

Научный рецензируемый журнал
Мировая литература в контексте культуры

2021. Выпуск 12 (18)
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, Нижний Новгород, НИУ ВШЭ)
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 (Россия, Екатеринбург, УрФУ)
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, Nizhniy Novgorod, Higher School of Economics)
Irina Novokreshchennykh (Russia, Perm, Perm State University)
Nadezhda Petrusheva (Russia, Perm, Institute of Culture and Arts)
Alisa Porshneva (Russia, Ekaterinburg, Ural Federal University)
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

<u>Раздел 1. Проблематика и поэтика мировой литературы</u>	5
<i>Баландин С. В.</i> Осмысление кризиса европейской морали и идеологии в эссеистике Роберта Музиля 1920-х гг.	5
<i>Братухин А. Ю.</i> Сакральное и профаническое глазами Климента Александрийского	12
<i>Братухина Л. В.</i> Повтор в поэтике поэмы Э. Паунда «The Cantos» ..	19
<i>Жиляков Н. А.</i> Автобиографический герой в романе У. Берроуза «Голый завтрак»: к постановке проблемы	28
<i>Марков А. В.</i> Образы грамматики в стихотворении Кики Димула «Множественное число»	35
<i>Суслова И. В., Ерыпалова М. А.</i> «Поединок с драконами»: тема литературного творчества в романе Р. Гари «Чародеи»	43
<i>Теплякова А. Б.</i> Проблема времени в романах эмигрировавших писателей-франкофонов (Милан Кундера, Андрей Макин, Амин Маалуф)	52
<i>Чагина А. П.</i> Образ «Провинциального города» в романах М. Пуига ..	58
<u>Раздел 2. Проблемы рецепции и интерпретации в мировой литературе и культуре</u>	65
<i>Козиков А. А.</i> Оппозиция «свой–чужой» в романе А. Барбюса «Огонь»: лингвоимагологический подход	65
<i>Новокрепленных И. А.</i> Образ скульптуры Фавна в романе Н. Дугласа «Южный ветер»	72
<i>Проскурнин Б. М.</i> «Прорваться к самому очагу души»: два романа сестёр Бронте в рецепции Вирджинии Вулф	80

TABLE OF CONTENTS

<u>Chapter 1. Problematics and Poetics of World Literature</u>	5
<i>Balandin C. V.</i> The Crisis of European Morals and Ideology by Robert Musil in his essays in 1920s	5
<i>Bratukhin A. Yu.</i> Sacred and Profane Things in Clement's of Alexandria Eyes	12
<i>Bratukhina L. V.</i> Replay in the Poetics of the E. Pund's Poem "The Cantos"	19
<i>Zhilyakov N. A.</i> The Autobiographical Hero in the Novel "A Naked Lunch" by W. Burroughs	28
<i>Markov A. V.</i> Images of Grammar in the Poem <i>The Plural</i> by Kiki Dimoula ..	35
<i>Suslova I. V., Erypalova M. A.</i> ["Fight with Dragons: The Theme of Literary Creativity in R. Gry's Novel "The Enchanteress" ...	43
<i>Teplyakova A. B.</i> The Problem of Time in the Novels by Immigrant Francophone Writers (Milan Kundera, Andreï Makine, Amin Maalouf) ...	52
<i>Chagina A. P.</i> Image of "Small Town" in M. Puig's Novels	58
 <u>Chapter 2. The Problems of Reception and Interpretation in World Literature and Culture</u>	65
<i>Kozikov A. A.</i> In-Group-Out-Group Opposition in Henri Barbusse's Novel <i>Under Fire</i> : Linguistic Imagology Approach	65
<i>Novokreschennykh I. A.</i> The Image of the Sculpture of Faun in the Novel "South Wind" by N. Douglas	72
<i>Proskurnin B. M.</i> "To Win a Place by Their Hearts' Very Haerthstone": Two Novels by the Sisters Brontë as Assessed by Virginia Woolf	80

Раздел 1. Проблематика и поэтика мировой литературы

УДК 821 (436):176.8

doi 10.17072/2304-909X-2021-12-5-11

ОСМЫСЛЕНИЕ КРИЗИСА ЕВРОПЕЙСКОЙ МОРАЛИ И ИДЕОЛОГИИ В ЭССЕИСТИКЕ РОБЕРТА МУЗИЛЯ 1920-х ГОДОВ

Сергей Витальевич Баландин

магистр философии (выпускник)

Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»
105066, Россия, Москва, ул. Старая Басманная, 21/4.

sergejbalandin@yandex.ru

Статья поступила в редакцию: 24.05.2021

В статье представлено осмысление кризиса европейской морали и идеологии в эссеистике Роберта Музиля 1920-х годов. Отдельное внимание уделено идеологемам нации, расы, государства. Проанализированы понятия идеологии и морали. Представлена антропологическая «теорема человеческой бесформенности» – центральный теоретический постулат в анализе писателем культуры.

Ключевые слова: идеология, кризис культуры, мораль, Музиль, национализм, этика.

Австрийский писатель Роберт Музиль (1880–1942) известен прежде всего романом «Человек без свойств», ставшим общепризнанной классикой литературы модернизма. Так, в 1999 году комиссия из 99 немецких учёных и писателей присудила этому роману звание самого значительного немецкоязычного романа XX века [Cauwer 2014: 15]. Роман завоевал такое признание даже несмотря на то, что не был закончен – по причине смерти автора в 1942 году в изгнании в Швейцарии. Как и многие писатели-модернисты, Музиль – автор очень философски искушённый. Его собственные идеи, высказанные относительно этики, антропологии, культуры, дают основания считать его равно и философом [Bouveresse 2001]. Многие из этих идей высказаны в романе [ЧбС I-II], [МоЕ], но до этого были сформулированы в более отчетливой форме в эссеистике Музиля. Кроме того, многие формулировки можно найти в дневниках писателя, которые велись им большую часть жизни [Тб I-II].

В нашем случае речь пойдёт о трёх эссе, где Музиль осмысляет кризис европейской морали и идеологии: «Нация как идеал и как реальность» (1921), «Беспомощная Европа» (1922) и – самое важное – неопубликованное эссе «Немецкий человек как симптом» (1923) (см. работы о критическом анализе писателем современной культуры в целом [Reinhardt 1968], [Aler 1976], [Neymeyr 2009], [Cauwer 2014]). Исходный пункт рассуждений писателя во всех этих эссе – это политика. Музиль пытается установить причины Мировой войны, беспрецедентной по масштабам и потерям и бесчеловечной по методам её ведения, а также политического кризиса, развернувшегося в послевоенной Германии, во время которого всё отчётливее стали раздаваться голоса реакционных сил. Явления эти, по мнению писателя, имеют под собой культурную основу, а именно неспособность Европы прийти в соответствие с условиями жизни современной цивилизации. Предвоенная Европа с надеждой смотрела в будущее и была по своему духу интернациональна, но после войны картина изменилась: возобладали национализм, изоляционизм и оборонительная позиция по отношению к будущему. В это время – время общего уныния и опустошения – немецкий бюргер, чтобы заполнить духовный вакуум, вновь обращается к идее нации.

В эссе «Нация как идеал и как реальность» Музиль рассмотрел немецкий национализм как наглядный пример несоответствия старых идеологем условиям современной жизни (см. анализ этого эссе в работах [Luft 1980: 142–145], [Hunt 159–176] и [Wolf 2011]). Нацию, отмечает писатель, как ни странно, постоянно беззастенчиво заменяют понятием расы. Несмотря на то, что нации и расы так или иначе существуют, в идеологическом смысле им приписывают безусловную общность (чаще всего понимаемую как единство духа). В действительности же нации и расы, отмечает Музиль, являются сложными смесями, которые составляют индивидуумы, несопоставимые, например, с однотипными вещами. Описанное обобщение людей в рамках рас и наций Музиль называет также «ложным “мы”» [GW II: 1070], которому в реальности ничего не соответствует (профессиональная или классовая солидарность имеет в действительности под собой более весомые основания).

Нация, так же как и раса, отмечает писатель, ошибочно понимается не прогрессивно – как то, к чему можно стремиться и чему только предстоит быть сформированным, а регрессивно – как уже существующий идеал, уходящий корнями в прошлое и не нуждающийся в

обновлении [GW II: 1071]. Эта иллюзия ведёт к моральной деградации: индивидуумы, приписывая себе общепринятые добродетели той или иной нации или расы, начинают льстить самим себе. Речь идёт о наиболее примитивных (архаичных) добродетелях, поскольку только примитивное можно распространить на всю расу [GW II: 1065], что влечёт за собой обесценивание интеллекта. Достижения оцениваются не по их существу, а по происхождению, исходя не из реальности, а из сомнительной гипотезы. В основе всех этих феноменов, по словам писателя, лежит идеализм. Музиль пишет: «Мы стабилизируем наши идеалы как платонически-пифагорейские идеи, неподвижные и неизменные, а когда реальность не соответствует им, мы рассматриваем сам факт их “нечистой” реализации в реальности как подтверждение их идеальности» [GW II: 1072].

Помимо расы, нацию отождествляют с государством. Государство в лексиконе Музиля – не только исполнительная власть, но совокупность общественных институтов в принципе. Естественное отношение индивидуума к социальной структуре, к началу XX века ставшей очень сложной и плотной, – это равнодушие и попустительство (в философии это обычно называют отчуждением). Социум конституирует человеческое поведение, обучает человека выполнять функции. Чисто функциональное и отчуждённое поведение – это «и газовые атаки, и чистая совесть наших мучителей». Но обратная сторона такого социального поведения – это человек частный (Privatperson), который, по видимому, связывается Музилем с эмоциональной стороной жизни. По отношению к социуму индивидуум, в сущности, разрывается между любовью и ненавистью, однако это проявляется в исключительных случаях. К провалившимся способам эмоциональной реализации индивидуума в отношении социума принадлежат общность духа, которой мы коснулись выше (с ней Музиль отождествляет «град Божий» св. Августина), и фетишизация государства в качестве источника нравственного совершенствования. Идеализм проецирует чувство достоинства, которое индивидуум не способен достичь в личной жизни, на государство и прочие идеологемы (раса, император, социальная общность, моральный закон и проч.) [GW II: 1067–68].

В «Беспомощной Европе» Музиль раскрывает причины идеологического кризиса, поразившего послевоенную Европу (см. анализ этого эссе в работах [Roth 1994], [Bouveresse 2001]). В неопубликованном эссе «Немецкий человек как симптом» Музиль также уделяет большое внимание теме идеологии – уже в развёрнутом виде. (см. анализ обоих эссе у [Luft 1980: 145–157], [Hunt 1993: 145–159], [McBride 2005], вместе с обращением к дневникам – у [Cauwer 2014: 41–110]. Мораль и

идеология в словаре Музиля – понятия практически синонимичные. Их трудно развести, они разбросаны в разрозненных фрагментах его текстов. Тем не менее некоторые различия выделить можно. Мораль – это принятые людьми образцы поведения (из соображений удобства или из страха неопределённости), которые ограничивают его вариативность. Однако человек не в состоянии принять эти образцы волевым актом. Облегчить принятие этих образцов – это задача идеологии. Музиль формулирует определение идеологии так: «Интеллектуальное упорядочивание чувств, объективная связь, которая делает субъективную связь легче» [GW II: 1379]. Люди так или иначе вступают в связь с фактами человеческого поведения, эти факты имеют на них влияние, становясь ориентирами. Люди могут быть их свидетелями, либо они оказывают на людей влияние как уже сложившаяся социальная система. Совокупность этих фактов Музиль называет аппаратом. Когда же часть таких фактов оказывается так или иначе организована, она может быть использована как идеология. Среди примеров идеологии Музиль называет традиции, обычаи, моральные системы (то есть их сложившееся устройство). Идеологии складываются исторически и существуют объективно. Идеология – это разновидность связи, которая соединяет человека с моральным порядком.

Диктат морали, таким образом, начинается уже на этапе нашего мышления. Мораль, как правило, не гибка и служит поддержанию некоторого общественного порядка. Таким образом, согласно Музилю, она низводится до слепого следования принятым правилам. В сущности, она является актом насилия. Однако этим мораль, по Музилю, не должна исчерпываться. Более гибкую, поддающуюся изменению мораль Музиль порой называет этикой. Существующая мораль, утверждает он, лишь адаптировала наши чувства к существующим моральным системам, но сами эти чувства не развивала. По мнению писателя, именно эмоциональная и творческая сторона морали нуждается в развитии. Когда моральная система слишком статична, она ведёт людей к отчуждению, к эскапизму и не позволяет развивать более адекватные образцы поведения. В этом писатель видит корни кризиса, поразившего Европу в первой половине XX века.

Катализировало этот кризис, по словам писателя, бурное развитие материальной и духовной культуры в конце XIX – начале XX века. Старые связи ослабели. В сущности, основной связью стала профессия. Резко возросла фрагментация жизни. Человек свёлся к функции либо – что стало следствием экспансии науки – к своему мышлению, из которых исключено человеческое эго [GW II: 1092]. Это время характеризуется, помимо новых специальностей, появлением новых идей

вообще, творческой активности людей. Музиль отмечает, что в предвоенное время не было того духовного упадка, который этому времени обычно приписывают. Декадентская субкультура была лишь симптомом незрелости, несоответствия общественного устройства творческим силам людей. На самом деле, в отличие от состояния послевоенной депрессии, люди верили в будущее и хотели, чтобы оно наступило. Но и до, и – особенно – после войны имели место и интеллектуальные тенденции бегства от неопределённости настоящей ситуации в прошлое. Музиль эту тенденцию критикует и дистанцируется от движения, которое называет неоромантизмом. Это огромное количество литературы, по словам Музиля, состоит из моря жалоб на бездушность, механизацию, расчетливость, недостаток религиозности и т.д. Но ему едва ли попадалась хоть одна книга, которая предлагала бы рассмотреть проблему как новую и не предлагала бы старое, уже провалившееся решение. Исцеление ищут в прошлом (нация, добродетель, религия, антагонизм по отношению к науке). Лишь изредка проговаривается мысль, что решение проблемы ещё не найдено.

Любая моральная система – это временное явление, по-настоящему же вневременным является моральное чувство (в других эссе Музиль именует его «иным состоянием»), оно и нуждается в анализе. Никакой моральный порядок не встроен в человека раз и навсегда. Это следует из антропологического постулата Музиля, который он называет «теоремой человеческой бесформенности» [см. развёрнутый анализ у [Neumeier 2009]]. В общих чертах писатель выразил эту концепцию в эссе «Немецкий человек как симптом», хотя он касается её и в других эссе и особенно активно развивает её в самом романе. В данном эссе он полемизирует с расхожим взглядом на человеческую природу, ярким носителем которого был его современник Освальд Шпенглер, автор недавно появившегося тогда труда «Закат Европы» (1918). Оспариваемая Музелем точка зрения приписывает тем или иным отрезкам истории и сегментам человеческой культуры роль простейших причин, которые характеризуют разные субстраты. Это позволяет говорить о древнеегипетской или эллинистической культуре, о разных нациях и расах, о разных культурах. Такой ход рассуждений, по словам Музиля, является исторической френологией, отыскивающей у вора орган вороватости, а у честного человека – орган честности; к подобного рода рассуждениям относится и мнение о возникновении каждые пять лет нового поколения. Подобным взглядам Музиль противопоставляет свою концепцию, которая заключается в том, что «субстрат, человеческое существо, в действительности остаётся одним и тем же во всех культурах и исторических формах; то, в чём они различаются, прихо-

дит извне, а не изнутри» [GW II: 1368]. Согласно Музилю, человеческая деятельность полностью детерминирована актуальными историческими условиями, которые накладывают на человека свой отпечаток, создают язык для самовыражения, а через самовыражение происходит формирование человека. Поэтому если мысленно попробовать убрать эти условия, от человека останется нечто совершенно бесформенное. Антиэссенциалистский взгляд Музиля на человека выражается и в отрицании докультурных различий между разными типами людей, которые декларируются, например, расовыми теориями.

Список литературы

Musil P. Человек без свойств: В 2 кн. / пер. с нем. С. Апта. М.: Иностранная литература, 1984. [Ч6С I-II]. 750 с.; 501 с.

Aler J. Robert Musil. Ein Kulturkritiker // *Duitse Kroniek*. 1976. Jg. 28. № 1/2. S. 32–60.

Bouveresse J. La voix de l'âme et les chemins de l'esprit. Dix études sur Robert Musil. Paris: Le Seuil, 2001. P. 227–257.

Cauwer Stijn de. A Diagnosis of Modern Life. Robert Musil's «Der Mann ohne Eigenschaften» as a Critical-Utopian Project. Brüssels: Lang, 2014. 271 p.

Hunt A. C. Musil's Utopian Essayism. The Quest for an «Anti-Ideological» Ethics. Ph.D. diss. New York, 1993. P. 145–189.

Luft D. S. Robert Musil and the Crisis of European Culture. 1880–1942. Berkeley et al.: Univ. of California Press, 1980. P. 138–157.

McBride P. C. The Void of Ethics. Robert Musil and the Experience of Modernity. Evanston: Northwestern Univ. Press, 2006. P. 75–96.

Musil R. Gesammelte Werke: In 2 Bdn. Bd. 1: Der Mann ohne Eigenschaften. Roman / Hrsg. von Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1978. [MoE]. 2072 S.

Musil R. Gesammelte Werke: In 2 Bdn. Bd. 2: Prosa und Stücke. Kleine Prosa, Aphorismen. Autobiographisches. Essays und Reden. Kritik / Hrsg. von Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1978. [GW II]. 1968 S.

Musil R. Tagebücher: In 2 Bdn. / Hrsg. von Adolf Frisé. Neu durchgesehene und ergänzte Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1983. [Tb I-II]. 1436 S.

Neymeyr B. Utopie und Experiment. Zur Literaturtheorie, Anthropologie und Kulturkritik in Musils Essays. Heidelberg: Winter, 2009. S. 95–127.

Reinhardt, Stephan. Jahre ohne Synthese. Anmerkungen zu den Essays Robert Musils // Text + Kritik. 1968. H. 21/22: Robert Musil. S. 34–39.

Roth Marie-Louise. «Das hilflose Europa oder Reise vom Hundertsten ins Tausendste». Versuch einer Interpretation // Robert Musil, ein Mitteleuropäer / Hrsg. von Jiří Munzar. Brunn: Institut für Germanistik und Nordistik, 1994. S. 11–25.

Wolf N. C. Gegen den literarischen Nationalismus. Musils Essay «Die Nation als Ideal und als Wirklichkeit» (1921) im zeitgenössischen Kontext // Robert Musil und einiges mehr / Hrsg. von Alexander W. Belobratow. St. Petersburg: Peterburg XXI Vek, 2011. S. 25–44.

THE CRISIS OF EUROPEAN MORALS AND IDEOLOGY BY ROBERT MUSIL IN HIS ESSAYS IN 1920S

Sergey V. Balandin

Master of Philosophy (graduate)

National Research University Higher School of Economics

105066, Russia, Moscow, Staraya Basmannaya st., 21/4.

sergejbalandin@yandex.ru

Submitted 24.05.2021

The article represents the analysis of the crisis of European morals and ideology by Robert Musil in his essays in 1920s. Special attention is given to the ideologemes of nation, race and state. The article analyses the notions of morals and ideology. It represents «the theorem of human shapelessness», which is the main theoretical premise of Musil's analysis of culture.

Key words: cultural crisis, ideology, morals, Musil, nationalism, ethics.

Просьба ссылаться на эту статью в русскоязычных источниках следующим образом:

Баландин С.В. Осмысление кризиса европейской морали и идеологии в эссеистике Роберта Музиля 1920-х гг. // *Мировая литература в контексте культуры*. 2021. № 12 (18). С. 5–11. doi 10.17072/2304-909X-2021-12-5-11

Please cite this article in English as:

Balandin C.V. Osmysleniye krizisa evropeyskoy morali i ideologii v esseistike Roberta Muzilya 1920-kh gg. [The Crisis of European Morals and Ideology by Robert Musil in his essays in 1920s]. *Mirovaya literatura v kontekste kul'tury* [World Literature in the Context of Culture]. 2021, issue 12 (18), pp. 5–11. doi 10.17072/2304-909X-2021-12-5-11

САКРАЛЬНОЕ И ПРОФАНИЧЕСКОЕ ГЛАЗАМИ КЛИМЕНТА АЛЕКСАНДРИЙСКОГО

Александр Юрьевич Братухин

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

Bratucho@yandex.ru

Статья поступила в редакцию 20.05.2021

В статье тезис Климента Александрийского о разделении христиан на обычных верующих и «гностиков» увязывается с его убеждённостью в словесной невыразимости высшей истины и невозможности для большинства людей постичь её. Под «созерцательно-мистическим» (τὸ ἐποπτικόν) видом речений, помогающим научить человека божественным вещам, Климент подразумевает невербальный способ передачи информации. Контраст между конкретикой при описании языческих мистерий и отвлечёнными намёками на происходящее во время христианского богослужения подчёркивает тот факт, что, хотя земное изображаемо, а небесное неопишимо, оно, тем не менее, может быть неким образом постигнуто.

Ключевые слова: раннее христианство, александрийская школа, Климент Александрийский, таинство, сотериология.

Климент Александрийский – первый представитель александрийской христианской школы, чьи труды дошли до нас. Его сочинения отличаются философским характером, богатством идей и изобилием использованных источников. Среди прочего, в них содержится тезис о делении тех, кого воспитывает Учитель, на знающего Бога «гностика»¹, <обычного> верующего (τὸν πιστόν) и вразумляемого наказанием жестокосердного (τὸν σκληροκάρδιον) (Str. VII, 2, 6, 1). Похожее мнение о разной степени райского блаженства позже выскажет прп. Григорий Синаит († 1346 г.): «Царство Небесное подобно скинии, устроенной Богом. Оно, <по образцу> скинии Моисеевой, имеет в двух завесах изображение <жизни> будущего века. В первую часть <Царства Небесного> войдут все освящённые благодатью, а во вторую, как духовную, – только те, которые здесь, во мраке богословия, будучи как бы священниками, в совершенстве священнодействовали тремя силами

души. Последние, имея ходатаем <Единого> от Троицы Иисуса, величайшего из священников и первого из священноначальников, проникнут в богозданную скинию и озарятся молниеносным сиянием» (*Greg. Sin.* 43, пер. епископа Вениамина [Милова]). В «Строматах», рассчитанных именно на «гностиков», Климент заявлял о нежелании ясно и доступно рассказывать «свиноподобным и невежественным читателям» об истинном свете (*Strom.* I, 12, 55, 4). Эндрю Иттер сравнивает бессистемное (*haphazard*) расположение материала в этом сочинении с лабиринтом и полагает, что «Строматы» направляют читателя к цели, «одновременно скрываемой и обнаруживаемой. “Строматы” намеренно сбивают с толку (*obfuscates*), чтобы привести души к посвящению» [Itter 2009: 74]. По словам Эрнеста Л. Фортина, Климент Александрийский был первым (и единственным) ортодоксальным Отцом Церкви, «который предъявлял права на тайную устную традицию, независимую от Священного Писания и происходящую от апостолов» [Fortin 1966: 41]. Впрочем, о недопустимости для толпы рассуждать о божественных вещах писали многие церковные авторы. Например, свт. Григорий Богослов утверждал: «<Философствовать о Боге> – не <дело> всех, поскольку <право на это есть лишь у> исследовавших себя и утвердившихся в созерцании, а прежде этого очистившихся душою и телом <...>. Ибо нечистому прикасаться к чистому оказывается небезопасно, как и для плохого зрения – к солнечному лучу» (Слово против евномиан, 27, 3).

Убеждение Климента в существовании разных уровней преуспевания у верующих связано, на наш взгляд, с его представлением о вербальной невыразимости божественной истины и о невозможности для большинства христиан постичь её.

