывают сложностей с самоидентичностью: Сара – в силу того, что для нее, не погодая серьезной и безукоризненно воспитанной, этот вопрос решен сразу и навсегда (Индия – часть Империи, ее ценностей (см. об этом подробнее [Бячкова]), правил и пр.), а Мэри – в силу того, что только в Англии она приобретает чувство «принадлежности» (т.е. идентичности) дому, семье, культуре и пр. (см. о романе [Бячкова 2021]). Для Седрика существует вопрос национальной идентичности, но в романе главным оказывается то, что его любят по обе стороны океана. Своей добротой, открытостью и благородством Седрик ломает стереотипы и предубеждения и сводит вместе своих друзей англичан и американцев. Создав этот образ, Ф. Х. Бернетт преподает урок единения двух стран как своим детям, так и читателям своих произведений.

Однако, именно анализируя образы Англии и Америки, можно отметить, что роман Ф. Ходжсон Бернетт – все-таки не романтическая сказка, создающая иллюзию идеального благополучия и благоденствия. Писательница отнюдь не обходит стороной реальную жизнь по обе стороны океана. Более того, в этом вопросе она дистанцируется от своего главного героя, сообщая нам далеко не идеальные детали и обстоятельства реальной жизни, которые Седрик может не знать или пока не понимает, но правду должны знать ее читатели. С другой стороны, художественное целое произведения предполагает внешнюю и внутреннюю гармонию для героев, которую автор не может разрушить. Чтобы сохранить гармонию, но при этом показать читателю реальную картину мира, Ф. Ходжсон Бернетт создает баланс в образах Англии и Америки. Что особенно интересно, этот баланс создается как на уровне реальных фактов и явлений, так и на уровне стереотипов. Стереотипы не только опровергаются, но и подтверждаются, намечающиеся дихотомии сглаживаются, многие отрицательные факты уравниваются положительными и наоборот.

Примеров этому в романе множество, приведем некоторые из них. Начнем с того, что баланс соблюдается за счет сглаживания определенных общеизвестных различий между двумя странами. Так, например,

писательница почти невелирует разницу между американским и британским вариантами английского языка. «Американизмы» в речи Седрика минимальны, они появляются лишь несколько раз, когда мальчик рассказывает деду о своей жизни в Америке [Burnett 2013: V]. Писательница больше имитирует речевые особенности, исходя из социального положения человека, например, транскрипцией передается речь дворецкого замка Доринкуртов или прислуги миссис Эррол, персонажи более образованные говорят на одном языке без различия диалектов.

О наиболее ярких примерах обоюдных стереотипов мы уже писали ранее (см. [Бячкова 2022]). Носителями стереотипов британцев об американцах и наоборот являются, прежде всего, дед Седрика граф Доринкорт и мистер Хоббс. Старый граф считает американцев и особенно американок грубыми, невежественными охотниками за деньгами [Burnett 2013: I]. Именно поэтому ему так тяжело принять вдову сына. Даже восхищаясь манерами и благородством характера внука, граф по началу никак не связывает этого с влиянием матери, хотя воспитание сына – это одно из важнейших дел в жизни миссис Эррол и даже, согласно некоторым исследователям (см. [Stiles 2018]) – средство ее самореализации. Лишь потом, при личной встрече, он ясно видит сходство Седрика с обоими родителями («Он похож на вас... и на моего сына тоже» [Burnett 2013: XII]), и не только сходство мальчика с отцом подтверждает права Седрика на фамильное наследство, но и его сходство с матерью доказывает, что миссис Эррол более чем достойна звания невестки британского аристократа. Не менее важно и то, что, даже будучи отвергнутой свекром и лишенной права жить в фамильном замке, миссис Эррол, как мы видим, ведет себя вполне в соответствии с высоким званием благородной дамы и хозяйки имения. Викторианский и эдвардианский канон, как известно, предписывал даме среднего и высшего классов, в частности, с одной стороны, мудростью, тактом и добротой сохранять психологический комфорт всех членов семьи, а вне дома помогать страждущим, активно занимаясь благотворительностью. Миссис Эррол активно помогает бедным [Burnett 2013: VIII]. А в кругу близких и друзей семьи всеми силами старается не акцентировать внимание на том, что двери графского дома для нее закрыты. Даже сына она всячески убеждает в доброте деда, чтобы мальчику было легче полюбить нового родственника. Однако стереотипы графа Доринкурта не развенчиваются окончательно: им полностью соответствует Минна, невестка американского друга Седрика Дика, выдававшая себя за вдову одного из старших сыновей графа. Примечательно, что ей дается очень краткая и емкая характеристика, например, дворецким: «Он давно служит в благородных семьях и может отличить настоящую леди. Если это леди, то

он совсем в женщинах не разбирается» [Burnett 2013: XII]. У Минны нет дома и семьи, с мужем, по воспоминаниям Дика, они постоянно ссорились (Дик называет ее «тигрицей» [Burnett 2013: XI]), сыну тоже от нее достается. Когда семья распадается, мальчик подолгу живет у чужих людей, и только попытка выдать его за наследника графа Доринкурта заставляет мать взять его с собой в Англию. Таким образом, персонажи миссис Эррол и Минны уравнивают друг друга, демонстрируя читателю, что даже в предубеждениях старого графа была доля правды.

Мистер Хоббс, преданный поклонник американской демократии, английских аристократов считает тиранами и угнетателями [Burnett 2013: I]. Самый яркий образ в его картинах стереотипов – темница, куда аристократы заключают бедняков. Учитывая, что английскую жизнь он «изучает» преимущественно по историческим романам, например о Марии Кровавой, слабо представляя, что читает о давно ушедшей эпохе, и принимая все прочитанное за актуальную информацию, это неудивительно. Седрик в письме мистеру Хоббсу стремится разрушить этот стереотип, сообщая другу, что «никаких подземелий в замке нет» [Burnett 2013: XI]. Тем не менее своеобразная «темница» существует: это метафора души графа Доринкурта. Замкнувшись в своем эгоизме, тщеславии и мизантропии, он не допускает в свою душу доброту, эмпатию, теплоту. «Я всю свою жизнь был несчастен», – признается он, когда с помощью Седрика поймет, что можно жить иначе [Burnett 2013: XII].

В нашем прошлом исследовании мы говорили об организации пространства в романе «Маленький лорд Фаунтлерой» [Бячкова 2022]. Пространство романа также может служить примером созданной, а затем разрушенной дихотомии. На протяжении большей части романа американское пространство представлено как пространство городское (Седрик с матерью живет в Нью-Йорке), а английское – пространство загородной усадьбы, которое отличает большой простор и близость к природе. С самых первых минут в фамильном имении Седрика восхищают картины природы («Это место красивее, чем Центральный Парк» [Burnett 2013: IV]). Огромную радость дарят прогулки на собственном пони. Думается, что неслучайно и летний день рождения мальчика в финале празднуют в саду, на природе, подчеркивая гармонию, которая восстановилась как в доме и семье Доринкуртов, так и в душах Седрика, его матери и деда, родных и друзей семьи. Но в этой же, последней, главе романа, нам напоминают, что и Америка – не полностью состоит из городов. Минна вновь исчезает в неизвестном направлении, опять бросив сына. Ее бывший муж Бен берет сына с собой в Калифорнию на ранчо, где ребенок наконец-то обретает дом и семью.

Самым непростым представляется вопрос социального устройства обоих миров. Думается, что в целом писательница не обходит эти вопросы стороной, а, не найдя на них ответа, предлагает читателям решение в соответствии с принципами доброты, благородства, эмпатии и взаимопомощи. И дело здесь именно в людях, а не особенностях социального устройства какой-либо из стран.

Америка, на первый взгляд, представляется краем свободы и демократии. Именно сюда отправился в свое время капитан Эррол, не найдя счастья в Англии и понимания в родной семье. В Америке он, хотя и окончательно теряет расположение далекого отца «неподходящей» женьтибой, но обретает счастье: любящую и любимую жену и сына. Однако при этом нам рассказывают предысторию молодой пары. Будущая миссис Эррол до знакомства с капитаном была компаньонкой у некой «старой, богатой и недоброй дамы» [Burnett 2013: I], их сближение с капитаном состоялось, когда он утешал ее в трудную минуту. Само упоминание об этой «недоброй» даме, которая дурно обращалась с девушкой, доказывает, что Америка неидеальна, и здесь есть богатые, но злые и жестокие люди, которым нет дела до тех, кто беднее их или ниже по социальному положению. А главе XIII автор прямо напоминает читателям, что и в Америке людям нужны деньги.

Мы также можем задуматься о персонажах, которым Седрик помогает, став наследником графа Доринкурта. Арендаторы и слуги английского аристократа, конечно, находятся в прямой зависимости от его характера, морально-нравственных установок и даже настроения. Но даже до приезда Седрика в Англию мизантропа графа «уравновешивает», например, внимание и забота местного священника мистера Мордаунта.

В Америке же человек более свободен, но, с другой стороны, американские бедняки, фактически, предоставлены сами себе. Помощь они могут получить только от добрых и самоотверженных друзей, таких как Седрик. Неслучайно свою деятельность «благотворителя» мальчик начинает еще в Америке, до отъезда к деду, желая вознаградить всех, кого помнит, потому что «Всегда помнишь тех, кто был добр к тебе» [Burnett 2013: III].

Что же касается различий в политической структуре обеих стран, то эти различия сглаживаются уже на уровне их восприятия самими персонажами. Яркий пример – «эволюция» мистера Хоббса, который в финале романа, перебравшись в Англию, вместо американской политической жизни увлекается деятельностью палаты лордов, «простив» чужой стране то, что она не выбирает президента.

Как видим, в романе «Маленький лорд Фаунтлерой» Ф. Х. Бернетт создает предельно сбалансированную картину Англии и Америки, демонстрируя как достоинства, так и недостатки обеих стран. Герои романа учатся преодолевать стереотипы, однако далеко не все из них оказываются развенчанными. Представляется, что задач у создания такого баланса несколько. Во-первых, баланс помогает сохранять гармонию в душе главного героя романа, что крайне важно, поскольку Седрик Эррол в свою очередь является созидателем гармоничного мира. Он приносит гармонию в жизни своих близких, от его благополучия зависит счастье тех, кто рядом с ним. Путем создания баланса границы мира Седрика расширяются, а с ними расширяется и «сфера» его благотворного влияния на окружающих. Замечая красоту и доброту по обе стороны океана, он сохраняет гармонию внутреннего мира с тем, чтобы передавать ее другим людям.

