

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
ФГАОУ ВО «Национальный исследовательский
Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского»

МЕТАМОРФОЗЫ ИСТОРИИ:
АРТЕФАКТ, ПАМЯТЬ, ИМАГИНАЦИЯ
В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ДИСКУРСАХ

Коллективная монография

Нижний Новгород
2025

УДК 82.09
ББК Ш83.3(0)
М 25

Рецензенты:

Шастина Е.М. – д.филол.н., профессор кафедры немецкой филологии Елабужского института (филиала) Казанского (Приволжского) федерального университета

Ильченко Н.М. – д.филол.н., профессор кафедры русской и зарубежной филологии Нижегородского государственного педагогического университета им. Козьмы Минина

Ответственные редакторы:

д.филол.н., профессор Т.А. Шарыпина

д.филол.н., профессор М.К. Меньщикова

М 25 **Метаморфозы истории: артефакт, память, имагинация в художественных дискурсах:** Коллективная монография / Отв. ред. Т.А. Шарыпина, М.К. Меньщикова. – Нижний Новгород: ННГУ им. Н.И. Лобачевского, 2025. – 593 с.

ISBN 978-5-908049-34-4

Коллективная монография «Метаморфозы истории: артефакт, память, имагинация в художественных дискурсах» продолжает серию изданий, посвященных комплексному изучению национально-культурных кодов мировой словесности.

В монографии рассматриваются проблемы изучения культурной памяти как исторического феномена, исследования художественного текста с точки зрения феномена историзма; трансформация архетипов культурной и исторической памяти в эпоху постмодерна, в том числе проблема рассмотрения истории как текста/историчности текстов. Особое внимание уделено проблеме трансформации смысла и значимости событий макроистории в множественности микроисторий, воплощающих особенности литературного конструирования национальной (коллективной, культурной, групповой, индивидуальной) идентичности. В свою очередь названный аспект дискутируемой проблемы поднимает проблемы мифологизации, ритуализации, сакрализации и десакрализации прошлого в литературных текстах.

Подготовленная кафедрой зарубежной литературы ННГУ монография представляет научный интерес для филологов, культурологов, искусствоведов, историков и всех, кто интересуется развитием мировой словесности.

УДК 82.09
ББК Ш83.3(0)

ISBN 978-5-908049-34-4

© Коллектив авторов, 2025

© Нижегородский государственный университет
им. Н.И. Лобачевского, 2025

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие.....	8
------------------	---

РАЗДЕЛ 1. МАКРОИСТОРИЯ И МИКРОИСТОРИЯ. ОСОБЕННОСТИ ЛИТЕРАТУРНОГО КОНСТУИРОВАНИЯ НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ

1.1. Средневековая тема в символистской прозе Ж. Роденбаха: между историей и идеалом (О.В. Альбрехт, Москва)	12
1.2. История сквозь призму лирической поэзии: книга Роберта Лоуэлла «Павшим за Союз» (1964) (М.П. Кизима, Москва).....	20
1.3. Микроистория в конструировании коллективной идентичности афроамериканок на Юге США (от З.Н. Херстон – к Джамиле Минникс) (Ю.В. Стулов, Минск, Республика Беларусь).....	29
1.4. История и истории в творчестве П. Экройда (М.В. Дубкова, Москва).....	36
1.5. Интерпретация прошлого в «Ужасных историях» Терри Дири (И.Б. Архангельская, А.С. Архангельская, Нижний Новгород).....	42
1.6. Семейная хроника как форма репрезентации исторической реальности в романах Энн Тайлер (А. В. Шумская, Луганск).....	49
1.7. «Портрет Лукреции» Мэгги О’Фаррелл: Ренессанс, политика и женская судьба (Ю.Г. Ремаева, Нижний Новгород).....	57
1.8. Особенности репрезентации социокультурной реальности Великобритании 1970-х годов в романе И. Макьюэна «Сластёна» (Ю.А. Шанина, Уфа)	64
1.9. Особенности литературной репрезентации исторического прошлого и культурной идентичности в современной шведской литературе (на примере произведений Т. Каллифатидеса и Ю.Х. Кемири) (М.А. Моркина, Санкт-Петербург).....	73
1.10. Культурная идентичность и традиция в китайской литературе начала XXI в. (на материале романа «Циньские напевы» Цзя Пинвы) (К.В. Коробко, Луганск).....	83
1.11. Апокалиптический код как идентификатор национального самосознания в венесуэльско-колумбийской прозе XX века (Ю.Н. Гирин, Москва).....	91

РАЗДЕЛ 2. ИССЛЕДОВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ ФЕНОМЕНА ИСТОРИЗМА И КОДОВ КУЛЬТУРНОЙ ПАМЯТИ

2.1. Исторический сюжет в трагедии Николаса Роу «Леди Джейн Грей» (О.Ю. Поляков, Киров).....	100
2.2. Образ князя Владимира в пьесе М.М. Хераскова «Идолопоклонники, или Горислава» (Д.В. Батина, Киров)	107
2.3. Проблема культурной памяти и исторического прошлого в литературе русского авангарда 1910–1930–х гг. (Е.С. Шевченко, Самара)	114
2.4. Историческое время и обращение к архаике в романе И. Зданевича «Восхищение» (В.Е. Симакова, Самара).....	123

2.5. Мотивный комплекс «время/память» в прозе Веры Инбер 1920-х годов (А.В. Дехтяренко , Петрозаводск)	129
2.6. «Салют, Испания!» А.Н. Афиногенова: артефакт эпохи и имажинативный акт солидарности (Е.Д. Генералова , Москва).....	138
2.7. Специфика репрезентации советской истории в советском шпионском романе 1970-х гг. (О.Ю. Осьмухина, О.А. Приказчикова , Саранск).....	144
2.8. Крыжовник-72: память, время, история и судьба в творчестве Юрия Трифонова (К.А. Сундукова , Самара)	151
2.9. Мотив исторической памяти и своеобразие его трактовки в романе Чака Паланика «Дневник» (Т.Н. Васильчикова , Ульяновск)	158
2.10. «Дрезден» Киарана Карсона как ключ к пониманию новейшей истории Ирландии (Е.В. Зимина , Кострома).....	164
2.11. Образ России в романе Тома Роба Смита «Малыш 44» (А.С. Лузянин, О.Ю. Поляков , Киров)	170
2.12. Историзмы и архаизмы как стилистический ресурс в языке современной французской комедии (М.Ю. Авдонина , Москва)	175
2.13. Историко-культурологический аспект французского гастрономического застолья в театральной пьесе (Н.И. Жабо, И.Б. Чернышева , Москва)	181
2.14. Лакунарность через призму истории: опыт перевода на испанский повести Н. Баранской «Неделя как неделя» (Ю.Н. Сандлер , Альбасете, Испания).....	188
2.15. Соматический код культурной памяти: паремиологические универсалии и этнокультурная специфика (на материале русского, английского и японского языков) (А.Р. Нурутдинова , Казань).....	199

РАЗДЕЛ 3. РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ПРОШЛОГО КАК ФАКТОРА ИДЕНТИФИКАЦИИ В ЛИТЕРАТУРНОМ СОЗНАНИИ

3.1. Исторический и мифологический аспект трагедии Эсхила «Просительницы» (Н.Ю. Сивкина, М.Н. Колбасов , Нижний Новгород).....	210
3.2. Образ Селевка: историческая традиция в диалогии Л.Р. Вершинина (А.С. Гусева, Н.Ю. Сивкина , Нижний Новгород).....	216
3.3. Особенности интерпретации исторического сюжета в трагедии Ханны Каули «Судьба Спарты» (Е.В. Щекочихина , Киров).....	222
3.4. Трансформация сюжета о Дафне и Аполлоне в романе «Латинист» Марка Принса (М.Д. Кочеткова , Нижний Новгород).....	229
3.5. Синтез мифологического и исторического в романе Наташи Пулли «The Hymn to Dionysus» (С.В. Гордеева , Нижний Новгород)	235
3.6. Двойное зрение (история и миф) в романе Л. Юзефовича «Филэллин» (Н.М. Самсоник , Саратов).....	241
3.7. Особенности художественного отображения нравов и обычаев коренных народов Западной Сибири в романе А. Иванова «Тобол. Много званых» (Е.В. Сидорина, П.Е. Янина , Нижний Новгород)	249
3.8. Лермонтовский миф в русской лирике (В.И. Абрамова , Тула)	256
3.9. Россия в творчестве И.С. Шмелева периода эмиграции (В.А. Сотков , Москва).....	263

3.10. Семиотическая функция процесса вхождения в свет в романе М. Пруста «Под сенью девушек в цвету» и роль исторической достоверности (А.А. Рубан, Новозыбков).....	269
3.11. Самоидентификация героя в условиях викторианской эпохи в романе Дж. Фаулза «Женщина французского лейтенанта» (О.С. Голбан, Орел).....	283
3.12. Историзм в структуре травелога Ч. Силсфилда: «Мортон, или Большое путешествие» (Г.А. Лошакова, Ульяновск).....	292
3.13. Исторический контекст психологической драмы Артура Шницлера «Вуаль Беатриче» (Ю.Л. Цветков, Иваново)	299
3.14. Нарративы падения берлинской стены в книге очерков «Im Schatten der Mauer» и автобиографии Е. Гришковца (М.В. Бурханова, Москва).....	306
3.15. Концепция истории в романах Е. Катишонок «Жили-были старик со старухой» и «Против часовой стрелки» (Э.Ф. Нагуманова, А.Р. Исламгалеева, Казань)	317

РАЗДЕЛ 4. ЖАНРОВЫЕ И СЮЖЕТНО-ТЕМАТИЧЕСКИЕ РАКУРСЫ ЛИТЕРАТУРНОЙ И ИСТОРИОГРАФИЧЕСКОЙ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ИСТОРИЧЕСКИХ РЕАЛЬНОСТЕЙ

4.1. Комментарий к римским авторам на рубеже XIV–XV вв.: Антонио Лоски (ок. 1368–1441) (Е.В. Антонец, Москва)	323
4.2. Поэтическая трансформация географических легенд в переходе от устной традиции к письменной литературе (З.Х. Зейналова, Баку, Азербайджан).....	332
4.3. «Описание удивительных обращений» Джонатана Эдвардса в художественной и религиозно-философской парадигме американской литературы первой половины XVIII века (Л.А. Мишина, Москва)	338
4.4. Сентиментальные путешествия как исторический источник: маршруты и нарративы (О.В. Кублицкая, Санкт-Петербург).....	348
4.5. Публицистическое наследие Артура Конан Дойла (Т.Л. Селитрина, Уфа)	353
4.6. Категория «историзма» в русской «массовой» литературе конца XVIII – первой трети XIX века: особенности осмысления и рецепция карамзинской традиции (М.В. Синицына, Москва).....	360
4.7. Особенности репрезентации крымских событий эпохи Великой Отечественной войны в поэзии И. Сельвинского (С. П. Гудкова, Е. О. Шеянова, Саранск).....	367
4.8. Мотив памяти как сюжетобразующая основа книги поэм Е. Рейна «Предсказание» (С.М. Каримова, Саранск).....	376
4.9. Литературный портрет как документ истории XX века: советские писатели 1960-х гг. глазами британских коллег по перу (Ю.А. Скальная, Москва)	383
4.10. Маска как средство репрезентации автора в романе Э. Лимонова «Москва майская» (О.Ю. Осьмухина, Р.А. Кадеева, Саранск)	396
4.11. «Круглый дом» Л. Эрдрич как роман воспитания: о психологическом становлении «Я» в индейско-американской литературе (О.И. Чуванова, Москва).....	405
4.12. О научно-исследовательском проекте ИМЛИ РАН «История литературы Германии XX века» (Т.В. Кудрявцева, Москва)	416

- 4.13. Мемуары и автобиография: к вопросу о сходстве и различиях понятий
(**Б.В. Ефремов**, Саранск).....421

РАЗДЕЛ 5. МЕТАМОРФОЗЫ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПАМЯТИ В ИНТЕРМЕДИАЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