В «Увещевании» он цитирует Платона: «*Отца и Творца всего найти трудно, а, найдя невозможно сказать о Нем всем* (ср. *Plat. Tim.*, 28 с). Почему, поведай нам ради Самого Бога! *Ибо является невыразимым словами* (ср. *Plat. Epist.*, VII 341 с)» (*Protr.* 6, 68, 1). С этим утверждением, на первый взгляд, не согласуется пассаж из «Педагога», где Климент противопоставляет методику «педагога» и «учителя»; первый предписывает одно и запрещает другое, стиль второго иной: «Известен же другой вид речений (*εἶδος τῶν λόγων*), учительный, являющийся тонким (*ἰσχυρόν*) и духовным, характеризующийся точностью (*ἀκριβολογία*ς *ἐχόμενον*), созерцательно-мистический (*τὸ ἐποπτικόν*), который мы не будем теперь рассматривать» (*Paed.* I, 3, 8, 3). *Τὸ ἐποπτικόν*, как замечает Андре Меа, может рассматриваться как явная реминисценция Элевсина; далее учёный продолжает: «Но следу-

ет помнить, что ἑλοπτεία и ἑλοπτικός являются существительными и прилагательными от глагола ἑφοράω: у Климента намёк на <Элевсинские> мистерии хорошо соотносён с философским узусом. Ἑλοπτεία представляет собой простой синоним к θεωρία [Méhaut 1966: 94, note 74]. Таким образом, использование слова ἑλοπτικός позволяет предположить, что Климент подразумевает не обычную беседу наставника с учеником, а некое действие, когда последний получает невербальную информацию. А. И. Зайцев, отмечая психологическое воздействие таинств на людей, ссылается на Стагирита: «Для понимания значения церемоний очень важно свидетельство Аристотеля, который говорит: “Посвящаемые не узнавали что-то (новое), а испытывали нечто, приходили в некое расположение (духа)” (фр. 15 Rose³)» [Зайцев 2004: 143]. Здесь уместно вспомнить повеление свт. Кирилла Иерусалимского: «Когда глаголется наставление, если оглашаемый будет вопрошать тебя, что изрекши учащие, ничего не говори внешнему, ибо мы сообщаем (παράδομεν) тебе таинство и надежду будущего века. <...> Ты уже стоишь на границе (ἐν μεθωρίῳ), смотри у меня, не проговорись, не потому что говоримое не достойно (οὐκ ἄξια) разглашения, но потому что слух не заслуживает воспринимать <это>» (Cyrillus. Procatechesis, 12). Используя цитаты из «Вакханок» Еврипида, автор «Стромат» демонстрирует приверженность тем же взглядам, что позже будет разделять иерусалимский святитель: «Сам Спаситель нас безыскусно (ἀτεχνῶς) в соответствии со <сказанным в> трагедии вводит в таинства (μυσταγωγεῖ): “глядя на глядящих, преподаёт тайные обряды (διδωσὶν ὄρυα)”. И если спросишь: “Какой же вид имеют таинства твои?” Услышишь вновь: “Непозволительно знать смертным, чуждым вакхического исступления” И если кто будет слишком любопытствовать, каковы они, опять пусть услышит: “Запрещено тебе слышать, но они достойны, чтобы их знать (ἄξι’ εἰδέναι)”» (Strom. IV, 25, 162, 3–4). Мы видим, слова о «тонком и точном виде речений» не противоречат платоновскому тезису о словесной невыразимости божественных истин. В «Строматах» Климент опять возвращается к нему (V, 12, 78, 1). Ниже он заявляет: «Каждое <имя> само по себе не обнаруживает (μηνυτικόν) Бога, но все вместе они показывают (ἐνδεικτικά) силу Вседержителя» (Strom. V, 12, 82, 2). И Климент пытается при помощи многочисленных утверждений рассказать «гностикам» о божественном, высвечивая его с разных сторон. При этом, как было сказано, он избегает говорить об этом предмете напрямую. Обратимся к Климентовым описаниям разных таинств:

Языческие	Христианские
«Я знаю, что символические изречения этого таинства <мистерий Деметры>, в избытке приведённые, вызовут смех даже у вас, потерявших из-за обличений охоту смеяться: <i>Из тимпана я вкусил, из кимвала я испил, кернос <т.е. глиняную чашу с жертвенными плодами> я нёс, под брачным укрылся ложем</i>. Разве эти формулы — не оскорбление? Разве мистерии — не насмешка?» (Protr. 2, 15, 3). «Символом Сабазийских мистерий для посвящаемых является “бог через лоно”. Это змей, влекомый по груди приобщающихся к тайнам, — доказательство невоздержанности Зевса» (Protr. 2, 16, 2). «Небесполезно будет бесполезные знаки этого вашего посвящения выставить на поругание и осуждение: бабки, мяч, волчок, яблоки, бубен, зеркальце, клочок шерсти» (Protr. 2, 18, 1). «Имеется и пароль Элевсинских мистерий: Я постился, пил <i>кикеон</i>, получил из корзины, потрудившись, отложил в лукошко и из лукошка в корзину» (Protr. 2, 21, 2).	«Но Кровь Господа понимается двояко (διττὸν δὲ τὸ αἷμα τοῦ κυρίου): с одной стороны, это <Кровь> Его плоти, которой мы искуплены от тления, с другой стороны, это <Кровь> духовная, т. е. та, которою мы помазаны. И пить Кровь Иисуса — значит быть причастными Господнему нетлению. Дух есть сила Логоса, как Кровь — плоти. <...> как вино смешивается с водой, так и Дух — с человеком. И первое, смесь <вина и воды>, питает для <утверждения> веры, второе же, Дух, ведёт к нетлению; в свою очередь, смешение того и другого — и питания, и Логоса — называется Евхаристией, благодатью восхваляемой и прекрасной, причащающиеся которой согласно с верой, освящаются телом и душою, так как <эту> божественную смесь, человека, Отчая воля таинственно соединяет с Духом и Логосом; ибо воистину Дух усвоен носимой им душой, плоть же — Логосом, ради которой <i>Слово бысть плоть</i>» (Paed. II, 2, 19, 4–20, 1, ср. Strom. V, 10, 66, 2).

Упоминание мелочей в рассказах о языческих мистериях и энигматичность в словах о Евхаристии² свидетельствуют в пользу гипотезы о нежелании автора «Увещевания» и «Педагога» говорить о небесном и земном, языческом и христианском одинаково доходчиво и конкретно.

Сопоставим тексты, содержащие одно и то же «общее место» — описание египетских храмов:

Климент	Языческие авторы
«Женщины, украшая наружность и иссушая глубины <души>, не замечают, что украшаются, как храмы египтян. У них украшены пропилеи и преддверья, и священные рощи, и <посвященные богам> участки, и дворы окружены многочисленными колоннами, стены же блещут чужеземными камнями и не имеют никакого недостатка в искусных изображениях: храмы сияют золотом, серебром и электром и, испещрённые камешками из Индии и Эфиопии, сверкают; святилища же осеняются вышитыми золотом покрывами. Но если проникнешь вглубь за ограду, стремясь к созерцанию лучшего, и будешь искать статую, обретающуюся в храме, — носитель святыни или кто-либо другой из священнодействующих, оглядев величественно храм, распевая на египетском языке пеан, немного приподняв завесу, чтобы показать бога, являет нам предмет поклонения, достойный великого смеха: ведь внутри обнаруживается не искомый бог, к которому мы стремились, а кошка или крокодил, или туземная змея, или некое подобное животное, недостойное храма, достойное же норы, звериного логовища или болота: бог египтян оказывается животным, свернувшимся в клубок на пурпурном ложе» (Paed. III, 2, 4, 1–3).	«Я без труда мог бы указать тебе много женщин, обладающих счастливою наружностью; но в остальном они оскорбляют свою красоту: стоит таким женщинам произнести одно слово, и красота блекнет и увядает, опозоренная, обезображенная, не по заслугам связанная с негодною госпожою — душой. И такие вот женщины похожими кажутся мне на святилища египтян: и у них ведь самый храм прекрасен и величествен, камнями драгоценными разубран, золотом и росписью расцвечен, но внутри, если будешь стремиться увидеть само божество, предстанет обезьяна, ибис, козел или кошка» (Luc. Imag, 11, пер. Н. П. Баранова). «Когда ты только что приступаешь к ним, то тебе бросаются в глаза прекрасные рощи и сады, дорогие и пышные одежды, дивные храмы, вычурные круглые часовни, торжественные, полные таинственности религиозные церемонии. Когда же войдёшь дальше, то твоим взорам представляется, что там обожают или кошку, или обезьяну, или крокодила, или козла, или собаку» (Orig. Contr. Cels. III, 17, пер. Л. Писарева). «Ибо и египетские храмы, будучи огромными и выделяющимися красотой камней, имели внутри вместо богов обезьян, ибисов и собак» (Pallad. Dial. 4, пер. А. С. Балаховской).

Бросается в глаза отличие между абстрактными описаниями капищ у язычников Лукиана (Luc. Imag, 11), Кельса (Orig. Contr. Cels. III, 17), Палладия Еленопольского (Pallad. Dial. 4) и снабжённого уточнениями и конкретными деталями экфрасисом у Климента Александрийского (Paed. III, 2, 4, 1–3). Последний желает изобличить всё, связанное с идолопоклонством: придуманные людьми языческие обычаи и верования легко описать человеческим языком. Земное изображаемо, небесное неописуемо.

Климент, следуя принципу евангельских текстов, содержащих различные притчи для описания Царства Небесного, не могущего иметь однозначной дефиниции, обращается к метафорам. Поступает он так не только из-за нежелания открыть истину непосвящённым, но и из-за сложности снабдить её однозначными катафатическими характеристиками. Противопоставление профанного и сакрального, человеческого и божественного, на наш взгляд, использовалось александрийским богословом для того, чтобы ярче выразить невыразимость последнего, которое, однако, может быть в некоей мере постигнуто «гностиками». У Климента мы, разумеется, не найдём чётко сформулированного учения о непостижимости сущности Бога и возможности для избранных причаститься Его энергий. У александрийского богослова не было за плечами традиции, какая была в XIV в. у свт. Григория Паламы, но он был одним из первых, кто внёс в неё значительный вклад.

Итак, в вопросах, касающихся христианского учения, рассматриваемого им как богоданное, а стало быть, не поддающееся точному описанию, Климент Александрийский избегал категоричных и однозначных утверждений. Вероятно, этот факт явился одной из причин того обстоятельства, что в его сочинениях мы можем обнаружить идеи, которые позже появятся на страницах ортодоксальных и гетеродоксальных авторов: чем положения более иносказательно выражены, тем существует больше возможностей для их интерпретации.

Примечания

¹ «Именно у Климента (среди “православных”) слово “гностик” впервые становится техническим термином для обозначения совершенного христианина» [Шуфрин 2013: 36, прим. 16].

² А. Штрукманн замечает, что истолкование слов о Евхаристии в Paed. II, 2 «представляет большие трудности» [Struckmann 1905: 128].

Список литературы

Зайцев А. И. Греческая религия и мифология. Курс лекций / под ред. Л. Я. Жмудя. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2004. 208 с.

Шуфрин А. М. Гносис, Богоявление, Обожение: Климент Александрийский и его источники / пер. с англ. В. Р. Рокитянского. 2-е изд. испр. и доп. М.: Библиотека богослова, 2013. 300 с.

Fortin E. L. Clement of Alexandria and the Esoteric Tradition // *Studia Patristica*. 1966. Vol. 9. Part 3. P. 41–56.

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

Méhat A. Étude sur les ‘Stromates’ de Clément d’Alexandrie. Paris: Editions du Seuil, 1966. 579 p.

Struckmann A. Die Gegenwart Christi in der hl. Eucharistie nach den schriftlichen Quellen der vornizänischen Zeit. Wien, 1905. 332 s.

SACRED AND PROFANIC THINGS IN CLEMENT'S OF ALEXANDRIA EYES

Alexandr Yu. Bratukhin

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

Perm State University

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

Bratucho@yandex.ru

Submitted 20.05.2021

In the article, the thesis of Clement of Alexandria on the division of Christians into ordinary believers and "gnostics" is linked to his conviction in the verbal inexpressibility of the highest truth and the impossibility for most people to comprehend it. Under the "contemplative-mystical" (τὸ ἐποπτικόν) kind of discourse that helps to teach a person divine thing, Clement means a non-verbal way of transmitting information. The contrast between the specifics in describing the pagan mysteries and abstract allusions to what is happening during the Christian worship emphasizes the fact that, although the earthly is depicted and the heavenly is indescribable, it can nevertheless be comprehended in some way.

Key words: early Christianity, Alexandrian school, Clement of Alexandria, sacrament, soteriology.

Просьба ссылаться на эту статью в русскоязычных источниках следующим образом:

Братухин А. Ю. Сакральное и профаническое глазами Климента Александрийского // *Мировая литература в контексте культуры*. 2021. № 12 (18). С. 12–18. doi 10.17072/2304-909X-2021-12-12-18

Please cite this article in English as:

Bratukhin A. Yu. Sakralnoye i profanicheskoye glazami Klimenta Aleksandriyskogo [Sacred and Profane Things in Clement's of Alexandria Eyes]. *Mirovaya literatura v kontekste kultury* [World Literature in the Context of Culture]. 2021, issue 12 (18), pp. 12–18. doi 10.17072/2304-909X-2021-12-12-18

ПОВТОР В ПОЭТИКЕ ПОЭМЫ Э. ПАУНДА «THE CANTOS»**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 20.05.2021*

Статья посвящена рассмотрению повтора как одной из особенностей поэтики произведения Э. Паунда «The Cantos», заимствованной автором у одного из великих предшественников – Гомера. Наибольшее внимание уделяется анализу Canto XVII и XXXIX, объединенных упоминаемым в текстах персонажем – неким «братом Кирки»: прослеживаются интертекстуальные связи («Одиссея», «Аргонавтика»), а также обосновывается возможная интерпретация паундовского мифотворчества. Делается вывод о том, что, наряду с традиционной семантикой «вечной циклической повторяемости» [Мелетинский 2000: 8], спецификой использования повтора в данных частях поэмы является задача придания достоверности истории персонажа.

Ключевые слова: Эзра Паунд, «The Cantos», Canto XVII, Canto XXXIX, Гомер, «Одиссея», повтор, Кирка, Ээт.

Поэма Э. Паунда «The Cantos» в самом своем названии¹ содержит отсылку к известнейшим эпическим произведениям, на которые, условно, ориентировался автор: «Божественная Комедия», «Энеида», «Одиссея». Последнее², можно сказать, стоит у истоков традиции, на которую опирается Паунд, что подчеркивается прямым обращением к поэме о странствиях «многострадального» царя Итаки в Canto, открывающем паундовское произведение³. А. В. Бронников, комментируя Canto I, отмечает: «Первый стих паундовского эпоса пересказывает сюжет XI песни гомеровской “Одиссеи” <...> Этот текст неслучайно открывает “Кантос”. Отсюда, как из зерна вырастают многие линии этого произведения» [Бронников 2018: 703]. Помимо четко просматриваемого интертекста – мотива путешествия за знанием в Аид⁴, исследователь находит, что Э. Паунд выстраивает художественный мир произведения по принципу ритуального действия, описанного в произведении Гомера. Так, обращение к мертвым и передача от них знания

живым метафорически представляется в поэтике Паунда, основанной «на заимствовании и переработке старых сюжетов и образов – вливании “свежей крови” в полузабытые истории. Ритуал, как возвращение к истокам культурных и религиозных практик, – основа паундовского эпоса» [Там же].

Можно добавить, что Паунд заимствует у Гомера также и восходящий к фольклорному наследию «метод повторений», заключающийся в неоднократном воспроизведении отдельных выражений и целых групп стихов⁵ [Лосев 2006: 189]. Примерами повторов (выражений или целых фрагментов), в которых содержится изложение хода событий и рассказ о них одного из персонажей, являются повествование о случившемся со спутниками Одиссея на острове Кирки (Od. X 211, 226–232) и рассказ Еврилоха об этом (Od. X 253, 254–258), а также напутствование Киркой Одиссея (как следует общаться с тенью Тиресия (Od. X 517–537)) и описание того, как это происходило (Od. XI 24–50).

В поэме Паунда почти по-гомеровски повторяются некоторые тенденции, различаясь «в зависимости от контекста по смысловой нагрузке» [Лосев 2006: 189]. Так, в Canto II встречается такой фрагмент: «“Eleanor, ἑλέναυς and ἑλέπτολις!”// And poor old Homer blind, blind, as a bat, // Ear, ear for the sea-surge, murmur of old men's voices...» [Pound 1970: 6]. Он же почти дословно повторен в Canto VII: «Eleanor... “Ἐλανδροῦς and Ἐλέπτολις, // and poor old Homer blind, blind as a bat, // Ear, ear for the sea-surge –; rattle of old men's voices» [Pound 1970: 24]. В первом случае имя Елены в сопоставлении с именем Элеоноры Аквитанской звучит в ряду иных мифологических сюжетов (история Тиро, превращение Дионисом тирренских пиратов в дельфинов, рассказ об этом Акета кадмиду Пенфею), во втором – образ Елены-Элеоноры дается в контексте иных сопоставлений, связанных более с любовной линией (Овидий и его «Искусство любви», Дидона и Сихей).

Гораздо чаще в различных Canto встречаются не дословные повторы, а многократные упоминания различных мифологических и исторических персонажей и сюжетов, связанных с ними. Не претендуя на сколь-нибудь исчерпывающий перечень, а лишь стремясь обозначить общие тенденции, приведем следующие примеры. О злоключениях Одиссея говорится в целом ряде Canto: I, XVII, XX, XXIX, XLVII. В Canto II излагается сюжет преображения Диониса из простого юноши в могущественного бога и превращения тирренских пиратов в дельфинов (ср. Ovid. Met. III 577–700), а в Canto XVII и LXXIX называются отдельные образы, взятые из этого сюжета – Дионис-Заргей, кормящий пантер («Zagreus, feeding his panthers» [Pound 1970: 77]), и Рысь в контексте восклицаний, прославляющих Диониса-Иакха

«Ἰακχός, Ιο!» [Pound 1970: 509]. Периодически в поэме возникает сюжет похищения Персефоны-Коры и возвращения ее к матери Деметре: Canto XVII, XXI, LXXIX, CVI. Из упоминающихся в разных Canto исторических персонажей, можно назвать сравнимую с греческой Еленой Элеонору Аквитанскую (II, VI, VII), сопоставимого с Парисом Пейре де Маэнсака (V, XXIII), а также Сиджизмонто Малатесту (VIII, IX, X XI, XVI, XVII, LXXVI), представляющего собой образ правителя эпохи Возрождения. В подобных примерах можно усмотреть отмечаемые Е. М. Мелетинским в литературном мифологизме «идею вечной циклической повторяемости первичных мифологических прототипов под разными “масками”» и «своеобразной замещаемости литературных и мифологических героев» [Мелетинский 2000: 8].

Встречается в «The Cantos» повтор другого рода, выходящий «за рамки эпического стандарта» [Лосев 2006: 190]. В Canto XVII среди различных мифологических персонажей (Диониса-Загрея, Нереиды, Афины и Гермеса, Коры) упоминается «брат Кирки» («For this hour, brother of Circe» [Pound 1970: 79]). Вновь появляется брат хозяйки острова Ээи в Canto XXXIX: «wolf to curry favour for food // – born to Helios and Perseis // That had Pasiphae for a twin» [Pound 1970: 193]. Здесь называется некий волк, рожденный Гелиосом и Персой, родителями Кирки, он и есть брат волшебницы.

Canto XVII входит в состав первых тридцати песен поэмы, которые были опубликованы в 1933 г. под общим названием «A Draft of Thirty Cantos», а до этого в 1925 и 1928 гг. выпускались под названиями «A Draft of XVI Cantos» и «A Draft of the Cantos 17-27», соответственно. По мнению А. В. Бронникова, в названии этой части поэмы «сохранился намек на текучесть и незаконченность этого раздела» [Бронников 2018: 702]. Продолжением стали «Eleven New Cantos (XXXI-XLI», в составе которых Canto XXXIX является наиболее мифологическим по содержанию. Таким образом, Canto, в которых так или иначе упоминается «брат Кирки», относятся к начальным разделам поэмы⁶, создававшимся в различное время. Это свидетельствует о том, что персонаж появляется не случайно, что у автора есть некая концепция этого образа.

Можно предположить, что этот персонаж не кто иной, как Ээг⁷, дважды упоминаемый в «Одиссее»: как брат Кирки (Od. X 135–139) и как царь страны (Od. XII 70), куда совершили свое героическое путешествие аргонавты. Отметим также, что Гомер подробно излагает «семейное положение» Кирки, упоминая брата и родителей: «Αἰαίην δ' ἔς νῆσον ἀφικόμεθ'· ἔνθα δ' ἔναϊε // Κίρκη ἐνπλόκαμος, δεινὴ

θεὸς αὐδήεσσα, // αὐτοκασιγνήτη ὀλοόφρονος Αἰήταο // ἄμφω δ' ἐκγεγάτην
 φαεσιμβρότου Ἥελίοιο // μητρός τ' ἐκ Πέρσης, τὴν Ὠκεανὸς τέκε παῖδα
 («Прибыли вскоре на остров Ээю. Жила там Цирцея // В косах пре-
 красных — богиня ужасная с речью людскою. // Полный мыслей ко-
 варных Ээт приходился ей братом. // От Гелиоса они родились, светя-
 щего смертным, // Матерью ж Перса была, Океаном рожденная нимфа»
 здесь и далее пер. В. В. Вересаева под ред. академика И. И. Толстого)»
 (Od. X 137–139). Таким образом, паундовские аллюзии определенно
 указывают на поэму Гомера: Ээт, прямо не называемый в Sinto XVII и
 XXXIX, тем не менее может быть узнан в парафразах «брат Кирки» и
 «рожденный Гелиосом и Персой». К гомеровской поэме отсылает и
 еще несколько деталей: в тексте Sinto XXXIX волк – сын Гелиоса –
 упоминается после прямой цитаты из Гомера, приведенной на языке
 оригинала «λύκοι ὀρέστεροι ἢδε λέοντες» (ср. Od. X 212: λύκοι ἦσαν
 ὀρέστεροι ἢδε λέοντες), а в описании действий этого необычного волка
 угадывается парафраз гомеровского сравнения:

«wolf to curry favour for food» (ср. Od. X 215–220: «οὐρῇσιν μακρῇσι
 περισσαίνοντες ἀνέσταν. // ὥς δ' ὅτ' ἄν ἄμφι ἄνακτα κύνες δαίτηθεν ἰόντα /
 / σαίνω', αἰεὶ γάρ τε φέρει μελίγματα θυμοῦ, // ὥς τοὺς ἄμφι λύκοι
 κρατερώνυχες ἢδε λέοντες σαῖνον...» «И подошли к ним, приветно ви-
 ляя большими хвостами, // Как пред хозяином, зная, что лакомый кус
 попадет им, // Машут хвостами собаки, когда от обеда идет он, // Так
 крепкокоготые волки и львы виляли хвостами // Около них...»).

Опираясь на текст Гомера, вводя героя, символизирующего пред-
 шествующую мифологическую традицию (обстоятельства путеше-
 ствия аргонавтов как опыт, на который опираются герои «Одиссеи»),
 Паунд наделяет этого персонажа несвойственной ему историей: поче-
 му-то Ээт оказывается среди тех, кого Кирка превратила в животных.
 Подобного сюжета нет среди вариантов мифа. О колхидском царе Ээте
 после похищения золотого руна, известно, что он погиб в сражении с
 аргонавтами (Diod. Sic. Bibliotheca Historica IV 48, 5); согласно друго-
 му источнику, он сначала был лишен власти, а затем возвращен на
 царский трон (Ps. Apoll. Mith. Bibliotheca I 9, 28). У Паунда этот персо-
 наж появляется сначала в Sinto XVII, текст которого может быть ин-
 терпретирован, как изображение «Утопии земного рая», сменяющегося
 «Чистилищем» [Бронников 2018: 712] либо как метафорическое путе-
 шествие лирического героя по островам, встречающимся в «Одиссее»
 – Огигия, Ээя, Схерия и Итака, – завершающееся возвращением домой
 «на мгновение», под чем, согласно неоплатонической терминологии,
 понимается достижение Ума-Нуса посредством высшего Я (высшей

составляющей души) [Liebregts 2004: 177]. Согласно этой интерпретации, выражение «брат Кирки» не относится к Эту, а понимается как метафорическое обращение к Одиссею, чье путешествие в мир мертвых и созерцание рая, как достижение Нуса, делает его братом, т. е. в какой-то степени равным Кирке [Liebregts 2004: 177].

На наш взгляд, повторное упоминание сына Гелиоса и Персы в *Canto XXXIX*, с учетом интертекста из поэмы Гомера, позволяет достаточно определенно идентифицировать этого персонажа. Значение же образа следует воспринимать, учитывая контекст обеих песен, в которых он появляется.

Автором настоящей статьи ранее было высказано мнение⁸, согласно которому, содержание *Canto XVII* представляет собой своеобразные «литературные мистерии», т. е. Паунд создает собственный аналог элевсинских мистерий в форме литературного произведения: описывает ритуал, связанный с семантикой умирания и воскресения, и духовный опыт участвующего в нем лирического героя. Учитывая свободу, с которой Паунд переходит от одной локации к другой, с которой его лирический герой меняет облики, представляя человеком различных эпох, можно сказать, что одной из мифологических масок «Я» повествователя становится именно «брат Кирки»: «Koré through the bright meadow, // with green-gray dust in the grass: //"For this hour, brother of Circe."// Arm laid over my shoulder, // Saw the sun for three days, the sun fulvid, // As a lion lift over sand-plain» [Pound 1970: 79].

В *Canto XXXIX* потомок Гелиоса и Персы появляется в своеобразном воспроизведении эпизода гомеровской поэмы: пребывание Одиссея на острове Кирки, изображаемое с точки зрения одного из его спутников, превращенных в животное⁹. Новым в тексте Паунда становится не только точное указание, кем была одна из жертв волшебницы, но и вскользь упомянутая способность лирического героя, понимать язык зверей (отсюда, скорее всего, и знакомство с братом Кирки): «When I lay in the ingle of Circe // I heard a song of that kind. // Fat panther lay by me // Girls talked there of fucking, beasts talked there of eating...» [Pond 1970: 193]. Возможно, эта способность была именно в образе животного. Можно предположить, что этот неназванный спутник Одиссея, от чьего лица ведется повествование в *Canto XXXIX*, впоследствии, как это и описывается у Гомера, вернется к человеческому облику. Кстати, в X песне «Одиссеи» после такого обратного преобразования персонажи предстают в лучшем виде, чем были: «ἐκ δ' ἔλασεν σιάλοισιν ἐοικότας ἐννέωροισιν. // οἱ μὲν ἔπειτ' ἔστησαν ἐναντίοι, ἥ δὲ δι' αὐτῶν (Все они сделались снова мужами –

моложе, чем прежде, // Стали значительно выше и ростом и видом прекрасней)» (Od. X 395-396).

А вот участь иных животных – тех самых волков и львов – которых команда Одиссея повстречала перед домом Кирки, не поясняется у Гомера. Паунд, включая одного из таких превращенных в мистерии *Santo XVII*, словно бы восполняет этот пробел: пребывание на острове Кирки в образе животного завершается в некий момент, становясь своеобразным этапом в посвящении в некие таинства. Спутники Одиссея проходят через это ранее и в более простой форме, а «час» брата Кирки наступает позднее (в *Santo XVII* местонахождение самого Одиссея, скорее всего, определяется как остров Калипсо) и для него это уже полноценное погружение в мистериальный ритуал. Смысл Элевсинских мистерий состоял в обретении некоего мистического знания и опыта, что поможет после смерти: «Участники Элевсинских мистерий получали надежду на участь за гробом, лучшую, чем та, которая ждет остальных людей» [Зайцев 2004: 143]. Посвящение в литературные мистерии Паунда завершается для лирического героя апофеозом, сравнимым с достижением рая-Элизиума: «Arm laid over my shoulder, // Saw the sun for three days, the sun fulvid, // As a lion lift over sand-plain; // and that day, // And for three days, and none after, // Splendour, as the splendour of Hermes...» Гермес предстает как божество амбивалентное: уносящее души в царство Аида и возвращающее оттуда (Od. XXIV 1-4 и *Hom. Hymn. V.* 378-379). Любопытно, что Гомер говорит о жезле Гермеса, которым он «заснувших от сна пробуждает» (Od. XXIV 4); подобным же жезлом Кирка превращала людей в животных. Таким образом, в произведении Паунда Кирка начинает посвящение, Гермес его словно бы завершает.