С другой стороны, баланс, вне всякого сомнения, имеет дидактические функции. Читатели видят, что и в Англии, и в США есть и плохое, и хорошее. Корень всех проблем, как и источник радостей – сам человек, который открыт миру, способен любить и принимать людей вокруг вне зависимости от их национальности и социального статуса.

И, наконец, баланс между Англией и Америкой придает роману больше реалистичности и правдоподобия. Несмотря на счастливый конец для всех персонажей романа (по крайней мере тех, кто заслуживает счастья), мир неидеален, в нем по-прежнему много проблем и противоречий. Но, с другой стороны, писательница словно говорит своим читателям, что несовершенства и противоречия большого мира, разделенного океаном – это не повод для отчаяния, а плацдарм для работы и борьбы. И если мальчик Седрик Эррол не смог победить все зло в мире, то у взрослого Седрика еще все впереди. А в реальной жизни в эту борьбу вполне могут включиться юные читатели романа.

Список литературы

Бячкова В. А. Большие и малые миры юных героев Ф. Ходжсон Бернетт (на материале романа «Маленький лорд Фаунтлерой») // *Мировая литература в контексте культуры.* 2022. № 14 (20). С. 21–29.

Бячкова В. А. Большие и малые миры юных героев романа Ф. Ходжсон Бернетт «Таинственный сад» // *Мировая литература в контексте культуры.* 2021. № 13 (19). С. 24–33. doi 10.17072/2304-909X-2021-13-24-33

Бячкова В. А. Большие и маленькие миры юных героев в романе Ф.Х. Бернетт «Маленькая принцесса» // *Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология.* 2020. Т. 12. № 3. С. 70–78. doi 10.17072/2073-6681-2020-3-70-78.

Вайнштейн О. Б. «Костюм для благовоспитанных мальчиков»» «Маленький лорд Фаунтлерой» и детская мода конца 19 – начала 20 в. // АРТИКУЛЬТ. 2020. № 2(38). С. 108–123.

Burnett F.H. Little Lord Fauntleroy // Burnett F.H. Complete Works [Kindle Edition]. Prague: e-artmow, 2013.

Stiles A. New Thought and the Inner Child in Frances Hodgson Burnett's *Little Lord Fauntleroy* // Nineteenth Century Literature. 2018. Vol. 73. № 3. P. 326–352.

**ENGLAND AND AMERICA IN “LITTLE LORD FAUNTLEROY”
BY FRANSIS HODGSON BURNETT:
THE HARMONY OF BALANCE**

Varvara A. Byachkova

Candidate of Philology, Associate Professor, Associate professor in the Departments of World Literature and Culture and English Language of Professional Communication

Perm State University

614990, Russia, Perm, Bukirev str., 15

bvarvara@yandex.ru

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3617-4902>

Submitted 07.11.2021

The article analyses the world around the child in “Little Lord Fauntleroy” by F.H. Burnett. In F.H. Burnett’s latter works much attention is given to the dynamics of child’s inner world interruption with the world around. In “Little Lord Fauntleroy” the inner world of a kind, loving and noble child becomes the focus of attention with its ability to change its environment and even “bring-up” the adults and improve the reality. This improvement includes breaking the social boundaries of the “small” world (the Earl’s Castle) and national stereotypes of the “big” world (the USA the Great Britain).

Key words: F.H. Burnett, “Little Lord Fauntleroy”, child-character, space around the character.

Пробьба ссылаться на эту статью в русскоязычных источниках следующим образом:

Бячкова В. А. Англия и Америка в романе Ф. Ходжсон Бернетт «Маленький лорд Фаунтлерой»: гармония баланса // Мировая литература в контексте культуры. 2022. № 15 (21). С. 103–109. doi 10.17072/2304-909X-2022-15-103-109

Please cite this article in English as:

Byachkova V.A. Angliya i Amerika v romane F. Hodzhson Bernett «Malen'kij lord Fauntleroj»: garmoniya balansa [England and America in “Little Lord Fauntleroy” by Fransis Hodgson Burnett: The Harmony of Balance]. *Mirovaya literatura v kontekste kultury* [World Literature in the Context of Culture]. 2022, issue 15 (21), pp. 103–109. doi 10.17072/2304-909X-2022-15-103-109

**ПОЗНАНИЕ «ЧУЖОГО» В РАССКАЗЕ
Х. МАНТЕЛ «CURVED IS THE LINE OF BEAUTY»**

Ольга Игоревна Графова

к. филол. н., доцент кафедры лингвистики и перевода
Пермский государственный национальный исследовательский университет
614990, Россия, Пермь, ул. Букирева, 15
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1150-0695>
grafova.olly@gmail.com

Елизавета Сергеевна Сыпачева

студент филологического факультета, кафедра истории зарубежных литератур
Санкт-Петербургский государственный университет
199034, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9
iliza20145@gmail.com

Статья поступила в редакцию 05.11.2022

Статья посвящена анализу рассказа «Curved is the Line of Beauty» ведущей британской писательницы современности Хилари Мантел. В статье продемонстрирован анализ дихотомии «свой – чужой» в рассказе, а также важной роли темы «своего» и «чужого» в постколониальной британской литературе. Хилари Мантел в рассказе передает восприятие ребенком мира вокруг, а также разбивает стереотипные представления о темнокожих людях посредством переработки образа темнокожего человека сквозь призму наивного и творческого восприятия ребенка. Мы можем также лучше прочувствовать это детское восприятие благодаря повествованию от первого лица – воспоминания героини из детства переполнены яркими, живыми, живописными образами «чужого». При этом, несмотря на то, что детское сознание не обременено негативными мыслями по отношению к темнокожим, «чужое» так и остается «чужим» для главной героини, как и мир, в котором она живет.

Ключевые слова: рассказ, Х. Мантел, образ, «свое», «чужое», образ темнокожего человека.

Примерно с 1980-х в англоязычном дискурсе появляется термин «постколониальная / пост-колониальная литература»: «The term is sometimes written with a hyphen, sometimes left unhyphenated» [Quayson: эл. ресурс]. Появление термина ознаменовало интерес исследователей к проблемам людей, проживающих или проживавших на территориях бывших колоний Великобритании. Изучение постколониального было

связано в первую очередь с привлечением внимания к проблемам, с которыми люди сталкивались в колониях: «the discussion of experiences such as slavery, migration, suppression and resistance, difference, race, gender and place» [Quayson 2020]. В частности, вопросы дискриминации касались темнокожего населения на территории европейских стран и за их пределами. При этом необходимо отметить, что проблема темнокожих в 1960-е гг. в Великобритании звучала отчетливо и ярко. К примеру, в 1966 году Коллин МакИннес написал эссе в виде писем между белым Британцем и темнокожим мужчиной «A Short Guide for Jumbles», в книге автор приводит в пример вопросы, которыми часто задавались белые британцы: «Why do they come here?», «Is there a colour bar in England?» [MacInnes 1966]. Таким образом, мы видим, что этот феномен неразрывно связан с противопоставлением, с делением на «чужих» и «своих».

Концепция «свой – чужой» является бинарной оппозицией, которая получила свое распространение в философии, культурологии, литературоведении и других науках. Ю. М. Лотман говорит о том, что в коммуникативном пространстве вполне реально самописание, которое носит индивидуальный характер. Так, одним из инструментов этой индивидуальности является так называемая граница, которую индивид сам проводит между двумя пространствами. Первое пространство может называться «наше», «свое», «безопасное», тогда как противопоставленное пространство будет иметь название «их», «чужое», «враждебное» [Лотман 2005: 153]. Также, по словам Юрия Михайловича, любая культура начинается как раз с проведения границы между «своим» и «чужим», и это правило является универсальным для всех культур, но при этом может отличаться в принципах, на которых основано это разделение [Лотман 2005: 167]. С древних времен «свое» было схоже с «внутренним», а «чужое» с «внешним» и по мере изучения человеком окружающего мира граница между этими пространствами могла смещаться [Захаренко 2013: 16]. При этом в современной концепции «своего» важным все еще остается микрокосмос человека, в первую очередь, его сердце и душа [Красных 2003: 300]. Дихотомия «свой – чужой» в литературе находит свое отражение в противопоставлении, которое начинается с банального деления на героя и злодея и заканчивается образными проявлениями враждебности и безопасности.

Образы «чужого» ярко представлены в работах современной британской писательницы Хилари Мантел (Hilary Mantel). Она известна тем, что стала первой женщиной, получившей Букеровскую премию дважды (за исторические романы «Wolf Hall», 2009 г., и «Bring Up the Bodies»,

2012 г.). При этом в числе художественных произведений автора мы можем встретить множество рассказов, основанных на биографии самой Мантел. В 2003 году выходит такой автобиографический сборник рассказов под названием «Learning to Talk», который до сих пор не переведен на русский язык. Мир для героев рассказов, которые являются детьми от 4 до 18 лет, представляется опасным, другим, чуждым, и каждый из рассказов посвящен этому столкновению мира героя-ребенка с внешним миром и разными его проявлениями: «In this more or less autobiographical time frame of the 1960s and 1970s, Mantel remains a historical novelist, which is to say one always thinking about how politics, trends and events shape character, one who knows in every sentence that the political is personal and vice versa, one who inhabits bodies shaped by the specificities of time and place» [Moss 2022]. В рассказах «Learning to Talk» и «Curved is the Line of Beauty» наиболее подробно в сравнении с другими из этого сборника раскрылись темы дискриминации. В нашей статье мы обращаемся к рассказу «Curved is the Line of Beauty», в котором тема встречи и взаимодействия с «другим» становится ключевой.

Главная его героиня – девочка, как и сама писательница, она ирландка, чье детство наполнено трудностями, одиночеством и отречением, которое связано с тем, что, будучи ирландкой, она живет в Англии, отсюда вполне естественно присутствие «чужого» в работах автора. Повествование в рассказе ведется от первого лица, и уже с первого предложения рассказа читатель понимает, что воспоминания станут главным действием рассказа: «When I was in my middle childhood my contemporaries started to disappear». Сложность фигуры повествователя в таком рассказе заключается в том, что, с одной стороны, это взрослый человек, который вспоминает и, безусловно, осмысляет картины из своего детства; с другой стороны, это яркие воспоминания с многообразием эмоций и мыслей повествователя на другом этапе своей жизни (middle childhood). В таких рассказах рефлексия взрослого и «чистые» детские воспоминания переплетаются между собой, а читатель лишь догадывается о том, чья точка зрения представлена в конкретном эпизоде. Но нам представляется, что роль детского повествователя доминантна во многих из рассказов, так как безусловна роль детства в жизни писательницы, с чем связано и желание прожить эти яркие и часто негативные эпизоды и оставить их в прошлом: «The story of my own childhood is a complicated sentence that I am always trying to finish, to finish and put behind me» [Mantel 2017: back cover].