- 5.1. Историография отечественного искусствознания: актуальные аспекты методологии и практики (**С.С. Акимов**, Нижний Новгород)427
- 5.2. Новые смысловые интерпретации древних образов в культурном наследии старообрядцев (**О.В. Ольшанская**, Нижний Новгород).....439
- 5.3. История в зеркале казанских постановок Фридриха Шиллера (**Е.Н. Шевченко**, Казань)447
- 5.4. Ноты как артефакт музыкальной культуры (**Э.К. Петри**, Нижний Новгород).....455
- 5.5. Образ царицы Хатшепсут в романе В.И. Крыжановской-Рочестер «Царица Хатасу» и его сценической адаптации Е.А. Шабельской (**В.С. Трофимова**, Санкт-Петербург).....465
- 5.6. Футуристический костюм и грим в исторической и интермедиальной перспективе (**Е.Е. Еременко**, Самара)471
- 5.7. Мифологизация истории в отечественном игровом кино сталинской эпохи (1936–1953): приговор или предмет научного анализа? (**А.А. Бочкарёв**, Далянь, Китайская Народная Республика)478
- 5.8. Архитектурный образ как носитель травматической памяти (на материале романа Иво Андрича «Мост на Дрине») (**К.А. Мясникова**, Москва)487
- 5.9. Экфрасис как форма выражения художественного времени в романе Саманты Харви «Ветер западный» (**К.А. Дроковская**, Москва)493
- 5.10. Интермедиальная поэтика романа Д. Брутона «С ангелами или без»: диалог венецианского сеттеченто и современного концептуализма сквозь призму литературной интерпретации (**А.И. Кузнецова**, Москва)502
- 5.11. Типографика в дизайне упаковки: функции, этапы генерирования, эмоциональный контекст (**А.Е. Архипов**, **В.Д. Еськов**, Новосибирск).....518

РАЗДЕЛ 6. ФЕНОМЕН АЛЬТЕРНАТИВНОЙ ИСТОРИИ И ТРАНСФОРМАЦИИ ИСТОРИЧЕСКИХ ЛОКУСОВ В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ НАРРАТИВАХ

- 6.1. Призраки Ренессанса. Об одной теме готической новеллистики (**А.А. Липинская**, Санкт-Петербург).....524
- 6.2. Готический роман на пересечении истории и мифа: к проблеме рождения жанра (**А.С. Загнетин**, Арзамас).....530
- 6.3. Альтернативная история в контексте американо-еврейской литературы (М. Шейбон «Союз еврейских полисменов») (**О.О. Несмелова**, **А.В. Струкова**, Казань).....542
- 6.4. Время как предмет художественного осмысления в повести Теда Чана «История твоей жизни» (**И.Б. Казакова**, Самара)550

6.5. Анк-Морпорк как трансформация образа Лондона в фэнтезийном мире Т. Пратчетта (А.А. Волкова , Москва)	557
6.6. Метаморфозы прошлого: индивидуальная и коллективная память в романе «Рассвет жатвы» Сьюзен Коллинз (К.В. Суркова , Нижний Новгород)	566
6.7. Ненадежный рассказчик как способ создания псевдоисторического дискурса в романе «Пламя и кровь» Дж.Р.Р. Мартина (А.С. Пастухова, Ж.Ж. Маратова , Москва).....	573
6.8. Альтернативная история христианства в художественной вселенной Trench Crusade (Е.В. Васильев , Нижний Новгород)	579
Сведения об авторах	588

ПРЕДИСЛОВИЕ

Коллективная монография «Метаморфозы истории: артефакт, память, имагинация в художественных дискурсах» продолжает серию изданий, посвященных комплексному изучению национально-культурных кодов русской и западноевропейской ментальности и хорошо известных филологам, а также специалистам в различных отраслях гуманитаристики под общим названием «Национальные коды в европейской литературе XIX–XXI вв.». Начиная с 2013 года, вышло в свет десять коллективных трудов: «Национальные коды в европейской литературе XIX–XXI веков» (2016), «Национальные коды европейской литературы в контексте исторической эпохи» (2017), «Национальные коды европейской литературы в диахроническом аспекте: античность – современность» (2018), «Парадигмы переходности и образы фантастического мира в художественном пространстве XIX–XXI вв.» (2019), «Парадигмы культурной памяти и константы национальной идентичности» (2020), «Национальные коды в европейской литературе XIX–XXI вв. Литературный канон в контексте межкультурной коммуникации» (2020), «Языки истории и языки литературы» (2021), «Национально-культурные коды мировой литературы в контексте аудиовизуальных практик искусства» (2022), «Феномен литературного ландшафта и междисциплинарные исследования культуры» (2023), «Трансфер понятий и культурный трансфер: практики перевода в межкультурной коммуникации» (2024).

Коллективная монография включает материалы исследований, представленные на заседаниях секций Международной научной конференции, проходившей с 23 по 25 октября 2025 года в Институте филологии и журналистики ННГУ. Работа конференции была посвящена 110-летию образования Университета Лобачевского и 115-летию со дня рождения выдающегося ученого, доктора филологических наук, профессора, организатора и первого заведующего кафедры зарубежной литературы Серафима Андреевича Орлова (1910–1980).

Настоящая монография даёт вопросу исследования национальных кодов всестороннее комплексное филологическое освещение, что особенно актуально в эпоху формирования многополярного мира. Проблема национальной идентичности в XXI веке приобретает особую остроту в современном европейском социокультурном пространстве, а изучение её превращается в одно из магистральных направлений социально-гуманитарных наук. Исследование национальной идентичности включает в себя области социокультурного контекста, в том числе национальных кодов специфического культурного мира, менталитета, национальной идеи, культурных норм и традиций. Эти стереотипы национального сознания, которые создавались столетиями в процессе социального развития, не только закодированы в структуре языка (в этом плане активно изучались), но и представляют значимые элементы литературного дискурса. Здесь особенно значим исторический диахронический подход. Исследование национально-исторических и культурных кодов в литературном сознании как основы национальной идентичности, несмотря на имеющийся значительный фактический материал, не имеет в настоящий момент четко отработанной методики и методологической базы. При этом представляются недостаточно изученными активные тенденции, происходящие в европейской ментальности последних лет в результате серьезных изменений социокультурных и коммуникативных условий функционирования языка, литературы и

культуры в национальном сознании общества, а также её взаимодействие с константами русской культуры, значимыми для национального сознания.

Представленные в монографии исследования послужат разработке и определению принципов изучения национальной самоидентификации новейших европейских литератур в общем контексте словесности первой четверти XXI века. В том числе в монографии рассматриваются проблемы изучения культурной памяти как исторического феномена, исследования художественного текста с точки зрения феномена историзма; трансформация архетипов культурной и исторической памяти в эпоху постмодерна; в том числе рассмотрение истории как текста / историчности текстов. Особое внимание уделено проблеме трансформации смысла и значимости событий макроистории в множественности микроисторий, воплощающих особенности литературного конструирования национальной (коллективной, культурной, групповой, индивидуальной) идентичности. В свою очередь названный аспект дискутируемой проблемы поднимает проблемы мифологизации, ритуализации, сакрализации и десакрализации прошлого в литературных текстах. Среди поднимаемых теоретических проблем особо следует отметить исследование культурно-исторический феномена жанра в контексте национальной идентичности, вопросам «жанрового канона» и «памяти жанра» в историческом, теоретическом и аналитическом ракурсах. Вопросы исторической реконструкции в пространстве культуры, метаморфозы исторической памяти в интермедиальном пространстве также вошли в дискуссионное поле коллективного труда.

Институт филологии и журналистики ННГУ отмечает в этом и будущем году много юбилейных дат. В том числе 125 лет исполняется Виктору Трофимовичу Илларионову – доктору исторических наук, профессору, археологу, краеведу, архивисту и журналисту, декану историко-филологического факультета ГГУ (1950-1953), внесшему существенный вклад в его становление и развитие, 95 лет со дня рождения исполнилось бы в феврале 2026 года Инне Константиновне Полуяхтовой, доктору филологических наук, профессору, крупнейшему исследователю итальянской литературы и западноевропейской словесности эпохи романтизма не только в России, но и за рубежом. В этом контексте приобретает особое смысл проблема «История науки: люди и судьбы», ставшая предметом научного разговора как в работе секций конференции, так и в содержании многих глав публикуемой монографии.

В июне 2025 года исполнилось 115 лет со дня рождения Серафима Андреевича Орлова (1910-1980), доктора филологических наук, профессора, известного не только в России исследователя англоязычной литературы. В 1961 г. он стал создателем в Горьковском государственном университете первой в Поволжье самостоятельной кафедры зарубежной литературы, а также первого диссертационного совета по названной специальности. Под его руководством определилось основное научное направление кафедры – проблема традиции и взаимовлияния в литературах Западной Европы и Америки XIX–XX веков. С.А. Орлов был не только учёным, но выдающимся педагогом-просветителем, краеведом, поэтом, переводчиком. В 1939 году он выступил в ленинградской печати с предложением об открытии в здании бывшего лицея Пушкинского музея. Его деятельность в этом направлении в городе Горьком (Нижнем Новгороде) невозможно переоценить. Еще в 30-е годы он выступил с инициативой открытия «Домика Каширина» – и музей был открыт. По инициативе С.А. Орлова в городе был создан музей Н.А. Добролюбова, школьные музеи В.Г. Короленко

и Ф.И. Шаляпина, он принимал активное участие в жизни Литературного музея М. Горького. При его участии были организованы знаменитые «Болдинские чтения», а его книга «Болдинская осень» (1962) давно стала библиографической редкостью. Особенное место в жизни С.А. Орлова занимает создание музея Н.А. Добролюбова. Особую ценность представляют использованные в книге архивные материалы, впервые вводимые С.А. Орловым в научный оборот – документ о рождении Н.А. Добролюбова, сведения о составе семьи Добролюбовых, автографы пятнадцати стихотворений Добролюбова, выдержки из его ученических семинарских работ. Серьезные воспитательные цели преследовал С.А. Орлов и работая над созданием сценариев для документальных фильмов «Болдинская осень» (Моснаучфильм, совместно с А. Белокуровым), «Шекспировские места в Англии» (ГГУ им. Н.И. Лобачевского), «Город Горький» (к 750-летию города, Куйбышевская киностудия). В 1968 году он вел телевизионные передачи из музея А.М. Горького. Учёный также ввёл в оборот новые документы, связанные с именами Н.В. Гоголя, А. Барбюса, Т. Драйзера, А. Дюма и других русских и зарубежных писателей. С.А. Орлов способствовал развитию не только литературного краеведения, но и много занимался историей культуры города: был составителем и автором предисловия в книге «Памятники истории и культуры г. Горького» (1977); составил антологию «Гости о нашем городе» (1971), в которой были собраны высказывания выдающихся русских – А.С. Пушкин, А.Н. Островский, И.Е. Репин, Ф.И. Шаляпин, В.В. Маяковский – и зарубежных – Т. Драйзер, Ю. Фучик, А. Барбюс – деятелей культуры. В течение 25 лет С.А. Орлов был зам. председателя Горьковского областного комитета защиты мира, был удостоен медали Советского комитета защиты мира «Борцу за мир». С.А. Орлов был блистательным лектором, более 20 лет заместителем председателя Горьковской областной организации общества «Знание». Он читал лекции не только в СССР, но и за рубежом: в Англии, Чехословакии, Греции, Польше, Венгрии, ОАР. В Германии его мастерство лектора было оценено «Медалью Гумбольдта», врученной ректором Берлинского университета. Особенно теплое признание было даровано ему со стороны его учеников, студентов и аспирантов, всегда остававшихся в плену обаяния его личности. Название одной из статей, посвященных его шестидесятилетию, было «Ученый, гражданин, воспитатель». Эти слова действительно отражают деятельность С.А. Орлова. В 2025 году все научные форумы кафедры зарубежной литературы так или иначе проходят в память об её основателе – Серафиме Андреевиче Орлове.