Тот факт, что в роли посвящаемого оказывается не безымянный персонаж, а родственник хозяйки острова Эя, может быть связан с рядом причин. Во-первых, момент узнавания: помимо предположения о том, что личность одного из животных раскрылась благодаря пониманию звериного языка, следует учитывать, что потомков Гелиоса узнают и по внешним признакам. Так, аргонавты узнали Кирку по особенностям глаз: «Ужас безмерный// Всех героев объял. Узнали они без ошибки // Кирку, взирая вблизи на облик ее и на очи; // Сразу в ней, говорили, сестру Эета узрели» (*Apoll. Rh. Argonautica IV* 683-685, пер. Н. А. Чистяковой). Обратим внимание, тут Кирка также, как у Гомера, упоминается вместе с братом. Во-вторых, родственная близость к солнцу-Гелиосу, на которое взирает посвящаемый в завершение мистерий в *Santo XVII*. В-третьих, у Паунда выстраивается своеобразная

парадигма, которую представляют дети Гелиоса и Персы, упоминаемые в Santo XXXIX: Кирка может обратить человека в животное и вернуть ему человеческий облик, Пасифая порождает от животного полубыка-получеловека, Ээт¹⁰ же сам испытывает превращение в животное и в ходе мистерий преображается. Т.е. все трое оказываются связанными с противопоставлением животной и человеческой природы, участвуют в процессах медиации.

Отметим, что в поэме «The Cantos» упоминание «брата Кирки» происходит дважды, и этот повтор словно бы придает достоверность истории, придуманной Паундом, последовательно и настойчиво вводя ее в контекст античного мифа.

Таким образом, Паунд по-своему интерпретирует упоминаемых у Гомера пленников острова Кирки. Автор «The Cantos» создает собственный мифологический сюжет на основе известных из античных источников: пребывание одного из потомков Гелиоса и Персы – Ээта – среди животных на острове своей сестры и последующее его преображение посредством участия в мистериях. Прием, при помощи которого автор поэмы вводит нового персонажа, обосновывает своеобразную достоверность его истории, и придает ей статус издревле транслируемого мифа, – повтор. Он предстает здесь средством, заимствованным из поэтики гомеровских поэм, восходящим к фольклорным источникам, но имеет значение, связанное с индивидуальным авторским замыслом.

Примечания

¹ Об этом, например, пишет Я. Пробштейн: «В “Cantos” («Песнях», как известно, такое **название** дано главам «Илиады» и «Одиссеи» Гомера и «Божественной комедии» Данте), книге стихов, эпических по размаху, лирико-философских по форме, Эзра Паунд пытался объять всю мировую культуру, историю и цивилизацию с древнейших времён до современности, перемежая цитаты из Гомера, древнекитайской поэзии и поэзии трубадуров» [Пробштейн 2016].

² Хотя, как известно, поэмы Гомера были оформлены в виде песен значительно позднее.

³ Начинается поэма со слов, произносимых Одиссеем, что напоминает его повествование в поэме Гомера: «And then went down to the ship, // Set keel to breakers, forth on the godly sea, and...// and winds from sternward // Bore us out onward with bellying canvas, // Circe's this craft, the trim-coifed goddess» [Pound 1970: 3].

⁴ Спуск в царство мертвых как один из основных сюжетных мотивов всей поэмы Э. Паунда довольно часто упоминается в исследованиях, ей посвященных (Ср. Ф. О. Маттисен называет «гомеровскую тему сошествия в Аид» – наряду с овидиевскими метаморфозами, экскурсами в эпоху Ренессанса, во времена американской революции, в китайскую историю – в числе постоянно повто-

ряющихся в поэме, одной из составляющих ее «контрапункта» [Маттисен 1979: 468].)

⁵ Повторения, по мнению исследователя, могут быть обусловлены необходимостью «запоминания эпических тем», а также, выходя за рамки эпического стандарта, в зависимости от контекста могут иметь «различную смысловую и эмоциональную нагрузку» [Лосев 2006: 190].

⁶ После будут созданы разделы «Пятый десяток XLII-LI» (1934-1937), циклы, посвященные Китаю (1937-1939), Джону Адамсу (1939), «Пизанские песни» (1945), «Рок-дрилл» (1953), «Престолы» (1956-1958) [Бронников 2018: 725, 731, 738, 744, 755, 765].

⁷ У Гелиоса и Персеиды в разных источниках называются еще два сына – Алоэй и Перс, – но они не столь известны, не упоминаются как братья Кирки, а Алоэй к тому же может быть сыном Гелиоса от Антиопы.

⁸ Братухина Л. В. "Литературные мистерии" Э. Паунда // Индоевропейское языкознание и классическая филология. 2019. №23-1. С. 124–134.

⁹ О том, что это именно один из тех, кто испытал на себе коварство волшебницы, свидетельствует настойчиво повторенное «First honey and cheese // honey at first and then acorns // Honey at the start and then acorns // honey and wine and then acorns», а также обращение к Еврилоху «Eurilochus,... better there with good acorns // Than with a crab for an eye, and 30 fathom of fishes» [Pound 1970: 194].

¹⁰ Возможно, Эту было необходимо очищение (как когда-то его дочери Медее (Apoll.Rh. Argonautica IV 557)), осуществить которое способна именно Кирка.

Список литературы

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

Зайцев А. И. Греческая религия и мифология. СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2004. 208 с.

Лосев А. Ф. Гомер. М.: Молодая гвардия, 2006. 400 с.

Маттисен Ф. О. Поэзия // Литературная история Соединенных Штатов Америки. М.: ПРОГРЕСС, 1979. С. 463–491.

Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М.: «Восточная литература» РАН, 2000. 407 с.

Пробштейн Я. Трудная красота Эзры Паунда // Sensus Novus. 2016. URL: <https://www.sensusnovus.ru/culture/2016/06/26/23521.html> (дата обращения: 10.01.2020).

Liebrechts P. Th. M. G. Ezra Pound and Neoplatonism. Madison, Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press, 2004. 461 p.

Pound E. The Cantos of Ezra Pound. New York: A New Directions Book, 1970. 802 p.

REPLAY IN THE POETICS OF THE E. PUND'S POEM "THE CANTOS"

Ludmila V. Bratukhina

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

Perm State University

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

Loli28@yandex.ru

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

Submitted 20.05.2021

The article is devoted to the consideration of replay as one of the literary devices in Ezra Pound's poem "The Cantos", adopted by the author from one of the great predecessors – Homer. The greatest attention is paid to the analysis of Canto XVII and XXXIX, united by a character mentioned in the texts – a certain «brother of Circe»: intertextual connections are traced («Odyssey», «Argonautica»), and a possible interpretation of Pound's myth creation is also substantiated. It is concluded that, along with the traditional for the myth semantics of cyclic repetition, the specifics of using replay in these parts of the poem is the task of giving authenticity to the character's story.

Keywords: Ezra Pound, «The Cantos», Canto XVII, Canto XXXIX, Homer, Odyssey, replay, Circe, Aeëtes.

Просьба ссылаться на эту статью в русскоязычных источниках следующим образом:

Братухина Л.В. Повтор в поэтике поэмы Э. Паунда «The Cantos» // Мировая литература в контексте культуры. 2021. № 12 (18). С. 19–27. doi 10.17072/2304-909X-2021-12-19-27

Please cite this article in English as:

Bratukhina L.V. Povtor v poetike poemu E. Paunda «The Cantos» [Replay in the Poetics of the E. Pund's Poem "The Cantos"]. *Mirovaya literatura v kontekste kultury* [World Literature in the Context of Culture]. 2021, issue 12 (18), pp. 19–27. doi 10.17072/2304-909X-2021-12-19-27

АВТОБИОГРАФИЧЕСКИЙ ГЕРОЙ В РОМАНЕ У. БЕРРОУЗА «ГОЛЫЙ ЗАВТРАК»: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ

Никита Александрович Жилияков

аспирант кафедры литературы и методики ее преподавания

Уральский государственный педагогический университет

620017, Россия, Екатеринбург, пр-т Космонавтов 26.

deny.cooper@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8142-5507>

Статья поступила в редакцию 14.05.2021

Статья посвящена эволюции творческого метода Уильяма С. Берроуза и идейного содержания его романов "Джанки" и "Голый завтрак". В работе проводится сопоставительный анализ субъектной организации текстов автора, в результате которого становится ясно, что автобиографический нарратив "Джанки" существенно изменяется в "Голом завтраке": роман теряет черты автобиографии, а Берроуз создает нового героя, иначе раскрывая проблему человеческой зависимости и предлагая новые способы избавления от нее.

Ключевые слова: Берроуз, «Джанки», «Голый завтрак», автобиография, роман.

В истории как американской, так и мировой литературы фигура У. Берроуза (наряду с Джеком Керуаком, Аленом Гинзбергом и Грегори Корсо), без сомнений, является культовой, а литературная репутация скандального и провокационного писателя, автора романа «Голый завтрак», способствовала популяризации в литературных кругах и массовой культуре феномена битничества и бит-литературы. Романы У. Берроуза переведены на многие языки, в западном литературоведении им посвящено множество исследований: о поэтике и творческом пути У. Берроуза писали Дж. Раскин, К. Гейр, У. Престон, К. Хэммер, Б. Гиаммо, Д. Стеррит, Р. Лоэвинсон, Р. Костеланетс, Т. Мёрфи и др. Однако русскоязычных исследований творчества У. Берроуза крайне мало: на данный момент писателю не посвящено ни одной диссертационной работы. Отдельные аспекты его текстов рассматривались в статьях В. С. Гривиной, С. Г. Ляпняговой и Е. А. Малиновской, В. В. Алещенко.

Исследователь и читатель У. Берроуза, обращаясь к его романам, неминуемо сталкивается с проблемой: их стилистическая и жанровая разнородность, а точнее постепенный переход от привычного романного нарратива к более экспериментальным формам повествования – «методу нарезок», с которым писатель познакомился в Париже благодаря художнику Б. Гайсину [Алещенко 2014]. Важно и то, что такая творческая эволюция, без сомнений, влечет за собой трансформацию проблематики и идейного содержания текстов писателя.

Роман «Голый завтрак» (1959) в этом отношении можно назвать переходным и знаковым, так как в нем проявляются попытки автора изменить стратегию письма, постепенно уходя от автобиографического героя к герою новому. Возникают закономерные вопросы: каковы эти изменения, как они меняют роман У. Берроуза и каково их значение для битнической прозы?

Путь битника – это тщательный и порой опасный поиск любых форм самопознания и самовыражения путем приобретения нового чувственного опыта, который можно получить и осмыслить, только познав себя. Дзен-буддизм ли это или наркотический опыт, битник стремится освободить собственное «Я», противопоставив его другим. Этот общий идейный вектор определяет важную черту битнической прозы – автобиографизм.

Художественная автобиография – жанр крайне неоднородный, однако в его рамках пишущий способен погрузиться в собственное прошлое, осмыслить его, превратив личный жизненный опыт в пространство для художественного высказывания, в котором путь героя становится выражением авторской позиции. По замечанию Л. М. Ньюбиной, «это отличает данный вид литературы от других и определяет ее абсолютный эгоцентризм и субъективную сложность» [Ньюбина 2010: 111]. Последняя определяет невероятную пластичность автобиографического жанра, рамки которого очертил французский литературовед Ф. Лежен [Гальцова 2006: 266].

Учитывая наблюдения французского исследователя, можно сказать что автобиография – это «воссоздание истории индивидуальной жизни, позволяющей, “создавая текст, создаваться самому”, преодолевая время (и более того – смерть) принципиально ретроспективной организацией повествования, идентичностью автора и повествователя или повествователя и главного героя» [Николина 2017: 12]. Ведущим уровнем становится субъектная организация и то сознание в структуре текста, которое рассказывает о себе, будучи единым с главным героем и автором.

Размышляя о собственном жизненном пути и способах обретения личностной свободы, У. Берроуз в романе «Джанки» (1953) делает главным героем уличного наркомана, чья зависимость от «джанка» не просто становится нравственной проблемой, а выражает идейное содержание романа: подлинная свобода не терпит никакой формы зависимости.

Структурно субъектная организация текста выстроена в соответствии с леженовскими параметрами автобиографического нарратива: перед нами герой, сознание которого раздвоено в условном «тогда» и «сейчас». Голос «я-сейчас» ведет рассказ от первого лица о «я-тогда», которое является главным героем романа. Время тут ретроспективно, фрагментарно (перед нами как бы обрывки памяти героя, потому что вместить в себя все воспоминания невозможно), голос из «я-сейчас» рефлексивен и оценочен. Мы застаем героя в определённый момент прошлого и приходим к условному «сейчас», где эти голоса соединяются. Новаторским становится здесь сама организация персонажей и романного времени, которые будто подчинены «джанку» – подлинному и главному герою романа: «Джанки функционируют по своему джанк-времени. Когда контакт с продуктом внезапно обрывается, стрелки часов бегут все медленнее и вскоре замирают. Единственное, что остается джанки, это зависнуть и ждать, когда заработает механизм обезджанкованного бимбара. Истощенному джанки не скрыться от бега внешнего времени, нигде спрятаться. Он может только ждать» [Берроуз 2011: 168].

Такая оппозиция времени «внешнего» и «джанкового» позволяет У. Берроузу изолировать своего героя из обыденной, знакомой читателю реальности и наполнить ее новыми страшными образами, порожденными совсем иным сознанием наркомана, который видит мир иначе.

Существенно зависимость отражается и на восприятии героем других персонажей: люди для него почти перестают существовать; значение и значимость обретают лишь те, кто способен связать его с наркотиком. Особую группу в связи с этим, конечно, составляют сами наркоманы, чьи человеческие черты постепенно утрачиваются, ведь все больше за них говорит «джанк», опустошающий их.

Герой романа здесь – наблюдатель, старающийся зафиксировать и осмыслить собственные переживания, вспоминая пройденный путь. Будучи из-за собственного недуга отрезанным от реальности, Уильям Ли познает все грани зависимости, приходя к выводу о том, что в «джанке» невозможно найти свободу, потому что он подчиняет сознание своего потребителя. Автобиографический нарратив – процесс воспоминания собственной жизни и ее художественного пере-

осмысления – помогает У. Берроузу и его герою осознать собственную зависимость и встать на путь избавления: «<...> я был готов двинуться на юг в поисках необработанного, неизведанного кайфа, который не ограничивает твои способности, как это делает джанк, а наоборот – раскрывает. Кайфа видеть окружающий мир в особом состоянии, кайфа кратковременной свободы от требований стареющей, осторожной, ворчливой, напуганной плоти» [Берроуз 2011: 274].

Таким образом, автобиографический герой У. Берроуза совершает путешествие по личным воспоминаниям, чтобы проанализировать их и дать всему собственную субъективную оценку. Структурно субъектная организация текста соответствует автобиографическим параметрам жанра, однако сама специфика авторского мировосприятия делает ее уникальной: текст, пронизанный «джанком», как и главный герой, в финале стремится освободиться от зависимости, а взгляд автора устремляется в будущее, к подлинной, по его мнению, свободе.

Такое понимание свободы индивида свойственно битничеству: поиск себя в гранях собственного личностного опыта.

Роман У. Берроуза «Джанки», на первый взгляд, дает начало таким поискам, однако уже в «Голом завтраке» (1959) авторская стратегия У. Берроуза существенно изменяется. Меняются герой и проблематика произведений писателя.

Предисловие «Введение. Письменное показание: заявление по поводу болезни» соответствует предисловию автобиографического текста: герой рассказывает о важных событиях собственного прошлого до момента рассказывания и вспоминания. Тут У. Берроуз будто возвращается и обобщает сказанное в «Джанки»: «Джанк формирует монополию и одержимость. Наркоман лишь присутствует при том, как его джанковые ноги несут по джанковому лучу напрямик к рецидиву» [Берроуз 2012: 7].

Однако далее в «Пост скрипту» от автора стиль писателя резко меняется: «А говоря от себя лично... ведь если человек говорит иначе, нам стоило бы взяться за поиски его Протоплазменного Папаши или его Материнской клетки... Не желаю больше слушать старую, застрявшую в зубах джанковую трепотню... То же самое уже говорилось миллион раз и даже больше, да и вообще нет смысла говорить, поэтому в мире джанка Ничего Никогда не Происходит» [Берроуз 2012: 14].

Сухие и даже дидактические формулировки сменяются эмоционально-экспрессивным тоном и сбивчивыми мыслями. «От себя лично» создает установку на достоверность, однако содержательно фрагмент скорее противоречит мыслям, озвученным автором ранее; за ним не следует повествования, а лишь обрывки других мыслей и фраз.

В начале романа У. Берроуз будто возвращает читателя в привычное пространство: текст открывается путешествием главного героя по «подземке» в поисках «джанка», однако его субъективное восприятие мира становится иным: уходит ретроспективная цепь картин прошлого.

Перед нами, скорее, хаотичные отрывки мыслей героя, которые становятся красочным и даже обретают лирические черты: «Вглубь: широкая улица, телевизионные антенны – в бессмысленное небо. В жизненепроницаемых домах они парят над молодежью, понемногу вбирая в себя то, что она отвергает. Только молодые что-то совершают, да и они не слишком-то долго молоды. ... Иллинойс и Миссури, миазмы народов, образовавших могильный холм, подхалимское поклонение источнику пищи, жестокие и безобразные празднества, от Могивилля для лунных пустынь перуанского побережья простирается безысходный ужас перед Богом-Многоножкой. ... А тоска Америки смыкается вокруг нас, как никакая тоска в мире, мрачнее чем Анды» [Берроуз 2012: 24].

Такая образность и широкий охват реальности героем, его стремление обобщить до уровня «тоски» целой страны собственные переживания свидетельствуют и об изменении тематики романа.

В «Голом завтраке» У. Берроуз уходит от описания одного сознания, подверженного зависимости, а поднимает, высмеивает, сатирически описывает и критикует как различные стороны жизни общества (политика, религия, общественная мораль), так и человека в нем.

Существенно изменяется и структура романа: теперь он разделен на отдельные главы, между которыми нет видимой связи, как в литературе воспоминаний – определенный промежуток времени, который вспоминающее сознание опускает, так как не запомнило его.

Также герой У. Берроуза начинает скрываться за множеством литературных масок: неназванный повествователь, доктор Бенвей, Уильям Ли, а порой повествование ведется от третьего лица.

Исчезает и единство пространства и времени, представленное в романе «Джанки»: пропадают хронологические и временные маркеры, которые могли бы свидетельствовать о точном моменте, в котором происходит действие.

Как мы видим, описанная Ф. Леженом структура субъектной организации, так явно присутствующая в романе «Джанки», распадается, а ее место занимает более сложная и хаотичная. Это связано, на наш взгляд, с изменением авторского взгляда на художественное слово в целом. У. Берроуз постмодернистски начинает воспринимать написанное слово как вирус, который управляет своим читателем, а весь мир вокруг превращается в текст и машину контроля: «У меня есть теория,

вкратце она выглядит так: письменное слово – это некий вирус, породивший слово устное. Организм носителя не распознает его, потому что вступил с ним в симбиотическую связь» [Одье 2011: 10].

Зависимость героя-человека У. Берроуза выходит на новый уровень, поэтому меняется и способ ее преодоления: автор разрушает привычные значения слов, из которых складываются важные для человека образы морали и культуры. Свобода личности, по Берроузу, теперь в этом.

Такая авторская стратегия свидетельствует о смене творческого метода: В. С. Гривина относит «Голый завтрак» к трансгрессивному роману, подчеркивая, что «Уильям С. Берроуз посредством техники разрезки и ее последующей эволюции, исследует границы дозволенного как в поле языка, так и в поле социальных запретов» [Гривина 2013: 72]. Вплетение в ткань романа религиозных, мифических, узнаваемых культурных маркеров и их дальнейшее комбинирование или переосмысление, игра с читательским восприятием отсылают нас к постмодернистской парадигме, которая, по мнению исследовательницы С. Г. Липняговой, возвращает У. Берроуза к проблематике первого романа: «десакрализируя религиозные, мифологические и литературные образы и мотивы, автор говорит о наркотической зависимости как о мире болезни, лишенном жизни, Бога и смысла» [Липнягова 2020 : 100].

Таким образом, мы видим, что использованная в романе «Джанки» жанровая структура автобиографии в «Голом завтраке» начинает распадаться и существенно усложняться. Это связано с тем, что усложняются и эстетические взгляды автора, который осмысляет проблему несвободы человеческого сознания в самых разных ее проявлениях.

Перспективными представляются дальнейшие исследования и анализ структурной специфики «Голого завтрака», на основании которых можно будет более полно говорить о творчестве автора и жанровой специфике его романов.

Список литературы

- Берроуз У.* Голый Завтрак / пер. с англ. В. Когана. М.: Астрель, 2012. 287 с.
- Берроуз У.* Джанки / пер. с англ. Алекса Керви. М.: АСТ: Астрель, 2011. 285 с.
- Алеценко В. В.* Метод нарезок в произведениях Уильяма Берроуза // Вестник Майкопского государственного технологического университета. 2014. № 4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/metod-narezok-v-proizvedeniyah-uilyama-berrouza> (дата обращения: 8.03.21).
- Гривина В. С.* Акт трансгрессии и повторения в Трилогии Нова и «Голом завтраке» Уильяма С. Берроуза // Мировая литература на перекрестье культур и цивилизаций, 2013. Вып. 7 (1). С. 65–77.

Гальцова Е. Д. Интервью с Филиппом Леженом // Автобиографическая практика в России и во Франции. М.: ИМЛИ РАН, 2006. С. 261–275.

Ляпнягова С. Г., Малиновская Е. А. Десакрализация религиозных и мифологических мотивов в романе Уильяма Берроуза «Голый завтрак» (на материале глав «Лазарь, ступай домой», «Шумная комната Хассана» и «Студгородок Университета Интерзоны») // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2020. № 6. С. 97–101.

Николина Н. А. Поэтика русской автобиографической прозы: учебное пособие. М.: Флинта, 2017. 424 с.

Нюбина Л. М. Человек вспоминающий // Человек. 2010. № 2. С. 107–114.

Одье Д. Интервью с Уильямом Берроузом / пер. с англ. Н. Абдулина. М.: АСТ: Астрель; Владимир: ВКТ, 2011. 315 с.

THE AUTOBIOGRAPHICAL HERO IN THE NOVEL "A NAKED LUNCH" BY W. BURROUGHS

Nikita A. Zhilyakov

Postgraduate student of the Department of Literature and Methodics of its Teaching
Ural State Pedagogical University

620017, Russia, Ekaterinburg, Kosmonavtov 26

deny.cooper@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8142-5507>

Submitted 14.05.2021

This article focuses on the evolution of William Burroughs's creative method and the contents of his novels "Junkee" and "A Naked Lunch". The article proposes a comparative analysis of subject organization of these texts resulted in the substantial change of the narrative of "Junkee" being transformed in "A Naked Lunch". As a result, the latter novel loses the features of self-biography, and Burroughs creates a new hero by revealing differently a problem of human dependence and simultaneously suggesting new opportunities of how to avoid of it.

Key words: Burroughs, «Jankee», «A Naked Lunch», biography, novel.

Просьба сослаться на эту статью в русскоязычных источниках следующим образом:

Жиляков Н.А. Автобиографический герой в романе У. Берроуза «Голый завтрак»: к постановке проблемы // Мировая литература в контексте культуры. 2021. № 12 (18). С. 28–34. doi 10.17072/2304-909X-2021-12-28-34

Please cite this article in English as:

Zhilyakov N.A. Avtobiograficheskiy geroy v romane U. Berrouza «Golyy zavtrak»: k postanovke problemy [The Autobiographical Hero in the Novel "A Naked Lunch" by W. Burroughs]. *Mirovaya literatura v kontekste kultury* [World Literature in the Context of Culture], 2021. issue 12 (18), pp. 28–34. doi 10.17072/2304-909X-2021-12-28-34

ОБРАЗЫ ГРАММАТИКИ В СТИХОТВОРЕНИИ КИКИ ДИМУЛА «МНОЖЕСТВЕННОЕ ЧИСЛО»

Александр Викторович Марков

д.ф.н., профессор Кафедры кино и современного искусства

Российский государственный гуманитарный университет

125993, Россия, Москва, Миусская площадь, д. 6

markovius@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6874-1073>

Статья поступила в редакцию 07.04.2021

Впервые реконструируется лирический сюжет стихотворения греческой поэтессы Кики Димула «Множественное число». Доказывается, что грамматические образные ассоциации слов, ключевых для любовной ситуации, укоренены в классической норме греческого языка и представлениях классической философии о субстанциальности, родо-видовых характеристиках. Присутствие классицизирующей нормы в традиции новогреческой поэзии определило частные решения, в которых любовная сцена создается не прямым описанием, а игрой грамматических принадлежностей, специфичных именно для классической, а не современной разговорной нормы.

Ключевые слова: Кики Димула, любовная поэзия, новогреческая поэзия, литературная норма, топика, художественный прием.

Стихотворение греческой поэтессы Кики Димула «Множественное число» (Ο πληθυντικός ἀριθμός, 1971) является одним из хрестоматийных образцов современной греческой лирики. Контраст между суховатым рассуждением и стоящей за ним патетической реальностью концентрированно воспроизводит парадоксалистскую поэтику Димула. Это поэтика сохранения архаизирующей языковой нормы (кафаревусы, т. е. «очищенного» литературного языка, ориентированного на классическую грамматику) с усиленным вниманием с точки зрения современного читателя к нюансам такой нормы. Приводим текст стихотворения с подстрочным переводом, сохраняя в том числе авторские особенности употребления прописных и строчных букв:

Ὁ ἔρωτας,
 ὄνομα οὐσιαστικόν,
 πολὺ οὐσιαστικόν,
 ἐνικοῦ ἀριθμοῦ,
 γένους οὔτε θηλυκοῦ, οὔτε ἀρσενικοῦ,
 γένους ἀνυπεράσπιστου.
 Πληθυντικὸς ἀριθμὸς
 οἱ ἀνυπεράσπιστοι ἔρωτες.

Эрос,
 имя существительное,
 очень существительное,
 единственного числа,
 рода ни женского, ни мужско-
 го,
 рода необоримого.
 Множественное число:
 необоримые эросы.