Так как повествователем в рассказе «Curved is the Line of Beauty» выступает ребенок, то вся система связей с миром осуществляется посредством деления этого мира на «свое» и «чужое». Мы также можем

говорить о том, что «чужое» связано и с процессом познания окружающего мира ребенком. Мы можем видеть, что «чужим» становится друг отчима главной героини – темнокожий Джейкоб, а также его племянница Тэбби. Здесь автор затрагивает и тему расизма, отношение к темнокожим в Англии. Ребенок впервые видит такого человека и познает его с опаской, которая свойственна человеку, когда он сталкивается с чем-либо «незнакомым», «другим». При этом «свое» и «чужое» здесь не вступают в явное противоборство, «чужое» выступает в роли «другого», познаваемого ребенком.

Первое упоминание Джейкоба происходит в момент, когда мать сообщает девочке о том, что они едут в гости к людям, которых они приравнивают к членам семьи: «To a family we had not met, she said, a family we did not yet know» [Mantel 2003: URL]. В данном случае мы сталкиваемся с противоречием: казалось бы, семья относится к внутреннему кругу и должна представлять «свое» в мировоззрении ребенка, но главная героиня рассказа не совсем улавливала значение слова «семья», оно было непонятным ей, чужим для нее, к тому же факт того, что эту, так называемую «семью», девочка «еще не знает», также делает ее чужой. В дальнейшем рассказчица добавляет больше деталей в образ Джейкоба: «he was from Africa», здесь подчеркивается факт того, что Джейкоб отличается от главной героини и ее семьи, он – африканец. Девочка относится к этому факту безразлично, при этом понимая, что о людях, живущих в Африке, она не знала практически ничего – они были чужаками как для нее, так и для многих других людей, живущих в Англии в 1960-х. Чуждость Джейкоба в рассказе подчеркивается фактом о том, что в Англии никто не хотел сдавать дом темнокожему мужчине. Он был изгоем, он был чужим, и об этом ему напоминали многочисленные объявления: «NO COLOURED».

Мама главной героини старается научить дочь толерантному отношению к темнокожим людям и говорит о том, что Джейкоба нельзя называть черным: «don't say 'Jacob is black', say 'Jacob is coloured'» [Mantel 2003: URL]. Девочка приняла эту подмену понятий настолько близко к сердцу, что даже в мыслях боялась произнести это оскорбительное слово, что оказалось тяжело для ребенка: «I tried hard not to say, even to think, the term that is not the one polite people use» [Mantel 2003: URL]. Увидев Джейкоба впервые, главная героиня обратила внимание на его внешность, при этом подметив контраст его одежды на фоне кожи: «He was a tall slender man, and I liked the contrast of his white shirt with the soft sheen of his skin» [Mantel 2003: URL]. Ей нравилось то, как выглядит мужчина перед ней, но это не отменяло того факта, что она часто думала о цвете его кожи, он был для нее странным объектом. В

течение всего пребывания в гостях у Джейкоба и его семьи, девочка уделяет большое внимание цветам, как в описании пейзажей, также и в описании самого хозяина дома; и при всем ее старании она не может не замечать его темную кожу и часто акцентирует внимание на ней: «The crisp turn of his collar, the top button released, disclosed his velvet, quite dark-coloured throat» [Mantel 2003: URL]. При этом главная героиня чувствует смущение и даже некоторое опасение при общении с Джейкобом, она старается избегать зрительного контакта: «It seemed indecent to look at him» [Mantel 2003: URL]. Так, в течение рассказа мы видим процесс изучения «чужого» и параллельное языковое освоение действительности, через которое проходит ребенок. Девочка, по наставлению своей матери, тщательно подбирает слова и боится даже мысленного использования неправильных эпитетов.

К середине рассказа внимание главной героини переключается на Тэбби, племянницу Джейкоба. Сама героиня младше Тэбби всего на два года, поэтому они сразу начали проводить время вместе. В начале Тэбби и главная героиня начали рисовать, и рассказчица с интересом подметила, что ее подруга так же, как и она, практически не пользуется черным карандашом и в рисунке людей использует бежевые тона. Эти наблюдения представляли большой интерес для главной героини, так как девочка пыталась изучить чужого для себя человека с кожей, непохожей на ее собственную. Затем девочки идут гулять, захватив с собой корзинку со сливами. В ходе прогулки рассказчица продолжает изучать свою новую подругу, она смотрит на переливы на ее коже на солнце и удивляется, что даже на солнце у Тэбби прохладная кожа. В один момент Тэбби предлагает пойти на свалку, но, несмотря на то что главная героиня знает о незаконности этой прогулки, она не отказывается от этой идеи: «...but then what, this afternoon, did I care for no?» [Mantel 2003: URL]. На протяжении всей прогулки девочка находится в замешательстве: она напряжена из-за того, что гуляет там, где гулять запрещено, она с недоверием смотрит на подругу и на окружающее ее пространство, в ее голове возникает множество вопросов, но она не озвучивает их: «I wanted to ask, why do you play here and who do you mean by we, can I be one of your friends or will you forget me, and also can we go now please» [Mantel 2003: URL]. В какой-то момент девочки потерялись и не могли найти дорогу домой: здесь автор также использует момент для демонстрации чужого в образе Тэбби. Десятилетняя девочка начинает молиться, а главная героиня останавливает ее. Обе девочки что-то смыслят в религии и воспитаны в католических семьях, но девочка-рассказчица имеет сомнения по поводу эффективности молитвы и боится,

что они подтвердятся: «I must not say it after all. Because if it didn't work...» [Mantel 2003: URL].

В итоге девочки все же находят дорогу и благополучно возвращаются домой и после этого приключения образ Тэбби словно растворяется в памяти главной героини, она не помнит, как попрощалась с подругой и, судя по всему, не знает, что с той происходило дальше. Девочка пыталась сблизиться с тем чужим, что она встретила в лице Джейкоба и Тэбби, но ей так и не удалось этого сделать. При этом она преисполнена состраданием к людям, которых она однажды встретила, что скорее напоминает жалость по отношению к чужому, а не желание принять это «чужое»: «...and I think perhaps that he (Jacob) was lost all his life, and looking for a house of justice, a place of safety to take him in» [Mantel 2003: URL].

В рассказе мы видим, что у главной героини хорошо развита цветовая чувствительность: она живописно описывает обстановку вокруг, используя разнообразные цвета и оттенки. При этом как бы она не старалась не говорить и не думать о слове «черный», она постоянно делает акцент на темных оттенках и цвете при описании Джейкоба и его племянницы: «the contrast of his white shirt with the soft sheen of his skin», «coloured», «dark-coloured», «coffee-coloured», «sepia», «brown skin», «saramel eyes» [Mantel 2003: URL]. Более того, мы видим привязку к слову «coloured», которое использовала мама девочки в начале рассказа. Затем девочка уже сама часто использует это слово и как самостоятельное прилагательное и как составное, словно пытаясь сделать свои высказывания и описания более вежливыми. Такая дотошность к подбору слов может свидетельствовать о некотором напряжении, которое испытывала девочка. Она пыталась контролировать даже свои мысли, что говорит о том, что «чужое» проникло даже в ее «внутренний» мир мыслей и чувств.

Таким образом, одной из составляющих «чужого» в рассказе «Curved is the Line of Beauty» является образ темнокожих людей. Хилари Мантел пытается уйти от стереотипного представления афроамериканца в своем рассказе и от стереотипного отношения англичан к афроамериканцам в 60-е годы – она показывает белую семью, которая поддерживает Джейкоба. Но поддержка не становится принятием – отношение к Джейкобу пропитано опаской. Семья главной героини лишь раз посетила своего друга: в дальнейшем девочка ничего больше не слышала о Джейкобе, а его жизнь больше не обсуждалась («I don't know what became of Jacob and his family: did I hear they went home to Africa? Of Tabby, I never heard again» [Mantel 2003: URL]). Однако следует сказать, что Мантел разбивает стереотипы об афроамериканцах, которые

существовали в сознании людей в 60-е годы: она рисует образ красивого, дружелюбного, умного и, в какой-то степени, успешного человека. Мантел демонстрирует, что «чужое» далеко не всегда должно быть агрессивным, иногда оно просто не похоже на «свое». Таким образом, добродушные Джейкоб и Тэбби так и не становятся «своими» для главной героини рассказа. С одной стороны, это происходит из-за всеобщего опасения по отношению к людям из Африки, а с другой стороны, она не в силах это сделать в силу своего возраста – девочка так и не может разглядеть в новых знакомых что-то большее, чем их белоснежные улыбки и темную кожу.

Список литературы

Аминова А.А., Планкина Р. М. Бинарная оппозиция свой - чужой в русской, татарской и английской лингвокультурах (на материале произведений Л.Н. Толстого, М. Митчелл, Г. Исхаки) // Ученые записки казанского университета, Том 156, кн. 5, 2014. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/binarnaya-oppozitsiya-svoychuzhou-v-russkoy-tatarskoy-i-angliyskoy-lingvokulturah-na-materiale-proizvedeniy-l-n-tolstogo-m-mitchell-g> (дата обращения: 04.09.2022).

Захарченко И. В. Архетипическая оппозиция «свой – чужой» в пространственном коде культуры // Язык, сознание, коммуникация, вып. 46. М.: МАКС Пресс, 2013. С. 15–18.

Красных В. В. «Свой» среди «чужих»: миф или реальность? М.: ИТДГК «Гнозис», 2003. 375 с.

Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров // Семиосфера. СПб.: Искусство СПб, 2004. С. 150–391.

MacInnes C. A Short Guide for Jumbles (to the life of their coloured brethren in England), Harmondsworth: Penguin, 1966. 260 p.

Mantel H. Official website. URL: <http://hilary-mantel.com/> (дата обращения: 30.06.2022).

Mantel H. Curved is the Line of Beauty // Learning to Talk. London: Harper Collins Publishers, 2003. URL: https://onlinereadfreenovel.com/hilary-mantel/page,3,41875-learning_to_talk.amp (дата обращения: 15.11.2022).

Mantel H. Giving up the Ghost. New York: Picador, 2017. 378 p.

Moss S. Children's Stories for Adult Audiences / The New York Times. June 21, 2022. URL: <https://www.nytimes.com/2022/06/21/books/review/learning-to-talk-hilary-mantel.html> (дата обращения: 10.10.2022).