Авторы коллективной монографии «Метаморфозы истории: артефакт, память, имажинация в художественных дискурсах» – ведущие российские и зарубежные исследователи в области истории и теории литературы, культурологии, искусствоведения, междисциплинарных взаимосвязей, а также начинающие учёные: аспиранты, магистранты, студенты. Большое число приглашённых исследователей было определено широкими научными контактами и творческими взаимосвязями сотрудников кафедры зарубежной литературы Университета Лобачевского с учёными ведущих вузов России: Института мировой литературы РАН им. М. Горького, Московского государственного института международных отношений (университета) МИД России, Московского государственного университета им. М.И. Ломоносова, Российского университета дружбы народов, Башкирского государственного педагогического университета им. М. Акмуллы, Петрозаводского государственного университета, Ивановского государственного университета, Балтийского федерального

университета им. Иммануила Канта, Казанского (Приволжского) федерального университета, Мордовского государственного университета им. Н.П. Огарева, Самарского национального исследовательского университета им. академика С.П. Королёва, Самарского государственного социально-педагогический университета, Южно-Уральского государственного гуманитарно-педагогического университета и других; а также с исследователями из Белоруссии, Казахстана, Азербайджана, Испании, Турции, Китая, Молдавии, Испании, Сербии и т.д.

Материалы коллективного труда представлены в шести разделах, отражающих основные научные тенденции, обсуждаемые на конференции в 2025 году.

Научный уровень издания обеспечивается существенными достижениями его участников в предшествующий период и их соответствием мировому уровню подобных работ. В рамках конференции работа шла по направлениям, затрагивающим широкий пласт тем и междисциплинарных контекстов: от социологического рассмотрения субъектов (акторов), вовлечённых в процесс межязыкового и литературного перевода,

Представленные в монографии главы свидетельствуют, как активно идёт выработка действенных прогностических моделей исследования развития национальной идентичности в системе межкультурного взаимодействия в новых условиях, изучение характера динамики существующих традиций, выявление мировоззренческих констант и глубинных основ эпохи «метамодерна» в мировом культурном пространстве первой четверти XXI века.

Редколлегия

РАЗДЕЛ 1

МАКРОИСТОРИЯ И МИКРОИСТОРИЯ. ОСОБЕННОСТИ ЛИТЕРАТУРНОГО КОНСТУИРОВАНИЯ НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ

1.1. СРЕДНЕВЕКОВАЯ ТЕМА В СИМВОЛИСТСКОЙ ПРОЗЕ Ж. РОДЕНБАХА: МЕЖДУ ИСТОРИЕЙ И ИДЕАЛОМ

© О.В. Альбрехт

Основной проблемой главы является конфликт исследовательских взглядов на тему Средневековья в символистской прозе: как на проявление «историзма», понятого в неоромантическом ключе, или как на оторванный от какого-либо исторического анализа собственно символистский идейно-художественный конструкт. Краткий историко-культурный комментарий, позволяющий оценить, как реалии города Брюгге превращаются в литературные мотивы; анализ поэтики мотивов мертвой возлюбленной, женского двойничества (идеальная героиня, «мадонна» / демоническая героиня-антагонист); мотива высоты и вертикальной ориентации пространства, организующего значимое противопоставление идеала и реальности, позволяют сделать выводы о предпочтительности второй версии.

Ключевые слова: символизм, историзм, культурный концепт, история как текст, средневековье, реминисценция.

Представление о связи исторического Средневековья со становлением национальной культуры появилось в момент кризиса Просвещения, на волне реабилитации фольклора и средневекового искусства как оригинальных художественных явлений, а позже оно было канонизировано и философски осмыслено романтиками. История постепенно превращается в большой национальный текст; отныне там, где профессиональные историки и археологи оперируют фактами, гуманитарии более широкого профиля, сами художники, читатели и критики говорят, повторяя слова И.-В. Гете, о «духе времени».

Пройдет время, и в 1985 году Жак Ле Гофф в книге «Средневековый мир воображаемого» напишет: «Чтобы создать образ воображаемого собора, надо прибегнуть к помощи литературы или искусства: вспомнить “Собор Парижской богородицы” Виктора Гюго, сорок полотен с изображениями Руанского собора Клода Моне, “Утонувший собор” из Прелюдий Клода Дебюсси» [1, с. 7]. Продолжая мысль Ле Гоффа, скажем, что, возможно, картина отношений вымысла и истории сложнее: например, в литературе символизма именно воображаемый собор становится историческим

подлинником. Искусство с полным правом фантазирует об историческом прошлом: додумывает, контаминирует факты, переставляет акценты, творит себе героев – создает «историко-поэтический дискурс». Если классицизм сделал общее интеллектуальное достояние из античности, надолго зафиксировав ее конвенциональный облик в культуре, то открытое романтиками Средневековье у каждого народа свое: народы Европы начинают отсчет времени от своего вполне мифического, идеализированного средневекового прошлого. История становится предметом лирических переживаний, источником поиска национальной идеи, предметом идеализации; в ней ищут эстетические образцы, героические темы, дидактический функционал; разного рода исторические реминисценции становятся ключами культурного кода современности, так как всякое время видит историю в своей оптике и создает о ней собственный Большой Текст. Таким образом, художественная литература на исторические темы гораздо больше говорит о современности, к которой принадлежали авторы и первые читатели этой литературы, тогда как об освещаемом историческом прошлом она говорит совсем немного.

Эти фантазии о прошлом, которые во многом носят коллективный характер, находят яркое выражение и в индивидуальном творчестве писателей. Как писал О. Уайлд в эссе «Упадок лжи», «...девятнадцатый век, который для нас стал реальностью, изобретен Бальзаком» [2, с. 142], а мы можем добавить, что таким же образом средневековую Англию придумал В. Скотт, а Францию – В. Гюго. В этом смысле бельгийский поэт и писатель-символист Жорж Роденбах (1855–1898) придумал город Брюгге, который, несмотря на свое блестящее прошлое крупного торгового центра Северной Европы в IX–XIV вв., ко второй половине XIX в. стал глухой европейской провинцией и находился в экономическом и культурном упадке.

В 1830 г. Бельгия, в ходе революционных событий, получила независимость от Нидерландов и с этого момента стала отдельным государством. Изучение истории Фландрии, которая в эпоху Средневековья породила своеобразную культуру и искусство, стало как никогда актуальным: потребовалась ревизия прошлого и его героизация. Для бельгийского же символизма, совпавшего по времени с движением за возрождение фламандской культуры, обращение к Средневековью стало и своеобразным приемом борьбы с эстетикой популярной литературы, одновременно коммерчески успешной и экспериментальной, которая являлась продуктом «больших культур», прежде всего, французской. Из противопоставления себя богатой французской традиции и должна была родиться новая бельгийская литература, преодолевшая постороннее влияние.

Однако, несмотря на яркие явления бельгийской символистской литературы, поэзии и театра, они осмысляются преимущественно в контексте франкоязычного модерна и в целом франкофонной культуры. Да и сам Жорж Роденбах, получив образование на родине, ведет свою литературную деятельность из соседней Франции, где общается с лучшими авторами эпохи, от братьев Гонкур до С. Малларме [3].

Создавая Средневековье как специфический символистский концепт, поэты и писатели группы «Молодая Бельгия» выдают его за духовную альтернативу прагматическому веку, отыскивают в нем прообразы нестандартных форм религиозности, характерных для декадентской эпохи, легитимируя авторитетом далекого прошлого интерес к мистике, рифмуя, цитируя, отсылая, фантазируя о Средних веках как времени, когда люди жили Идеалом. Из цитат, музейных древностей и архитектурных подробностей, как обломков идеального мира, и сооружается особое символистское Средневековье, эстетически и идейно мало похожее на историческое. Всмотривание в сохранившиеся артефакты давно мертвой культуры позволяет кризисному сознанию модерна выстроить параллели с окончанием собственной «прекрасной эпохи» – эпохи рационализма – и найти среди музеев и старых зданий подтверждение тому, что развитие наук и прогресс – это лишь заблуждение разума, а теперь человек вновь возвращается в царство духовного. Символистская проза часто выстраивается вокруг трагических случаев подобного возвращения, и романы Ж. Роденбаха – яркое тому свидетельство.

О средневековых реминисценциях и переосмыслении средневекового искусства в эпоху символизма написано много противоречивых вещей. Часто говорится как о некоторой неизбежности о связи символизма со Средневековьем в силу причастности символистов к эстетике аналогий, к «непрямому говорению», дуалистическим философским спекуляциям, но, очевидно, это свойство носит даже не цитатный характер, а являет собой видимость общности: корни его – не в средневековом, а в романтическом дуализме, при том, что «многие авторитетные гуманитарии сходятся во мнении, что западная культура конца XVIII – первой трети XX в. составляет отдельную культурную протяженность» [4, с. 255–256]. Интерпретация средневековых символов с помощью поэтических озарений позволяет вчитать в знаки средневекового искусства и символистскую эстетизацию смерти, и мотивы священной женственности, и неоромантическую тему противопоставления одинокого поэта бурно развивающемуся, но заблудшему миру (именно так прочитывает Роденбах «книгу средневекового Брюгге» в романе «Звонарь», 1897). В текстах Роденбаха 1890-х годов само

пространство старинного фламандского города становится, можно сказать, антиурбанистическим, развоплощенным: «мертвый Брюгге» не похож на город, памятники которого можно исследовать историком; это город-призрак, город-видение, там нет места не только будущему, но даже настоящему; этот город – лирическое переживание идеи прекрасного, но невозвратимого прошлого; потому и прекрасного, что невозвратимого.

Не необъяснимая близость давно ушедшей культуре Средневековья, а недоверие к разуму, формирующее мировоззрение конца века, накладывается на футурологические страхи и тревоги, технократические фобии – и порождает идеализированное видение прошлого, которое выглядит как загадочный сон, полный неясных эмблем и ускользающей красоты. В этом плане символисты скорее идут путем романтиков. Хотя и здесь есть неоднозначность: кардинально изменившаяся культурная ситуация «конца века» включает механизмы полноценной ревизии романтического опыта [5].

Ж. Роденбах не пытается выдать свои поэтические грезы о прошлом за исторические изыскания. Напротив: в его творчестве подчеркнут субъективный аспект восприятия фландрской старины. Его герои – люди одинокие и потерянные, для которых призрачность прошлого становится спасением от требований повседневности, от страхов перед современностью. Бесплотное идеализированное Средневековье Роденбаха показано через подробные описания, казалось бы, тяжелых, весомых в своей неоспоримой исторической реальности вещей; это своеобразная черта, унаследованная от парнасцев: архитектуры (основным местом событий, вертикальной осью пространства романа «Звонарь» становится колокольня XIII–XIV вв. – Белфорт), скульптур и барельефов, колоколов и карильона, монументальной религиозной живописи «фламандских примитивов», прежде всего, Х. Мемлинга (1433–1494). В романах «Мертвый Брюгге», «Звонарь», в рассказах о Брюгге из посмертного сборника «Прялка туманов» все это оборачивается почти галлюцинаторной серебристо-серой картиной «мертвого города». В древнем городе, полном памятников и монументов, главной идеей становится Мечта – именно она поднимается, как по ступеням, по зубчатым выступам крыш, *les pignons*, чтобы раствориться в темнеющих далях: «*Les pignons dentelés étagent leurs gradins / Par où monte le Rêve aux lointains qui brunissent...*» [6].

Эстетизация смерти, типичная для декадентского творчества, у Роденбаха сливается с лейтмотивом мертвого города. Восстановить величие Брюгге в конце XIX века – это страшная ошибка, поскольку современность видит в этом лишь экономические выгоды. В романе «Звонарь» речь идет о проекте восстановления торговых портов Брюгге, благодаря которым город достиг

процветания в Средние века. Обновить его и испортить очарование разрушения будет лишь пародией на прошлое, профанацией. Главный герой романа, Жорис Борлюйт, музыкант, энтузиаст и реставратор, не может смириться с таким проектом. Но, конечно, герой не находит понимания среди горожан и становится врагом как властей города, так и обывателей. «La ville abdiqua. ...C'étaient des bâtisses neuves, la parodie du passé, un facsimilé des vieilles architectures, comme on en voit dans les reconstitutions archaïques, en béton et toiles peintes, des Expositions... Il ne fallait pas ces vagues visages – têtes d'ange, de moine, de démon – qui surnagent à peine, sont un peu rentrés dans les murs, au long des siècles; il ne fallait pas davantage cette poussière noire, sévère patine, ou cette enluminure, faisandage des pierres» [7, p. 200–201]. («Город отрекся.... Это были новые здания, пародия на прошлое, копии старой архитектуры, наподобие реконструкций древностей, выполненных из бетона и раскрашенных холстов, для выставок... Больше никому не нужны эти расплывчатые лица ангелов, монахов, демонов, которые лишь едва проступают из стен, они как бы выросли в них в течение веков; не нужна никому больше эта черная пыль, тяжелая патина или это свечение обработанного камня» – *перевод наш.* – О.А.).