Ὁ φόβος,
 ὄνομα οὐσιαστικόν
 στὴν ἀρχὴ ἐνικὸς ἀριθμὸς
 καὶ μετὰ πληθυντικὸς
 οἱ φόβοι.
 Οἱ φόβοι
 γιὰ ὅλα ἀπὸ δῶ καὶ πέρα.

Страх,
 имя существительное,
 сначала единственное число,
 а уже после – множественное:
 страхи.
 Страхи
 от начала и так далее.

Ἡ μνήμη,
 κύριο ὄνομα τῶν θλίψεων,
 ἐνικοῦ ἀριθμοῦ
 μόνον ἐνικοῦ ἀριθμοῦ
 καὶ ἄκλιτη.
 Ἡ μνήμη, ἡ μνήμη, ἡ μνήμη.

Память,
 имя собственное скорбей,
 единственного числа,
 только единственного числа,
 несклоняемое.
 Память, память, память.

Ἡ νύχτα,
 ὄνομα οὐσιαστικόν,
 Γένους θηλυκοῦ,
 Ἐνικὸς ἀριθμὸς.
 Πληθυντικὸς ἀριθμὸς
 Οἱ νύχτες.
 Οἱ νύχτες ἀπὸ δῶ καὶ πέρα.

Ночь,
 Имя существительное,
 Женского рода,
 Единственное число.
 Множественное число:
 Ночи.
 Ночи от начала и так далее.

На первый взгляд, стихотворение кажется прозрачным: в нем анализируется жесткая грамматическая зависимость от семантики в случае средних членов рассуждения – страха и памяти: если страх предметен и потому может приобретать сколь угодно множественное число, то память представляет собой процедуру и потому во многих языках имеет лишь единственное число, как и глагол помнить может

иметь не все грамматические формы. А в случае крайних примеров стихотворения, эрос и ночь, наоборот, семантика зависит от функциональной грамматики. Эрос (слово мужского рода и в греческом, и в русском языке) может мыслиться и как мужское, и как женское начало бытия, сочетаться с обозначениями мужского и женского рода причастного эросу, что превращает его в слово, требующее грамматического определения, чей он, например, в форме прилагательного. А ночь как не требующее никакого дополнительного прилагательного слово воспринимается как имя собственное, число которого следует просто из акта перечисления, из предметной автономии, а не из поведения внутри некоторого высказывания, как в случае “эроса”: если форма множественного числа “эросы” может означать просто множественность актов любви, соответствующую множественности носителей начала любви, любящих и влюбленных, то “ночи” это простое перечисление данных предметов, простое указание на многие ночи.

Таким образом, Кики Димула соединяет размышление о собственных грамматических и семантических свойствах отдельных предметов с исследованием того, как собственная семантика слова, требуя определенной уместной сочетаемости, определяет впечатление, поддерживаемое диапазоном грамматических употреблений.

В Греции это стихотворение широко употребляется в школьном обучении как повод для разговора о значимости грамматических категорий для правильного понимания поэтической образности. Реконструкции лирического сюжета в научной литературе найти не удалось: Муацу говорит о стихотворении как части метакритики грамматики с позиций гендерной идентичности [Mouatsou 2011: 65], как о манифестарном, но не обладающем самостоятельным завершенным сюжетом лирическим посланием, а Тейлор сводит стихотворение к эксперименту по раскрытию образного потенциала грамматической семантики [Taylor 2013: 809]. Нигьянни недавно рассмотрела необычное употребление грамматических категорий у этой поэтессы как движение к современным психоаналитическим и гендерным дискуссиям о субъективности и идентичности [Nigianni 2019: 203]. Бесспорно, исследование гендерных вопросов применительно к новогреческой поэзии может придать новый стимул исследованиям этого стихотворения.

Но пока следует задать вопрос, почему, например, в случае ночи происходит персонализация всех ее грамматических свойств (словопотреблений), что выражено прописными буквами в начале каждой строки посвященной ей строфы? И более простые вопросы: в каком смысле память «несклоняемая», если в любом диалекте греческого

языка, как и в русском языке, это слово склоняется? Вопрос по сюжету: почему страх сначала появляется в единственном числе – чего больше в таком решении: житейского опыта, когда сначала боишься чего-то одного, а потом приходят и другие страхи, или порядка грамматического обучения, требующего склонять слово сначала в единственном, а потом во множественном числе?

Ответить на все эти вопросы нельзя, только исходя из анализа идеологической или гендерной программы поэтессы: необходимо учитывать поэтику грамматики в ее стихах. Поэтика грамматики – не самая простая дисциплина, она включает в себя не только формализованный анализ стихов, как в них употребляются те или иные грамматические категории, но и интерпретацию того, как работают акцентированные грамматические элементы и соответствующие речевые фигуры, например, полиптотон или солецизм, для создания эстетического целого. При этом интерпретация оказывается результатом исследования, но одновременно инструментом, позволяющим видеть, как грамматика работает в данном стихотворении. Мы на одном примере показываем, как работает поэтика грамматики.

Греческая литература во все века обладала такой степенью автономии, которой не знали другие литературы – латинская литература нуждалась в греческой для своего обоснования, европейские литературы нуждались в латинской и греческой, тогда как греческая литература обосновывала себя просто как факт. Именно поэтому, в отличие от европейских литератур, где борьба архаизирующей и модернизирующей (близкой просторечию) нормы языка может разворачиваться очень по-разному и включать в себя разные сюжеты, но всегда архаизирующая норма превращалась в маркированный «стиль», в отличие от магистрального употребления модернизирующей нормы, в новогреческой литературе долгое время «стилем», то есть маркированным и потому отступающим от официального канона речевым употреблением, была как раз народная норма, выражавшая идеологические (демократизм) и сюжетно-композиционные (сказовость) предпочтения автора. Но в отличие от привычного нам «сказа», этот стиль не был привязан к определенному жанровому диапазону, оставаясь знаком последовательной культурной программы.

Поэтому ориентированное на древнюю архаическую норму «необоримые эросы» – не отсылка к античному пониманию эроса или каким-то другим подробностям мифологии, как было бы, если бы архаизирующая норма была бы маркированной как стилистика, отступающая от официального канона, а наоборот, способ сказать, что любовь

не подчиняется какому-то заранее известному набору отвлеченных правил, грамматических или философских. Единственной точкой выявления эроса оказывается индивид, и значит, число эросов будет таким же, как число индивидов. Во множественном числе эросы индивидуализируются, оказываются персональными, принадлежащими лицу в соответствии с эффектом *родительного падежа* как невольно указывающему на родовую принадлежность некоторого лица, личности, а значит, и на необходимость принятия множества самостоятельных личностей, настолько же самостоятельных, насколько слово можно просклонять по падежам независимо от других слов. Грамматические характеристики имени существительного «эрос» даны в стихотворении **в родительном падеже**, который и показывает основу слова, и дальше как раз родовая принадлежность, чей именно здесь эрос, определяет его индивидуацию и субстантивацию («очень существительное»), а также то, что эросы принадлежат равно мужчинам и женщинам, равно всем родам.

Здесь позиция Кики Димула соответствует общему движению восточнохристианского богословия, начавшегося с Максима Исповедника и продолженного в период иконоборческого кризиса [Мелиоранский 1907: 15–17], когда как раз был поставлен вопрос о соотношении грамматических паттернов категоризации и чистого мышления, сопоставляющего и сравнивающего отвлеченные вещи, не поддающиеся привычной грамматической категоризации. Например, если единая благодать коснулась множества индивидов, уместно ли называть ее только в единственном числе только по той причине, что множественное число будет противоречить ее собственной природе? Или всё же можно говорить «благодати» во множественном числе, чтобы сказать о ситуациях обожения, перенести внимание читателя от отвлеченных начал к действительности?

Но если богословие находило выход из кризиса всякий раз, просто указывая, в каком смысле употребляется определение, как к какой субстанции или категории опыта оно в данном случае отнесено исходя из общих богословских представлений, например, что означает «тысячипостасная благодать» у Григория Паламы [Лосский 1996: 54], то в поэзии необходимо оказалось выстроить лирический сюжет, который объяснял бы, почему эрос равно принадлежит мужчинам и женщинам. Эрос, чтобы стать множественным, вопреки грамматическому мужскому роду этого слова становится и мужским, и женским, чтобы множество мужчин и женщин, принадлежащих эросу, через действие

родительного падежа, родовой принадлежности, обрели субстанциальность и реальность.

Родовая принадлежность, основанная на двусмысленности слова род в греческом, как и в русском языке (пол vs отношение к своему роду), и позволяет перейти от отвлеченных примеров к эротическому реализму. Признав, что род не всегда только грамматическая категория, и Эрос может быть и женского рода, мы убеждаемся, что и родовая принадлежность к чему-либо не всегда есть просто декларация принадлежности какому-то порядку, а может быть и просто реализацией видовой множественности. Множество видов принадлежат одному роду, а значит, каждый в этом множестве может реализовать свой род, свою природу в эротической сцене, как Эрос реализовал себя в качестве начала множественности.

И здесь как раз ключевым оказывается история *ночи*, последнего ключевого слова, которое имеет, по утверждению поэтессы, род, а значит, родовую принадлежность к какому-то множеству. Кики Димула делает здесь именно радикальный ход, переводящий внимание от отвлеченных начал к действительности: от ночи как общего обстоятельства к роду ночи, указывающему на систему принадлежностей – сначала в грамматике, а после – в реальной жизни. Грамматическая операция, такая как изменение по числам с окончаниями в соответствии с родом слова, став частью сюжета, только и делает его завершенным: ночей должно стать много, и если субстантивны все любящие, то субстантивация должна продолжаться и всё новые и новые любящие могут получать имена.

То, что грамматические категории вдруг стали писаться с прописной буквы, – отражение процедуры завершения лирического сюжета: умение определять полную грамматическую форму слова позволяет отнести единичность и множественность не просто к субстанции, но к субстантивации, к тому, что любящий впервые становится по-настоящему существующим, настоящим «существительным»: не «очень существительным», а просто существительным. Определения уже не нужны, так как выход из кризиса найден не в поиске новых определений для субстанции, а в признании того, что события происходят и для индивидов, и для множеств, и относящиеся к событиям субстантивы могут быть и в единственном, и во множественном числе.

Такой событийности предшествовало понимание слова «память», имеющего только единственное число, не просто как имени существительного, а как личного имени, хотя бы пока данного и со строчной буквы. Оно личное не в грамматическом, а в бытовом смысле, как от-

носящееся к какому-то лицу, и прямое отношение к субстанции реализуется в данной строфе на бытовом уровне, чтобы потом грамматически быть реализованным как прямое участие в любовном сюжете. Точно так же в бытовом смысле говорится о «страхе», речь о котором в стихотворении оказывается ближе всего к разговорной (например, как в разговорной речи, опущен глагол-связка), то есть там, где страх, там меньше всего действует грамматика, и умножение страхов – это просто отрезанный от грамматики опыт, опыт отвлеченных начал, который должен смениться признанием конкретной единичности и множественности.

Итак, лирический сюжет Кики Димула состоит в том, что торжественная и ориентированная на классическую норму речь может преодолеть заблуждения об эротическом, существующие в разговорной речи. В простодушном разговоре эротическое может ассоциироваться со страшным и сводиться к индивидуальным воспоминаниям. Но в литературной речи выяснение того, как родительный падеж соотносит эротическое с субстанциальным, показывает корреляцию эротического самоутверждения и субстантивации любящей личности. Преодолевая различные «ереси», к концу стихотворения читатель признает, что грамматическая выверенность, умение правильно изменять слова, оправдывает родовую самостоятельность и индивидуальную субстантивированность участников эротической сцены: это уже не отвлеченные примеры из любовной лирики, но реальные люди из плоти и крови.

Таким образом, стихотворение не описывает эротическое, а генерирует его, производит, направляет реальное осуществление эротических отношений. Тем самым эмансипаторная и гендерная проблематика в стихотворении неразрывно переплетены и не могут быть отделены друг от друга, как не могут быть изъяты отдельные формы из парадигмы склонения или спряжения.

Список литературы

- Лосский Вл.Н.* Спор о Софии. Статьи разных лет. М.: ПСТБИ, 1996. 194 с.
- Мелиоранский Б.М.* Философская сторона иконоборчества. М.: Типолитограф. т-ва И.Н. Кушнерев и К^о, 1907. 22 с.
- Mouatsou E.* Grammatical Gender in the poetry of Kiki Dimoula // *Identities in the Greek world (from 1204 to the present day)*. Vol. 3 / ed. Konstantinos A. Dimadis. Athens, 2011. P. 63–82.
- Nigianni C.* Writing difference: toward a becoming-minoritarian // *Deleuze and the Schizoanalysis of Feminism*. London: Bloomsbury, 2019. P. 193–307.
- Taylor J.* Poetry Today: Standing by Pointlessness: The Poetry of Kiki Dimoula // *The Antioch Review*. 2013. Vol. 71. № 4. P. 806–813.

IMAGES OF GRAMMAR IN THE POEM *THE PLURAL* BY KIKI DIMOULA

Alexander V. Markov

Doctor of Philosophy, Professor of the Department of Cinema and Contemporary Art

Russian State University for the Humanities

125993, Russia, Moscow, Miusskaya square, 6

markovius@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6874-1073>

Submitted 07.04.2021

I reconstruct the lyrical plot of the poem *The Plural* by the Greek poetess Kiki Dimoula. I prove that grammatical figurative associations of words that are key for a love situation are rooted in the classical norm of the Greek language and in the ideas of classical philosophy about substantiality and generic characteristics. The presence of the classifying norm in the tradition of modern Greek poetry determined particular solutions in which the love scene is constructed not by direct description, but by the play of grammatical accessories specific to the classical, not modern colloquial norm in Greek.

Key words: Kiki Dimoula, love poetry, modern Greek poetry, literary norm, topic, artistic technique.

Просьба ссылаться на эту статью в русскоязычных источниках следующим образом:

Марков А. В. Образы грамматики в стихотворении Кики Димула «Множественное число» // Мировая литература в контексте культуры. 2021. № 12 (18). С. 35–42. doi 10.17072/2304-909X-2021-12-35-42

Please cite this article in English as:

Markov A.V. Obrazy grammatiki v stikhotvorenii Kiki Dimula «Mnozhestvennoye chislo» [Images of Grammar in the Poem *The Plural* by Kiki Dimoula]. *Mirovaya literatura v kontekste kultury* [World Literature in the Context of Culture], 2021, issue 12 (18), pp. 35–42. doi 10.17072/2304-909X-2021-12-35-42

**«ПОЕДИНОК С ДРАКОНАМИ»:
ТЕМА ЛИТЕРАТУРНОГО ТВОРЧЕСТВА
В РОМАНЕ Р. ГАРИ «ЧАРОДЕИ»**

Инга Валерьевна Суслова

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>

Мария Александровна Ерыпалова

студентка факультета современных иностранных языков и литератур,
«Лингвистика» («Перевод и переводоведение»)
Пермский государственный национальный исследовательский университет
614990, Россия, Пермь, ул. Букирева, 15.
marcial24316@gmail.com

Статья поступила в редакцию 20.05.2021

В статье анализируется тема литературы и литературного творчества в романе французского писателя Ромена Гари «Чародеи» (1973). Отмечается концептуальное влияние традиции пикарески на роман «Чародеи» и на творческое мировоззрение писателя в целом: романист, подобно пикаро, свободен от любого рода власти, мистифицирует читателя, погружает в мир иллюзий. В контексте анализа темы литературного творчества основное внимание уделяется мотиву драконоборчества. Делается вывод о том, что посредством метафоры «дракон» герой-повествователь демонизирует Время и Реальность, порабащивающие человека, заявляет своё творческое кредо как драконобщество во имя свободы и вечной любви, которые дарует иллюзия искусства.

Ключевые слова: Ромен Гари, роман, пикареска, воображение, дракон.

В творчестве французского писателя Ромена Гари (Romain Gary, 1914–1980) отчётливо проявляются автобиографическое начало, следование традициям автопсихологической прозы¹. В этом контексте большой исследовательский интерес представляют темы литературного творчества и истории становления творческой личности. Особенное развитие они получают в «ретроспективных» романах с молодым героем: «Обещание на рассвете» (*La promesse de l'aube*, 1960), «Жизнь впереди» (*La vie devant soi*, 1975; опубликован под псевдонимом «Эмиль Ажар»), «Чародеи» (*Les Enchanteurs*, 1973).

Рожденный в Российской империи в год начала первой мировой войны, рано утративший связь с Родиной, художник периодически использует русские аллюзии: псевдоним («Гагу» – от повелительной формы русского глагола «гореть» – «гори!»), темы русского детства, эмиграции, «“экзотические” детали и лейтмотивы, создающие шаблонный и стереотипный образ России» [Шишкина 2004: 6]. Однако «Чародеи» признаётся единственным «русским» романом Ромена Гари [Там же]. Мы прокомментируем произведение, прежде всего, с позиций романа о художнике.

Основное сюжетное действие разворачивается в Санкт-Петербурге, в XVIII в., во времена правления Екатерины Великой. В центре повествования – история семейства чародеев-иллюзионистов Дзага (Zaga), потомков бродячих венецианских акробатов: «Они перебрались в Россию, когда Петр Великий открыл для Московии просвещенный Запад. <...> Ренато Дзага прибыл из Венеции, имея с собой всего-то одну ученую обезьяну, несколько реликвий, костюм Арлекина и пять пустотельных деревянных булав в форме бутылки, какими до сих пор пользуются жонглеры» [Гари 2004: 8²]. Образ России в романе формируется сочетанием лубка и фантазмагории. Очевидно, Гари ориентировался на впечатления «первооткрывателей» Империи – письма и путевые очерки европейских путешественников XVIII в.: К. де Брюина, Ф. Альгаротти, Дж. Казановы, Д. Дидро и др. В романе царит атмосфера игры и карнавала, используются элементы поэтики комедии dell'arte: традиционные маски (Арлекин, Коломбина, Пьеро, Пульчинелла), мотивы двойничества, система метафор «жизнь – театр», «жизнь – балаган» и т.д.

Повествование ведется от лица Фоско Дзага – он пишет роман, в котором рассказывает собственную историю и историю своей семьи с «1760 года и до наших дней», т.е. до начала 70-х гг. XX в. Герой-повествователь, потомок венецианских «жонглеров, эквилибристов, фокусников и канатоходцев», – тоже чародей, он обладает секретом долголетия, весьма свободно обращается со временем и Историей: водит дружбу с Томасом Манном, знаком с Прустом и Дюма, вальсирует на балу у графа Пушкина, «отца будущего великого поэта» (296). Интересно, что один из псевдонимов Ромена Гари – «Фоско Синибальди», под ним он опубликовал роман «Человек с голубем» (*L'homme à la colombe*, 1958). Писатель признавался, что это имя – одна из попыток «вырваться» за пределы стереотипа восприятия: «Я чувствовал, что писательская известность, вся система мер и весов, по которой оценивались мои книги, “лицо, которое мне сделали”, несовместимы с самим духом этого романа» [Гари].

В самом начале Фоско Дзага заявляет, что настоящим Рассказчиком в его книге является детство. В ходе повествования развивается мысль о том, что детство – это не только этап жизни, но и особое творческое состояние души и сознания, отмеченное безудержным воображением, способностью видеть чудесное в повседневном. Жизнеописание строится в традициях пикарески: авантюрная природа героя-повествователя, гротеск, ироническое отношение к миру, хронотоп дороги и т.д. Пикареска – одна из ключевых жанровых моделей для Р. Гари, до романа «Чародеи» он уже обращался к этой форме в романах «Пляска Чингиз-Хайма» (*La danse de Gengis Cohn*, 1967), «Повинная голова» (*La tete coupable*, 1968). А свою концепцию романа и романного творчества писатель обосновал в эссе «За Сганареля. Поиски персонажа и романа» (*Pour Sganarelle. Recherche d'un personnage et d'un roman*, 1965). Сганарель – персонаж семи комедий Ж. Б. Мольера, с одной стороны он протестищен, в конкретных пьесах выступает в разных социальных ролях и комических ситуациях, с другой – обладает внутренним единством: это амплу простака и незадачливого обманщика. Одна из наиболее известных репрезентаций образа Сганареля – комедия «Дон Жуан, или Каменный гость» (1665), где он слуга и спутник Дона Жуана, его комический двойник. Р. Гари уподобляет романиста Сганарелю, который «вечно находится в услужении у своего господина – Романа» [Gary]. Ключевым в эссе является положение о тотальном романе (*un roman total*), «охватывающем и персонажа, и автора». Тотальный роман предполагает полную свободу как творческого воображения, так и «самосотворения» автора, таким образом он реализует идеи многомерности и многообразия человеческого существования, победу над судьбой и предопределением. Его цель – создать иллюзию подлинности прочитанного. Как уточняет Ж. Леблан-Рошетт, для Романа Гари «качество романа определяется его способностью убедить читателя в существовании вымышленного мира» [Leblanc-Rochette 2018]. Вымысел и обман «выполняют парадоксальную функцию, поскольку формируют единственное, что является подлинным для Гари: художественную литературу» [Ibid].

Тотальному роману противопоставлен тоталитарный (*un roman totalitaire*), ангажированный, утверждающий власть реальности и абсолютной истины. По мнению Р. Гари, «Тоталитарная правда несовместима с романом. Строгость абсолютной истины – единственное, что способно его убить. Роман не может одновременно служить и быть хозяином самому себе» [Ibid]. Концепция тотального романа Р. Гари обретает художественную форму и развитие в жанре пикарески. Как отмечает Е. К. Борисеева: «Создавая художественный универсум, ро-

манист-пикаро может использовать любую фантазию, любую мистификацию <...> Фигура рiсаго помогает Гари обосновать игровое начало творчества. Условность искусства – это своего рода правила игры, которые устанавливают между собой автор и читатель. Романист открыто играет, мистифицируя реальность; читатель же, в свою очередь, зная, что его дурачат, охотно поддается обману. Каждый из них имеет свою выгоду: и автор, и читатель получают возможность приобретать в творчестве новые идентичности, что не позволяет им делать строгая Власть» [Борисеева 2005: 31].

Исследователи полагают, что роман «Чародеи» является «одной из наиболее последовательных реализаций на практике авторской концепции современного пикарескного романа, представленной писателем в литературно-критическом эссе “За Сганареля”» [Шервашидзе 2018: 270]. Роман изобилует метатекстовыми включениями: повествователь открыто обращается к читателю, размышляет о соотношении правды и вымысла в творческом акте, об искусстве романа. Тема творчества в романе «Чародеи» реализуется посредством целого комплекса ярких мотивов: шутовство, драконоборчество, чародейство, маскарад.

Мотив драконоборчества наиболее активно проявляется в «детских» главах романа. Первые годы жизни героя связаны с поместьем Лаврово Краснодарской губернии, которое расположено «в самом сердце дремучих русских лесов, столь располагающих к суевериям и легендам» (7). Вспоминая детские годы, герой-повествователь заключает: «... неизведанное, как ничто другое, развивает душу ребенка, и глухие леса вокруг Лаврово дали простор моему воображению, открыв предо мною тысячи троп, которые я беспрестанно исследовал. Лет с шести я принялся населять их чудовищами и чародеями» (7). В контексте описания пробуждения детского воображения под влиянием сказок ощутима аллюзия к традиции романтического мистицизма Э.Т.А. Гофмана, А. Погорельского и др. Среди сказочных противников, с которыми юному Фоско приходилось сражаться встречаются и драконы: «...я кидался очертя голову в тысячи сражений. Особенно много их происходило с сиреневыми драконами в желтую крапинку, которых я раздирал в клочья...» (4). Как можно увидеть, в основном эти драконы не представляют угрозы, наивная яркая окраска придаёт им безобидный, «игрушечный», характер. Наиболее опасным противником юный чародей признавал охристо-голубого дракона, который пусть и подчинялся ему, но был «любителем поспорить ни о чем <...> похвываясь логикой, пагубной для искусства», он заявлял с менторским высокомерием, что я не могу его уничтожить, потому что он не существует в природе» (23). Повествователь признает: «Так, сам того

не зная, я столкнулся со злобным образчиком реализма, подлой цензурой этого мира, которая норовит задушить тот нарождающийся мир, первыми обитателями которого являются мечтатели и поэты» (23).

Отец-чародей предупреждает героя: «когда ты вырастешь, не забудь, что самые страшные чудовища невидимы. Именно этим они и опасны. Их нужно суметь почувствовать» (8). Фоско предстоит узнать, что самыми злейшим и наиболее опасными драконами являются Время и «паскуда реальность» (*engeance du réel*). Время – самый давний сообщник реальности. Время – «гнусная тварь», «хвостатая мерзость». Оно «терпеть не может все тварное» и с особой жестокостью относится к книгам, потому что «боится этих переносчиков заразы, заразы вечности, в которой мысли оживают и всегда готовы хлынуть потоком». Венецианский книжный шкаф в петербургском кабинете отца представляется герою хранилищем семейной магии. Научиться читать для героя означает быть посвящённым в рыцари. В Петербурге рыцарь-Фоско несёт службу у книжного шкафа, охраняет его от дракона-Времени. Его цель: «схватить Время за хвост и прикончить его ударом палки, чтобы спасти все то, что было в книгах, чтобы книги никогда не старели, чтобы никто никогда не умирал, а я никогда не разлучался ни с отцом, ни со щенком Мишкой, ни с моими друзьями-дубами и чтобы всю жизнь все оставалось как теперь, таким же счастливым» (15).

Миссия всех чародеев – сражаться с реальностью и Временем. Отец даёт наставления герою: «Наше дело, состоит в том, чтобы помогать людям обвести вокруг пальца предмет их желаний – существующий мир. Побуждать к мечтанию – вот начало начал». Пленять, обольщать, поддерживать веру и давать надежду, волновать, но не тревожить, выводить душу и разум, одним словом – очаровывать. По словам староро-чародея, «искусство – это прежде всего праздник» (29).