Quayson A. What is postcolonial literature? 2020. URL: <https://www.thebritishacademy.ac.uk/blog/what-is-postcolonial-literature/> (дата обращения: 1.10.2022).

COGNITION OF THE 'ALIEN' IN HILARY MANTEL'S SHORT STORY «CURVED IS THE LINE OF BEAUTY»

Olga I. Grafova

Candidate of Philology, Associate Professor in the Department of Linguistics and Translation

Perm State University

614990, Russia, Perm, Bukirev str., 15

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1150-0695>

grafova.olly@gmail.com

Elizaveta S. Sypacheva

Student of the Department of History of Foreign Literatures, Faculty of Philology Saint-Petersburg State University

199034, Russia, Saint-Peterburgh, Universitetskaya emb., 7–9

iliza20145@gmail.com

Submitted 05.11.2022

The article is dedicated to the analyses of the story «Curved is the Line of Beauty» by H. Mantel. The article deals with both the dichotomy of "own - alien" and the problems of post-colonial British literature. In the story, the author conveys a child's perception of people; H. Mantel breaks down stereotypical perceptions of dark-skinned people by processing the image of the dark-skinned person through the naive and creative perception of the child. We can better experience this childlike perception through the narrative's feature of the integration of the author and the narrator, so that the reader receives information from the 'primary source'. At the same time, despite the fact that the child's consciousness is not burdened with negative thoughts towards black people, the 'alien' is never able to become 'own' for the protagonist.

Key words: short story, Hilary Mantel, image, «own», «alien», the image of a coloured man.

COGNITION OF THE 'ALIEN' IN HILARY MANTEL'S SHORT STORY «CURVED IS THE LINE OF BEAUTY»

Пробьба ссылаться на эту статью в русскоязычных источниках следующим образом:

Графова О. И., Сыпачева Е. С. Познание «чужого» в рассказе Х. Мантел «Curved is the Line of Beauty» // Мировая литература в контексте культуры. 2022. № 15 (21). С. 110–117. doi 10.17072/2304-909X-2022-15-110-117

Please cite this article in English as:

*Grafova O.I., Sypacheva E.S. Poznanie «chuzhogo» v rasskaze H. Mantel «Curved is the Line of Beauty» [Cognition of the 'Alien' in Hilary Mantel's Short Story «Curved is the Line of Beauty»]. *Mirovaya literatura v kontekste kultury* [World Literature in the Context of Culture], 2022, issue 15 (21), pp. 110–117. doi 10.17072/2304-909X-2022-15-110-117*

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ОБРАЗА САЛОМЕИ РОНАЛЬДОМ ФИРБЕНКОМ

Ирина Александровна Новокрещенных

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

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0877-4823>

Статья поступила в редакцию 08.11.2022

В результате анализа образа Принцессы в небольшом романе Рональда Фирбенка «Искусственная принцесса» сделан вывод о том, что писатель имитирует образ Саломеи, создает пастиш. Фирбенк интерпретирует сюжет о Саломее в плоскости бытовизма, в отличие, в частности, от Уайльда и Бердсли, которые перенесли сюжет в другую эпоху, сохраняя его возвышенный пафос. Принцесса назначает себе роль Саломеи, танцует для себя, а Святой заменен на денди.

Ключевые слова: английская литература, Саломея, художественный образ, Рональд Фирбенк.

Образ Саломеи стал примером «порождения мифа как одного из важнейших и любопытнейших культурных феноменов» [Нежинская 2018: 11]. Обращение к образу иудейской принцессы английского писателя первой трети XX в. Рональда Фирбенка (*Arthur Annesley Ronald Firbank*, 1886–1926) в произведении «Искусственная Принцесса» (*The Artificial Princess*) обусловило актуальность выбора историко-литературной проблемы исследования. Этот небольшой роман Фирбенк создает, согласно Мириам Дж. Бенковиц (M. J. Benkovitz), практически на протяжении жизни с 1906 по 1912 гг. и продолжает в 1924–1925 гг. [цит. по: Severi 2001: 55]. Произведение Фирбенка становится в ряд других произведений о Саломее, которые писатель, безусловно, знал. Это, например, повесть Г. Флобера «Иродиада» (1877) и пьеса О. Уайльда «Саломея» (1894), опера Ж. Массне «Иродиада» (1884), картины Г. Моро «Саломея, танцующая перед Иродом» (1874–1878) и «Явление» (1876) и множество других произведений литературы, музыки и живописи, которые свидетельствуют о популярности образа Саломеи и связанного с ней сюжета [Нежинская 2018].

Пьесе Оскара Уайльда, можно назвать самым очевидным предшествующим текстом, учитывая творческое и жизненное влияние Уайльда на Фирбенка, что не раз отмечали литературоведы. К компании Уайльда Фирбенка относили еще Э. М. Форстер и И. Во [Deutsch 2015: 469], а влияние старшего современника на Фирбенка называют определяющим [Adams 2018: 20–23]. Д. Эдвардс, опираясь на мнения таких исследователей, как Б. Брофи (Brigid Brophy) и Дж. Мортимер (John Mortimer), напоминает, что Фирбенк «определенно считал себя учеником Уайльда», в то же время ученый отделяет Фирбенка от Уайльда и относит его ближе к кипучим культурным настроениям 1920-х гг. [Edwards 2021: 59, 60]. Фирбенк, пишет Ифан Кирл Флетчер (Ifan Kyrle Fletcher), собирал редкие книги Уайльда [цит. по: Edwards 2021: 59]. Напоминая о первоначальном названии произведения Фирбенка – “*Salomé, Or 'Tis A Pity That She Would*” и рассматривая произведение Фирбенка в терминологии нарратологического анализа Греймаса, Рита Севери называет Саломею “*Salomesque*”, которая соединяет в себе три ипостаси: Принцессу Фирбенка, традицию образа Саломеи, которая была Фирбенком актуализирована, а также библейскую Саломею [Severy 2001: 55, 59].

Уайльд, наряду с Обри Бердсли, который иллюстрировал «Саломею» в 1894 г., воплощал для Фирбенка эпоху 1890-х гг., атмосферу эстетизма и дендизма. Фирбенк стремился повторить эти явления в своем поведении, речи, творчестве. Иллюстрации Обри Бердсли и в целом увлеченность Фирбенка творчеством английского графика, а также эстетизмом и дендизмом 1890-х гг. [Brook 1951; Аллен 1970: 82; Вайнштейн 2006: 480] оформляют семантику образа Принцессы у Фирбенка, определяют своеобразие интерпретации героини в контексте образа Саломеи. Наша цель – с помощью историко-литературного, историко-культурного, интермедиального подходов, метода анализа художественного произведения исследовать своеобразие образа Саломеи и сюжета, связанного с ней, в интерпретации Рональда Фирбенка. Образ Принцессы не становился предметом интереса литературоведов в выбранном аспекте, хотя и был проанализирован нами с точки зрения рецепции французской живописи XVII–XVIII вв. и английского эстетизма рубежа XIX–XX вв. [Новокрещенных 2021: 192–197].

Принцесса называет себя Саломеей, импрессионистически, отрывисто и фрагментарно отмечая свое сходство с ней. Именно такие черты поэтики Фирбенка, как фрагментарность, лаконичность, неавторизованный диалог и импрессионистские фрагменты описания (“with fragmentation, concision, unattributed dialogue, and impressionistic shards of de-

scription”), определенные Б. Брофи [цит. по: Edwards 2021: 61], позволяют сформулировать отличие Фирбенка от Уайльда и назвать его более модернистским автором, чем близким к Уайльду. Поэтому мы сосредоточим свое внимание на анализе своеобразия образа Принцессы и сюжета о Саломее, а не на сравнении с образом Саломеи у Уайльда или других писателей.

Отсылки к Саломее в сюжете «Искусственной Принцессы» предельно ясны: Принцесса прямо заявляет о том, что желает стать новой Саломеей, и сознательно режиссирует сюжет о Саломее, распределяя роли и заявляя об этом. Очевидно, не перенесение сюжета в другую эпоху, как это было у Уайльда и Бердсли, а имитация сюжетных эпизодов и образов в духе пастиша. Принцесса назначает роли: она – Саломея, Королева – Иродиада, Король – Ирод. Это назначение ролей намеренно «выпячено» в сюжете, преувеличено, что характерно для пастиша [Дайер 2021: 103].

Принцесса хочет стать новой Саломеей (“How I should care to be a new Salomé”), называя себя по-французски Salomé [Firbank 1981: 246]. Это требует выработки собственного стиля (“...all I need is to develop my style”), прямое заявление о котором обнажает сюжет: «Как бы я хотела стать новой Саломеей! И почему, скажите, мне не стать ей? Воистину, положение, в которое я помещена Судьбой, совпадает в точности. Давайте заново рассмотрим ситуацию, и вы увидите – все, что мне необходимо, это выработать собственный стиль» [Фирбенк 2004: 99]. Темперамент Принцессы сходен с темпераментом Саломеи: “I have always suspected mine to be a Salomesque temperament” [Firbank 1981: 250].

Положение Принцессы, совпадающее с обстоятельствами судьбы Саломеи (“Indeed the position in which Fate has place me, to hers, exactly corresponds”), у Фирбенка детализировано не только экзистенциальными, но и прозаическими, бытовыми обстоятельствами попадания во Дворец. Принцесса, «расцветившая воспоминания» (“Princess loved colouring her retrospect” [Firbank 1981: 246]), рассказывает о том, как ее мать вышла вторично замуж за своего деверя и прибыла с Принцессой во Дворец. Она подробно описывает наряды, рассказывает о знаках и предчувствиях Королевы о том, что ее лишат жизни при новом Дворе. Сама Принцесса боялась того, что ее увидят в «уродливой креповой шляпе с креповыми лютиками по краям и с волосами, убранными в узел, как косица у китайца». Принцесса буквально сопровождает рассказ подробностями цветовой гаммы неба, полей, пудры на носу гувернантки – это лиловый, фиолетовый, розовый, белый цвета [Фирбенк 2004: 100].

Мать Принцессы – Королева вышла замуж за Короля, отчима Принцессы, что формально позволяет назвать ее Иродиадой: «в облике мамы

есть что-то от Иродиады, особенно по вечерам, когда она надевает меха» [Фирбенк 2004: 104]. Уточнение о мехах (“her furs”) напоминает о полотнах Тициана «Портрет девушки в мехах» (1535) и «Венера перед зеркалом» (ок. 1555), а также о романе Л. фон Захер-Мазоха «Венера в мехах» (1870) и акцентирует живописную и литературную традиции Античности, эпохи Возрождения и XIX в. Со сходством Королевы и Иродиады соглашается ближайшая к Принцессе придворная дама Баронесса Тереза Рудлиб: «ваша мама, как Иродиада, вышла за своего деверя, но я никак не представляла их вместе» [Фирбенк 2004: 103]. Король, с точки зрения Принцессы, «стал бы превосходным Иродом». Однако если говорить «говорить о Короле откровенно – это почти государственная измена» [Фирбенк 2004: 105].