Роденбах, критикуя современное состояние искусств и все то, что становилось объектом противоречивой полемики о «реализме» во второй половине XIX в., предлагает в своем творчестве своеобразный путеводитель по реальным объектам старинного Брюгге, чтобы «идеальный» читатель, прикоснувшись к ним, осознал тщету и бессилие нынешнего искусства. Герой рассказа «Старый город» (сб. «Прялка туманов», опубл. 1901), художник, приехав со своей возлюбленной в Брюгге, чтобы найти убежище от общества, осуждающего незаконную любовь, теряет под влиянием этого города и любовь, и свое увлечение импрессионизмом. Живя в призрачном городе, он больше не уверен в том, что импрессионистский «момент реальности» прекрасен, достоин изображения. Да и в принципе, существует ли он? [8, с. 78–79].

Искусство «фламандских примитивов», прежде всего, ван Эйка и Мемлинга, специфически консервативное, северное, с техникой многослойного нанесения полупрозрачных красок, переосмыслившее, но не отменившее средневековые представления о перспективе и композиции, было возведено Роденбахом в эстетический образец. Его герои-художники постоянно возвращаются к этим шедеврам, особенно к тем, которые хранятся в самом Брюгге. Герой романа «Звонарь», художник Бартоломеус, создает фрески для реставрированного зала городской думы в восхитительно «сомнамбулическом», по выражению звонаря Борлюйта, стиле фламандских

примитивов: «Une symphonie sur la ville grise, qu'est Bruges... Donc les cygnes et des béguines, d'une part; des cloches et des mantes, de l'autre; et tout cela raccordé par le paysage circulaire...» [7, p. 176–177]. («Симфония серого города, каким является Брюгге... Итак, лебеди и бегинки, с одной стороны; колокола и богомольцы, с другой; и все это соединено круговым пейзажем...» – *перевод наш.* – О.А.). Лебеди, плавающие в многочисленных каналах Брюгге, по мысли автора, визуально рифмуются с молчаливыми, плавно двигающимися монахинями-бегинками, а колокола, по форме напоминающие длинные монашеские одежды, – с богомольцами.

Своеобразие религиозной жизни Бельгии выразилось в особых формах монастырской жизни, оформившихся в период высокого Средневековья: это бегинаж (Béguinage). Женщины-бегинки не постригаются и не относятся к собственно католическому монашеству: это вдовы или незамужние девушки без родни, которые выбрали жить религиозной общиной и исполнять ряд монашеских правил. Бегинажем называется и само поселение, расположенное недалеко от озера Любви (Minnewater) в Брюгге, состоящее из белых домов под темными черепичными крышами. Первая община бегинок была основана здесь еще в XIII в. Роденбах подчеркивает, что бегинаж – душа Брюгге, его бело-серая гамма, прозрачные тона воды вокруг – основные мотивы фламандского искусства, а время там как будто остановилось: «Déjà, ici, le silence d'une église; même le bruit des minces sources du dehors... arrivant comme une rumeur de bouches qui prient; et les murs, tout autour, des murs bas qui bornent les couvents, blancs comme des nappes de Sainte Table» [9, p. 60]. («Здесь стоит тишина церкви; даже шум маленьких источников ... доносится снаружи, как звук молящихся уст; и эти стены вокруг, низкие стены, ограничивающие монастырские дома, белые, как покровы святого престола» – *перевод наш.* – О.А.).

В связи со своими идеально-поэтичными, похожими на образы живописных фламандских мадонн героинями Роденбах вспоминает о многочисленных мадоннах Брюгге (живописных, скульптурных, украшающих улицы и сопровождающих религиозные шествия). Именно здесь обнаруживается пересечение темы бегинажа (историй о женщинах, мертвых для мира) с мистикой женственности, характерной для символизма.

Представление о душе Брюгге как о чистой совершенной женщине характерно для Роденбаха-прозаика [10]. В его романах «Мертвый Брюгге» и «Звонарь» появляются женщины, воплощающие светлый идеал, но эти женщины мертвы – или физически (как жена героя «Мертвого Брюгге», Юга Виана, приехавшего в серый город переживать свою скорбь), или мертвы для мира (как Годлив, возлюбленная Жориса Борлюйта, посвятившая свою жизнь

покаянию). В связи с темой мертвой возлюбленной в прозе Роденбаха вспоминается как влияние Эдгара По с его предпочтительным сюжетом о смерти прекрасной женщины [11], так и шекспировский мотив – Офелия, плывущая по реке. На присутствие «комплекса Офелии» в текстах Роденбаха обращал внимание Г. Башляр, указывавший на символическую роль воды в творчестве бельгийского писателя [12, с. 119–132]. Прекрасная возлюбленная романов Роденбаха рождается из соединения религиозно-мистического культа мадонн (скорее, как произведений средневекового искусства, чем как культа девы Марии), мотива воды, «комплекса Офелии», а также философско-поэтической концепции молчания, самоуглубления и преодоления чувственной жизни, какой бы то ни было повседневной или социальной активности.

Недостижимость идеала любви выражена в обоих романах через двойственность персонажа: идеальная героиня Роденбаха всегда как бы смотрится в демоническое зеркало, показывающее женскую сущность порочной, болезненной и роковой для героя. Героини в романах парные: с одной стороны, женщина-идеал, включенная в тему невозможной любви; с другой – почти натуралистический персонаж, воплощающий мистику женской сексуальности; женщина земная, доступная, но ведущая к гибели. Отношение к физической любви как профанации священного чувства и оценка влечения к женскому телу как роковой ошибки героя видно в обоих романах. От героя требуется почти католическое, почти монашеское отречение от тела, чувственность в любом ее проявлении грубо разрушает серебристую призрачность мира вокруг, его основания. Такие роковые разрушительницы – Жанна из «Мертвого Брюгге», Барб из романа «Звонарь». Обе демонические героини – в прямом смысле зеркальные копии героинь идеальных: Жанна до крайней степени похожа на покойную жену Юга Виана, и это телесное сходство втягивает героя в смертельную игру мнимых аналогий, в игру с отражениями; Барб – родная сестра прекрасной Годлив, но если Годлив воплощает светлую сдержанную красоту фламандской мадонны, то Барб – испанскую страстную чувственность (следует читать: след испанского владычества во Фландрии, роковая испанская кровь, смешанная с северной). Так в любовных романских линиях воплощается историческая тема.

Главный пространственный ориентир романа «Звонарь» – старинная колокольня Белфорт, построенная на рыночной площади Брюгге в XIII в. Вертикальная ориентация пространства книги выполнена в соответствии с соотнесенностью физического и духовного пространства в средневековом символизме. Только здесь нахождение героя на высоте осмысливается иначе –

как экзистенциальное одиночество-бегство от неприемлемой агрессивной современности: «Au-dessus de la vie!» – фраза, которую Жорис Борлюйт, звонарь колокольни Белфорт, повторяет постоянно, как девиз; именно этой фразой («Выше жизни!») – назвала перевод на русский язык романа «Le Carillonneur» переводчица и комментатор произведений Роденбаха Мария Веселовская в 1902 г.

Подъем на средневековую колокольню – это узкая лестница в 366 ступеней; он становится сюжетообразующим мотивом книги. Герой поднимается к своим колоколам и спускается вниз, к людям, в разных психологических состояниях. Он проходит драматический путь от энтузиаста старины, мастера, музыканта и популяризатора истории к разочарованному одиночке, которому не удастся никого ничему научить. И прежде всего – научить слышать музыку колоколов и видеть красоту древностей. Традиционная для романтизма история гибели музыкального дарования, не услышанного толпой, умножается в романе Роденбаха на философию отказа от жизни, сознательного ухода в прошлое и в смерть, как единственную форму слияния с этим прошлым. Любовь к старине оборачивается в сознании Борлюйта ненавистью к жизни: «...Dorénavant, quand il s'en revint de la tour, il eût l'impression de sortir de la mort. Quel ennui de revivre! Et la laideur des visages humains! L'hostilité des rencontres! La sottise et les vices affichés!» [7, p. 205]. («Отныне, когда он спускался с башни, ему казалось, что он воскрес из мертвых. Как скучно возвращаться к жизни! И это уродство человеческих лиц! Эта враждебность встреч! Эта глупость и выставленные напоказ пороки!» – *перевод наш.* – О.А.). Колокольня становится местом преодоления жизни, и если в христианском мировоззрении самоубийство недопустимо, то в романе Роденбаха это форма отречения и неучастия, своего рода победа над духом времени.

Итак, Средневековье у Роденбаха – не реконструкция, не литературный историзм, а специфически символистское видение, поэтический конструкт, состоящий из декадентского мистицизма и эстетики созерцания архитектурных и музейных древностей, окрашенный специфической ностальгией конца века по тому, что можно назвать условным началом европейской истории. Средневековье в прозе Ж. Роденбаха – это женственное, нервное Средневековье, окутанное туманом полузабвения и несущее в себе неразгаданную тайну идеального мира.

Список литературы

1. Ле Гофф, Ж. Средневековый мир воображаемого / пер. с фр.: общ. ред. С.К. Цатуровой. – М.: Издательская группа «Прогресс», 2001. 440 с.

2. Уайлд, О. Упадок лжи / пер. с англ. А. Зверева // Уайлд О. Преступление лорда Артура Сэвила. – СПб.: Азбука-классика, 2008. С. 117–158.
3. Веселовская, М.В. Жорж Роденбах – поэт безмолвия. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://az.lib.ru/w/weselowskaja_m_w/text_1904_poet_bezmolviya.shtml (дата обращения: 29.09.2025).
4. Толмачев, В.М. О границах символизма // Вестник ПСТГУ. 2004. № 3. С. 247–267.
5. Литвиненко, Н.А. Концепт «Нео-» и романы Ж. Роденбаха: между романтизмом и символизмом // Вестник РУДН. Серия Литературоведение. Журналистика. 2020. Т. 25, №4. С. 628–691.
6. Rodenbach, G. Béguinage flamand [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://french-poetry.com/georgesrodenbach/beguinage-flamand/> (дата обращения: 30.10.2025)
7. Rodenbach, G. Le Carillonneur [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.leboucher.com/pdf/rodenbach/carillonneur.pdf> (дата обращения: 30.10.2025).
8. Роденбах, Ж. Прялка туманов. Посмертные рассказы Ж. Роденбаха. М.: Типография Васильева, 1904. 183 с.
9. Rodenbach, G. Bruges-la-Morte. Bruxelles: Editions Labor, 1986. 108 p.
10. Козлова, М.А. Город – воплощение женского начала в романе Жоржа Роденбаха «Мертвый Брюгге» // Вестник Костромского университета. 2021. Т. 27, №1. С. 106–109.
11. По, Э.А. Философия творчества [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [https://ru.wikisource.org/wiki/Философия_творчества_\(По;_Андреевский\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Философия_творчества_(По;_Андреевский)) (дата обращения: 05.10.2025).
12. Башляр, Г. Вода и грезы. Опыт о воображении материи. – М.: Издательство гуманитарной литературы, 1998. – 268 с.

MEDIEVAL THEME IN THE SYMBOLIST PROSE OF J. RODENBACH: BETWEEN HISTORY AND THE IDEAL

O.V. Albrekht

The main problem of the chapter is the conflict of research views on the topic of the Middle Ages in symbolist prose: as a manifestation of "historicism" understood in a neo-Romantic way, or as a symbolist ideological and artistic construct divorced from any historical analysis. A brief historical and cultural commentary that allows us to assess how the realities of the city of Bruges turn into literary motifs; an analysis of the poetics of the motifs of a dead lover, female duality (ideal heroine, "madonna" / demonic heroine antagonist); the motive of height and vertical orientation of space, which organizes a significant opposition of ideal and reality, allow us to draw conclusions about the preference of the second version.