В отличие от других представителей своего рода, Фоско долгое время не может определиться с чародейским амплуа. Оставаясь верным традициям семьи, он вместе с тем ищет путь, которым никто еще не следовал: «Я пройду тот же путь, что и все Дзага, но оставлю звездам их игры в волчок и их обязанность освещать небосклон и, вместо того чтобы терзать их вопросами о нашей судьбе, сам буду мастером по созданию тысяч судеб» (27). Таким образом, литература, по его мнению, превосходит все другие формы чародейства, так как позволяет *творить судьбы*, в том числе и свою собственную, в *многочисленных вариантах* и проекциях. «Карьера романиста» открылась для Фоско в тот момент, когда он разобрал отцовские часы, заявив таким образом победу над Временем (46). Комментируя особенности повествования творимого произведения, он прежде всего отмечает пренебре-

жение хронологической последовательностью: «тороплюсь ухватить хоть что-нибудь наугад из тех таких разных жизней, которые прожил: уже более тридцати томов стоят на моём подоконнике <...> иногда пренебрегаю правилами последовательного изложения фактов» (28).

Тактика самопрезентации Фоско-повествователя эксцентрична, соответствует ярмарочной театральной традиции. Рассказывая историю своего творческого самоопределения, он вступает в диалог с читателем – заручается его поддержкой и доверием, объясняется в любви, рассыпается в благодарностях, предупреждает, что иногда пренебрегает законами правильно построенного повествования, это тоже часть чародейства – запутать, заинтриговать, спрятать в рукав. «Меня заботит лишь одно — нравиться публике, развлекать ее, завоевывать ее милости, получать знаки ее внимания, видеть улыбку одобрения», быть увеселителем, “позолотителем пилюль”» (47).

Дедушка Ренато перед смертью посвятил отца героя в «глубочайшие и блаженные тайны». Первой тайной была «красивая книга в богатом переплёте», несколько страниц в ней были чистыми: «Белая страница означает, что ничего ещё не сказано, ничего не потеряно, что ещё многое нужно создать и исполнить. Белая страница – это надежда, вера в будущее» (44). Эта тайна поначалу разочаровала героя, но в последствии стала откровением, определила его чародейской будущее. Чистые страницы, «абсолютно белые, не осквернённые никакими записями, никакими постулатами или примерами, не было и следа каких-либо символов или абсолютных догм» (205), дают понять, что творчество – абсолютная свобода, в том числе и от теоретических оков, шаг в неизведанное. Произведение искусства каждый раз рождается заново, образ, воссозданный в нём, неповторим.

С течением жизни Фоско Дзага убеждается в том, что литература как никакое другое искусство может говорить о любви. Стимулом к его собственному творчеству и темой творимого в присутствии читателя романа является любовь к юной мачехе – венецианке Терезине. Интересно первое появление этой героини: «я увидел Коломбину. Я слишком сроднился с персонажами *commedia*, чтобы не узнать ее с первого взгляда» (56). С Терезиной-Коломбиной постоянные аллюзии к традиции *dell'arte* обретают ещё и высокий, драматический подтекст. Герой-повествователь, подобно Арлекину, с которым и соотносит себя, сердцем, воображением и естеством стремится к Коломбине, тогда как в образе стареющего отца Фоско, Джузеппе Дзага, начинают проявляться черты комических типажей мужа-рогоносца, доктора-шарлатана. Но любовное воссоединение Фоско-Арлекина с Терезиной-Коломбиной возможно только через акт творчества. Ещё в юности будущий романист

делает открытие, «что человек есть творение воображения и что его надо постоянно придумывать, создавать и воссоздавать» (206).

В конце концов история семьи Фоско вырывается за пределы петербургского дворца: комедиантов, выступивших на большую дорогу с целью возвращения в Венецию, подхватывает отчаянный вихрь русской смуты. Подобно всем представителям своего племени, они кочуют в палатках, дают представления в самых невозможных обстоятельствах. Романист-повествователь, Фоско Дзага, признаётся, что восстание русских крестьян в начале XIX века – станет основой сюжетов многих его романов, за некоторые из них он даже удостоится премии Эразма в области литературы³. Терезина болезненно переживает тяготы путешествия, она утасает, но просит героя: «Я хочу, чтобы ты продолжал придумывать меня, воображать. Не хочу, чтобы всё это закончилось. Хочу, чтобы ты продолжал придумывать меня столько, сколько будешь жить <...> Мне нужно, чтобы обо мне мечтали» (223). Именно любовь делает Фоско Дзага не просто обманщиком, а чародеем, дарует сверхъестественные возможности. Он не может теперь умереть, дракон-время теряет над ним всякую власть: «Когда ваша возлюбленная исчезает, века и годы, секунды, вечность, часы и времена года больше не обращают внимания на время и не поддаются подсчётам; мне кажется, что нельзя полюбить, не став при этом долгожителем» (270). Но если «бесконечное время» вдруг начинает «застывать», освободиться от него помогают мелодия аккордеона, звук рояля, скрипки, а кроме того – «Терезина живёт в каждой народной песне». Животворные звуки пробуждают воображение: «Я хватаю волшебную палочку и возвращаю Терезину <...> Моё перо летает по бумаге, и снова всё становится возможным. А под пером проносятся века, год – за строчку» (270). Источник *смелости* воображения героя, благодаря которому он может «мечтать» о Терезине, «придумывать» её – силы, данные «лаврскими дубами». В их таинственных куцах он совершил свои первые победы над драконами Время, Реальность, Здравый смысл, поэтому важным условием творчества является память детства. В период отчаяния Фоско осознаёт: «Это не Терезина чахла, а моё воображение. Я стал мужчиной» (311). Взрослые всегда бессильны перед этими чудовищами. Быть чародеем в искусстве возможно только оставаясь ребёнком, смело вступающим в схватку с драконами. Даже если тело Терезины предано земле, Фоско спасает её, живую и весёлую из лап смерти. «Я так счастлива, что выздоровела, Фоско. Я обязана тебе жизнью. Ты сохранил в себе больше ребёнка, чем я думала. Я никогда не постарею, – заявил я. – Это очень легко. Нужны лишь чернила, бумага и сердце бродячего артиста» (333).

Ромен Гари намеренно закрепил за собой репутацию мистификатора, обманщика и провокатора от литературы, убедительно обосновав её в эссе «За Сганареля»: уподобившись пикаро, лукавому комедианту, писатель обретает абсолютную свободу, над ним не властны идеологии, Время, судьба. В романе «Чародеи» творческий путь художника представлен как бесконечный поединок с кровожадными чудовищами – драконами Время, Реальность, Здравый смысл. К сожалению, они бессмертны, постоянно подстерегают человека, стоят на пути к счастью и любви. Художник – драконоборец-чародей, развлекая, дарит надежду и утешение. Однако, по мнению Ромена Гари, читателю важно полагаться не только на защиту художника, но и на свое воображение.

Примечания

¹ См. подробнее: Шишкина Г. Ю. Русское начало в произведениях французских писателей XX века («Такая долгая дорога» А. Труайя, «Обещание на рассвете» Р. Гари, «Детство» Н. Саррот, «Французское завещание» А. Макина): автореф. дисс ... канд. филол. наук. Воронеж, 2004. 24 с.

² Далее роман цитируется по этому изданию с указанием страниц в круглых скобках – *И.С., М.Е.*

³ Премия Эразма – ежегодная премия, вручаемая начиная с 1958 года нидерландской некоммерческой организацией «Фонд Эразма» за вклад в европейскую культуру и общественную жизнь. Ромен Гари не был удостоен этой премии.

Список литературы

Борисеева Е. А. Концепция современного романа в эстетике Ромена Гари // *Вестник БДУ. Серия 4, Филология. Журналистика. Педагогика.* Минск: БДУ. 2005. № 1. С. 29–32.

Гари Р. Жизнь и смерть Эмиля Ажара / пер. с фр. И. Кузнецовой. URL: https://imwerden.de/pdf/gary_zhizn_i_smert.pdf (дата обращения: 20.05.2021).

Гари Р. Чародеи / пер. с фр. А. Садовского. Минск: ПКООО «Макбел», 2004. 336 с.

Шервашидзе В. В. «Воображаемое» и «пережитое» в романах Ромена Гари // «Вопросы литературы», 2018. № 4. С. 264–285.

Шишкина Г. Ю. Русское начало в произведениях французских писателей XX века («Такая долгая дорога» А. Труайя, «Обещание на рассвете» Р. Гари, «Детство» Н. Саррот, «Французское завещание» А. Макина): автореф. дисс ... канд. филол. наук. Воронеж, 2004. 24 с.

Gary. R. Les Enchanteurs. | Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1988. 373 p.

Gary. R. Pour Sganarelle. Recherche d'un personnage et d'un roman. URL: https://bibliotheques.paris.fr/Default/doc/SYRACUSE/10790/pour-sganarelle-recherche-d-un-personnage-et-d-un-roman?_lg=fr-FR (дата обращения: 25.06.2021).

Leblanc-Rochette J. Le mensonge qui libère et qui aliène: le paradoxe des Enchanteurs de Romain Gary // *Mensonge et littérature. Revue Chameaux* — n° 10 — hiver 2018. URL: <https://revuechameaux.org/numeros/mensonge/le-mensonge-qui-libere-et-qui-alienne-le-paradoxe-des-enchanteurs-de-romain-gary/> (дата обращения: 18.06.2021).

**“FIGHT WITH DRAGONS”:
THE THEME OF LITERARY CREATIVITY
IN R. GARY'S NOVEL «THE ENCHANTERS»**

Inga V. Suslova

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

Perm State University

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

inga_sus@mail.ru

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

Maria A. Erypalova

Student of the Faculty of Modern Foreign Languages and Literatures, «Linguistics» («Translation and Translation Studies»)

Perm State University

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

marcial24316@gmail.com

The article analyzes the theme of literature and literary creativity in the novel by the French writer Romain Gary «The Enchanters» (1973). The conceptual influence of the picaresque tradition on the novel «The Enchanters» and on the creative worldview of the writer as a whole is noted: the novelist, like the picaresque hero, is free from any kind of power, mystifies the reader, plunges into the world of illusions. In the context of the analysis of the theme of literary creation, the main attention is paid to the motive of dragon fighting. It is concluded that through the metaphor “dragon” the hero-narrator demonizes Time and Reality, enslaving man, declares his creative credo as dragon-fights in the name of freedom and eternal love, which are bestowed by the illusion of art.

Keywords: Romain Gary, novel, picaresque, imagination, dragon.

Просьба ссылаться на эту статью в русскоязычных источниках следующим образом:

Сулова И.В., Ерыпалова М.А. «Поединок с драконами»: тема литературного творчества в романе Р. Гари «Чародеи» // Мировая литература в контексте культуры. 2021. № 12 (18). С. 43–51. doi 10.17072/2304-909X-2021-12-43-51

Please cite this article in English as:

Suslova I.V., Erypalova M.A. «Poyedinok s drakonami»: tema literaturnogo tvorchestva v romane R. Gari «Charodei» [“Fight with Dragons: The Theme of Literary Creativity in R. Gary’s Novel “The Enchanters”]. *Mirovaya literatura v kontekste kultury* [World Literature in the Context of Culture], 2021, issue 12 (18), pp. 43–51. doi 10.17072/2304-909X-2021-12-43-51

**ПРОБЛЕМА ВРЕМЕНИ В РОМАНАХ
ЭМИГРИРОВАВШИХ ПИСАТЕЛЕЙ-ФРАНКОФОНОВ
(МИЛАН КУНДЕРА, АНДРЕЙ МАКИН, АМИН МААЛУФ)**

Анастасия Борисовна Теплякова

Преподаватель кафедры медиалингвистики факультета журналистики

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова

119991, Российская Федерация, Москва, Ленинские горы, д. 1

theasia@yahoo.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9416-1192>

Статья поступила в редакцию 07.03.2021

В статье представлен сопоставительный анализ романов писателей-эмигрантов Милана Кундеры, Андрея Макина и Амина Маалуфа с точки зрения вопроса времени. Проблемы личностного кризиса эмигрировавшего героя приводят к изменению восприятия истории и линейности времени. На первый план выходит цикличное время, объединяющее в себе прошлое, настоящее и будущее. Анализ композиции романов, хронотопа, символов, мифологем и словаря произведений позволяет сделать вывод об изменении нарративного дискурса эмигрантского романа и представлении времени как эстетической категории.

Ключевые слова: время, хронотоп, эмигрантский роман, Кундера, Макин, Маалуф.

Международная политическая ситуация второй половины XX – начала XXI века сопряжена с конфликтом индивидуальной и коллективной памяти, вокруг которого строятся произведения М. Кундеры, А. Макина и А. Маалуфа – писателей, эмигрировавших во Францию в 1975, 1976 и 1987 годах, соответственно. Вопрос времени становится центральной темой романов «Неведение» Кундеры (2011), «Французское завещание» Макина (1995), «Жизнь неизвестного человека» Макина (2009), «Сбившиеся с пути» Маалуфа (2012), в которых эмиграция, ностальгия и противоречие между мечтой и реальностью обусловливают пространственно-временной аспект. Научная новизна исследования заключается в изучении проблемы личностного кризиса героя эмигрантского франкоязычного романа, решаемого конструкцией романа, создающей новое восприятие времени, а также в изучении

романа Амина Маалуфа, до сих пор не переведенного на русский язык и мало исследованного западными критиками.

Роману XX в. свойственна потеря пространства и появление человека, «принадлежащего всем местам и имеющего возможность переехать куда угодно» («*propre à tous les lieux et disponible pour tous les déplacements*») [Daunais 2004: 260]. Эмигрантский роман, в частности, строится на противопоставлении Родины и страны эмиграции. Путь, который надо пройти от потерянного рая к раю мечты, лежит в основе романов Макина [Bucur 2011: 93]. Разочарование в опыте эмиграции и чувство непринадлежности ставят под вопрос поиск потерянного рая, сталкивают мечту и реальность. В «Сбившихся с пути» во Франции, которую рассказчик называет «одним из последних оплотов эгалитарной морали» («*l'un des derniers bastions de la morale égalitaire*»), Рамез, миллионер ливанского происхождения, понижает голос всякий раз, когда он говорит по-арабски в общественном месте, потому что, по его словам, его по-прежнему воспринимают как «разбогатевшего варвара» («*un barbare enrichi*»), который принадлежит к «побежденному народу» («*à un peuple vaincu*») [Maalouf 2012: 181, 247]. Повествование переходит от идеализации страны эмиграции к идеализации Родины, сопровождающейся появлением желания вернуться обратно и развитием сложного понятия ностальгии, которая может проявляться в форме ностальгии по родному языку.

Романы построены на многочисленных аналепсах, целью которых является размышление о личности героя через призму прошлого. Так, например, «Сбившиеся с пути» – это эпистолярный роман о друзьях, которые вспоминают свое совместное прошлое, где через нарративную конструкцию память встраивается в создание образа героя [Рикер 2000: 103].

В романах используются мифологемы. Так, миф входит в роман «Неведение» аллюзией на «Одиссею» и сравнением родины с Итакой: «entre la douce vie à l'étranger et le retour risqué à la maison, [Ulysse] choisit le retour» («между сладкой жизнью за границей и рискованным возвратом домой [Улисс] выбирает возврат») [Kundera 2011: 463]. Во «Французском завещании» образ Франции как недостижимой Атлантиды проходит через весь роман: «Donc, je voyais autrement! Était-ce un avantage? Ou un handicap, une tare? Je n'en savais rien. Je crus pouvoir expliquer cette double vision par mes deux langues: en effet, quand je prononçais en russe «царь», un tyran cruel se dressait devant moi; tandis que le mot «tsar» en français s'emplissait de lumières, de bruits, de vent, d'éclats de lustres, de reflets d'épaules féminines nues, de parfums mélangés – de cet air inimitable de notre Atlantide. Je compris qu'il faudrait

cacher ce deuxième regard sur les choses, car il ne pourrait susciter que les moqueries de la part des autres» («Так, значит, я вижу по-другому! Что это – преимущество? А может, ущербность, изъян? Я не знал. Но решил, что двойное видение можно объяснить моим двуязычием – в самом деле, когда я произносил по-русски «царь», передо мной возникал жестокий тиран; а французское «tsar» наполнялось светом, звуками, ветром, сверканьем люстр, блеском обнаженных женских плеч – неповторимым воздухом нашей Атлантиды. И я понял, что этот второй взгляд на вещи надо скрывать, потому что у других он вызывает только насмешки» [Макин 1996]) [Makine 1995: 66]. Таким образом, роман приобретает черты утопии, поскольку герой находится в постоянном поиске ускользающей истины, а страны, к которым он одновременно принадлежит и не принадлежит, недостижимы, так как их реальность не совпадает с воображаемым пространством.

Противоречие между официальной версией истории и реальными событиями, вынудившими героя эмигрировать, находится в центре романа. Переезд порождает размышления об истории, о том, как легко она переписывается, о забвении и о природе времени. Идея невозможности уловить время проходит красной нитью через эмигрантский роман. Кундера в «Искусстве романа» пишет: «Нет ничего более очевидного, осязаемого и ощутимого, чем настоящий момент. И тем не менее, он полностью от нас ускользает. Вся печаль жизни состоит в этом» («Il n'y a apparemment rien de plus évident, de plus tangible et palpable que le moment présent. Et pourtant, il nous échappe complètement. Toute la tristesse de la vie est là») [Kundera 2011: 653]. Противопоставление пространства через опыт эмиграции приводит к изменению восприятия времени. Образ другой страны переходит от работы воображения по придумыванию будущего к усилию памяти по восстановлению прошлого [Висур 2011: 93]. Ориентация на будущее – на грядущую эмиграцию или возврат на Родину – и ориентация на прошлое – воспоминания о Родине, попеременно выходят на первый план в повествовании, где в результате устанавливается цикличное время. Оно исключает линейность исторического времени и включает в себя одновременно прошлое, настоящее и будущее, таким образом воплощая идею вечности. Эмиграция превращается в поиск времени, которое больше не существует, во вневременное существование. Роман переходит от пространственного поиска к временному поиску, трансgressирует из утопического аспекта в ахронический.

Характерной чертой эмигрантского романа является двойной конфликт: пространственное противостояние, приводящее к временн'ому противостоянию. Пространственные символы времени, в которых

встречаются прошлое, настоящее и будущее, представляют собой хронотопы и образуют временную структуру романа. С их помощью время приобретает черты материи (плотность, инерционность). Эти символы становятся местом перехода из реальности в мечту и позволяют герою выйти из обыденности. Примером такого символа служит чемодан во «Французском завещании», открыть который значит для главного героя «перейти в дальнее «другое пространство» – временное и географическое (Францию «прекрасной эпохи») и установить глубокую связь с предшествующими поколениями» («*pénétrer dans un «ailleurs» temporel et géographique lointain (la France de la Belle Époque) et instaurer un contact profond avec les générations qui l’ont précédé*») [Abignente 2011: 229]. Стремление избежать реальности, характерное для эмигранта, и создание воображаемого мира реализуются через пространственные символы времени, которые приобретают волшебные черты и становятся сакральными.

Таким образом, через хронотопы и пространственные символы времени, через создание воображаемой реальности и цикличного времени появляется новый архетип – герой вне времени, в памяти которого прошлое не отделено от настоящего. Его поиск правды, касающейся истории, расширяет его личную память до уровня памяти коллективной. Его путешествие переходит из географического плана в личностный и характеризуется определенными этапами: инициацией в другую культуру, ниспровержением ценностей из-за осознания принадлежности к другой культуре, отрывом от культуры страны, в которой находится персонаж, возвратом на родину и новым разочарованием. Герой верит, что возврат станет «возвращением к тому, кем он был по-настоящему» («*un retour vers celui qu’il était réellement*») [Makine 2009: 32]. Герой проживает личностное раздвоение, спускается в ад собственной души, проходит через катарсис и выходит другим. Динамика создания личности в эмигрантском романе характеризуется амбивалентностью, потому что все этапы личностных трансформаций обусловлены конфликтом между воображаемым «Я», принадлежащим другой стране и другой эпохе, и реальным «Я».

Писательская деятельность героев романов корпуса позволяет разрешить личностный конфликт посредством создания воображаемой реальности и усилением значения творческого, поэтического момента. Так, книга, символ времени, присутствующий во всех романах, позволяет главному герою «Французского завещания» почувствовать время: «Благодаря “Заметкам” время обрело для меня удивительную плотность. При том что я жил в прошлом Шарлотты, мне казалось, что никогда я так насыщенно не воспринимал настоящее!» («*Grâce aux*

« Notes », le temps avais acquis pour moi une densité étonnante. Vivant dans le passé de Charlotte, il me semblait pourtant n'avoir jamais ressenti aussi intensément le présent!») [Makine 1995: 313]. Время сжимается и становится осязаемым; прошлое и настоящее встречаются в материальном предмете. Во время написания «Заметок» рассказчик вновь и вновь проживает эпизоды из прошлой жизни «не как чистые моменты, а в зыбкой плотности сферического времени» («non comme de purs moments, mais dans la densité mouvante du temps sphérique») [Blanchot 1959; 36]. Поэтический момент расширяется до вечности и стирает наложения временных уровней повествования. Таким образом, он объединяет полифонию временных уровней в единое целое. Неспешность и поэтика момента – ключевые черты циклического времени. Трансформация времени при написании книги становится главным действием, что позволяет персонажу вырваться из реальности [Mecke 2013: 5]. Так, в эмигрантском романе нарративный дискурс, в центре которого находится кризис личности, становится фабулой о времени, а время становится эстетической категорией.

Список литературы

Корпус:

- Kundera M.* L'Ignorance. Gallimard: Bibliothèque de la Pléiade, I, II, 2011. 2832 p.
- Maalouf A.* Les Désorientés. Paris: Grasset et Fasquelle, 2012. 528p.
- Makine A.* La Vie d'un Homme Inconnu. Paris: Du Seuil, 2009. 288p.
- Makine A.* Le Testament Français. Paris: Mercure de France, 1995. 350p.
- Макин А.* Французское завешание. Пер. Ю. Яхниной, Н. Шаховской, 1996. 492с. URL: https://royallib.com/book/makin_andrey/frantsuzskoe_zaveshchanie.html (дата обращения: 05.03.2021)

Критика:

- Abignente E.* Le pouvoir évocateur des objets dans les romans d'André Makine. In : Le Monde selon André Makine. Textes du Collectif de chercheurs, op.cit., P. 221–241.
- Blanchot M.* Le Livre à Venir. Paris: Gallimard, 1959. 352p.
- Bucur R.* Du paradis perdu au paradis rêvé, la vérité cruelle de l'époque. In: Le Monde selon André Makine. Textes du Collectif de chercheurs autour de l'œuvre d'André Makine, éd. Murielle Lucie Clément, Marco Caratozzolo, Editions universitaires européennes, Südwestdeutscher Verlag für Hochschulschriften GmbH & Co. KG, 2011. P. 91–109.
- Daunais I.* Le temps dévié du roman // Poétique 3/2004 (n° 139). P. 259–270. URL: <https://www.cairn.info/revue-poetique-2004-3-page-259.htm> (дата обращения: 23.12.2020).

Kundera M. *L'Art du Roman*. Gallimard: Bibliothèque de la Pléiade, I, II, 2011. 2832p.

Mecke J. *Mimèsis et poïèsis du temps : Paul Ricœur et la temporalité du roman (post-) moderne*. Fabula / Les colloques, L'héritage littéraire de Paul Ricœur, 2013 URL: <http://www.fabula.org/colloques/document1885.php> (дата обращения: 15.12.2020).

Ricoeur P. *La Mémoire, L'Histoire, L'Oubli*. Paris: Editions de Seuil, 2000. 736p.

THE PROBLEM OF TIME IN THE NOVELS BY IMMIGRANT FRANCOPHONE WRITERS (MILAN KUNDERA, ANDREÏ MAKINE, AMIN MAALOUF)

Anastasia B. Teplyakova

Teacher in the Medialinguistics Department of the Faculty of Journalism

Lomonosov Moscow State University

119991, Russia, Moscow, Leninskie Gory, GSP-1

theasia@yahoo.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9416-1192>

Submitted 07.03.2021

The article presents a comparative analysis of the novels by immigrant writers Milan Kundera, Andreï Makine and Amin Maalouf from the perspective of time. The identity crisis of the immigrant character leads to the change in the perception of History and of the time linearity. Circular time that encompasses the past, the present and the future dominates. The analysis of the novels' structure, chronotope, symbols, mythologemes and of the language of the corpus shows the change in the narrative discourse of the immigrant novel and in the representation of time as an aesthetic category.

Key words: time, chronotope, immigrant novel, Kundera, Makine, Maalouf.

Просьба ссылаться на эту статью в русскоязычных источниках следующим образом:

Теплякова А.Б. Проблема времени в романах эмигрировавших писателей-франкофонов (Милан Кундера, Андрей Макин, Амин Маалуф) // Мировая литература в контексте культуры. 2021. № 12 (18). С. 52–57.

doi 10.17072/2304-909X-2021-12-52-57

Please cite this article in English as:

Teplyakova A.B. *Problema vremeni v romanakh emigrirovavshikh pisateley-frankofonov* (Milan Kundera. Andrey Makin. Amin Maaluf) [The Problem of Time in the Novels by Immigrant Francophone Writers (Milan Kundera, Andreï Makine, Amin Maalouf)]. *Mirovaya literatura v kontekste kul'tury* [World Literature in the Context of Culture], 2021, issue 12 (18), pp. C. 52–57.

doi 10.17072/2304-909X-2021-12-52-57

ОБРАЗ «ПРОВИНЦИАЛЬНОГО ГОРОДА» В РОМАНАХ М. ПУИГА

Анастасия Петровна Чагина

старший преподаватель кафедры лингвистики и перевода

Пермский государственный национальный исследовательский университет

614990, г. Пермь, ул. Букирева, д. 15. liolio@list.ru

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-9654-9318>

Статья поступила в редакцию 12.03.2021

В статье анализируются три романа аргентинского писателя Мануэля Пуига «Предательство Риты Хейворт», «Крашенные губки» и «Кровь взаимной любви», которые объединяет образ «провинциального города». Рассматривается, какую роль этот образ играет в критике социально-политического строя и какими художественно-эстетическими средствами автор раскрывает проблематику патриархального устройства. Сделан вывод о том, что автор создаёт собирательный образ «провинциального города» как пример закостенелого консервативного общества, которое насильственно навязывает социальные роли и рушит человеческие судьбы.

Ключевые слова: М. Пуиг, патриархат, дихотомии, образ «провинциального города».