В романе Фирбенка очерчена канва известного сюжета, эпизоды которого похожи на имитируемый сюжет о Саломее, но есть деформации и расхождения с ним, что характерно для пастиша [Дайер 2021: 103]. В образе Короля интертекстуально соединяются реминисценции к разным литературным эпохам и произведениям. Имитация эпизода убийства Гамлетом Полония в трагедии Шекспира очевидна в «неисцелимой привычке протыкать портьеры (“habit of prodding curtaines”) и ожидать за сады за каждым углом» [Фирбенк 2004: 105]. В диалоге с Королем Королева сообщает, что на обед в целях экономии подадут кроликов (*Rabitts* – слово написано с заглавной буквы и выделено курсивом в тексте романа [Firbenk 1981: 282]), что напоминает о сказке Ш. Перро «Кот в сапогах», в которой Кот преподнес кролика королю. Последующее восклицание Короля по этому поводу («“Нонсенс! <...> Думать о еде – буржуазно. Но если вы размышляете над экономией, то оставьте в покое кухню, мадам, мы запрещаем вам”, – и с миной застывшего ужаса он вперился в полость Луны и прошептал кролик безумным голосом, будто имя заговора или яда» [Фирбенк 2004: 140]) одновременно напоминают о героях сказки Л. Кэролла «Алиса в стране чудес» и пьесы Уайльда «Саломея». Отчим Принцессы – «милый старик», который балует Принцессу и не заботится о том, что скажет о нем История. В воображении Принцессы он играет роль Ирода.

Причина придуманного Принцессой сюжета о Саломее – это авантюрная жажда героиней новых событий при Дворе, который «чахнет по новизне» [Фирбенк 2004: 105]. Принцесса томится по развлечениям: “How I long for a little excitement...”, – а Дьявол подкидывает их: “Dear Devil sends my way” [Firbank 1981: 250]. «Я тосковала по чарам, по ощущению близкого приключения, которое настигает тебя в сумерки в большом отеле» [Фирбенк 2004: 102]. Принцесса гиперболизирует распределение ролей и пафосно объясняет это судьбоносностью: «Судьба

устроила нас – ах, как умеют повторяться события – Короля, Королеву, Принцессу, таких невысказанных людей, как мы, – рядом с Пророком» [Фирбенк 2004: 105].

Пир у Ирода как «фон для танца Саломеи» известен в разных изобразительных вариациях [Нежинская 2018: 46–51]. У Фирбенка – акцент перенесен на Принцессу, на праздник в честь Дня ее рождения (party). Просьба Принцессы состоялась за десертом, а ее танец был не перед Иродом, а по выходе из ванны перед зеркалом: она «плясала перед зеркалом тарантеллу в одном только браслете и жемчужной нитке» [Фирбенк 2004: 132]. Образ Саломеи напоминает изображения героини Гюставом Моро. Танец семи покрывал, который исполняла Саломея в пьесе Уайльда, у Фирбенка, как отмечает Р. Севери, заменен тарантеллой, в одиночестве перед зеркалом до праздника, т. е. до пира [Severi 2001: 59]. Благодаря зеркалу, танец направлен на себя, он лишается оттенка соблазна другого героя, как это было, например, у художников XIX–XX вв. [Нежинская 2018: 96–97]. Этот танец не развивает сюжет о Саломее, в котором танец предшествовал обезглавливанию, а напоминает о другой танцующей героине – Норе Хельмер из пьесы «Кукольный дом» (1879) норвежского драматурга Г. Ибсена. Танец тарантеллы демонстрирует решительный характер героини. В тарантелле, которую исполняет Нора, прорывается ее сильная и темпераментная натура, отрицаемая супругом.

Ключевой фигурой в сюжете о Саломее является Святой, а также эпизод его обезглавливания. У Фирбенка добавляется возможное, как считает Принцесса, но необоснованное сюжетом намерение Баронессы ослепить святого, которое не только подчеркивает ее кровожадность, но акцентирует семантику взгляда и красоты, смотрения на красоту. Агрессивному и враждебному характеру Саломеи художники и писатели XIX в. придавали особое значение [Нежинская 2018: 92]. Фирбенк заостряет мазохическую склонность Принцессы, которая ждет Пророка, что оскорбит ее: “I prefer a Prophet who will insult me!” [Firbank 1981: 250].

Появление Святого в сюжете происходит постепенно. Сначала это загадочное, связанное с музыкой, упоминание о некоем герое, который умрет и нагнетание атмосферы ужаса. Курсив акцентирует внимание читателя: «...если желаете, можете сыграть мне, когда он умрет», «Я уверена, сегодня свершится нечто ужасное» [Фирбенк 2004: 95, 149]. Затем, буквально на следующей странице, появляется деталь – конверт, адресованный Св. Иоанну Пелегрину на виллу Монтони. Принцесса в подробностях описывает это *парадоксальное райское* место, где деревья, птицы, животные. Голуби принимают письма, доставляют чулки

[Фирбенк 2004: 97]. Святой попадает в сюжет «Искусственной Принцессы» через деталь – записку. Мотив записки вводит авантюру, которая становится предметом повествования во второй главе, когда Баронесса отправляется по заданию Принцессы отвести на виллу приглашение на ее День рождения. Во второй главе рокайльно соединяются правдоподобные и неправдоподобные действия и обстоятельства. Баронесса отправляется с запиской, покупая лилии в качестве подношения, которые связывают роман Фирбенка с изображенными Бердсли лилиями на листах к «Саломее» Уайльда.

Любовное приключение Баронессы мешает доставить Святому записку-приглашение, т. к. в события вмешивается Дьявол, подкидывая «пустячную забаву» в виде случайно и внезапно возникшего у остановки омнибуса поклонника Баронессы [Фирбенк 2004: 104]. Дьявол стал как бы «спасителем» Святого, который не попал на праздник в «схему» Принцессы. Однако под конец праздника приходит герой, которого Принцесса и Баронесса принимают за Святого, поскольку обе не знают, как он выглядит. Так сюжет переворачивается через мотив подмены героя. Баронесса, обещавшая доставить записку и не сделавшая этого, выдумывает сходство Святого с Донателло, дважды упоминая об этом [Фирбенк 2004: 149, 159].

У Донателло есть бронзовый позолоченный рельеф «Пир Ирода» (ок.1425 г., 60х60 см, Сиена, Баптистерий). Линейная перспектива позволила продемонстрировать разные темы религиозной иконографии, которые обозначила в крупном исследовании интерпретаций образа Саломеи в разных видах искусства Р. Нежинская: 1) пир у Ирода как фон для танца Саломеи, 2) обезглавливание Иоанна Крестителя, 3) Саломея, показывающая голову Иоанна Крестителя Ироду и другим гостям [Нежинская 2018: 46, 51, 56]. На переднем плане рельефа слуга показывает отрубленную голову Иоанна Крестителя, справа фигура Саломеи в группе гостей. Другая женская фигура, возможно, Иродиада [Sachs 1981: 36] занимает пограничное положение между двумя группами Иродом со слугой и Саломеей с гостями. На среднем плане – инсценировка пира, слушающие музыканта мужские фигуры. На дальнем плане – предьявление головы Иоанна Крестителя трем персонажам. Комментаторами эта сцена интерпретирована как прием Саломеей головы Иоанна Крестителя от слуг-палачей. Сюжет, начинаясь с дальнего плана, достигает своего драматизма в напряженной композиции переднего плана [Sachs 1981: 36].

Драматизм рельефа Донателло снимается и снижается в романе Фирбенка появлением героя, которого принимают за святого, либо он

является таковым – об этом не знают ни герои, ни читатель – но предстает как экстравагантная фигура. Он одет как денди, в петлице «красуется гардения, а его волосы тускло-золотистого цвета заметно завиты» [Фирбенк 2004: 154]. Характер его, по замечанию Принцессы, оказался «самым обыкновенным» [там же: 161], а Баронесса разочарована его внешностью: «Болван! Святой этот, видимо, даже не живописен, иначе он жил бы в пещере на прокаленной солнцем равнине и кутал свои чресла звериными шкурами, как Иоканаан» [там же: 153]. Мотив обезглавливания и демонстрации головы на блюде, драматизм, связанный традиционным сюжетным поворотом, снимается и заменяется на прогулку в буфет под руку с Принцессой и распиванием шампанского. Ужасное заменяется на эстетизм, который героини, в свою очередь, считают недостаточным и смешивают с обыденностью. В романе Фирбенка имитация сюжета о Саломее идет через акцентирование жажды безобразного и мазохистского в заглавной героине.

«Искусственная Принцесса» – это имитация сюжета о Саломее, значимость которого подчеркивают претексты – произведения живописи, литературы, музыки, скульптуры. Формирует пастиш настрой Принцессы на режиссирование, игру в Саломею, что проявляется в речи героини, в распределении ею ролей, в соотношении библейского сюжета с личной семейной историей Принцессы, в жажде ею приключений и мазохической склонности. Пастиш Фирбенка похож на имитируемый сюжет, но очевидная деформация и расхождения с религиозной иконографией в трактовке Саломеи обеспечивают своеобразие образа Принцессы, который строится на пересечении отсылок к английской и даже норвежской литературе рубежа XIX–XX вв. Фирбенк показывает не танец Саломеи, ее роль в обезглавливании, а эпоху эстетизма, дендизма.

Список литературы

- Аллен У.* Традиция и мечта (1965) / пер. с англ. В. Харитоновна, А. Мулярчика. М.: Прогресс, 1970. 424 с.
- Вайнштейн О. Б.* Денди: мода, литература, стиль жизни. М.: Новое литературное обозрение, 2006. 640 с.
- Дайер Р.* Пастиш (2007) / пер. с англ. И. Кушнаревой; под науч. ред. Е. Бондал. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2021. (Исследования культуры)
- Нежинская Р.* Саломея: образ роковой женщины, которой не было / пер. с англ. В.Третьякова. М.: Новое литературное обозрение, 2018. 256 с.
- Новокрепленных И.А.* Рецепция французской живописи XVII–XVIII веков в «Искусственной принцессе» Рональда Фирбенка // Филология и культура. 2021. Вып 4(66). С.192–197. doi 10.26907/2074-0239-2021-66-4-192-197
- Фирбенк Р.* Искусственная Принцесса / пер. В. Купермана. Тверь: Kolonna Publications, Митин журнал, 2004. 208 с.