Keywords: symbolism, historicism, cultural concept, history as a text, the Middle Ages, reminiscence.

1.2. ИСТОРИЯ СКВОЗЬ ПРИЗМУ ЛИРИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ: КНИГА РОБЕРТА ЛОУЭЛЛА «ПАВШИМ ЗА СОЮЗ» (1964)

© М.П. Кизима

В данной главе рассматриваются некоторые особенности художественного освоения истории в лирике как особом роде литературы, в том числе в лирической поэзии. Материалом для исследования является поэтическая книга выдающегося американского поэта Роберта Лоуэлла (1917–1977) «Павшим за Союз» (1964). Анализ показывает, что лирической поэзии Лоуэлла присущ глубокий историзм; через осмысление истории его

лирический герой оценивает и современность, и возможное будущее. Лирическая поэзия Лоуэлла соединяет глубину исторического взгляда и искренность лирического голоса; история предстаёт в ней как непосредственный духовный опыт лирического «я», что составляет важную особенность историзма в лирике.

Ключевые слова: история, историзм, лирика, лирическая поэзия, Роберт Лоуэлл, книга «Павшим за Союз»

История всегда была важным предметом художественного освоения не только в эпосе и драме, но и в лирике, в том числе в лирической поэзии. В центре лирики, как известно, находятся субъективные переживания и состояние лирического «я» в определённой жизненной ситуации в определённый момент времени. Это родовое свойство лирики предопределяет и существенные особенности её историзма: между лирическим героем и историческим фактом (событием, памятником, документом) есть дистанция во времени и обстоятельствах, что создаёт в произведении сложную оптику: глубоко личный взгляд на прошлое, сохраняющее для лирического «я» свою актуальность, и сквозь него острое переживание непосредственной современности. Тем самым в образной структуре лирики возникает многогранный разговор лирического «я» с историей, с людьми, действовавшими в прошлом, с самим собой, историей своей собственной жизни и с современностью.

В творчестве выдающегося американского поэта XX века Роберта Лоуэлла (Robert Lowell, 1917–1977) история всегда была в центре внимания. Рассмотрим здесь его книгу стихов «Павшим за Союз» («For the Union Dead», 1964) [1], в первую очередь финальное стихотворение, давшее книге её название. В нём Лоуэлл соединил в единое высказывание историческое прошлое и современность, коллективную память и лирическое «я» с его собственной историей жизни, непосредственными переживаниями в контексте прошлого, настоящего и возможного будущего своей страны и мира.

Лоуэлл как-то признавался, что он всю жизнь мечтал написать стихотворение, посвящённое Гражданской войне, и наконец, написал его [2, р. 157]. В 1970-х гг. на вопрос, какое из своих стихотворений он сам считает лучшим, Лоуэлл выбрал именно «Павшим за Союз» [2, р. 157], его он неизменно включал во все прижизненные издания избранного. Это стихотворение было написано в 1960 г. специально для Бостонского фестиваля искусств и является по самой своей сути и публичным, и очень личным высказыванием поэта, принадлежавшего по рождению к одному из самых видных и значимых бостонских семейств. Страна приближалась к важной исторической дате – столетию с начала Гражданской войны (1861–1865), а к моменту выхода книги – к столетию с её окончания. В качестве

названия Лоуэлл выбрал обычную надпись на могильных памятниках воинам, погибшим в Гражданской войне, сражаясь на стороне северян, отстаивавших единство страны – союза Соединённых Штатов Америки, тогда как южане боролись за отделение и независимую Конфедерацию южных штатов. Тем самым Лоуэлл к тому же вступал в сложный поэтический диалог со своим старшим другом южанином Алленом Тейтом, автором «Оды павшим за Конфедерацию» («Ode to the Confederate Dead», 1937).

1950-е гг. хронологически едва только отошли в прошлое, их атмосфера сытого самодовольства, молчаливости ещё цепко держалась, – ей бросал свой вызов Лоуэлл. Разбудить совесть людей – такова была одна из задач, которые он ставил перед собой (в стихотворении его главный герой полковник Шоу уподоблен игле компаса). Стихотворение посвящено героическому подвигу полковника Шоу (белого) и солдат его полка – первого негритянского полка времён Гражданской войны, погибших смертью храбрых у форта Вагнер в 1863 г. и похороненных в общей, затерянной братской могиле. Полковнику Шоу было тогда 25 лет. В 1897 г. в Бостоне, откуда полк уходил на войну, был открыт памятник Шоу. Деньги на него собирались по подписке. Этот эпизод из истории Гражданской войны и памятник её героям вдохновляли многих американских поэтов (среди них Р.У. Эмерсон, Дж.Р. Лоуэлл, У.В. Муди, Дж. Берримен).

На открытии памятника Уильям Джеймс (психолог и философ, брат писателя Генри Джеймса) произнёс горячую патриотическую речь; слова из речи Джеймса Лоуэлл использовал в своём стихотворении. Джеймс выражал надежду, что памятник Шоу будет побуждать американцев к столь же бескорыстному героизму и в будущем. Лоуэлл показывает, чем обернулось это будущее, ставшее настоящим. Таким образом стихотворение охватывает не только историю Гражданской войны, но и историю коллективной памяти о ней на протяжении века, прошедшего с её окончания.

В качестве эпитафии Лоуэлл взял латинскую надпись на памятнике, но внёс в неё немаловажное изменение: на памятнике надпись стоит в третьем лице единственном числе, у Лоуэлла она во множественном числе, включающем не только Шоу, но и его солдат-негров. «Relinquent Omnia Servare Rem Publicam» [3, p. 135] – они отдали всё, чтобы послужить Республике. Rem Publicam, написанное у Лоуэлла подчёркнуто отдельно, ведёт читателя к исходному внутреннему значению этих слов: они отдали всё во имя «общего дела», служа общему делу. Общее дело – это и Республика, и общественное благо, дело, объединяющее чёрных и белых граждан Америки. Так пафос стихотворения изначально заявлен Лоуэллом. Его стихотворение

посвящено павшим в бою за республику Соединенных Штатов и союз человеческий.

Голос лирического героя звучит в строках стихотворения пронзительно и очень лично. Говоря о внутренней сопричастности Лоуэлла событиям Гражданской войны, подвигу тех, кто боролся «за общее дело», вспоминаются поэтические строки Юрия Левитанского, сражавшегося на фронтах Великой Отечественной войны, написанные им уже в послевоенное время:

«Я не участвую в войне,
Она участвует во мне» [4, с. 256].

Эти строки подчёркивают глубоко личностное измерение историзма в лирике, характерное для всех крупных поэтов.

Лоуэлл склоняет голову перед полковником Шоу, его солдатами, его отцом, желавшим видеть не памятник, а только тот ров, в котором зарыли тело его сына вместе с погибшими солдатами его полка:

«Shaw's father wanted no monument
except the ditch,
where his son's body was thrown
and lost with "his niggers"» [3, p. 136].

Отметим здесь, забегая вперёд, что в метафорической структуре стихотворения образ этого рва возникнет затем вновь в размышлениях поэта о современности.

В основе строения «Павшим за Союз» последовательное противопоставление двух смысловых и образных рядов, вскрывающих стержневую мысль стихотворения: полковник Шоу и его героический полк, с одной стороны, а с другой, – современная Америка «массового потребления», лишённая всякого героического и даже собственно человеческого порыва, поглощённая своекорыстной погоней за материальным процветанием. На Бостонском фестивале искусств, представляя своё стихотворение слушателям, Лоуэлл с горькой иронией назвал Бостон новым центром автостоянок [2, p. 158]. Это было сказано о городе, где зарождалась американская нация, откуда уходили на Гражданскую войну, борясь за идеалы свободы, равенства, братства Шоу и его солдаты. Но теперь памятник Шоу – «как кость в горле» самодовольного расистского Бостона, где и через сто лет после Гражданской войны негров подвергают дискриминации, однако эта «кость» есть фактически «стрелка компаса»:

«This monument sticks like a fishbone
in the city's throat.
Its Colonel is as lean
as a compass-needle» [3, p. 136].

У. Джеймсу в 1897-м солдаты-негры на памятнике казались живыми, он почти слышал, как они дышали, теперь Шоу задыхается в давящей атмосфере нового Бостона («seems to...suffocate for privacy» [3, p. 136]).

Особенно отчётливо противопоставление героического начала и современной Америки прослеживается на двух сквозных образах, через которые осуществляется целостное развитие мысли в стихотворении: это противостояние человеческого и нечеловеческого. Когда-то в детстве лирический герой любил разглядывать через стекло обитателей бостонского аквариума, ныне аквариум опустел, идёт мощное строительство подземных гаражей и стоянок, и он, словно заключённый концлагеря, может взглянуть на происходящее только через забор с колючей проволокой. В Бостоне живут и хозяйничают «динозавры-экскаваторы», это их мир, их гаражи, всех остальных держат за колючей проволокой:

«Behind their cage,
yellow dinosaur steamshovels were grunting
as they cropped up tons of mush and grass
to gouge their underworld garage» [3, p. 135].

Древние вымершие животные, словно вышедшие из-под земли, утверждают своё подземное царство. Всё человеческое сконцентрировано в лагере Шоу и его бронзовых солдат, они единственные живые люди в центре современного Бостона, и природа – теплокровная, живая природа – тоже оказывается на стороне Шоу (он бдителен, как птичка крапивник, подтянут и готов к действию, как борзая собака), но он задыхается в современном Бостоне:

«He has an angry wrenlike vigilance,
a greyhound's gentle tautness;
he seems to wince at pleasure
and suffocate for privacy» [3, p. 136].

А главное, Шоу обладает основным качеством человека, он пользуется правом, выделяющим человека в особый род людской, – правом совершать осмысленный нравственный выбор, выбор подлинно героический – умереть во имя жизни, служа общему делу:

«He is out of bounds now. He rejoices in man's lovely,
peculiar power to choose life and die» [3, p. 136].

Лоуэлл не просто противопоставляет бесплодие настоящего героическому прошлому: прошлое вынашивает настоящее; осознание исторической обусловленности и преемственности – одно из определяющих свойств поэзии Лоуэлла. Корыстное, «материалистическое» начало было заложено в самой «американской мечте». Отцы-пилигримы, отцы-

основатели, – родство с ними у современной Америки не только кровное, а ещё более крепкое – духовное. Протестантская этика, фактически отождествившая в массовом сознании материальное преуспеяние и «избранность» человека, его праведность в глазах Бога, превратила деньги в мерило человеческого успеха и человеческого достоинства. Поэтому мотив пуританского наследия естественно возникает в стихотворении. Он присутствует уже в первых строфах: даже балки, которыми на время подземных работ укрепили здание законодательного собрания, окрашены в «пуритански-тыквенный цвет»:

«A girdle of orange, Puritan-pumpkin colored girders
braces the tingling Statehouse» [3, p. 135].

Лоуэлл пишет, что в Бостоне нет статуй в честь погибших во Второй мировой войне, единственным памятником той войны становится образ Хиросимы на рекламной фотографии: на ней Хиросима вскипает над мослеровским сейфом, этой «Твердыней веков», уцелевшей в ядерной катастрофе. «The Rock of Ages» («Твердыня веков») – религиозная метафора для Иисуса Христа. Богобоязненные потомки пуритан, переселившихся в Америку, чтобы там найти землю обетованную, вполне логично и как добропорядочные буржуа именем Христа рекламируют мослеровские сейфы – эту подлинную твердыню официальной Америки. Используя «чужую речь» и выразившийся в ней «чужой» образ мышления, Лоуэлл раскрывает и критикует образ мышления Америки «массового потребления». Современная Америка наследует своё прошлое выборочно, отбрасывая героизм, выбирая чистоган и приближая гибель человечества: общая братская могила, тот ров, в котором зарыли тела полковника Шоу и его солдат, приблизился (в текст возвращается этот образ, а определённый артикль перекидывает мост между огромными потерями Гражданской войны и войны ядерной).