Для романов Мануэля Пуига (*Manuel Puig*, 1932–1990) характерны критико-аналитические размышления о патриархальном обществе, о доминировании фигуры отца, об отношениях отцов и детей, оппозиция «мужское – женское», тесно переплетающаяся с такими дихотомиями, как «угнетатель – угнетаемый» и «активный – пассивный». Именно благодаря острой социально-политической тематике романы М. Пуига часто становятся предметом исследований за рубежом (см. [Bonelli 2018, Esplugas, Kozak 2011, Ramírez 2005 и др.]). Нет сомнений: сильное влияние на творчество писателя оказало его детство и социокультурный контекст, в котором оно прошло. Консервативные патриархальные устои, социально-экономическое неравенство, сексизм и прочие провинциальные институты, царившие в небольшом городе Хенераль Вильегас (*General Villegas*), стали центральной темой первых романов М. Пуига «Предательство Риты Хейворт» («*La traición de Rita Hayworth*», 1968) и «Крашенные губки» («*Boquitas pintadas*», 1969).

Действие в них разворачивается в небольшом городе Коронель Вальехос (Coronel Vallejos), прототипом которого является родной город писателя. Спустя несколько лет М. Пуиг возвращается к образу «провинциального города» в романе «Кровь взаимной любви» («Sangre de amor correspondido», 1982), хотя в нем изображается не аргентинская, а бразильская глубинка. Представляется, что три романа объединены общей идеей, поэтому интересно проследить, как изменился образ «провинциального города» не только с точки зрения динамики времени, но и с точки зрения другой страны.

Первый крупный литературный опыт писателя, глубоко автобиографичный роман, демонстрирующий неприглядную сторону аргентинской глубинки, «Предательство Риты Хейворт», получил одобрительные отзывы как критики, так и публики. Согласно биографу и переводчице М. Пуига, Дж. Ливайн, писатель оживлял «в памяти его собственные чувства по отношению к маленькому городку, это был своеобразный способ вырваться из аргентинских пампасов, где, как и его мать, он чувствовал себя изгоем» [Ливайн 2003]. Таким образом, роман буквально состоит из воспоминаний автора, при этом сам он практически отсутствует в произведении, позволяя говорить персонажам. В романе нет главного героя. Через различные повествовательные формы (диалоги, монологи, письма, дневниковые записи и др.) писатель знакомит читателя с жителями города, показывая их судьбы, характеры, взгляд на мир, и создаёт коллективный образ провинциального города. Все персонажи вступают в диалог не только друг с другом, но и с читателем и автором. Их рассуждения всегда обращены к невидимому собеседнику, они хотят быть услышанными. При этом стилистически и идейно каждый персонаж раскрывает ту или иную сторону провинциального патриархального общества. Так, дневник Эстер, школьницы, значительно романтизирующей образ Перона и его сторонников, напоминает сентиментальный роман. Внутренний монолог Кобито, изобилующий грубыми фразами и фантазиями сексуального характера, карикатурно изображает маскулинного «угнетателя». Характерные для М. Пуига диалоги без авторских ремарок добавляют повествованию живости и правдоподобности, позволяя читателю «заглянуть» в чью-то кухню, гостиную или спальню и подслушать, о чём говорят их обитатели, гости, слуги.

Особое внимание автор уделяет массовой культуре, которая является неотъемлемой частью провинциального быта и влияет на героев. Так, малыш Тото, альтер эго самого М. Пуига, одержим кинематогра-

фом. Он не видит разницы между миром на экране и реальностью, поэтому болезненно воспринимает то, как они разительно отличаются. Самоотверженные героини фильмов противопоставляются пассивным девушкам, которые терпят всё и не пытаются изменить жизнь, а лишь мечтают об этом. Благородные джентльмены из фильмов контрастируют с грубыми и агрессивными мужчинами, думающими лишь о сексуальном удовлетворении и своём положении в обществе. Например, для отца Тото не имеет значения, плохого или хорошего персонажа играет актриса, важна лишь её внешность. Сам же Тото не может понять и принять такое отношение.

Таким образом, в романе «Предательство Риты Хейворт» создаётся образ типичной аргентинской провинции. Множество персонажей, являющихся одновременно продуктом и жертвами патриархального социума, позволяет взглянуть на устои консервативного общества с разных сторон и обличает его пороки.

Действие второго романа «Крашенные губки» вновь разворачивается в городе Коронель Вальехос. Если предыдущий роман – это детские воспоминания писателя, то этот отражает неприглядную реальность, с которой автор столкнулся, вернувшись на малую родину: «Я был горько разочарован, увидев такими уже стареющих жителей городка... Не уверен, что они сами понимали, в каком униженном положении находятся, но от них исходил дух отчаяния и разочарования, <...> эти люди верили в разглагольствования о непреодолимой любви и страсти, но на их существовании это никак не отразилось» (цит. по [Ливайн 2003]). Именно «непреодолимая любовь и страсть» становятся движущей силой произведения. Писатель показывает провинциальное общество через призму романтических хитросплетений, таких как любовные треугольники, несчастная любовь, смерть, убийства на почве ревности, измены и т.д. Роман носит подзаголовок «folletín» («мыльная опера», «мелодрама»), а каждая глава называется «entrega» («эпизод»), имитируя радионovelлу. Писатель, таким образом, стягивает читателя в своеобразную постмодернистскую игру, основанную на пастише и пародии, умело используя клише указанного жанра, чтобы показать разницу между любовью в массовой культуре, о которой все грезят, и отношениями в консервативном провинциальном городе. Поэтому произведение насыщено отсылками к поп-культуре: кино категории В, популярная музыка, такая как болеро и танго (строчки из них используются в эпиграфах к главам), радионovelлы, модные журналы и т. д. Благодаря им не только создаётся правдоподобная атмосфера того

времени, но и раскрываются социально-политические проблемы аргентинского общества. В этом смысле показателен эпизод беседы Нене и Мабель, влюблённых в юношеские годы в брата их общей подруги – Хуана Карлоса, местного «донжуана». Они слушают радионовеллу, вспоминая о прошлом и рассуждая о любви, о роли женщины в обществе и допустимом для неё поведении в той или иной ситуации. Девушки сравнивают себя с героиней новеллы, размышляя, как бы они поступили на её месте, но, в отличие от неё, они способны лишь говорить, но не совершать поступки ради любви или близкого человека (обе выходят замуж по велению семьи, отказываются от своих желаний под давлением общества или вынуждены осуществлять их тайно). Заметим, что действие новеллы разворачивается в Европе, и актёры говорят на классическом испанском языке, в то время как Нене и Мабель – на аргентинском его варианте. Далёкая Испания выступает своеобразным символом разлуки, а противопоставление аргентинского и испанского вариантов языка усиливает контраст между героинями романа и девушкой из новеллы, раскрывая ряд дихотомий (свой/чужой, прошлое/настоящее, любовь/отсутствие любви, мужское/женское, активное/пассивное и т.д.).

Писатель создаёт собирательный образ провинции с помощью писем, газетных заметок, диалогов, дневниковых записей, страниц ежедневника, фотоальбомов. Каждый персонаж позволяет взглянуть на общество под разным углом, дополнить картину. В романе значимое место занимают размышления о социальном неравенстве, патриархате, давлении со стороны общества, которые пагубно влияют на жизни персонажей. Иначе говоря, корнем всех бед героев является закостенелое аргентинское провинциальное общество, не готовое к изменениям и принятию нового социального порядка, необходимость которого назревает. Автор показывает, что такая проблема не ограничивается провинцией, но существует по всей стране. Даже когда Нене выходит замуж и уезжает в Буэнос-Айрес, её положение не меняется. Всё, что она может, – это тайно писать матери Хуана Карлоса после его смерти. В надежде прикоснуться к прошлому и ушедшей любви она просит выслать ей письма, которые он когда-то ей писал.

К образу «провинциального города» автор возвращается в романе «Кровь взаимной любви», который был крайне неблагосклонно принят критиками. Однако, как отмечает П. Бакариссе, роман гораздо глубже, чем может показаться, а его критика связана с тем, что он намного сложнее для восприятия, чем «Предательство Риты Хейворт» и «Кра-

шенные Губки» [Bacarisse 1991: 471]. Добавим, что в отличие от первых двух романов, в которых неприглядная болезненная реальность преподносилась сквозь призму красочной поп-культуры, в этом романе внутренние терзания героя максимально обнажены. Это делает произведение мрачным и психологически тяжёлым.

В отличие от двух других романов, «Кровь взаимной любви» биографичен, а не автобиографичен: он основан на истории бедного каменщика, с которым М. Пуиг познакомился, когда жил в Бразилии. Главный герой произведения – молодой человек по имени Хосемар. Он сталкивается с противоречием между тем, что требует от него общество, чего хочет он сам и чего он в действительности может достичь. Внутренний конфликт героя раскрывается благодаря форме повествования – воображаемый диалог. Главный герой ведёт беседу то с матерью, то с девушкой, в которую он был влюблён, но разница их социального положения не позволила им быть вместе. Собеседники обращаются к нему на «ты», тогда как герой отвечает в третьем лице, словно пытаясь посмотреть на историю своей жизни со стороны. При этом он часто путается в воспоминаниях, по-разному описывает те или иные события, а голоса с ним спорят.

Автор вновь обращается к массовой культуре, и, хотя танцы также упоминаются в произведении и являются неотъемлемой частью быта провинции, на первый план выходит футбол, что, очевидно, ближе Бразилии по духу, чем танго или болеро. Спорт не только ассоциируется с маскулинностью, мужественностью, которые требует общество от героя, но и представляет собой «социальный лифт», позволяющий «выйти в люди». Социальное неравенство, показанное как одна из главных проблем бразильской глубинки, тесно связано с оппозицией «белый – индеец». Именно эта дихотомия лежит в основе конфликта героя и его отца: рождённый в крестьянской семье индейцев Хосемар с его белой кожей совсем на них не похож. Более того, герой оказывается чужим в обоих «мирах» и лишь грезит о том, чтобы достичь успеха и завоевать уважение в глазах отца своей возлюбленной, играя в футбол.

Обращение М. Пуига к образу «провинциального города», безусловно, связано с детскими впечатлениями самого писателя. Представляется, что, несмотря на различия между двумя мирами – Аргентиной и Бразилией, центральная проблема во всех трёх романах одинакова: консервативное патриархальное общество, навязывающее определённые стереотипы мышления и поведения, закреплённые в социуме ро-

ли. Кроме того, общественное давление в небольшом городе, где все друг друга знают, гораздо сильнее, устои сохраняются дольше, и мнение старшего поколения имеет большой вес. Автор обращается к личному опыту, использует элементы поп-культуры, понятные каждому, чтобы воссоздать собирательный образ провинциального города и показать проблемы патриархального общества, не критикуя его открыто, но обличая устами самих героев.

Список литературы

Ливайн С. Д. Читая Мануэля Пуига: взгляд биографа; пер. с англ. А. Ильинского // Иностранная литература. 2003. №10. URL: http://magazines.russ.ru/inostran/2003/10/livain.html#_ftn10 (дата обращения: 19.02.2021).

Bacarisse P. Sangre de Amor Correspondido de Manuel Puig: Subjetividad, Identidad y Paranoia // Revista Iberoamericana. Vol. LVII, Núm. 155–156, Abril–Septiembre 1991. P. 469–479.

Bonelli M.V. Ecos de Perón en Puig. Imaginario y discursos del peronismo y antiperonismo en la obra de Manuel Puig. 2018. 119 p.

Esplugas C. Power and Gender: Film Feminism in Boquitas pintadas. URL: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v03/Esplugas.html> (дата обращения: 24.09.19).

Kozak C. Manuel Puig, la política, el umbral // Ciencia, Docencia y Tecnología. n°43. 2011. P. 129–153.

Puig M. La traición de Rita Hayworth. 203 p. URL: http://recursosbiblio.url.edu.gt/publicjlg/curso/trai_rit.pdf (дата обращения: 17.01.2021).

Puig M. Boquitas Pintadas. AGEA.S.A., 2000. 107 p. URL: <http://biblio3.url.edu.gt/Libros/16/boquitas.pdf> (дата обращения: 24.01.21).

Puig M. Sangre de Amor Correspondido. Editor digital: Titivillus, 1982. 480 p.

Ramírez T.M. Análisis de los tres niveles narrativos de «El Beso de la Mujer Araña»: hacia la conformación del homosexual heroico / profesor guía Guillermo Gotschlich. Santiago, 2005. 81 p.

IMAGE OF «SMALL TOWN» IN M. PUIG'S NOVELS

Anastasia P. Chagina

Senior Lecturer of Linguistics and Translation Department

Perm State National Research University

614990, Russia, Perm, Bukirev str., 15. liolio@list.ru

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-9654-9318>

Submitted 12.03.2021

The article analyses three novels by Manuel Puig “Betrayed by Rita Hayworth”, “Heartbreak Tango” and “Blood of Requited Love”, which are united by the image of «a provincial small town». The place of this image in political and social criticism

and artistic means used by the writer to reveal the problems of patriarchal society are under analysis. It is concluded that the author creates a collective image of «a provincial small town» as an example of conservative society that imposes certain social roles and thus ruins lives.

Key words: M. Puig, patriarchy, dichotomy, image of «a provincial small town»

Просьба сослаться на эту статью в русскоязычных источниках следующим образом:

Чагина А. П. Образ «Провинциального города» в романах М. Пуига // Мировая литература в контексте культуры. 2021. № 12 (18). С. 58–64.

doi 10.17072/2304-909X-2021-12-58-64

Please cite this article in English as:

Chagina A. P. Obraz “provintsialnogo goroda” v romanakh M. Puiga [Image of “Small Town” in M. Puig’s Novels]. *Mirovaya literatura v kontekste kultury* [World Literature in the Context of Culture], 2021, issue 12 (18), pp. 58–64.

doi 10.17072/2304-909X-2021-12-58-64

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

УДК 821.133.1

doi 10.17072/2304-909X-2021-12-65-71

**ОППОЗИЦИЯ «СВОЙ-ЧУЖОЙ»
В РОМАНЕ А. БАРБЮСА «ОГОНЬ»:
ЛИНГВОИМАГОЛОГИЧЕСКИЙ ПОДХОД**

Алексей Алексеевич Козиков

студент факультета современных иностранных языков и литератур
Пермский государственный национальный исследовательский университет
614068, Россия, г. Пермь, ул. Букирева, 15.
kozikov.alexei@gmail.com

Статья поступила в редакцию 30.05.2021

В статье анализируются формально-содержательные особенности романа Анри Барбюса «Огонь». Основное внимание уделяется идейному аспекту, определившему специфику репрезентации образов французов и немцев. Изначально находящиеся в антагонистических отношениях, представители двух национальностей, устав от абсурдного военного конфликта, переосмысливают свой статус. Градус враждебности между «своими» (французами) и «чужими» (немцами) снижается. А. Барбюс, революционер, непосредственный участник войны, фиксирует в дневнике полка сдвиг общественного сознания, показывает, как солдатский гнев постепенно перемещается в адрес политики милитаризма. С позиций имагологического подхода анализируются отношения между двумя ключевыми гетерообразами романа, делается вывод о формировании нового контробраза – особенной окопной «касты» в годы Первой мировой войны.

Ключевые слова: Анри Барбюс, «Огонь», Первая мировая война, роман, «свой-чужой», имагология, гетерообраз.

Анри Барбюс (Henri Barbusse) (1873–1936) – французский писатель и общественный деятель. В 1917 г. становится одним из создателей Республиканского объединения бывших фронтовиков, развернувшего агитацию против войны и пропаганду революционных идей. В 1919 г. Барбюсом был создан первый во Франции союз демократической интеллигенции – группа «Ясность». В 1923 г. он становится членом французской коммунистической партии.

Исследователи отмечают, что на раннем этапе литературного творчества Барбюс изображает несовершенных героев в поиске истины в

несовершенном мире, в «аду» действительности. Его сборник стихов «Плакальщицы» (1895) и роман «Ад» (1908) окрашены глубоким пессимизмом. В более поздних произведениях возникает тема войны, конкретизируемая мотивом трагической участи человека (сб. «Мы», 1914) [Новиков].

В самом начале Первой мировой войны революционно настроенный Анри Барбюс уходит добровольцем на фронт. Уже на передовой начинает писать потрясшую современников книгу о войне и росте общественно-революционного антивоенного сознания – роман «Огонь» (Le Feu; 1916). «Огонь» занимает центральное место в литературном творчестве Анри Барбюса. Мотивами к созданию произведения становятся настроения на фронте и в тылу, протест против милитаристской пропаганды, жажда правды. Заглавие книги указывает на тяжесть терзающих мир бедствий – мир полыхает в огне. Книга французского пехотинца возникает из фронтовых записей и предстает в начале дневником полка, а к заключительной 24-й главе обретает идеологический и отчасти философский характер.

Традиционные жанровые оценки произведения – «демократическая эпопея», «антивоенный роман». В романе прослеживаются традиции реализма Стендаля, Золя, Мопассана, обогащенные революционными идеями переворота империалистического мира, критикой милитаризма, верой в энергию народных масс ([Лефевр 1978], [Луначарский], [Муссиак]).

Записывая беседы своих товарищей-фронтовиков, Анри Барбюс придерживался принципа журналистской достоверности. Язык французских «пуалю» выразителен, разнообразен и отточен, однако он снижен и является «сборным» окопным жаргоном. Известно, что автор категорически препятствовал любой цензурной корректировке текста романа при его выходе в печать (см.: [Лефевр 1978], [Новиков]).

В книге совсем немного описаний сражений, нет эффектных героических сцен. Война ассоциируется прежде всего с тяжким трудом простого солдата, холодом и грязью, одичанием и гниением в окопах, она представлена как «уничтожение людей и созданных человеком ценностей, приведение всего сущего к единому знаменателю зловещей “ливовой равнины”» [Андреев 1987: 462].

В «Огне» Анри Барбюс дает правдивую картину военных будней, показывает фронтовиков, начинающих задумываться над сущностью войны; его герои приходят к выводу о необходимости повернуть оружие против её действительных виновников – «войну решают <...> те, которые правят» [Барбюс]. Главное для писателя в романе – это конфликт войны и человека, те выводы, к которым приходит человек, ока-

завшийся в эпицентре катастрофы. Анри Барбюс анализирует пропасть, возникшую между двумя гетерогенными частями общества – он противопоставляет «передовую» и «тыл».

Творческие усилия автора направлены и на преодоление социальных, политических и экономических противоречий. Анри Барбюс рассказывает миру о катастрофе мирового масштаба, критикует милитаризм, проявившийся в европейском сознании в начале XX века,

пытаясь восстановить разорванные связи между людьми, указывает на важность принципов интернационализма и равенства.

В своём исследовании романа А. Барбюса мы ориентируемся на лингвоимагологический подход. Проблемы чуждости и инаковости, сходства и различий между народами и культурами, идентификации по принципу разделения на «своих» и «чужих» интересовали многих авторов с античных времен. Однако отдельное научное направление, призванное изучать данные вопросы, появляется лишь в середине XX века, – им становится *имагология* [Камалова 2020: 16]. Имагология как одно из направлений литературоведения изучает восприятие и воплощение в литературных произведениях представлений об иной стране, ее народе, особенностях национального характера. Кроме того, в рамках имагологии может изучаться взаимовосприятие стран и народов в условиях их конфликтного взаимодействия, а также механизмы перехода образа «чужого» в образ врага. Наконец, лингвоимагология является научным направлением, занимающимся изучением языковых средств создания и репрезентации инонациональных образов в их эксплицитном и имплицитном сопоставлении с автообразом в литературном тексте [Камалова 2020: 34–35].

Безусловно, тема войны в романе ключевая, а сам образ войны во всех ее проявлениях обладает максимальным негативным зарядом. Тем не менее система образов, построенная на дихотомии «свой-чужой», обладает комплексным характером. Большое значение в романе имеют образы Германии и немцев, которые по отношению к Франции и французам развиваются в противопоставлении/сопоставлении. Важно, что диалектика отношений двух национальностей в пространстве романа диктует снижение градуса чуждости/враждебности «бошей» в глазах французов. Как дает понять Анри Барбюс, это обусловлено тем, что перед истинным лицом войны солдаты переосмысливают свое восприятие врага, иной национальности. Критическое мышление начинает преобладать над пропагандистскими стереотипами. В начальных главах произведения французские солдаты («пуалю») делятся «байками» о врагах («бошах») следующего характера: «... on a poiré deux Boches. I's rampaient dans la plaine, sont tombés dans not' trou,

à l'aveugle, comme des taupes dans un piège à mâchoire, ces cons-là. On les a empaquetés... on a attendu, d'avant les colis d'Boches» [Barbusse].

Здесь ирония и позиционирование инонационального образа, как слепых норных животных, а автообраза, как хищников, расставляющих ловушки на этих животных, вызывает презрение к «чужим», создает чувство некоего превосходства французов над немцами.

Далее следует история о ботинках баварского пехотинца: «Poterloo marche depuis un mois dans des bottes de fantassin allemand quasi neuves avec leurs fers à cheval aux talons... – il était là... les jambes en l'air. L' m'présentait ses pompes d'un air de dire qu'elles valaient l'coup... Puis, finalement, à force d'être tirées, les jambes se sont décollées aux genoux... on retirait de l'os, des bouts de chaussettes et des morceaux de pied. Mais regarde si elles en valaient l'coup» [Barbusse URL]. Можно заметить, что образ «чужого» представлен намеренно фрагментарно, недостаточно для объёмного представления. В этой иронии просматривается и чувство зависти французов к немцам, возникшее, вероятно, из стереотипа о «немецком качестве», заведомо лучшем снабжении немецкой армии.

Конечно, невозможно отрицать враждебность и реальную угрозу, идущие с немецкой стороны. Однако Анри Барбюс периодически показывает, что солдаты в окопах по обе стороны в условиях затяжной позиционной войны, находясь в одинаково бедственном положении так близко друг к другу и так далеко от дома, начинают осознавать, что их конфликт конвенционален и развязан на основе лживой идеологии.

Идея «близости» двух враждующих наций иллюстрируется в эпизоде взаимодействия и коммуникации солдат, проживавших на приграничных территориях Эльзас-Лотарингии и Рейнской области. Бывшие соседи, вынужденные убивать друг друга, в исключительных случаях игнорируют «статус кво»: «Voilà-t-il pas qu'on voit un Boche, deux Boches, dix Boches, qui sortent de terre – ces diables gris-là ! – et nous font des signes en criant: “Kamarad!” “Nous sommes des Alsaciens” qu'i' disent en continuant de sortir de leur Boyau International”. “On vous tirera pas dessus, qu'i's disent. Ayez pas peur, les amis. Laissez-nous seulement enterrer nos morts”. Et v'là qu'on travaille chacun de son côté, et même qu'on parle ensemble, parce que c'étaient des Alsaciens <...> Or, voilà un des Boches qui s'met à dire : “Y aurait-i' pas quelqu'un d'entre vous qui soye des pays envahis et qui voudrait avoir les nouvelles de sa famille?”» [Barbusse URL].

В кульминационной заключительной главе эволюция отношений между «своими и чужими» приводит к тому, что враги – французские и немецкие солдаты, изувеченные войной, смешанные с грязью и водой, отождествляются. Например, главный отличительный принцип –

билингвизм нейтрализуется. Французы и немцы начинают говорить на «универсальном» языке войны:

«— Reste là, lui dit Paradis sans remuer sa tête qui est appuyée en arrière sur un monticule. Tout à l'heure, tu viendras avec nous, si tu veux.

— Oui, dit l'Allemand. J'en ai assez.

On ne lui répond pas.

Il dit :

— Les autres aussi ? — Oui, dit Paradis, qu'ils restent aussi s'ils veulent» [Barbusse URL].

Сами солдаты признают, что они ничем не отличаются от тех людей, что находятся по ту сторону фронта:

«— Deux armées qui se battent, c'est comme une grande armée qui se suicide !» [Barbusse URL].

В споре солдаты приходят к выводу, что агрессию Германии нельзя отрицать, но военные амбиции отдельной страны или отдельных людей — это не первопричина гуманитарных катастроф:

«— L'Allemagne et le militarisme <...> c'est la même chose. Ils ont voulu la guerre et ils l'avaient préméditée. Ils sont le militarisme.

— Oui. Aujourd'hui, le militarisme s'appelle Allemagne.

— Oui ; mais demain, comme qu'i' s'appellera ?

<...>

— Il n'y aura plus d'guerre, gronde un soldat, quand il n'y aura plus d'Allemagne.

— C'est pas ça qu'il faut dire ! crie un autre. C'est pas assez. Y aura plus de guerre quand l'esprit de la guerre sera vaincu !» [Barbusse URL].

Истинными же врагами оказываются «обладатели грозных преимуществ» и «легион их прислужников» — каста элиты, которая противопоставлена простым, бесправным солдатам, покрытым пластами грязи:

«— Il y a, clame en ce moment un des sombres et dramatiques interlocuteurs, en étendant la main comme s'il voyait, il y a ceux qui disent : "Comme ils sont beaux !"

— Et ceux qui disent: "Les races se haïssent !"

— Et ceux qui disent: "J'engraisse de la guerre, et mon ventre en mûrit !"

— Et ceux qui disent: "La guerre a toujours été, donc elle sera toujours !"

— Il y a ceux qui disent : "Je ne vois pas plus loin que le bout de mes pieds, et je défends aux autres de le faire ! "

— Il y a ceux qui disent : " Les enfants viennent au monde avec une culotte rouge ou bleue sur le derrière ! "

— Il y a, gronda une voix rauque, ceux qui disent : "Baissez la tête, et croyez en Dieu !"» [Barbusse URL].

Чужими по отношению к «рабочему» классу войны оказываются: 1) недалёкие и наивные люди, которые романтизируют войну, героизируют солдат, говорят: *«Как они прекрасны!»*; 2) националисты, шовинисты, милитаристы, декларирующие: *«Народы друг друга ненавидят!»*; 3) финансисты и дельцы, наживающие капитал на мировой катастрофе, заявляющие: *«От войны я жирею, мое брюхо растёт!»*; 4) философы, идеологи, властная и военная элита, они используют войну в своих амбициозных целях, твердят: *«Война всегда была, значит, она всегда будет!»*; 5) жертвы стереотипного мышления и пропаганды – «традиционалисты», для которых всё происходящее имеет силу закона только потому, что «освящено обычаем», согласно которому: *«Дети рождаются в красных французских или синих немецких штанах!»*; 6) церковь как институт манипуляции сознанием, которая требует: *«Опустите голову и верьте в бога!»*.