Adams D. Morality as a Matter of Taste: The Fiction of Ronald Firbank // *The Cambridge Quarterly*. 2018. № 47 (1). P. 17–35. <https://doi.org/10.1093/camqtly/bfx040>

Brook J. Ronald Firbank (1886–1926). 1951. URL: urcivilisation.com/smartboard/shop/brookej/firbank/index.htm (дата обращения: 08.10.2021).

Deutsch D. Robust Body and Social Souls: Reassessing Ronald Firbank's Effeminate Queer Men // *Studies in the Novel*. 2015. Vol. 47 No. 4 (Winter). P. 469–490.

Edwards R. D. Ronald Firbank and the legacy of camp modernism. PhD thesis, Birkbeck, University of London, 2021. Retrieved from: <https://eprints.bbk.ac.uk/id/eprint/47553> (дата обращения: 01.08.2022)

Firbank R. *The Artificial Princess* // *Firbank R. Five Novels*. With an introd. by Osbert Sitwell. New York, 1981. P. 241–287.

Severi R. *Tecnica narrativa e tradizione letteraria in «The Artificial Princess» di Ronald Firbank* // *Severi R. Oscar Wilde & Company. Sinestesia Fin de Siècle*. Bologna, Patron, 2001. P. 55–66.

Sachs H. *Donatello DDR* – Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1981. 30 S.

INTERPRETATION OF THE IMAGE OF SALOME BY RONALD FIRBANK

Irina A. Novokreshchennykh

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

Perm State University

614990, Russia, Bukirev str., 15.

ira-tabunkina@mail.ru

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0877-4823>

Submitted 08.11.2022

As a result of the analysis of the image of Princess in a short novel by Ronald Firbank “The Artificial Princess”, it was concluded that the writer imitates the image of Salome, creates a pastiche. Firbank interprets the plot of Salome in the aspect of everyday life, unlike, in particular, Wilde and Beardsley, who transferred the plot to another era, preserving its sublime pathos. The princess assigns herself the role of Salome, dances for herself, and the Saint is replaced by a dandy.

Key words: English literature, Salome, artistic image, Ronald Firbank.

Просьба ссылаться на эту статью в русскоязычных источниках следующим образом:

Новокрещенных И. А. Интерпретация образа Саломеи Рональдом Фирбенком // Мировая литература в контексте культуры. 2022. № 15 (21). С. 118–126. doi 10.17072/2304-909X-2022-15-118-126

Please cite this article in English as:

*Novokreshchennykh I. A. Interpretaciya obraza Salomei Ronal'dom Firbenkom [Interpretation of the Image of Salome by Ronald Firbank]. *Mirovaya literatura v kontekste kultury* [World Literature in the Context of Culture], 2022, issue 15 (21), pp. С. 118–126. doi 10.17072/2304-909X-2022-15-118-126*

УИЛЬЯМ ВОРДСВОРТ: ЭКФРАСТИЧЕСКОЕ ВИДЕНИЕ РОМАНТИКА И СОЗЕРЦАНИЕ БАРДА

Ася Георгиевна Рогова

к. филол. н, доцент

г. Санкт-Петербург

assiar2004@mail.ru

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8235-5504>

Статья поступила в редакцию 05.11.2022

Утрата, печаль, травма не считались болезнью и не лечились профессионально во время жизни английских романтиков, которые, предвосхищая достижения психологии и медицины в этой области, самостоятельно и интуитивно находили средства исцеления для себя и своих современников в творчестве: в рассказывании историй, поэтических излияниях эмоций, экфрастическом диалоге с коллегами-представителями других видов искусства. В статье рассматривается пример национального барда Уильяма Вордсворта, особое внимание уделено его поздним экфрастическим произведениям, посвященным образу райской птицы.

Ключевые слова: Экфрасис, утрата, травма, память, эпитафия, Вордсворт, Райская птица, английский романтизм

Art divine

That both creates and fixes, in despite
Of Death and Time, the marvels it hath wrought.
<...>

Is not then the Art
Godlike, a humble branch of the divine,
In visible quest of immortality,
Stretched forth with trembling hope?
(*Lines: Suggested by a Portrait from the Pencil of F. Stone, 1834*)

blessed Art,<...>
Thou against Time so feelingly dost strive.
Where'er, preserved in this most true reflection,
An image of her soul is kept alive
(*On a Portrait of I.F., painted by Margaret Gillies, 1840*)

Лучшим источником впечатлений, ассоциаций и эмоций, питающим их творящее поэзию воображение, романтики считали противостоящую всему временному Природу. К ней апеллировали в попытках принять, осмыслить и пережить слишком быстрые и бурные перемены своего века, затронувшие самые основы бытия, уничтожение и умирание всего – людей, эпох, традиций. Но стабильность природного цикла далеко не всегда позволяла обрести покой, лишь отчасти восстановиться благодаря большей размерности существования. Ведь её успокаивающая размерность не исключала бурь, конечности, смерти.

Единственной связующей нитью с тем, что лишь мгновение назад являлось настоящим (будь то в частной сфере или в общественной), была память. Она требовала внимания, опоры, материала. В этих травмирующих условиях естественными были потребность говорить о переживаниях, затормозить время, запечатлеть и зафиксировать события, эмоции, образы момента. Стремление к переживанию и увековечиванию нашло отражение во всех искусствах. В поэзии оно отразилось в превалировании элегических мотивов, а также в росте популярности жанров эпитафии (Epitaph), надписи (Inscription), эмблемы (Emblem) – монументов хотя и поэтических, но более материальных в связи с характером своего бытования (будь то памятники, доски или печать). А также во всплеске интереса поэтов к изобразительным видам искусства. Их ограниченность, статичность в отражении жизни (обыкновенно порицаемая поэтами) теперь представлялась неоспоримым достоинством. Они сохраняли образы природы, творений людей или их самих (портреты, бюсты), а также стимулировали память зрителя, его воспоминания, ассоциации, эмоции. Порождали экфрастические отклики, различавшиеся по своей форме и содержанию (в зависимости от ситуации восприятия, личности, умонастроения, склонности к ретроспекции, степени травмированности их авторов) от вербального описания, воссоздающего с той или иной степенью подробности полотно или скульптуру, до сотворения эмоционального контекста их восприятия или пересоздания запечатленного образа.

Перечисленные интуитивные попытки романтиков достичь стабилизации, преодоления печали (Grief) от потерь, обретения баланса (стремление к снижению ритма травматических событий, остановке и фиксации момента; выплеску эмоций, рассказу о тяжелых переживаниях и обращению для этого к искусству; воспоминаниям и увековечиванию (материальному, вербальному, средствами других видов искусства)) – предвосхищают более поздние достижения психологии и медицины и соотносятся с современными теоретически обоснованными методами снижения последствий и преодоления травматического состояния

сознания и практическими рекомендациями для индивидуальных и коллективных занятий [Соорет 2017].

Особенная роль в увековечивании своей эпохи, в борьбе с травмирующей действительностью за выживание для себя и своих современников посредством поэзии и искусства принадлежит национальному барду Уильяму Вордсворту [Рогова 2016: 202–203]. Его восприятие действительности с раннего возраста формировалось под влиянием множественных переживаний, потерь, смерти и сопутствующей неизбывной печали. Убежищем, целителем и учителем для него до конца жизни оставалась Природа. Однако, как и многие его современники, под влиянием трагедий века, социальных и личных потрясений он в зрелый период жизни ищет дополнительной опоры. Это приводит к некоторому сближению с Англиканской церковью (при сохранении до конца жизни неоднозначных, комплексных взглядов и практически религиозного отношения к Природе); большему вниманию к изобразительным искусствам; превалированию элегической составляющей в поэзии и увеличению внимания к эпитафии (Об эпитафии как продуктивной модели в творчестве Вордсворта см.: [Bernhardt-Kabisch 1965; Hartman 1987]); усилению и прежде ярко выраженной у Вордсворта склонности к ретроспекции.

Все это отразилось в его экфрасических сочинениях. К их созданию Вордсворта в разное время побуждали произведения различных искусств на родине и за её рубежами во время путешествий. (Экфрасисы, посвященные некоторым из них, живописным и графическим, будут упомянуты в настоящей статье.) Их объединяют элегические настроения, размышления о скоротечности бытия и все стирающем Времени, печаль от невозможности потерь и необратимости смерти. Даже стихи, посвящённые портретам ещё здравствующих друзей или современников по своей сути эпитафии, фиксирующие конец некоего периода их жизни. (О времени и культурной памяти в поэтических экфрасисах портретов: [Рогова 2014, 2015, 2016].

Если утрату национальных героев или разочарование в них трудно переживать, то утрату близких – едва ли возможно без травмы, без призрачного существования между двумя мирами, страстного желания контакта с ушедшими. Так жил Вордсворт со времени ранней потери родителей – мечтая о встрече, но не упоминая в стихах христианский Рай и вечную жизнь души, только Элизиум (как понимали его древние и описывали Вергилий и Овидий), а также распад на элементы и растворение в природе (принятые в эпоху Просвещения) (Подр. см. [Gravil 2015: 377–378]).

Позднее, страдающий отец и брат, он говорит лишь о конечности бытия, безвозвратности утрат и об укреплении в стоицизме и долге. Об этом его первый, часто цитируемый и обсуждаемый исследователями экфрасис «Elegiac Stanzas Suggested by a Picture of Peele Castle in a Storm, Painted by Sir George Beaumont» (1805). Картина напоминает поэту о недавно погибшем брате-моряке. Это воспоминание ранит, и поэт заменяет его тем, что хотелось бы видеть. Сожалеет, о том, что это невозможно, и говорит о том, что выживает благодаря жесткому самоконтролю («I have submitted to a new control// <...>// A deep distress hath humanized my soul») [Wordsworth 1919: 4, 262]. Изображение реальной картины он упоминает лишь ближе к концу, отдавая должное уже покинувшему мир сэру Джорджу, прощаясь с ним и приветствуя в конце выдержку и надежду, которая еще должна будет прорасти из страдания и траура. «But welcome fortitude, and patient cheer, //And frequent sights of what is to be borne! // Such sights, or worse, as are before me here.— // Not without hope we suffer and we mourn» [Ibid. 263].