Научно-технический прогресс XX века не привёл к прогрессу нравственному, не решил социальных проблем. Огромный ров общей могилы для всех стал только ближе с изобретением ядерного оружия, а полёты в космос, приблизившие человечество к новым открытиям, не покончили с расовой дискриминацией. В конце стихотворения лирический герой смотрит телевизор, а перед ним всплывают вверх, как воздушные шары, растерянные лица негритянских школьников (возможно, произошло очередное нападение на школьный автобус):

«The ditch is nearer.
There are no statues for the last war here;
on Boylston street, a commercial photograph
shows Hiroshima boiling

over a Mosler Safe, the “Rock of Ages”
that survived the blast. Space is nearer.
When I crouch to my television set,
the drained faces of Negro school-children rise like balloons» [3, p. 136–137].

В заключительных строфах стихотворения Лоуэлл непосредственно противопоставляет образы Шоу и современной Америки. Аквариума уже нет, рыбы и морские чудища (автомобили и пр.) заполнили город:

«Colonel Shaw
is riding on his bubble,
he waits
for the blessed break.

The Aquarium is gone. Everywhere,
giant finned cars nose forward like fish;
a savage servility
slides by on grease» [3, p. 137].

Человек – тонкий, как стрелка компаса, мечтавший об «общем деле», сознательно служивший «общему делу» и так утверждавший свою человеческую суть («servare» эпитафия), – противостоит раблепию пресмыкающихся («savage servility»).

В подтексте стихотворения звучит вопрос: а дождётся ли Шоу появления людей, дождётся ли он перемен или господство подводного царства непреложно, может идеалы Шоу химера, мечта («is riding on his bubble»)?

Всё же в самом образе Шоу, непреклонного, не сгибающего спину борца, есть надежда (все метафоры в строении этого образа подчёркивают его стойкость: «wrenlike vigilance», «tautness»). Он – игла компаса, указывающая человеку возможность его человеческого выбора. И если в погоне за «мечтой» потребительская Америка обрастает жиром и скользит в нём («slides by on grease»), то полковник Шоу и все солдаты на памятниках героям Гражданской войны, давно уже неживые, с каждым годом становятся все стройнее и моложе («grow slimmer and younger each year» [3, p. 136]).

В образе полковника Шоу Лоуэлл утверждает возможность положительного, героического начала. Но сам лирический герой книги – всё-таки детище своего мира, с трудом преодолевающее в себе его пороки. В отличие от негибаемого Шоу, идущего на смерть, лирический герой скрючившись сидит у телевизора, напуганный происходящим. Он ещё вздыхает по временам «детства», по состоянию бездумной безответственности, которое воплощено в образе подводного царства:

«I often sigh still
for the dark downward and vegetating kingdom
of fish and reptile... » [3, p. 135].

Таким образом, несмотря на некоторые «исповедальные» элементы (а Лоуэлл принадлежал к так называемому «исповедальному» направлению в поэзии США), между автором и его лирическим «я» существует дистанция. Она необходима Лоуэллу для более полного выражения авторской позиции и критического отношения к самому лирическому герою, воплощающему сознание человека, растерявшегося в современном американском обществе. Но всё же лирический герой, пройдя долгий путь, находит и для себя в образе полковника Шоу ориентир и стрелку компаса.

Шоу не одинок в книге. Лоуэлл находит опору в том числе и в истории американской литературы. Размышляя над американской национальной историей, её парадоксами, Лоуэлл неоднократно обращался к творчеству поздних американских романтиков, в частности, Г. Мелвилла, образу Ахава в его романе «Моби Дик». В нём, по мнению Лоуэлла, сконцентрировались трагические противоречия американского общественного сознания, воплотились индивидуалистические и мессианские представления, заложенные в Америке с момента её основания отцами-пилигримами. Ахав, мнящий себя избранным для борьбы со злом, которое он видит воплощённым в Белом ките, сочетает в себе возвышенность цели и абсолютное пренебрежение к миру вокруг него, к другим людям. Он жесток и бесчеловечен и в результате губит себя и свой корабль, на борту которого словно собралось всё человечество. Злом оборачиваются действия самого «борющегося со злом» Ахава. В интервью английскому критику А. Альваресу Лоуэлл говорил: «Я глубоко сознаю свою принадлежность Америке. Если же говорить о моём представлении о ней, то это образ из «Моби Дика» Мелвилла: фанатик-идеалист, разрушающий мир по некоей простоте душевной. По-моему, это в нашем национальном характере» [5, p. 35].

Образ художника-воина, борца играет в стихах Лоуэлла особую роль; в «Павшим за Союз» эту линию подхватывает образ любимого Лоуэллом Готорна (стихотворение «Hawthorne»), одного из тех американских романтиков, кто первыми подвергли суровой критике «американскую мечту», вскрыв её внутренние изъяны. В письме к У.К. Уильямсу Лоуэлл говорил о романах Готорна, что в них «достаточно исторических и экономических фактов, чтобы взбесить весь Массачусетс» [6, p. 156]. Лоуэлл видел в Готорне и Мелвилле своих предшественников, в скромном Готорне – собирательный образ художника-борца. Рядом с посеребрёнными ликами

американских патриархов (Лонгфелло, Дж.Р. Лоуэлла) лицо Готорна опалено огнём:

«He looks like a Civil War officer.
He shines in the firelight. His hard
survivor's smile is touched with fire» [3, p. 118].

Уподобляя Готорна офицеру Гражданской войны, Лоуэлл прямо смыкает образ художника-борца с образом завершающего стихотворения книги – героем Гражданской войны полковником Шоу.

Как мы могли убедиться, в книге Лоуэлла история предстаёт и как события прошлого, и как коллективная память о них, закреплённая в памятниках, в литературном наследии, в формах повседневной жизни людей. Через осмысление истории лирический герой Лоуэлла оценивает и современность, и возможное будущее. Так поэт создаёт сложный образ мира, находящегося в процессе своего движения во времени.

Список литературы

1. Lowell, R. For the Union Dead. – N.Y.: Farrar, Straus & Giroux, 1964. 72 p.
2. Axelrod, S.G. Robert Lowell: Life and Art. Princeton: Princeton University Press, 1978. xiii, 286 p.
3. Lowell, R. Selected Poems. [Revised Edition]. – N.Y.: Farrar, Straus and Giroux, 1977 (Third Printing, 1980). 256 p.
4. Левитанский, Ю. Время, бесстрашный художник. – СПб.: Изд-во Азбука-Аттикус, 2021. 416 с.
5. Alvarez, A. Robert Lowell in Conversation with... // Profile of Robert Lowell / Compiled by J. Mazzaro. Columbus, 1971. P. 32–40.
6. Axelrod, S.G. Robert Lowell: Life and Art. Princeton: Princeton University Press, 1978. xiii, 286 p.

HISTORY THROUGH THE LENS OF LYRIC POETRY: ROBERT LOWELL'S BOOK "FOR THE UNION DEAD" (1964)

M.P. Kizima

The chapter discusses some of the characteristic approaches to history in lyric literary works, particularly in lyric poetry. The research is based on the book "For the Union Dead" (1964) by Robert Lowell (1917–1977), the distinguished American poet. The analysis of the book shows that historicism is a distinguishing feature of Lowell's poetry; through history his lyrical hero comes to an understanding of both, the present and a possible future. Lowell's lyric poetry combines the depth of historical vision with the sincerity of his personal voice. History in his poetry appears as a direct personal spiritual experience of the lyrical hero, which is an important distinguishing feature of historicism in lyrics.

Keywords: history, historicism, lyrics, lyric poetry, Robert Lowell, "For the Union Dead".

1.3. МИКРОИСТОРИЯ В КОНСТРУИРОВАНИИ КОЛЛЕКТИВНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ АФРОАМЕРИКАНОК НА ЮГЕ США (ОТ З.Н. ХЕРСТОН – К ДЖАМИЛЕ МИННИКС)

© Ю.В. Стулов

Глава опирается на исследования афроамериканской литературы в отечественном и зарубежном литературоведении и использует биографический и культурно-исторический методы исследования. Выдающаяся афроамериканская писательница первой половины XX в. Зора Нил Херстон сделала героиней своих произведений молодую афроамериканку, которая идентифицировала себя как свободную женщину и личность. Образ свободной афроамериканки, самой определяющей свою судьбу, развивался последующим поколением афроамериканских писательниц. Джамиле Минникс на новом повороте истории обращается к переломному событию в истории Америки – Движению за гражданские права и показывает, как микроистория ее героини становится частью борьбы за равноправие и справедливость. Она подчеркивает важность семейных ценностей и взаимосвязи людей, объединенных одним делом, для достижения подлинной свободы и равенства в стране, которая на протяжении столетий ущемляла права чернокожего населения. Используя возможности т.н. «черного английского», писательница обогащает языковую палитру романа, обеспечивая аутентичность голосов своих персонажей.

Ключевые слова: афроамериканская литература, З.Н. Херстон, Дж. Минникс, расизм, афроамериканка, самоидентификация.

Вышедший в 1937 г. роман «Их глаза видели Бога» известной афроамериканской писательницы Зоры Нил Херстон вызвал весьма противоречивые отклики и получил неблагоприятные отзывы со стороны видных афроамериканских авторов, вместе с ней разделявших славу Гарлемского ренессанса, включая Ричарда Райта. А ведь она была одной из ключевых фигур этого культурного явления, возвестившего о росте общественно-политического сознания афроамериканцев, который выразился в расцвете их культуры, музыки, литературы, оказавших огромное влияние на американскую культуру в целом. Понятие «новый негр» ознаменовало попытку освобождения от расовых стереотипов, чувства униженности и бесправия, выработки новых форм и жанров в искусстве и литературе. Но упор в ее повествовании на формировании личности свободной чернокожей женщины с американского Юга, которая сама определяет свою судьбу, в то время еще представлялся слишком радикальным даже для ее собратьев по перу, одновременно, возможно, ревновавших к ее успеху и популярности. Это необыкновенно пронзительный лиричный роман, повествующий о поиске героиней себя, любви и самореализации женщины в условиях мужского доминирования и расовой дискриминации. Писательница сумела изобразить не только особенности быта американского Юга, неоднозначное положение чернокожей женщины в пропитанном расизмом обществе, но и передать его в диалогах разговорным языком черных южан, что до того времени

не было принято в литературном дискурсе. В отличие от произведений своих современников она не акцентирует расовое противостояние, а рисует Юг, каким она его знает. На страницах романа возникают реальные человеческие судьбы, а героиня принимает людей с их добродетелями и недостатками, не вынося сурового и окончательного приговора. Несомненным достоинством книги, как и всего творчества Херстон, стало то, что, по мнению И.В. Морозовой, она «показывает в сочных и тщательно выписанных деталях уникальность черной культуры и быта, сосредоточивала свое внимание на внутренних переживаниях и эмоциональной жизни своих персонажей» [1, с. 59].

Ее собратям по перу не дано было предугадать, что пройдет четыре десятилетия, и роман будет признан в числе 100 лучших книг на английском языке и заложит основы для взлета литературы женщин-афроамериканок 1970–1980-х гг. Умерла она в полной неизвестности, и даже могила была забыта. Заново открыла ее имя для мировой и американской литературы Пулитцеровская лауреатка Элис Уокер, много сделавшая для увековечивания ее памяти и публикации романа. В творчестве Уокер обнаруживаются следы влияния Херстон и в идейно-тематическом, и художественном плане, как и в произведениях Тони Моррисон, Тони Кейд Бамбара и других афроамериканских писательниц следующего поколения. Как справедливо отмечает Аманда Бейли, Херстон «превозносятся за то, что она стала долгожданной литературной прародительницей черных авторов-женщин»¹ (a much longed-for maternal literary ancestry) [2, p. 319].