«Ce sont vos ennemis autant que le sont aujourd'hui ces soldats allemands qui gisent ici entre vous, et qui ne sont que de pauvres dupes odieusement trompées et abruties, des animaux domestiques...» [Barbusse URL].

Таким образом, важным содержательным аспектом романа А. Барбюса «Огонь» является идея трансформация дихотомии «свой-чужой» в сознании персонажей. Брошенные погибать в окопах, как французские, так и немецкие солдаты, постепенно осознают истинного «врага», приходят к пониманию того, что катастрофа может разрешиться не взаимным уничтожением, а путем искоренения войны как политического инструмента, как причины человеческих страданий. С позиций имагологии, по мере развития сюжета романа гетерообразы Германии и Франции фактически лишаются оппозиционной основы. Через отождествление двух народов, затянутых в конвенциональный империалистический конфликт, Анри Барбюс заложил основание нового контробраза французского поствоенного общества. Эти антивоенные идеи найдут отражение и у других писателей.

Список литературы

Андреев Л. Г. История французской литературы: Учеб. для филол. спец. вузов / Л. Г. Андреев, Н. П. Козлова, Г. К. Косиков. М.: Высш. шк., 1987. 543 с.

Барбюс А. Огонь; Ясность: Романы // Перевод с французского В. Парнаха / Предисл. С. Емельяникова. М.: Худож. лит., 1980. 540 с.

Камалова С. Д. Образ «чужих» в мультикультурной литературе с позиции лингвистической имагологии: дисс. канд. филол. наук. М., 2020. 189 с.

Лефевр Р. Заметки о романе «Огонь» (Перевод Виноградовой Е.) // Писатели Франции о литературе. Сборник статей. М.: «Прогресс». 1978. 469 с.

Луначарский А. В. Анри Барбюс / Вспоминания и впечатления // URL: <https://biography.wikireading.ru/254545> (дата обращения: 25.04.2021).

Муссиак Л. Барбюс и его огонь // Международный культурный портал Эксперимент. URL: <https://md-eksperiment.org/post/20181127-anri-barbyus-i-ego-ogon> (дата обращения 17.04.2020).

Новиков А. И. Новаторство Анри Барбюса в романах «Огонь» и «Ясность» // Международный культурный портал Эксперимент. URL: <https://md-eksperiment.org/post/20181127-novatorstvo-anri-barbyusa-v-romanah-vogon-i-yasnist> (дата обращения: 17.04.2021).

Barbusse H. Le Feu: journal d'une escouade. URL: https://royallib.com/book/Barbusse_Henri/Le_Feu_Journal_dune_Escouade.html (дата обращения: 17.04.2021).

IN-GROUP-OUT-GROUP OPPOSITION IN HENRI BARBUSSE'S NOVEL *UNDER FIRE*: LINGUISTIC IMAGOLGY APPROACH

Aleksei A. Kozikov

Student of the Faculty of Modern Foreign Languages and Literatures
Perm State University

614068, Russia, Perm, Bukirev str, 15.

kozikov.alexei@gmail.com

Submitted 30.05.2021

In the article, the form and content features of Henri Barbusse's novel *Under Fire* are under analysis. The research stress is done at the ideological charge of the work, which determines the representation of the images of the French and German communities in the text. Initially in an antagonistic relationship, the two nationalities, tired to death of waging an absurd military conflict, redefine their status. The degree of hostility between "in-group" (the French) and "out-group" (the Germans) decreases. Thus, a French proletarian writer, a revolutionary who was a direct participant in the war, captures the shift in social consciousness in his regiment's diary and then directs the soldiers' anger towards the rebellion against the militarism of those responsible for the wars. Using the concepts of imagology, let us demonstrate the release of tension between the two key hetero-images of the novel and the formation of a new counter-image of the particular trench "caste" of the First World War.

Key words: Henri Barbusse, 'Under Fire', 'Le Feu', First World War, novel, 'in-group and out-group', imagology, hetero-image.

Просьба ссылаться на эту статью в русскоязычных источниках следующим образом:

Козиков А. А. Оппозиция «свой–чужой» в романе А. Барбюса «Огонь»: лингвоимагологический подход // Мировая литература в контексте культуры. 2021. № 12 (18). С. 65–71. doi 10.17072/2304-909X-2021-12-65-71

Please cite this article in English as:

Kozikov A. A. Oppozitsiya «svoiy–chuzhoy» v romane A. Barbyusa «Ogon»: imagologicheskii podkhod [In-Group-Out-Group Opposition in Henri Barbusse's Novel *Under Fire*: Linguistic Imagology Approach]. *Mirovaya literatura v kontekste kultury* [World Literature in the Context of Culture], 2021, issue 12 (18). P. 65–71. doi 10.17072/2304-909X-2021-12-65-71

ОБРАЗ СКУЛЬПТУРЫ ФАВНА В РОМАНЕ Н. ДУГЛАСА «ЮЖНЫЙ ВЕТЕР»

Ирина Александровна Новокрещенных

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

ira-tabunkina@mail.ru

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

Статья поступила в редакцию 14.05.2021

Бронзовая скульптура Фавна, найденная на материковой части Италии около города Локри в романе Н. Дугласа «Южный ветер», создана через характеристику внешнего вида и материала, из которого она изготовлена, места ее нахождения и описание предшествующих ей археологических находок. Показано восприятие ее несколькими героями, переживающими существенные внутренние изменения. Скульптура Фавна становится толчком для дискуссий героев по проблемам рецепции и интерпретации искусства и культуры, обсуждению вопроса экспертизы произведений искусства, а также диалога европейской и американской цивилизаций. Романы Н. Готорна и Г. Джеймса формируют традицию рецепции образа Фавна.

Ключевые слова: скульптура, Фавн, Дуглас, «Южный ветер», культура.

Актуальность обращения современного литературоведения к образам произведений визуальных искусств обуславливает природа литературы как временного вида искусства и его попытки воплотить пространственные образы. Внушительный объем научной и критической литературы обеспечивает методологическую непротиворечивость исследований такого рода. Роман Н. Дугласа «Южный ветер» («South Wind», 1917) в зарубежном литературоведении изучен в следующих аспектах: воплощение в произведении жизненного опыта автора [Holloway 1976: iii], пребывание представителей одной культуры в чужом им окружении и их изменение [Bonі 2000: 28], способы выражения авторского сознания через героя [Orel 1992: 74; Bonі 2000: 28]. Русскоязычные ученые пишут об «эскепизме» романа [Жантиева 1958: 394], о близости его к жанру путевых заметок и эпохе fin-de-siècle [Рейнгольд 2004: 15–18; Рейнгольд 2012: 35–38]. Исследуется образная система романа [Новокрещенных, Тляшева 2019: 62–68].

В этой статье проанализируем образ скульптуры Фавна в романе Дугласа «Южный ветер». Скульптура связана с мотивом тайны и выдавания себя не за того, кто ты есть на самом деле. О факторе странности, таинственности («the factor of strangeness, of mystery» [Douglas 1922: 357]) эллинистической скульптуры заявляет граф Коловеглия (Count Caloveglia), на земле которого около Локри была обнаружена бронзовая скульптура Фавна.

Впервые о скульптуре говорится во время светского приема на острове Непенте у вдовы Сан-Мартино, которая называла себя герцогиней, хотя в действительности не была ею. Она именovala себя так потому, что ее супруг, задавленный трамваем в Риме, вероятно, стал бы герцогом «by this time» [Douglas 1922: 71]. О скульптуре сообщает благозвучный голос («melodious voice») графа Коловеглия: он приглашает Дэниса Фиппса, молодого человека, приехавшего на Непенте в поисках себя, взглянуть на «замечательный антиквариат» («wonderful antique») [Douglas 1922: 79]. Старый аристократ, граф очаровывал окружающих: «under the spell of this attractive and courteous old aristocrat» [ibid.]. «Нечто солнечное читалось в его взгляде – лучистая грация, заставляющая вспоминать о самоцветных камнях; беседа с ним, каждое его слово, давали понять, что он отказался от излишеств мышления и посвятил свою жизнь неспешному перебору того, что очищает и возвышает дух. Ничто, чувствовал его собеседник, не способно возмутить глубокий покой этой языческой души» [Дуглас 2004: 101]. В финале романа читатель узнает, что именно граф оказался создателем выдаваемой за древний артефакт скульптуры и проданной за огромную сумму миллионеру, собирателю древностей.

В романе представлено описание скульптуры Фавна: небольшая по размеру («little thing»), совершенных пропорций, полированная («Perfect to the finger-tips», «polished surface»), расположена на пьедестале и сделана из позеленевшей от времени бронзы («A bronze statuette, green with age, stood on a pedestal before them» [Douglas 1922: 343, 365, 342]). Золотисто-зеленая патина – оксидная пленка, которая появляется на бронзовых предметах, покрывает скульптуру и придает ей особое сияние («glowing in a lustrous patina of golden-green»). Сама скульптура – это отличительный знак индивидуальности, которую мастера древней Эллады запечатлели на каждой из редких сохранившихся бронзовых изделий: «was declared to be stamped with the hall-mark of individual distinction which the artificers of old Hellas contrived to impress upon every one of the rare surviving bronzes of its period» [ibid.: 79].

История скульптуры Фавна покрыта тайной: она была обнаружена не так давно на принадлежащей графу Коловеглия земле около города

Локри, расположенного на материке, и тайком вывезена из Италии. Поэтому в разговорах Фавн называется «локрийским» («the Locri Faun»). Скульптура запечатлена на фотографии. Граф с осторожностью, но одновременно специально распространяет информацию о скульптуре. Он не только рассказывает Дэнису о произведении искусства, но и дарит фотографию, «снабдив ее любезной надписью». Коловеглия предостерегает юношу, что фотографию «не нужно <...> никому показывать, <...> до поры до времени! Правительство – до поры до времени – не должно ничего знать об этой реликвии. Попозже, и может быть, очень скоро все уладится» [Дуглас 2004: 205]. Граф намеренно усиливает тайну, связанную со скульптурой, предавая информацию о ней огласке и одновременно скрывая сведения. Он утверждает «истинность» находки, выдавая ее не за то, что она есть.

Упоминание скульптора Праксителя (вторая треть IV в. до н.э.), кровь которого якобы течет в жилах Коловеглия, устанавливает метафорическую связь описанного в романе Фавна «с реальным миром, находящимся за пределами чистого искусства» [Рубинс 2003: 47]. Искусство Праксителя «наполнено чувственной негой и ленивым покоем» [Тяжелов 2017: 66]. Известны его скульптуры «Отдыхающий Фавн», «Гермес с младенцем Дионисом», которые формируют эстетическую линию в анализе романа. Сравнение графа с Праксителем, упоминание о его знаниях по изготовлению античной бронзы и «таланты» по работе с металлом, о таинственном сарайчике и полоске земли, где в последние годы крестьяне при обработке земли, начали находить осколки мраморных изваяний и черепки ваз придает оттенок таинственности скульптуре Фавна и сомнение в случайности ее находки. Очевидна двойная роль графа: он одновременно хозяин земли, где был найден артефакт, и скрывающийся автор этого артефакта.

Эстетико-литературная линия образа графа Коловеглия сформирована американским романом Н. Готорна «Мраморный Фавн» («The Marble Faun», 1860) и английским романом Генри Джеймса «Родерик Хадсон» («Roderick Hudson», 1875). Один из героев произведения Готорна – Донателло (Donatello), граф Монте Бени (the Count di Monte Beni), родившийся в Тоскане и считающийся потомком мраморного Фавна Праксителя из-за «чудесного сходства со статуей» («his wonderful resemblance to the statue»). У Донателло есть «заросшая мхом башня среди Аппенин, где он и его предки жили под своими виноградными лозами и фиговыми деревьями с неизвестной древности» («he has a moss-grown tower among the Apennines, where he and his forefathers have dwelt, under their own vines and fig-trees, from an unknown antiquity») [Hawthorne 2016]. Бюсты, изображающие Дона-

телло, которые изваял молодой американский скульптор Кенион (Kenyon), «оказываются поэтическими вариациями на тему “Фавна” Праксителя» [Бочкарева 2000: 133].

В романе Готорна Донателло совершает преступление – убивает рокового преследователя художницы Мириэм. В романе Дугласа миссис Мидоуз сама сталкивает своего преследователя со скалы, а епископ Хэрд и Дэнис, чье восприятие скульптуры Фавна представлено в романе, оказываются с подачи Дэниса на горе, откуда это преступление хорошо видно епископу.

В романе Генри Джеймса бронзовая статуэтка обнаженного юноши, сходного с Фавном «небрежным венком из диких цветов вокруг головы», является «символическим “автопортретом”» скульптора Родерика Хадсона [Бочкарева 2000: 141]. Скульптура изображает юношу, который стоит прямо, слегка расставив ноги, его спина слегка впалая, голова запрокинута, руки подняты и держат чашу, глаза смотрят в чашу [James 2016]. У Готорна и Джеймса очевидна близость героев Фавну, подчеркнутая визуально в скульптуре. Дуглас романтически «оживляет» скульптуру и акцентирует внимание на ее таинственности и влиянии на героев-зрителей.

Дэниса Фиппса, имя которого связано с именем древнегреческого бога Диониса, она очаровала: «Denis was enchanted by it» [Douglas 1922: 168]. Описание артефакта соединяется с сообщением о диком ажиотаже у очень немногочисленных и не склонных к болтовне любителей, что тоже, возможно, даже иронично, подчеркивает ценность скульптуры: «No wonder the statue had created wild excitement among the few, the very few, discreet amateurs who had been permitted to inspect the relic prior to its clandestine departure from the country» [Douglas 1922: 343]. Более сильное влияние скульптора оказала на епископа Томаса Хэрда, прибывшего на Непенте из африканского Бампопо. На вопрос графа, какого мнения епископ о скульптуре, «отвечает» повествователь: «"What do you think of that bronze, Mr. Heard?" It was an exquisite little thing» [ibid.: 343].

Трижды повествователь говорит о впечатлении епископа Хэрда от скульптуры. Сначала фигурка на пьедестале тонула в сумраке, казалось, она дремлет: «The figure was drowned in twilight. It seemed to slumber» [Douglas 1922: 355]. Это восприятие скульптуры предваряет разговор графа Коловеглия, епископа Хэрда и миллионера ван Коппена, который приехал купить скульптуру, о соединении европейской и американской цивилизаций. Граф выступает против синкретизма красоты и полезности, противопоставляет произведения Праксителя и мсье Кадиллака с его машинами: «I do not see how beauty and utility are

ever to be syncretized into a homogeneous conception» [Douglas 1922: 356]; «so different, so hopelessly conflicting, as those of Praxiteles and Monsieur Cadillac» [ibid.: 358]. Между тем скульптура Фавна, проданная в Америку, формально соединит европейскую и американскую цивилизации.

Диалог ван Коппена и Коловеглия о цивилизации и прогрессе и счастье человека, о соотношении этического и эстетического подводит епископа к изменению взглядов. Горизонты сознания Хэрда расширялись «в этой благоприятной атмосфере», он чувствовал, что соприкасается с вечными предметами: «Mr. Heard was expanding in this congenial atmosphere; he felt himself in touch with permanent things» [Douglas 1922: 363]. Это изменение соотносимо с мистическим изменением скульптуры Фавна, которое епископ пробует объяснить переменами в сознании вследствие сказанного графом. Фавн дремал в тени, потом в напряженных мышцах появилась энергия, епископ чувствовал, что «малейшее прикосновение снимет чары и заставит жизнь течь через тусклый металл»: «It was still slumbering in the shade. <...> There was energy, now, in those tense muscles. The slightest touch, he felt, would unseal the enchantment and cause life to flow through the dull metal» [Douglas 1922: 363–364].

Представления графа об искусстве, о красоте опираются на ценность факта искусства, на индивидуальность художественного творения [Douglas 1922: 368]. Скульптура становится иллюстрацией взглядов графа. Финал полилога совпадает с движением скульптуры, утверждающей радость. Епископ видит окутанные лучом света голову и плечи Фавна, который словно пробудился от сна. Скульптура Фавна оживает – в его жилах пульсировала кровь: «head and shoulders were now enveloped in a warm beam of light. Under that genial touch the old relic seemed to have woke up from its slumber. Blood was throbbing in its veins. It was inn movement; it dominated the scene in its emphatic affirmation of joy» [Douglas 1922: 368–369].

Археологическую находку Фавна предваряет подобная находка в этом же месте на земле графа Коловеглия. Ранее здесь была обнаружена сильно обитая мраморная голова предположительно Деметры. Всеведующий повествователь, знающий об истинном авторе фавна, называет ее иронично «бедной “Деметрой”» («poor Demeter fragment» [Douglas 1922: 346]), имея в виду сильное разрушение скульптуры. Находка головы Деметры авантюризует и одновременно подчеркивает таинственность Фавна. Если она так же, как и Фавн, сделана графом, то это говорит о том, что последний артефакт становится мастерским обманом в истории искусства. Если Деметра истинно древняя, то пе-

чальна ее участь: она была продана «за несколько тысяч франков в одно парижское собрание» и «в дальнейшем не привлекала к себе какого-то бы то ни было внимания. И разговора особого не заслуживала» [Дуглас 2004: 378]. О ней вспомнили только сейчас, при находке Фавна.

Скульптуры Фавна и Деметры удивительно схожи, что отмечает эксперт Герберт Стрит (Herbert Street), приглашенный из музея Южно-го Кенсингтона специально покупателем мистером ван Коппеном для оценки и подтверждения истинности произведения искусства, а также чтобы сравнить изуродованную «Деметру» с новой и чудесной находкой: «to compare the disfigured Demeter with this new and marvelous thing» [Douglas 1922: 346]. Образ эксперта Герберта Стрита подчеркивает мотив выдавания себя не за того, кто ты есть.

Стрит «совестливый и в вопросах оценки произведений искусства достаточно надежный». Однако о его действиях повествователь сообщает иронично: то, что он должен естественно сделать в силу своей профессии, подается как невероятная заслуга, правда, в интересах нанимателя: «Не каждый эксперт сделал бы то, что сделал он. В интересах своего нанимателя он не поленился съездить в Париж и внимательно изучить останки бедной "Деметры"» [Дуглас 2004: 379]. Вопрос экспертизы произведения искусства переходит в романе из научной плоскости в светскую, воплощаясь в афористичной характеристике Дэниса, утверждающего, что обедать со Стритом – одно удовольствие, и о нем непременно упоминают в вечернем выпуске каждой газеты: «A great man for dining out. You cannot pick up an evening paper without reading something about him. That kind of man!» [Douglas 1922: 168].

Граф предлагает Стриту гипотезу, согласно которой Фавн и голова Деметры были изготовлены в одной мастерской. Граф вдохновенно реконструирует ход сознания античного человека и формулирует роль произведения искусства: «Я почти вижу этого юношу, – с энтузиазмом продолжал он, – бегущего из жаркого равнинного города на эти прохладные высоты и – поскольку он пылает всепоглощающей страстью к красоте – берущего с собой одну или две, всего одну или две любимых бронзы, с которыми он не может и никогда не позволит себе расстаться – о нет, даже на краткое лето, ибо в горном уединении они будут улаживать его взор и вдохновлять душу» [Дуглас 2004: 381].

Ван Коппен иронически воспринимает гипотезу графа, ведь он знает («Mr. van Koppen knew all this») о талантах графа по работе с металлом, которые прославили его в молодые годы, о сарае, который носил название мастерской, но не использовался двадцать или более лет [Douglas 1922: 345]. Он знал, но верил наполовину: «Mr. van Koppen knew all this. // But he only believed half of it...» [Douglas 1922: 347].

Сомнение миллионера графически подчеркивают перенос предложения на другую строчку и знак многоточия. Апофеоз сомнения ван Коппена звучит в финале главы: «Мистер ван Коппен, глаза которого благодушно искрились, сказал сам себе: – Что за божественный вун! Почти такой же, как я» [Дуглас 2004: 382]. Ван Коппен, по сути, становится сообщником мошеннической продажи скульптуры Фавна. Он одобряет труды графа, затраченные на изготовление бронзы, восхищен его способностью обмануть, надуть («bamboozle») эксперта Герберта Стрита. Ван Коппен знает о прозаической причине обмана – нужны средства на приданое дочери. Миллионер объясняет свою точку зрения, ссылаясь на типичное поведение американцев: «Многие из добрых друзей ван Коппена по Соединенным Штатам сколотили состояния на выдуманных золотых рудниках. Так почему же не выдумать и виноградики?» [Дуглас 2004: 407]

В романе Н. Дугласа «Южный ветер» скульптура Фавна становится, во-первых, поводом для дискуссии по проблемам диалога европейской и американской культур, роли художника и сущности античного искусства, подкрепленные эстетическими размышлениями Н. Готорна и Г. Джеймса. Во-вторых, мотив выдавания себя не за того, кто ты есть на самом деле, открывает таинственную двойственность культуры, законы неповторимости и цельности произведения искусства. В-третьих, скульптура Фавна становится предметом игры в искусство, когда причиной создания произведения искусства становятся бытовые и прозаические обстоятельства.

Список литературы

Бочкарева Н. С. Роман о художнике как «роман творения»: генезис и поэтика. Пермь: Изд-во Перм. ун-та, 2000. 252 с.

Дуглас Н. Южный ветер / пер. с англ. С. Ильина. М.: Б.С.Г.-ПРЕСС, 2004. 527 с.

Жантиева Д. Г. Английская литература от первой до второй мировой войны // История английской литературы: в 3 т. М.: АН СССР, 1958. Т. 3. С. 350–447.

Новокрещенных И. А., Тляшева О. И. Образ графа Коловеглия в романе Н. Дугласа «Южный ветер» // Мировая литература в контексте культуры. 2019. Выпуск 8(14). С. 62–68.

Рейнгольд Н. И. Неквадратный Норман Дуглас // Дуглас Н. Южный ветер / пер. с англ. С. Ильина. М.: Б.С.Г.-ПРЕСС, 2004. С. 5–18.

Рейнгольд Н. И. Неквадратный Норман Дуглас // Рейнгольд Н.И. Мосты через Ла-Манш: Британская литература 1900-2000-х. М.: РГГУ, 2012. С. 35–38.

Boni D. Frederick Folfe and Norman Douglas: two willing exiles in the twentieth century Italy // Norman Douglas (1868 Thüringen – 1952 Capri). Bregenz: Vorarlberger Landesmuseum, 2000. P. 26–29.

Douglas N. South Wind. London: Martin Secker, 1922 (reprint by Book Renaissance). 464 p.

Holloway M. Norman Douglas. A biography. London: SECKER & WARBURG, 1976. XVII, 519 p.

Hawthorne N. The Marble Faun, or The Romance of Monte Beni: in 2 vol. // URL: <https://www.gutenberg.org/files/2181/2181-h/2181-h.htm> (дата обращения: 16.04.2021).

James H. Roderick Hudson // URL: <https://www.gutenberg.org/files/176/176-h/176-h.htm> (дата обращения: 16.04.2021).

Orel H. Popular Fiction in England, 1914–1918. Lexington, Kentucky: The university press of Kentucky, 1992. URL: <https://books.google.ru> (дата обращения: 17.12.2018).

THE IMAGE OF THE SCULPTURE OF FAUN IN THE NOVEL "SOUTH WIND" BY N. DOUGLAS

Irina A. Novokreschennykh

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

Perm State University

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

ira-tabunkina@mail.ru

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

Submitted 14.05.2021

The bronze sculpture of Faun, found in Italy near the city of Locri in the novel "South Wind" by N. Douglas, is created through the description of it and the material from which it is made of, its location and the description of the archaeological finds that preceded it. The perception of it by several heroes experiencing significant internal changes is shown. The sculpture of Faun becomes an impetus for discussions of the characters on the problems of concept and interpretation of art and culture, discussion of the issue of the examination of works of art, as well as the dialogue of European and American civilizations. The novels of N. Hawthorne and G. James form the tradition of the reception of the image of Faun.

Keywords: sculpture, Faun, Douglas, "South Wind", culture.

Пробьба сьылаься на эьу сьаььу в руськоязьычных исьточнйках следуюьщйм образом:

Новокрещенных И. А. Образ скульптуры Фавна в романе Н. Дугласа «Южный ветер» // *Мировая литература в контексте культуры*. 2021. № 12 (18). С. 72–79. doi 10.17072/2304-909X-2021-12-72-79

Please cite this article in English as:

Novokreschennykh I. A. *Obraz skulptury Favna v romane N. Duglasa «Yuzhnyy veter»* [The Image of the Sculpture of Faun in the Novel "South Wind" by N. Douglas]. *Mirovaya literatura v kontekste kultury* [World Literature in the Context of Culture], 2021, issue 12 (18), pp. 72–79. doi 10.17072/2304-909X-2021-12-72-79

**«ПРОРВАТЬСЯ К САМОМУ ОЧАГУ ДУШИ»:
два романа сестёр Бронте в рецепции Вирджинии Вулф**

Борис Михайлович Проскурнин

д. филол. н., профессор кафедры мировой литературы и культуры
Пермский государственный национальный исследовательский университет
614090, Россия, Пермь, ул. Букирева, 15.

bproskurnin@yandex.ru

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

Статья поступила в редакцию 25.05.2021

В статье рассматривается эссе Вирджинии Вулф 1916 г. «"Джейн Эйр" и "Грозовой перевал"», позднее вошедшее в книгу «Обыкновенный читатель». Автор статьи демонстрирует идейно-художественное своеобразие эссе Вулф и показывает, насколько художественное своеобразие тематики, образности и стиля Ш. Бронте и Э. Бронте оказалось близким В. Вулф, как, высоко оценивая эти два шедевра английской литературы XIX в., Вулф преодолевает критико-негативное восприятие викторианской эпохи, подвергая сомнению миф о тотальном антивикторианстве писательницы и ее коллег по группе «Блумсбери». Автор статьи утверждает, что выбор двух романов, которые сами по себе построены на преодолении норм и табу викторианского социума и на высоком общечеловеческом пафосе, а также высокохудожественный анализ произведений помогают лучше понять особенности художественного мира самой Вулф.

Ключевые слова: Ш. Бронте, Э. Бронте, В. Вулф, «Блумсбери», реализм, модернизм, английский роман, викторианство.