Важность моральной дисциплины, долга, неколебимого духа в этот травматический век масштабной и жестокой борьбы на полях брани и в душе каждого (страдание от личных и общих утрат, кризиса, постоянных перемен, казалось несущих лишь зло) Вордсворт подчеркивал и в своих откликах на важнейшие события современности [Рогова 2017: 21–22]. У каждого в связи с этой борьбой были свои счета с Богом. Для самого поэта неоднократные попытки примирения с Ним, ради того, чтобы «отрешиться от неизбежной боли, успокоить свое сознание» не увенчались успехом. И личные горести, и жестокие испытания, посланные народам за 25 лет войн, удостоверяли поэта в Его несправедливости, враждебности и вызывали лишь резкую травматическую реакцию [Ibidem].

Он находит поддержку в традиционных средствах сохранения связи с усопшими и смягчения восприятия утрат – печали, трауре, создании эпитафий, воспоминаниях обо всем добром и важном о них, и, главное, (как он писал в своем втором «Эссе об эпитафиях»), выражении искренних чувств. Эти финальные ритуалы, подводя итог и обозначая (ощутимо, материально, особенно требующие надгробия эпитафии) предел существования дорогих ему людей, способствовали принятию факта смерти¹. Что не означало еще принятие самой потери и уход боли. Необходимо было обретение смысла². Практически на всех стадиях воздействие искусства нельзя переоценить. Востребована его эстетическая, и тем более компенсаторная функция. Однако по мере роста и на финальной стадии, оно оказывается неопенимым³. В случае Вордсворта это демонстрирует увеличение числа экфрасисов среди его

поздних стихотворений. Отвлекая от боли и страданий, живописное полотно или даже рисунок могли смягчить и облегчить восприятие и описание смерти, тяжелых переживаний; помочь преодолению их страха, обеспечивая возможность необходимого отстранения, восприятия через двойную призму, а также со-зерцания, со-творения, со-переживания и диалога (согласия и/или спора) с другим творцом.

В этом контексте привлекают внимание два поздних экфрастических стихотворения – «Upon Seeing a Coloured Drawing of the Bird of Paradise in an Album» (1835-1836, опубликовано 1837 [Wordsworth 1919: 48–50]) и «Suggested by a Picture of the Bird of Paradise»⁴ (1845 [Ibid: 236–238; далее в абзацах, посвященных каждому из стихотворений, номера строк обозначаются цифрой в круглых скобках], – написанные с перерывом в несколько лет, посвященные одной теме⁵. Один из тех случаев, по свидетельству самого автора, когда «предмет был недостаточно освещен» и «одно стихотворение выросло из другого» [Ibid: 48].
Случаев особенно важных, учитывая значительность роли ретроспекции у него при создании стихов. В обоих стихотворениях поэт, воспроизводя изображения, демонстрирует знание существовавших легенд⁶ и реальных сведений⁷ о диковинной птице. В первом Вордсворт обнаруживает увлечение поглощенного зрителя (вовлекая своего читателя, как при описании портретов в размышления о нем [Рогова 2016: 205]) прекрасным образом неземного, воздушного, парящего в эфире создания, видением божественной птицы, которую, как нам ясно, воссоздает, опираясь на изображение, его воображение. Поэт не перестает обращаясь к образу вопрошать, как художник посмел даже пытаться ее⁸ изобразить (с его точки зрения поэта это означает – неизбежно разрушить божественный, недоступный для воспроизведения образ), словно зачарованный, перемежая вопросы (1, 3, 8–9, 16, 18, 19–20) описанием её облика (намечает лишь общие черты, словно боится разрушить видение, обратившись к деталям (2–8, 21)) и фона (уточняющего детали) среды её обитания (9–15)), упоминанием повадок, ритуалов (17) и особенно близости к Солнцу (21–23). Из следующего далее славословия, воссоздающего панораму восприятия птицы Рая, Солнца, Бога (Bird of Paradise, Bird of Sun, Bird of Heaven, Bird of God) в мире и возвышающего её образ парящей в поисках Рая в исполнение Божьего промысла (24–35), становится ясно, что речь идет не о реальной птице, а о последнем путешествии души⁹. И здесь в своих взглядах Вордсворт оказывается ближе к Богу, чем когда-либо. Как явствует из завершающей стихотворение медитации (35–42), очередная попытка осмысления с детства волновавшей поэта темы бессмертия («Immortality. An Ode») совпадает с тяжелым моментом утраты свояченицы Сары

Хатчинсон. Под его влиянием написаны, по свидетельству автора, последние 7 строк (36–42)). А «мысль о её невинной и красивой жизни побудила через веру слова – "On wings that fear no glance of God's pure sight, No tempest from his breath"» (38–39) [Wordsworth 1919: 48].

Произведение обнаруживает настойчивые попытки автора защититься от травмирующей реальности с опорой на воображение, свое (поэтическое) и другое искусство. Помимо обращения к умиротворяющей христианской идее бессмертия души и создания эстетически привлекательного варианта её воспарения, он прорабатывает, перенаправляет негативные эмоции: через красивую метафору (облегчает восприятие, исключает неуместное морализаторство, передает комплексно множество смыслов)¹⁰, а также другие приемы отстранения – мифологизацию, видение, медитацию, панораму, диалог¹¹. Проявляется опыт поэта в переживании потерь – стремление не просто забыть, но изжить неизбежное горе в должное время, историзовать как историческое событие.

В содержании и структуре «Suggested by a Picture of the Bird of Paradise» отразилась большая эмоциональная уравновешенность автора. Тема раскрывается и по-иному. Автор обнаружил, что в опыте десятилетней давности «мысли и образы, предложенные в ходе сочинения, были таковы, что <...> мешали единству, необходимому для каждого произведения искусства, каким бы скромным оно ни было по своему характеру». В новом варианте он его достигает. Описание образа птицы в экфрасисе обрамляют (эквивалентно обрамлению картины) критические суждения поэта о достижениях художника. Видения и медитации не отвлекают от воссоздания образа, который становится более осязаемым живым существом. Упоминаются те же составляющие экстерьера птицы, но более детально. Описание цветов позволяет идентифицировать птицу как Большую райскую (16–23). Называя птицу неземной, Поэт восхищается ею как творением полновластной Матери-Природы. (What character, // O sovereign Nature! I appeal to thee, // Of all thy feathered progeny// Is so unearthly, and what shape so fair? (13–15)). Призывает, забыв название, воспринимать пернатое создание как Птицу Солнца («This, thist he Bird of Paradise! Disclaim// The daring thought, forget the name; // This theSun'sBird» (5–7)), которую могут с собой в полет взять глендоверы (7–10), и сильфы – ей поклониться как Госпоже своей, если появятся в её местах (11–13). И это более узнаваемый (Природа, Духи, Солнце, Птица Солнца и, значит... безусловное бессмертие души), чем в первом стихотворении, Вордсворт – наследник традиций великих бардов и друидов Камбрии, певец Природы, находящий божественную искру, бессмертие в её творениях¹². Поэтому «изображения животных и

других творений Природы», представленные «в оранжереях, зверинцах, музеях», вне естественного состояния и не оживленные воображением, воспоминанием созданных «великими поэтами и богословами, пишущими как поэты» образов, Вордсворт полагал «бесполезными и даже вредными для национального ума», ибо «духовная часть нашей природы, а потому и высшая её часть, не извлекла бы пользы из общения с ними» [Wordsworth 1919: 236]. Но поэт уже готов проявить понимание устремлений художника и ограничений искусства:

A sense of seemingly presumptuous wrong
Gavethefirst impulse to the Poet's song;
But, of his scorn repenting soon, he drew
A juster judgment from a calmer view;
*And, with a spirit freed from discontent,
Thankfully took an effort that was meant*
Not with God's bounty, Nature's love to vie,
Or made with hope to please that inward eye
Which ever strives in vain itself to satisfy,
*But to recall the truth by some faint trace
Of power ethereal and celestial grace,
That in the living Creature find on earth a place.* (27–38, курсив мой – А.Р.).

Признание своей неправоты и заслуги художника в запечатлении и сохранении памяти (материала, опоры для Поэта, роль которого Вордсворт продолжает полагать исключительной в осознании и воплощении образа) – свидетельство принятия поэтом перемен, положительной динамики на пути преодоления страха и печали, которая прослеживается уже в более раннем втором экфрасисе портрета жены («On the Same Subject», 1840). В нем, поэт находит в себе силы признать, что портрет был хорош, а он, критикуя его и стремясь «сохранить юный образ жены и остановить время», «акцентировал внешнюю прекрасную составляющую её образа и оставил без внимания душу, которой сам постоянно призывал уделять основное внимание» [Рогова 2016:209].

Таким образом, произведения других искусств, побуждая поэта к отклику и диалогу, помогли ему пройти свой путь «от страха скоротечности, страдания и смерти до принятия необратимости жизни» [Там же], ценности её процесса.

Примечания

¹ «Увековечивание, памятники, изложение событий», будь то история общая или одной семьи, «способствуют освобождению от трагических мыслей, превращению неконтролируемых тяжелых воспоминаний в контролируемое прошлое, возвращению динамики жизни, которую тормозит постоянная

оглядка на травмирующие обстоятельства [Herman 1992: 27]» [Рогова 2017: 21].

²В каждом случае процесс индивидуален, но к настоящему моменту были определены стадии восприятия печали. Наиболее известна модель Э. Кюблер-Росс («О смерти и умирании», 1969) насчитывает 5 стадий: отрицание, гнев, торг, депрессия, принятие [Разработка теории: Kübler-Ross 2014]. Ее ученик и соавтор Д. Кесслер выделил шестую – смысл [Kessler 2019].

³К настоящему времени существует достаточно много исследований и практических пособий по арт-терапии (в частности: Complicated Grief 2017; McLeod 2013: 331–344). Об использовании метафоры в упоминаемом контексте см. [Hammel 2018: 19, 32].

⁴Эти стихотворения, насколько нам известно, упоминались в исследованиях дважды. В цитируемой ниже статье Т.Харрисон, исследуя представления и мифы о Райской птице, ее связи с фениксом и вниманием к ней поэтов, упоминает о познаниях Вордсворта (см. сноска 7 ниже), о том, что в первом стихотворении речь идет о мистической птице, а во втором – о реальной [Harrison 1960: 179-180]. М. Родригез Родригез в статье об экфрастической поэзии Вордсворта упоминает стихотворения для очередной иллюстрации превосходства поэзии над живописью. Не очень удачно, однако, так как помимо опечаток и поверхностных трактовок, смешивает два стихотворения в одно и упоминает название только первого, цитируя из двух [Rodríguez Rodríguez 2020: 80–81].

⁵Сведения об изображениях и их авторах не сохранились. Это не препятствует анализу экфрасисов, поскольку для Вордсворта они – лишь стимул к размышлениям на волнующую его тему, и сопровождаются его комментариями о мотивах создания и роли художника.