Творчеству Херстон, Уокер, Тони Моррисон посвящены многочисленные книги, диссертации, статьи, а вот имя Джамилы Минникс (Jamila Minnicks) практически не известно ни отечественным, ни зарубежным литературоведам. Оно и понятно: она, как и ряд других молодых авторов, только вступила на литературную стезю, но уже успела вызвать широкий читательский интерес. Ее роман «Восход Луны над городом Нью-Джессап» (Moonrise Over New Jessup, 2023) удостоен премии Американской библиотечной ассоциации 2024 г. за первый роман, стал книгой 2023 года журнала “Southern Literary Review”, финалистом премии Центра художественной литературы за первый роман (2023) и был номинирован на книжную премию Crook’s Corner за дебютный роман, действие которого происходит на американском Юге (2023). Ранее Минникс уже получила премию PEN/Bellwether (2021), вручающуюся раз в два года за ранее не опубликованное произведение социальной направленности, отличающееся высокими художественными достоинствами. Этим произведением как раз и был еще не опубликованный роман «Восход Луны...».

По своему образованию Минникс – юрист. Выпускница Мичиганского университета, она продолжила учебу в Школе права Хауардского университета и Правовом центре Джорджтаунского университета. Однако, с юных лет в ней жило стремление заниматься литературным творчеством. По ее словам, «начало ее писательской карьеры относится примерно к 2019 г., <...> потому что я начала задаваться вопросами о мире, и мне хотелось попытаться понять вещи, которые происходили вокруг меня. Я всегда хотела писать творчески, но мне всегда говорили, что я не могу творчески писать в суде, потому что это очень техническое письмо, и мне был нужен выход для моих творческих способностей» [3]. К настоящему времени она автор ряда рассказов и эссе, затрагивающих социальные проблемы американского Юга, которые публиковались в различных американских изданиях.

Роман возник из рассказа, который задумала Минникс; по мере работы он перерос в крупное произведение. Книга переносит читателя в Алабаму в разгар Движения за гражданские права в 1957 г. и повествует о судьбе молодой афроамериканки Элис, которая потеряла родителей, а теперь вынуждена спасаться бегством из-за столкновения с хозяином дома и оказывается в местечке Джессап, населенном только чернокожими американцами. Здесь все создано их руками и принадлежит им. Микроистория Элис вписывается в историю американского Юга конца 1950-х – начала 1960-х гг. Но, как верно замечает Клод Маттурро, «это не только правдиво написанный исторический роман в своем лучшем виде, но и нежная любовная история о двух людях, которые вопреки всему встретились в Джессап и медленно строят совместную жизнь, которая не должна прерваться» [4]. В романе личная история Элис Янг становится частью реальной истории американского Юга. По признанию самой Минникс, она пишет для тех, кто помнит семейные истории американского Юга: «Мы должны передать всю полноту этих историй, потому что иначе, если мы отсечем лучшую часть этих историй, если мы отсечем те куски нашей истории, которые свидетельствуют о нас как о человеческих существах, а мы просто маргинализируем людей, мы на самом деле все сводим только к нашей травме, тогда что же мы говорим? И что мы передаем будущим поколениям?» [3].

Само местечко Джессап придумано писательницей, однако то, что происходит там, достаточно типично для атмосферы того времени: к тому времени уже появился черный средний класс и возникло несколько поселений такого типа. Не имея средств продолжать путь на север к сестре в Чикаго, девушка остается здесь и начинает новую жизнь, обретая себя и открывая любовь, ценность семьи и содружества людей одного цвета кожи

и схожих убеждений. Этот город построен предками сегодняшних жителей в начале XX века на болотах, «еще с времен страданий. Но из страданий произрастает стойкость, а из стойкости – характер, а из характера – надежда» [5, р. 9]. Как и Херстон, Минникс подчеркивает самобытность, уникальность идентификации черной женщины. Однако обретение счастья дается далеко не просто. Местные жители отвергают идею интеграции, которую в то время активно продвигают сторонники серьезных перемен в американском обществе, включая Мартина Лютера Кинга. Город основан на болоте, которое они осушили, и построили здесь место, где не было противостояния с белыми, где процветал черный бизнес, и которое они не хотят потерять. Здесь Элис может спокойно бродить по городу, не опасаясь встречи с куклуксклановцем, заниматься своим делом, не прося согласия белого, не видя оскорбительных табличек типа «Только для белых». У нее целых две работы, и она не должна трястись над каждым центом. А муж Элис Реймонд вместе с братом и друзьями стремятся совершенно преобразить жизнь и готовы к радикальным шагам, понимая, что у них много противников, которые желали бы сохранить статус кво. Как и ее тесть, она боится, что перемены скажутся самым негативным образом на судьбе города, который она полюбила всем сердцем, и где у нее появились семья и дом, и где ей не надо бояться белых расистов.

Исходя из истории собственной семьи, Минникс всячески подчеркивает важность семейного очага для черной женщины, где она призвана быть опорой семьи. В ее героине борются противоречивые чувства: она искренне любит мужа и готова поддержать его в борьбе за гражданские права; ей важно уважение со стороны родственников, которых она искренне полюбила. А его брат Перси еще более радикально настроен и требует решительных перемен, интеграции, которая обеспечивала бы истинное равноправие, когда черные американцы будут допущены к управлению страной. С другой стороны, Элис боится, что этот мир, который они создали с такой любовью, будет уничтожен. Она вполне обоснованно допускает, что интеграция может привести к усилению агрессии со стороны белых, стремившихся не допустить черных к решению проблем страны, как это происходило практически на всей территории американского Юга на протяжении всей истории, но особенно во время Движения за гражданские права, когда активисты преследовались, подвергались тюремному заключению и даже смерти. В то время как мужчины в ее семье осознанно участвуют в его деятельности, но при этом должны хранить все в тайне, опасаясь как реакции белых, так и недовольства обитателей города, стремящихся сохранить статус кво, она понимает, чем все они рискуют.

Минникс поднимает вопрос, который был и остается актуальным по сей день еще с конца XIX в.: сможет ли интеграция черных американцев в белое общество решить многовековые проблемы и преодолеть травмы, или лучше было бы для них изолироваться от белого общества и жить по своим законам? И попытку ответа писательница оставляет своей героине, которая ищет решение, вступая в контакт с другими женщинами, взгляды которых она не всегда принимает. В разговоре со свекром по поводу происходящего Элис твердо заявляет ему, что нужно менять ситуацию во взаимоотношениях с людьми по другую сторону леса, т. е. с белыми жителями: «Это наши жизни, а они действуют так, будто мы должны быть в их распоряжении по одному кивку головы» [5, р. 211]. И это идет вразрез с увещаниями Букера Вашингтона, бывшего раба, а впоследствии советника Президента МакКинли, отстаивавшего идею расового компромисса, который в 1913 г. приехал в город, чтобы поздравить жителей с тем, что они «реализовали самую большую его амбицию» [Там же, р. 210], построив город, не зависимый от белых. Вот только белые «все это проглотили, потому что они услышали только то, что «негры оставайтесь, но только со своей стороны леса» [Там же]: ведь все средства оставались в распоряжении белых по другую сторону, а черная община ничего не получала из городских налогов, что и вызвало у черных активистов стремление изменить правила жизни и добиться реального равенства, а у белых – страх перед «нашествием черных, истории о которой распространялись в их среде как инфекция» [Там же, р. 205]. И Элис делает свой выбор.

Писательница вступает в заочный диалог с романом Зоры Нил Херстон, что проявляется в нескольких схождениях или пересечениях. Однако, если роман Херстон начинается возвращением Джени Кроуфорд домой с последующими воспоминаниями о событиях прошлого, Минникс начинает бегством из родных мест и поиском и строительством своего дома. Но общей связующей темой является любовь, которая позволяет обеим женщинам не только состояться, но самореализоваться и выдержать удары судьбы. Для них характерно стремление не замыкаться в рамках расы, а, скорее, освободиться от ограничений, которые налагает расовая проблема на черную женщину. Тем самым обе воплощают свободную женщину, которая отстаивает право на собственный голос. В разных обстоятельствах, на разном временном отрезке они обретают самость; тем самым прослеживается эстафета превращения молодой наивной афроамериканки в мудрую и сильную женщину, благодаря которой возможно обретение покоя и созидание. Читатель смотрит на происходящее их глазами, проникая в их непростой внутренний мир, отмеченный поэзией и ощущением красоты бытия, что не

часто случается в афроамериканском романе с его упором на актуальность социальных проблем.

Не менее важно языковое оформление текста. Херстон была новатором, используя в речи персонажей т. н. «черный английский» (Ebonics), т.е. социолект американского диалекта английского языка, что после нее успешно делают многие афроамериканские авторы. Его нельзя ассоциировать с ленивой речью безграмотных чернокожих, как это делают некоторые переводчики. Это особый социолект со своими грамматическими и фонетическими правилами и словоупотреблением. Минникс мастерски пользуется его возможностями, чтобы подчеркнуть эмоциональное состояние своих героев, когда они не контролируют свою речь и пересыпают стандартные фразы лексикой «черного английского». Писательница к тому же активно пользуется переключением языковых кодов, усиливая эффект текста. Со страниц книги звучит аутентичная речь афроамериканцев-южан, отражая специфику места, где происходит действие, и лингвистические особенности языка местности. Тем самым насыщаются и обогащаются образы героев, отличающихся по своему словарю и интонациям друг от друга. Через манеру речи Элис, поиск слов, запинки, обрывы фраз, междометия, путанность высказываний, перескакивание на «черный английский» писательница передает ход мыслей и чувств героини, ее созревание как личности. Но при этом текст перемежается абзацами, следующими нормам письменной речи, разговорами персонажей, изъясняющихся на устном диалекте, и возникает ощутимый контраст диалогов с лирическими сценами, где Элис разговаривает сама с собой, вглядываясь в бездонное ночное небо с россыпью звезд, и реальность уступает место поэзии, живущей в ее душе: «Ночные небеса вобрали в себя всю тишину, которая окружала меня. Даже с открытыми глазами бесконечные небеса в деревне были черными, такими же темными, как веко. Бесконечная песнь сверчков напоминала мне звук, остающийся в ушах, когда замолчал тяжелый медный школьный колокол. А каждая бриллиантовая звездочка на небе – это был кто-то, кто когда-то хаживал по земле с теми же самыми завитушками, той же кожей, тем же смехом или родинкой, что и у меня. Их кровь пульсировала по моим венам, яркая, как звезды, внутри меня. Я так могла сидеть часами и быть с небом. Быть небом. Видеть всю себя как Алабаму» [5, р. 111]. Это удивительно лиричный и оптимистический роман, вселяющий надежду.

Начиная с Зоры Нил Херстон, все последующие афроамериканские писательницы в центре своих произведений ставили молодую афроамериканку, от которой сама судьба требовала самоидентификации, без

чего была невозможна ее реализация как женщины и личности. Это была свободная женщина, которая сама определяла свой путь в жизни. Джамила Минникс на новом повороте истории обращается к переломному событию в истории Америки – Движению за гражданские права и показывает, как микроистория ее героини становится частью борьбы за равноправие и справедливость, продолжая традицию своих предшественниц в литературе. Она подчеркивает важность семейных ценностей и взаимосвязи людей, объединенных одним делом, для достижения подлинной свободы и равноправия в стране, которая на протяжении столетий ущемляла права чернокожего населения. Используя возможности т.н. «черного английского», писательница обогащает языковую палитру романа, обеспечивая аутентичность голосов своих персонажей.

Примечания

¹ Здесь и далее перевод с англ. автора. – Ю. С.

Список литературы

1. Морозова, И.В. Расовый вопрос в эссеистике З.Н. Херстон // Вестник Ивановского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. 2022. Вып. 1. С. 57-65.
2. Bailey, A. Necessary Narration in “Their Eyes Were Watching God” // The Comparatist. 2016. Vol. 40. P. 319–337.
3. An Interview with Jamila Minnicks, 2023 First Novel Prize Finalist for Moonrise Over New Jessup. Dec. 1, 2023. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: <https://centerforfiction.org/interviews/an-interview-with-jamila-minnicks-2023-first-novel-prize-finalist-for-moonrise-over-new-jessup> (дата обращения 01.10, 2025).
4. Matturro, C. August Read of the Month: “Moonrise over Jessup” by Jamila Minnicks // Southern Literary Review. Aug. 2, 2023. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: <https://southernlitreview.com/reviews/august-read-of-the-month-moonrise-over-new-jessup-by-jamila-minnicks.htm> (дата обращения 25.09.2025).
5. Jamila Minnicks. Moonrise Over New Jessup. – New York: Algonquin Books of Chapel Hills, 2023. 324 p.