В мировом литературоведении и культурологии устоялось мнение, что английские модернисты (особенно члены знаменитой группы «Блумсбери», с перерывами существовавшей до начала тридцатых годов) настолько раскритиковали викторианство, что парадигма исключительно негативного отношения к викторианскому прошлому надолго вошла в сознание англичан, да и не только их. Саймон Джойс пишет: «Пусть и спорно, но существует мнение, что их [блумсберийцев. – Б. П.] взгляд определил мышление двадцатого века о девятнадцатом» [Joyce 2004: 631]. Известный специалист и сторонник нового, без клише и стереотипов, подхода к викторианству Мэтью Свит прямо утверждал, что именно из-за блумсберийцев «все, что мы знаем о викторианцах, неверно» [Sweet 2001: ix].

Как известно, одним из первых, кто придал определенную законченность блумсберийским оценкам викторианства (по словам С. Джойса, «открыл огонь по викторианцам» [Joyce 2004: 631]), стал Джейлз Литтон Стрейчи, знаменитые книги которого «Именитые викторианцы» (*Eminent Victorians*, 1918) и «Королева Виктория» (*Queen Victoria*, 1922) считались едва ли не самой сокрушительной критикой викторианского века и его идеологии. Однако даже в книгах Стрейчи чувствуется неоднозначное, порою на грани неприязни и восхищения, отношение к «позапрошлой эпохе» (так называли блумсберийцы викторианство, отделяя его от своей, георгианской, эпохи годами под названием «эдвардианство», которое более всего и подвергается ими жесткой критике как «викторианство, доведенное до крайности») (см. о книге Стрейчи [Проскурнин 2020]). Антивикторианство блумсберийцев, как оказывается при ближайшем рассмотрении, явно преувеличено, более того – оно уже основательно мифологизировано и «кочует» из издания в издание. Об отсутствии резкой сатирической дистанцированности модернистов от викторианской литературы мне уже доводилось писать (см. [Проскурнин 2006; Проскурнин 2007]), пытаюсь разрушить этот миф.

Совершенно очевидно отнюдь не предвзятое критическое отношение к викторианству в некоторых литературно-критических работах Вирджинии Вулф, особенно – в статьях, посвященных творчеству Джордж Элиот, сестрам Бронте, викторианской эссеистике, о чем не раз писали некоторые зарубежные литературоведы, подчеркивая более органическую, чем традиционно принято считать, связь творчества Вулф и викторианской литературы: (см. об этом [Beer 1988], [Steinfeld 1985], [Nomans 2012]). А. М. Реус, размышляя об интерпретации Вирджинией Вулф жизни и творчества ряда романисток XIX в., совпадает с позицией Дж. П. Стейнфельд в том, что литературная критика Вулф об Остен, Ш. Бронте, Дж. Элиот, Э. Б. Браунинг и др. – это прежде всего «примерка» опыта и достижений предвикторианских и собственно викторианских писательниц к своему времени и собственному творчеству, и потому так сильна в ее литературоведческих работах биографическая составляющая, наполненная размышлениями о конфликте этих писательниц со своим временем и его стандартами (см. об этом [Reus 2018], [Steinfeld 1985]). Еще более примечательно одно из финальных суждений Джанис Стейнфельд: «По ходу своего творчества Вулф научилась сочетать и принимать собственные противоположные миры (*her opposing worlds*)» [Steinfeld 1985: 242]. Здесь исследовательница, конечно, имеет в виду столь характерное для художествен-

ного мира Вулф притягивание-отталкивание экспериментарского и традиционного (социально-психологического).

В знаменитой книге «Обыкновенный читатель» (*The Common Reader*; 1925), кстати посвященной Литтону Стрейчи, одно из центральных мест принадлежит включенным в сборник, но написанным ранее статьям о Джейн Остен, творчество которой хронологически не принадлежит к викторианской эпохе, но традиционно считается «прото-викторианским» по тематике, в том числе и по поиску женщиной своего места в предельно маскулинизированном мире, но большей частью – по романной форме и повествованию, о Джордж Элиот и ее романистике, о романах «Джейн Эйр» Шарлотты Бронте и «Грозовой перевал» Эмили Бронте; а в статье о динамике жанра эссе в английской литературе упоминаются как самые необходимые звенья истории эссеистики произведения викторианцев (как бы они ни протестовали против нашего определения их таковыми) Ч. Лэма, М. Арнольда, У. Пейтера. Читая эти статьи писательницы, которой обычно приписывается едкая критика викторианства как социокультурного этапа, вдруг понимаешь, насколько миф об антивикторианстве Вулф далек от действительности и насколько Вулф как литературный критик бывает погружена в эстетическую целостность осмысляемого ею произведения, чтобы «не замечать» приписанности творчества к той эпохе, которую обычно противопоставляют модернистской.

Статья Вулф «"Джейн Эйр" и "Грозовой перевал"» (*Jane Eyre and Wuthering Heights*; 1916) весьма показательна в этом отношении. Примечательно, что она начинается практически со слома якобы собственного стереотипа по отношению к литературе XIX в.: «...в очередной раз открывая "Джейн Эйр", поневоле опасаясь, что мир ее [Ш. Бронте. – Б. П.] фантазии окажется при новой встрече таким же устарелым, викторианским и отжившим, как и сам пасторский домик посреди вересковой пустоши, посещаемый сегодня любопытными и сохраняемый лишь ее верными поклонниками. Итак, открываем "Джейн Эйр"; и уже через две страницы от наших опасений не остается и следа» [Вулф 1989: 501]. Более того, далее Вулф восклицает: «И наш восторг не иссякает на протяжении всей книги, он не позволяет ни на миг перевести дух, подумать, оторвать взгляд от страницы. <...> К финалу талант Шарлотты Бронте, ее горячность и негодование уже полностью овладевают нами» [Вулф 1989: 502].

Возникает закономерный вопрос, почему Вулф так интересны сестры Бронте, причем именно Шарлотта и Эмили (и в меньшей степени Энн)? Ответ мы находим в том числе и в выборе романов для размышлений: их героини не совпадают со стереотипными представлениями о

женщинах-викторианках (см. об этом подробнее [Проскурнин 2009]), а личности самих романисток ярко подтверждают наблюдение Вулф, весомо обозначенное ею в книге «Своя комната» (*A Room of One's Own*; 1928): «Перелистай давно позабытые романы, и сразу угадаешь между строк постоянный ответ на критику: здесь она [женщина-писательница. – Б. П.] нападает, а здесь соглашается. Признает, что “она всего лишь женщина”, или возражает: “ничем мужчины не хуже”» [Вулф 1992: 97].

Один из блестящих знатоков творчества английских писательниц XIX–XX вв. Е. Ю. Гениева, составитель примечательной антологии литературно-критической мысли ведущих романисток тех времен, справедливо считала, что особо пристальное отношение Вулф к творчеству сестер Бронте и Дж. Элиот связано в том числе и с «женским взглядом», с ее неафишируемым, но порою не менее действенным, чем радикальные выступления суфражисток, феминизмом. В этом отношении кстати феминистки в равной степени предъявляли претензии Элиот и Вулф из-за того, что писательницы открещивались от радикальных взглядов активисток феминизма первой волны, хотя своими художественными произведениями и образами героинь обе сделали для утверждения женского равноправия не меньше самых рьяных феминисток. Как совершенно справедливо пишет М. А. Хасиева, «реализация феминистской программы не постулировалась Вулф как самоцель ее творческого развития» [Хасиева 2013: 202]. Это же мы можем сказать и о Джордж Элиот: Карен Чейз подчеркивала, что, «стараясь не ставить себя в оппозицию своим друзьям-феминисткам, она [Джордж Элиот. – Б. П.] дистанцировалась от их политического рвения, обдумывая женский вопрос не спеша и вставляя его в контекст своих художественных произведений» [Chase 2000: 468]. В предисловии к названному выше собранию литературно-критических трудов нескольких выдающихся английских писательниц Е. Ю. Гениева отмечала: «Со своих женских позиций, который вряд ли в полную меру доступны мужчине, они вглядываются в **свою** суть...» [Гениева 1992: 6] (выделено мною. – Б. П.).

Иначе говоря, викторианки Бронте (ранний этап викторианской эпохи) и Джордж Элиот (так называемое «высокое викторианство») были интересны Вулф потому, что совпадали с ее представлением о том, насколько глубоко женщины могут смотреть в женскую душу и понимать ее, видеть и подчеркивать ее, женщины, индивидуальность и стремление к самостоятельности в решении вопросов своего бытия в социуме, отличающемся жесткостью гендерных требований. Поэтому Вулф интересны Ш. и Э. Бронте и Дж. Элиот тем, что рисовали геро-

инь, не совпадающих со стереотипом «ангела в доме» (К. Патмор) и, по Вулф, со стереотипом «служашего мужчине зеркала, способным вдвое увеличить его фигуру» [Вулф 1992: 96]. Да и сами романистки не отличались безропотным подчинением укоренившимся в обществе строгим и однозначным представлениям о том, что должно и можно женщине (достаточно вспомнить не благословленный церковью брак Джордж Элиот (Мэриэн Эванс) и Дж. Г. Льюиса).

Правда, в рассматриваемом небольшом эссе Вулф менее всего обращает внимание на викторианский социум: как и положено истинной «блумсберийке» на первом плане у нее художественное, эстетическое, искусство слова, гармония искусства: ведь члены группы были полны безапелляционной уверенности в том, что высоко эстетическое уже есть залог высоко нравственного. Главным же в искусстве слова Вулф полагала создание характеров и более всего ценила мастерство вовлечения читателя во внутренний мир героя или героини. Как известно, именно этим славится творчество самой Вулф. Е. Ю. Гениева писала о романе «На маяк» (но мы можем отнести это ко всему творчеству писательницы): «Душа – вот главное, вот итог размышлений Вирджинии Вулф» [Гениева 1989: 7]. Потому и характер, создаваемый в искусстве и литературе, Вулф рассматривает не столько со стороны его социального каркаса, сколько со стороны, так сказать, личностного ядра, сложившегося еще до того, как персонаж начал выполнять свою социальную роль (и здесь видится ее близость к Лоуренсу); это ядро не лежит целиком в плоскости прямой связи с социальным, выступающим, по Вулф, как «некий общий контекст, субъективно преломленный в сознании героя», по меткому наблюдению культуролога М. А. Хасиевой [Хасиева 2013: 205]. В знаменитой статье «Мистер Беннет и миссис Браун» (*Mr Bennett and Mrs Brown*; 1924; примечательно, что первое название статьи, опубликованной вначале в журнале «Критерий», издаваемом Т.С.Элиотом, было «Характер в художественной литературе»), споря с Арнольдом Беннеттом, после публикации ее весьма экспериментального романа «Комната Якова» (*Jacob's Room*; 1922) обвинившим Вулф, а вместе с нею и Д. Г. Лоуренса, Дж. Джойса, Т. С. Элиота в неумении и нежелании создавать настоящие, убедительные, идущие от реальности характеры, Вулф дает свое толкование взаимоотношений характера и реальности в литературе: «Характер может казаться реальным для мистера Беннетта, но не реальным для меня», – подчеркивает она [Woolf 1924: 10]. Вулф полагает, что мастерство писателя-характеролога состоит вовсе не в подаче реальности «извне героя», не в разведении характера и реальности, а в наделении изображаемого характера прежде всего личностным смыслом бытия,

собственной «онтологией». Вулф-эстетик исходит из того, о чем пишут философы: человеческие смыслы бытия, выражаемые искусством, принципиально не редуцируемы и не могут быть полностью «переведены с зашифрованного языка искусства на язык привычных понятий, тем более окказиональных, конкретно временных (см. об этом [Кормин 1992: 92]).

Не случайно Вулф восхищалась умением Толстого в «Войне и мире» сделать так, что реальность предстает преломленной, растворенной в характере, и оттого она сама становится ближе и понятней читателю, а характер получает столь важное «наполнение» благодаря «пропущенной» через него и оставившей свои «следы» реальности, то есть получает то, что называется «бытийственностью». К ряду писателей-характерологов такого типа она относит Лоренса Стерна, Джейн Остен, Уильяма Теккерея, Шарлотту Бронте, Гюстава Флобера, Томаса Гарди. Они умели приводить читателя к видению того, что читатель должен был увидеть именно «через характер. Иначе они не были бы романистами...» [Woolf 1924: 11]. Когда Вулф пишет: «...и Стерн, и Джейн Остен интересовались вещами как таковыми, характером как таковым, романом как таковым. Вот почему все было внутри книги, а не вне ее» [Woolf 1924: 12], – она как раз имеет в виду, что в романах этих двух писателей, а также в произведениях тех, кого она назвала характерологами, ничего не существует вне мира героя/героини, все нацелено на объемную подачу этого характера, и ничто не отвлекает читателя от погружения во внутренний мир персонажа, а точнее – в его душу. При этом Вулф прекрасно понимала, что такое погружение не приведет к окончательному пониманию сути героя, поскольку душа человеческая неисчерпаема и непостижима, как, собственно, и реальность. Потому она так восхищалась Достоевским, в романах которого видела воспроизведение душ смятенных, не ограниченных какими-либо барьерами, которые переполняются и переливаются, разливаются и сливаются с душами других [Woolf a 1942: 228].

Поэтому когда далее в статье «Мистер Беннетт и миссис Браун» Вулф фантазирует о том, как бы изобразил писатель-эдвардианец Арнольд Беннетт едущую в поезде в Ричмонд некую миссис Браун (образ которой – ироническая вулфовская «реплика» королевы Виктории), она живописует излишне, на ее взгляд, пристальное вглядывание этого романиста в детали мира внешнего и подчеркивает, сколь равнодушен был бы такой писатель к самой миссис Браун в силу избранного им принципа изображения (см. [Woolf 1924: 13 – 14]). Более того, она еще раз акцентирует это же, уже обращаясь к роману самого Беннетта «Хильда Лессвейс» (*Hilda Lessways*; 1911), кстати рисуяшему образ

«новой женщины». Вулф, приведя пример разветвленного описания в романе в один из весьма напряженных моментов сюжета, подчеркивает: «Одна строчка взгляда внутрь могла бы сделать больше, чем все эти описательные строки» [Wolf 1924: 14–15]. Добавим «внутри души» – и нам откроется суть поэтики психологической прозы Вулф. И одновременно нам откроется одна из причин такого увлеченного внимания к романам двух сестер Бронте. Не случайно Вулф обращает внимание на не утоленное Шарлоттой Бронте желание «прорваться к самому очагу их [героинь. – Б. П.] души», «неровный, горячий свет» которого «падает на ее страницы», по мнению автора эссе [Вулф 1989: 504]. Подчеркнем, что переводчик использует слово «душа», тогда как Вулф использует слово «heart»: «won a place by their hearts' very hearthstone», – читаем мы в оригинале [Woolf 1942: 200]. Однако контекст, в котором использована эта метафора, вполне позволяет переводчику использовать слово «душа», английский эквивалент которого, «soul», Вулф станет широко использовать благодаря ее знакомству с русской литературой и после восхищенной статьи о Чехове, Достоевском, Толстом, в написанной позже эссе о романах сестер Бронте – в 1925 г.

Принципиально для «характероцентризма» искусства Вулф и ее восхищение Шарлоттой Бронте, которая заставляет читателя видеть то, что видит Джейн, чувствовать то, что чувствует она, ни на секунду не позволяющая читателю забыть о своем присутствии: «Там где нет ее, мы напрасно стали бы искать их [«разные удивительные лица и фигуры, четкие контуры и узловатые черты»]. Подумаешь о Рочестере, и в голову сразу приходит Джейн Эйр. Подумаешь о верещатниках – и снова Джейн Эйр. И даже гостиная, эти белые ковры, на которые словно брошены пестрые гирлянды цветов», этот «камин из бледного паросского мрамора, уставленный рубиновым богемским стеклом, и вся эта «смесь огня и снега», – что такое все это, если не Джейн Эйр?» [Вулф 1989: 502].

Именно в погружении в души героев и во взгляде на мир через души (внутренний мир) героев и героинь видится Вулф основа поэтичности в романах обеих сестер Бронте. Любопытно, что при этом для Вулф понятия «душа» и «характер» не синонимичны; судя по всему, они даже и не равновелики – душа нечто более концентрированное, более глубокое (она полагает, что характеры у Шарлотты Бронте примитивны и утрированы» [Вулф 1989: 504]). Основа поэтичности прозы старших сестер Бронте видится Вулф в том, что они обе воспаряют «высоко над обыденностью человеческой жизни», в их страстности (особенно Эмили: по Вулф, она – «больше поэт, чем Шарлотта»), а потому в их прозе «мало обыкновенных слов» [Вулф 1989: 504].

Шарлотта, но более Эмили, представляются Вулф романистками, которые не просто «парят» над будничной викторианской реальностью, а пытаются выйти на обобщения, лежащие вне плоскости викторианства. Вот почему Вулф подчеркивает, что «Шарлотта все свое красноречие, страсть и богатство стиля употребляла для того, чтобы выразить простые вещи “Я люблю”, “Я ненавижу”, “Я люблю”» [Вулф 1989: 505]. (Слово «простые» привнесено в перевод его автором, его нет в оригинале [(см. Woolf 1942: 201)], но эта вольность не искажает тот смысл, который Вулф вкладывает в эти размышления: действительно писательница подчеркивает предельную, онтологическую простоту, т. е. «конечность» этих утверждений Бронте и ее героини.) Эмили кажется Вулф писателем, чье вдохновение – «более обобщенное», в ее романе «ощущается этот титанический замысел, это высокое старание – наполовину бесплодное – сказать устами своих героев ... “Мы род человеческий” и “Вы, предвечные силы...” [Вулф 1989: 505]. И далее Вулф акцентирует: «Именно эта мысль, что в основе проявлений человеческой природы лежат силы, возвышающие ее и поднимающие к подножью величия, и ставит роман Эмили Бронте на особое, выдающееся место в ряду подобных ему романов» [Вулф 1989: 505]. В конце своего эссе Вулф подчеркивает, что контуры характеров героинь Эмили (в определенной степени это можно отнести и к образу Джейн Эйр) заполнены «таким могучим дыханием жизни, что ее персонажи становятся правдоподобнее правды» («with such a gust of life that they transcend reality» – [Woolf 1942: 204]), хотя при этом она «высвобождает жизнь от владычества фактов, двумя-тремя мазками придает лицу душу, одухотворенность» [Вулф 1989: 506] («with a few touches indicate the spirit of a face, that it needs no body» [Woolf 1942: 204]).

В этом отношении Вулф, откликаясь на онтологические импульсы «Грозового перевала», чем особенно ее и привлек роман, безусловно, мыслит в духе блумсберийской философско-эстетической парадигмы: «художник не копирует природу, но создает другое естество, он не подражатель, а творец» [Хасиева 2013: 205]. Одновременно она «выводит» эти два романа сестер Бронте из сугубо викторианского контекста, делая критико-исследовательский акцент на общечеловеческом содержании тематики, проблематики, образности. Очевидно, что этот акцент Вулф делает, исходя из своих, во многом блумсберийски ориентированных взглядов. Но эффект, которого достигает Вулф в своей литературно-критической фреске об этих двух романах и который мы ощущаем до сих пор, держится не за счет сближения поисков и нахо-

док двух сестер с модернистскими, а за счет общеэстетического пафоса, вложенного гениальной писательницей в размышления о своих гениальных предшественницах. Вулф писала о своих литературно-критических эссе: «Здесь я ближе к своему истинному “я”...» (цит. по [Гениева 1989: 17]). Читая это эссе, мы не только (а может быть, даже и не столько!) видим, как понимает и трактует два великих романа английской литературы XIX в. одна из тех, кто определил горизонты литературы XX в. Мы много больше и глубже понимаем своеобразие художественного мира самой Вирджинии Вулф.

Список литературы

Вулф В. «Джейн Эйр» и «Грозовой перевал» / пер. с англ. И.Бернштейн // Вулф В. Избранное. М.: Художественная литература, 1989. С.501–506.

Вулф В. Своя комната // Эти загадочные англичанки / пер. с англ. Составитель Е.Гениева. М.: Прогресс, 1992. С. 78–154.

Гениева Е. Ю. Правда факта и правда видения // Вулф В. Избранное пер. с англ. М.: Художественная литература, 1989. С.3–22.

Гениева Е. Ю. Жемчужины в короне // Эти загадочные англичанки / пер. с англ. Составитель Е.Гениева. М.: Прогресс, 1992. С.5–26.

Кормин Н.А. Онтология эстетического. М.: Наука, 1992. 117 с.

Проскурнин Б. М. Джордж Элиот и Вирджиния Вулф: об одной юбилейной публикации // Мировая литература в контексте культуры / Межвузовский сборник научных трудов. Пермь: Пермский университет, 2006. С.120–132.

Проскурнин Б. М. Джордж Элиот и Дэвид Герберт Лоуренс: так ли далеки викторианство и модернизм? // Филологические студии. Выпуск 5. Скопье, Перм, Лубляна, Загреб, 2007. Т.2. С. 60 – 70.

Проскурнин Б. М. Новый человек и новое время в романе Шарлотты Бронте «Джен Эйр» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2009. Выпуск 4. С.51–62.

Проскурнин Б. М. Романное в нероманном: о книге Литтона Стрейчи «Именитые викторианцы» // Мировая литература в контексте культуры. 2020. № 11 (17). С.65–76.

Хасиева М. А. Гендерная проблематика и феминизм в творчестве Вирджинии Вулф // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. М.: Грамотей, 2013. № 1–2 (27). С.202–207.

Beer G. The Victorians in Virginia Woolf: 1832 - 1941 // Dickens and Other Victorians. Essays in Honour of Philip Collins / Edited by Joanne Shattock. London: Palgrave Macmillan, 1988. P. 214 – 235.

Chase K. The Woman Question // Oxford Reader's Companion to George Eliot / Edited by John Rignall. Oxford: Oxford University Press, 2000. P.466–471.

Homans M. Woolf and the Victorians // *Virginia Woolf in Context* / Edited by Bryony Randall and Jane Goldman. Cambridge: Cambridge University Press, 2012. P. 410–422.

Joyce S. On or About 1901: The Bloomsbury Group Looks Back at the Victorians // *Victorian Studies*. Summer 2004. Volume 46. Number 4. P. 631–654.

Reus A. M. Virginia Woolf Is Rewriting of Victorian Women Writers' Lives. PhD Thesis. Leeds: Leeds University, 2018. 245 p.

Steinfeld J. P. The Victorian Heritage of Virginia Woolf: The External World in Her Novels (Time, Setting, Communication, Language, Society. PhD Diss. Houston: Rice University, 1985. 260 p.

Sweet M. *Inventing the Victorians*. New York: St.Martin's Press, 2001. xxiii p.; 298 p.

Woolf V. Mr Bennett and Mrs Brown. London: The Hogarth Press, 1924. 24 p.

Woolf V. *Jane Eyre and Wuthering Heights* // Woolf V. *The Common Reader*. Fifth Edition. London: The Hogarth Press, 1942. P. 196–204.

Woolf V. (a). The Russian Point of View // Woolf V. *The Common Reader*. Fifth Edition. London: The Hogarth Press, 1942. P.219–231.

«TO WIN A PLACE BY THEIR HEARTS' VERY HEARTHSTONE»: TWO NOVELS BY THE SISTERS BRONTË AS ASSESSED BY VIRGINIA WOOLF

Boris M. Proskurnin

Doctor of Philology, Professor in the Department of World Literature and Culture
Perm State University

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

bproskurnin@yandex.ru

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

Submitted 25.05.2021

The article deals with the content and form of Virginia Woolf's essay «"Jane Eyre" and "Wuthering Heights"» (1916) which was included by the writer into her «The Common Reader» (1925). The author of the article analyses artistic peculiarities of Woolf's essay and shows how much its originality is close to the writer who positioned herself as the writer opposed to old-fashioned novelistic art of the Victorian Age. One of the ideas of the article is to show that when Woolf sees real pieces of great art of which the novels under analysis are, she takes in no consideration their Victorian origin; thus the myth of total anti-Victorianism of Woolf is called into question. The author of the article asserts that the very choice of these two novels and high analytical level of assessment of these bright example of English prose definitely lead to better understanding of Woolf's artistic world as a whole.

Key words: Charlotte Brontë, Emily Brontë, Virginia Woolf, "Bloomsbury", realism, modernism, English novel, the Victorian Age.

Просьба ссылаться на эту статью в русскоязычных источниках следующим образом:

Проскурнин Б. М. «Прорваться к самому очагу души»: два романа сестёр Бронте в рецепции Вирджинии Вулф // Мировая литература в контексте культуры. 2021. № 12 (18). С. 80–89. doi 10.17072/2304-909X-2021-12-80-89

Please cite this article in English as:

Proskurnin B. M. «Prorvatsya k samomu ochagu dushi»: dva romana sester Bronte v retseptsii Virdzhinii Vulf [“To Win a Place by Their Hearts’ Very Hearthstone”: Two Novels by the Sisters Brontë as Assessed by Virginia Woolf]. *Mirovaya literatura v kontekste kultury* [World Literature in the Context of Culture], 2021, issue 12 (18). pp. 80–89. doi 10.17072/2304-909X-2021-12-80-89

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 сайтах <http://press.psu.ru/index.php/mir/index>, www.psu.ru и в системе РИНЦ.

ПОРЯДОК РЕЦЕНЗИРОВАНИЯ И ПУБЛИКАЦИИ СТАТЕЙ

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

ПРАВИЛА ПОДАЧИ И ОФОРМЛЕНИЯ РУКОПИСЕЙ

Статьи объемом 0,1 п.л., оформленные в соответствии с нижеизложенными правилами, должны поступить по электронному адресу 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 кб. Интервал одинарный.

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

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

Адрес редакции: 614990, г. Пермь, ул. Букирева, 15, корп. 5, ауд.111. Тел. (342) 2396290

Научное издание

**МИРОВАЯ ЛИТЕРАТУРА
В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРЫ**

Выпуск 12(18)

Корректор *И. Б. Андреева*

Подписано в печать 20.08.2021. Выход в свет 03.09.2021
Формат 60х84/16. Усл. печ. л. 5,35. Тираж 100 экз. Заказ 128

Материалы печатаются в авторской редакции

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

Цена свободная