⁶Безногая райская птица, более 40 видов которой обитают преимущественно в Новой Гвинее, получила свое название в связи с красотой изысканного оперения и широкой известностью вне среды своего обитания в виде особым образом выделанных шкурок с перьями, без ножек. Основываясь на этих образцах и повторяющихся свидетельствах, украшаясь перьями, европейцы фантазировали о райских птицах и не пожелали расстаться с красивым мифом о божественной птице, всю жизнь (включая время выведения потомства) парящей в эфире рядом с солнцем и Богом, даже когда появились достоверные сведения о ней. Представление о том, что, собираясь умереть, она летит к испепеляющему ее солнцу, появление ее птенцов из золы (образующейся от тления прутьев, которыми самка закрывает яйца) и особенности полета, связанные с ее оперением, позволяли отождествлять ее с мифологическим возрождающимся из пепла фениксом [Ingersoll 1923:63-64; Harrison 1960].

⁷Вероятно, в 1796 г. Вордсворт познакомился с сочинением Дж. Р. Форстера «О Райских птицах и Фениксе», вошедшим в состав «Эссе об Индии» по публикации 1793 г. («Anthologia Hibernica», Dublin) [Т. Харрисон со ссылкой на Дж.Л.Ловес (J. L. Lowes «The Road to Xanadu», 1927): Harrison 1960: 179] и позднее расширил свои познания.

⁸Самое красивое оперение и навыки его демонстрации отличают самцов.

Однако в рамках статьи это различие не подчеркивается (так как важен образ

птицы и метафора) и используется местоимение женского рода по общим правилам русского языка.

⁹Для многих эпох и культур, не исключая христианские, птицы символизировали связь с вечностью, миром души. Образ отлетающей души нередко воплощался в образе птицы [Ingersoll 1923: 5–17].

¹⁰Предвосхищая более поздние достижения в области психологии, в частности Юнга, Вордсворт продемонстрировал важность связи образа и ассоциации (возможность при наличии образа проследить ассоциации и перейти к образу, имея ассоциации), и, следовательно, возможность посредством общения и искусства обрести смысл и преодолеть травмирующее воздействие смерти и забвения.

¹¹Имеют, как было установлено позднее, выраженный терапевтический успокаивающий эффект. Снижают психическое напряжение, острую боль от восприятия сложных для постижения событий любого масштаба и создают ситуацию полета фантазии, позволяют, отрешиться от реальности, увидеть происходящее в ином свете и, хотя бы отчасти, преодолеть трагизм ситуации, обрести единство, утраченное через травму. (Об этом в связи с опытом постижения Вордсвортом Битвы при Ватерлоо [Рогова 2017: 20–21].)

¹²О верованиях друидов в бессмертии души см. подр. Wright 1924. О них и о взглядах Вордсворта на них см. подр.: [Gravil 2015: 46–59].

Список литературы

Рогова А. Г. «Благодарственная ода» Уильяма Вордсворта как попытка преодоления травматического опыта// *Мировая литература в контексте культуры.* 2017. № 6. С. 17–26.

Рогова А. Г. Злой гений и его портрет: Образ Наполеона Бонапарта, созданный Б. Р. Хейдоном и У. Вордсвортом// *Экфрастические жанры в классической и современной литературе: коллективная монография/ под ред. Н. С. Бочкаревой.* Пермь: ПГНИУ, 2014. С. 12–44.

Рогова А. Г. Портрет победителя Ватерлоо 25 лет спустя: Созерцающий Веллингтон Б. Р. Хейдона и У. Вордсворта // *Мировая литература в контексте культуры.* № 4. ПГНИУ: Пермь, 2015. С. 104–112.

Рогова А. Г. «Then, and then only, Painter! Could thy Art...». Вордсворт о времени, переменах, памяти и искусстве в стихах, посвященных портретам// *Мировая литература в контексте культуры.* № 5. ПГНИУ: Пермь, 2016. С. 201–211.

Bernhardt-Kabisch E. Wordsworth: The Monumental Poet// *Philological Quarterly.* 1965. N 44. P. 503–518.

Complicated Grief, Attachment, and Art Therapy/ ed. by B. MacWilliam. London; Philadelphia: Jessica Kingsley Publishers, 2017. 370 p.

Cooper M. Existential Therapies. 2ed. Los Angeles, London: SAGE, 2017. 232 p.

Gravil R. Wordsworth's Bardic Vocation, 1787-1842. Penrith: Humanities-Ebooks, 2015. 418 p.

Harrison T.P. Bird of Paradise: Phoenix Redivivus // *Isis,* 1960. 51. N 2, P. 173–180.

Hartman G. Inscriptions & romantic nature Poetry// The Unremarkable Wordsworth. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1987. P. 31-46.

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

Ingersoll E. Birds in Legend: Fable and Folklore. New York, London, Toronto: Longmans, Green and Co, 1923. 292 p.

Kessler D. Finding Meaning. The Sixth Stage of Grief. New York, London, Toronto: SCRIBNER, 2019. 227 p

Kübler-Ross E., Kessler D. On Grief & Grieving. Finding the Meaning of Grief Through the Five Stages of Loss. New York, London, Toronto: SCRIBNER, 2014. 272 p.

McLeod J. An Introduction to Counselling. Fifth Edition. Maidenhead: Open University Press, McGraw-Hill Education, 2013. 750 p.

Rodríguez Rodríguez M. William Wordsworth's Ekphrastic Poetry Wandering Into the Realms of the Visual Arts// Painting Words: Aesthetics and the Relationship between Image and Text / ed. by B. González-Moreno and F. González-Moreno. New York: Routledge, 2020. 177 p. P. 79-90.

Wordsworth W. The Complete Poetical Works: In 10 vols. Houghton Mifflin Company: Boston & New York, 1919. Vol. 4. 318 p.; Vol. 9. 255 p.

Wright D. Druidism. The Ancient Faith of Britain. London, Cheltenham: Ed. I. Burrow & Co. Ltd., 1924. 192 p.

WILLIAM WORDSWORTH: ROMANTIC'S EKPHRASTIC VISION AND BARDIC CONTEMPLATION

Asya G Rogova

Candidate of Philology, Associate Professor

Saint-Petersburg, Russia

assiar2004@mail.ru

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8235-5504>

Submitted 05.11.2022

Loss, Grief, Trauma – not being defined as medical conditions and professionally treated within the life scope of the English Romantics – were intuitively approached and cured through creative storytelling, poetic outpouring of emotions, and ekphrastic dialogue with representatives of other arts by the creative sufferers in advance of the attainments of psychological science and psychoanalysis in the field. An example of the national bard William Wordsworth, his way of poetic self-treatment and help to his contemporaries is considered with a special focus on his later ekphrastic pieces dedicated to the image of the Bird of Paradise.

Key words: Ekphrasis, grief, loss, trauma, memory, art, epitaph, Wordsworth, Bird of Paradise, English Romanticism.

Просьба ссылаться на эту статью в русскоязычных источниках следующим образом:

Рогова А. Г. Уильям Вордсворт: экфрастическое видение романтика и созерцание барда // *Мировая литература в контексте культуры*. 2022. № 15 (21). С. 127–137. doi 10.17072/2304-909X-2022-15-127-137

Please cite this article in English as:

Rogova A. G. Uil'yam Vordsvort: ekfrasticheskoe videnie romantika i sozercanie barda [William Wordsworth: Romantic's Ekphrastic Vision and Bard Contemplation]. *Mirovaya literatura v kontekste kultury* [World Literature in the Context of Culture]. 2022, issue 15 (21), pp. 127–137. doi 10.17072/2304-909X-2022-15-127-137

Научный периодический журнал «**Мировая литература в контексте культуры**» зарегистрирован в 2012 г.

В журнале отражаются результаты научной деятельности российских и зарубежных филологов, в том числе ученых Пермского государственного национального исследовательского университета.

Полнотекстовая версия выставляется на сайте <http://press.psu.ru/index.php/mir/index>, www.psu.ru и в системе РИНЦ.

ПОРЯДОК РЕЦЕНЗИРОВАНИЯ И ПУБЛИКАЦИИ СТАТЕЙ

Рукописи рассматриваются в порядке их поступления в течение 1–6 месяцев. Окончательное решение о публикации статьи принимается редколлекцией. В случае отрицательного решения автору рукописи направляется мотивированный отказ.

ПРАВИЛА ПОДАЧИ И ОФОРМЛЕНИЯ РУКОПИСЕЙ

Статьи объемом 14000–20000 п. з., оформленные в соответствии с нижеизложенными правилами, должны поступить по электронному адресу worldlit@mail.ru. Убедитесь в том, что Ваши материалы получены, попросив отправить подтверждение.

Название статьи, ФИО автора, должность и место работы с указанием полного адреса, E-mail, ORCID ID, аннотация статьи (10 строк), ключевые слова (5–7) должны подаваться **одновременно** на русском и английском языках. Основной текст может быть написан на русском или английском языках.

Рукопись необходимо оформить в редакторе WinWord 2003. Формат листа – А5. Размеры полей – 2 см. Расстояние до верхнего и нижнего колонтитулов – 1.25 см. Шрифт только Times New Roman (необходимость использования другого шрифта специально оговаривается в письме). Размер шрифта – 10 кегль. Интервал одинарный.

Список литературы оформляется в основном в соответствии с ГОСТ Р 7.0.5-2008 без использования *тире* с обязательным указанием после каждого источника *страниц* статьи или книги. Имена авторов (до трех) не повторяются в сведениях об ответственности.

Ссылки на список литературы оформляются после цитаты в тексте статьи в квадратных скобках с указанием автора (или названия, если автора нет), года издания и цитируемых страниц, например [Эпштейн 1996: 197].

Адрес редакции: 614990, г. Пермь, ул. Букирева, 15, корп. 5, ауд.172. Тел. (342) 2396290

Научное издание

**МИРОВАЯ ЛИТЕРАТУРА
В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРЫ**

Выпуск 15(21)

Корректор *Андреева И. Б.*

Подписано в печать 19.12.2022 . Выход в свет 30.12.2022
Формат 60x84/16. Усл. печ. л. 8,08 п.л. Тираж 100 экз. Заказ 37/2022

Материалы печатаются в авторской редакции

Издательский центр
Пермского государственного
национального исследовательского университета
614990, Пермь, ул. Букирева, 15
Тел.: (342) 239-66-36

Отпечатано в ИП Коробейникова С.А.
614038, г. Пермь, ул. Кронита 4-23

Цена свободная