MICROHISTORY IN BUILDING UP THE COLLECTIVE IDENTITY OF AFRICAN AMERICAN WOMEN IN THE US SOUTH (FROM Z.N. HURSTON – TO JAMILA MINNICKS)

Yu.V. Stulov

The chapter is rooted in the study of African American literature in domestic and foreign literary studies and uses the biographical and cultural-historical methods. Zora Neale Hurston, a prominent African American writer of the first half of the 20th century, made the protagonist of her works a young African American woman who identified herself as a free woman and personality. The character of a free African American woman who determines her own life was developed by the next generations of African American women writers. On the new turn of history, Jamila Minnicks addresses the radical period in US history – the Civil Rights movement and shows how her heroine’s microhistory becomes part of the struggle for equality and justice. She emphasizes the importance of family values and of the interconnection of people who are united by one goal for achieving real freedom and equal opportunities in the country that for

centuries had infringed upon the rights of Black Americans. Using the possibilities of the so-called Black English the writer enriches the novel's linguistic tapestry ensuring the authenticity of her characters' voices.

Keywords: African American literature, Z.N. Hurston, J. Minnicks, racism, African American woman, self-identification.

1.4. ИСТОРИЯ И ИСТОРИИ В ТВОРЧЕСТВЕ П. ЭКРОЙДА

© М.В. Дубкова

В главе исследуется творческий метод П. Экройда с опорой на работы по философии истории, изданные во второй половине XX века. В основу методологии данного исследования лежат статьи и монографии философов, писавших в русле так называемого «лингвистического поворота» в философии истории, произошедшего во второй половине XX века. Мы опирались на работы Х. Уайта, А. Данто и Ф. Анкерсмита, которые исследовали принципы построения исторического повествования и сравнивали их с принципами построения литературного произведения. Центральным выводом работы становится идея о том, что Экройд сознательно выбирает рассказывать об истории, как если бы это был роман, поскольку именно так человек воспринимает факты, которые мы узнаем через призму прошлых исследований.

Ключевые слова: Экройд, история, философия истории, лингвистический поворот, интеллектуальная история.

Питер Экройд издал «Историю Англии», в которой рассматривается история Англии с самых древних времен до Новейшего времени. Книга разделена на 6 томов: «Основание» (*Foundation*) – от первых поселений до воцарения Тюдоров (1485), «Тюдоры» (*Tudors*) – от Генриха VIII до Елизаветы I (1485–1603), Мятёжный век (*Rebellion*): история Англии От Якова I до Славной революции (1603–1688), Революция (*Revolution*): история Англии. От битвы на реке Бойн до Ватерлоо (1690-1815), Расцвет Империи (*Dominion*) – от Ватерлоо до Бриллиантового Юбилея королевы Виктории (1815–1897), Новая Эпоха (*Innovation*) – с 1902 года и по 2000 год. Как видно, эпохи распределены неравномерно по годам, но примерно равномерно по смысловому наполнению. Можно сказать, что этот труд является логическим продолжением его многолетней работы по написанию биографий выдающихся личностей, а также биографий Лондона и Темзы. В этом произведении он исследует концепцию «гения места», но уже в более масштабном варианте. Так, например, в первой книге Экройд пишет: «Поколения приходили и уходили, но в жизни людей, насколько мы можем судить, не менялось ничего или почти ничего. Они не сдавались, они выживали. Мы не знаем, на каком языке они говорили. О том, как и кому они молились, мы тоже не имеем понятия. Но они не были безъязыкими. Их интеллектуальные возможности были так же велики – или так же малы, – как наши собственные. Они смеялись, плакали и молились. Кто

же они? Прародители англичан, прямые предки многих из тех, кто и сейчас принадлежит к этому народу. Существует аутентичная и мощная генетическая структура, связывающая живущих с давно ушедшими. В 1995 году два палеонтолога доказали, что образец генетического материала, взятый из тела мужчины, захороненного в пещерах ущелья Чеддер 9000 лет назад, во многом совпадает с образцами, взятыми у нынешних жителей этой территории. У них у всех был общий предок по материнской линии. Значит, есть преемственность. Те древние люди выстояли. Англичане не были «англосаксами» или «кельтами»; они были доисторическим островным народом» [1, с. 14]. Сразу же вспоминается вступление к биографии Лондона, где город метафорически представал в виде юноши, а рассказ об истории Экройд начал с того, что священные места оставались священными на протяжении практически всей истории, вне зависимости от религии. Так, например, капища друидов превратились в христианские церкви. Именно эта тема возникает в одном из интервью Экройда вскоре после выхода первого тома. «What underlines that random happenstance are the deep continuities of national life that survive, uninfluenced by the surface events. In this book, I have little chapters on, say, medieval medicine, or punishment, or medieval humour, simply to convey the broad continuities that underlie this bewildering range of events. Continuities of the soil, the land, the earth<...>As I said in my London book, it's a sort of territorial imperative, the landscape; the shape of the geology, almost, has a definite though not comprehended effect on human behaviour, human need. So that's one of the things I was trying to explore I suppose» [2]. («В основе этим случайный счастливых совпадений лежит глубинная продолжительность жизни нации, которая выжила, и на которую не повлияли поверхностные события. В этой книге есть небольшие главы о, например, средневековой медицине или наказаниях, или о средневековом юморе просто для того, чтобы передать то, насколько всеобъемлюща эта продолжительность, охватывающая удивительно широкий спектр событий. То, что пронизывает почву, землю, страну. <...> как я уже говорил в своей книге о Лондоне, своего рода территориальный императива, тот самый пейзаж, та самая геологическая форма, оказывает сильное, но не до конца осознаваемое влияние на человеческое поведение и их потребности. Это одна из тех тем, которые, как мне кажется, я пытался исследовать»).

Однако очевидно, что этот труд не является попыткой научного исследования. Он принадлежит скорее к научно-популярной литературе, рассчитанной на широкую аудиторию. Возникает закономерный вопрос о новизне и актуальности подобной работы.

Чтобы ответить на этот вопрос, представляется продуктивным проанализировать «Историю Англии» с точки зрения «лингвистического поворота» в философии истории. В послевоенной Европе и Америке философы истории обращаются к историографии и пытаются заново переосмыслить, что такое событие, что такое история. По словам Е.Г. Трубиной, «вечный спор о самоопределении истории по отношению к искусству и науке прошедшее столетие повернуло в русло дискуссий об отношениях истории с языком, дискурсом и текстом. «Поворот к языку» явился, возможно, главным итогом интеллектуальной истории XX века и привел к пониманию того, что прямой доступ к исторической реальности невозможен: представая перед нами в тех или иных вариантах языковой репрезентации, она всегда уже истолкована» [3, с. 505].

В 1965 Артур Данто выпускает книгу «Аналитическая философия истории» (*Analytical philosophy of history*). Один из центральных вопросов его исследования – отношения между нарративом и теоретическим переописанием событий. Он утверждает, что субстантивная философия истории и история относятся к разным жанрам. Он пишет: «и моя основная идея будет заключаться в том, что полное описание прошлого предполагало бы полное описание будущего, поэтому нельзя получить полного исторического описания, не создав вместе с тем некую философию истории. Поэтому, если невозможна правомерная философия истории, то не может существовать правомерного и полного исторического описания. Перефразируя знаменитый логический результат, можно кратко сказать: невозможно непротиворечивое полное историческое описание» [4, с. 25]. Позволю себе привести длинную цитату, иллюстрирующую данное утверждение. «Рассмотрим рождение Дидро в 1715 г. Одним из истинных исторических описаний этого события будет то, что в 1715 г. родился автор «Племянника Рамо». до того, как «Племянник Рамо» был написан, никто не мог дать такого описания, если только он не выдвигал определенного утверждения о будущем, т. е. не высказывался пророчески. В течение соответствующего интервала времени такое историческое описание должно было бы логически опираться на предложение, относящееся к философии истории. Но без такого описания у нас не было бы полного описания события, случившегося в 1715 г. Таким образом, мы не можем иметь полного исторического описания, не предполагающего некоторую философию истории. Это универсальный принцип. Всегда будут существовать описания событий 1715 г., зависящие от описания тех событий, которые еще не произошли. Лишь после того, как эти события произойдут, мы сможем дать их описания и получить полное описание первых событий. Но давать эти

описания еще до того, как произошли соответствующие события, значит заниматься философией истории. Таким образом, если философия истории невозможна, то так же невозможны и полные исторические описания, и, стало быть, исторические описания являются существенно неполными» [4 с. 26].

Спрашивать о значении некоего события в историческом смысле этого термина – значит ставить вопрос, на который можно ответить только в контексте заверщенного рассказа [story]. Одно и то же событие будет приобретать различные значения в соответствии с тем рассказом, в который оно включается, или, иными словами, в соответствии с разными множествами более поздних событий, с которыми его можно связать. В контексте работы Экройда можно сказать, что он руководствуется данным подходом, когда выбирает, о каких фактах говорить в своих биографиях и «Истории». Он не претендует на максимальную достоверность. В одном из интервью, говоря о жанре, в котором он пишет, Экройд отмечает, что хотел бы смешать поэзию, прозу, драму и беллетристику, факт и вымысел («You mention the hybrid of poetry and drama and fiction, but I would also like to include historical narrative as part of that mingling, for example. I am interested in creating a form that includes those elements which have been generally classified as ‘fact’ and ‘fiction’») [5].

Одним из первых, кто предложил этот поворот – Хейден Уайт, американский историк и литературный критик. В 1973 году он опубликовал свою наиболее известную книгу «Метаистория: Историческое воображение в Европе XIX века» («*Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*»), в которой предположил, что историки XIX века прибегают к литературным тропам для описания событий и их интерпретации. В «Метаистории» Уайт выделяет четыре основных тропа: метафору, метонимию, синекдоху и иронию. Продолжая исследование, в 1987 Уайт публикует «Содержание формы» (*The content of the form*), в котором показывает влияние формы на изложение в работах Буркардта, Мишле, Ранке и Токвиля. Основная гипотеза заключается в том, что историк пишет лишь о тех событиях, которые могут составить последовательное и завершенное в себе целое, подобно писателю, сочинившему сюжет и выстраивающему вокруг этого сюжета законченное произведение. По мнению Уайта, исторические нарративы – это «не только модели событий и процессов прошлого, но также метафорические заявления, устанавливающие отношения сходства между этими событиями и процессами и – типами историй, которыми мы согласительно пользуемся, чтобы связать события нашего существования со значениями, закрепленными культурой... Исторический

нарратив служит связующим звеном между событиями, которые в нем описаны, и общим планом – структурами, конвенционально используемыми в нашей культуре, для того, чтобы наделять смыслами незнакомые события и ситуации» [4, с. 36].

Современный историк не может напрямую наблюдать объект своего исследования. Он может изучать документы, предметы быта, свидетельства современников. Однако все это – кусочки паззла, который можно описать и истолковать множеством разных способов. Не зря говорят, что «врет, как очевидец». Все зависит от того, под каким углом историк или писатель смотрит на свой объект. Если же принять во внимание гипотезу, что Экройд пишет не один, а с чьей-то помощью, то пар глаз и точек зрения становится больше, и сложнее прийти к консенсусу. История предстает знанием второго порядка, более приближенной к литературе, чем к точной науке.

Кроме того, Хейден Уайт полагает, что профессиональная историография создана в университетах, чтобы служить интересам национального государства, помогать в создании национальных идентичностей, и использовалась при обучении педагогов, политиков, колониальных администраторов, политических и религиозных идеологов в очевидно «практических целях» [5, с. 36]. Он разграничивает историческое прошлое и практическое прошлое. Так называемое «историческое прошлое» является *конструкцией* и лишь тщательно отобранной *версией* прошлого, понимаемого как тотальность всех некогда имевших место, а ныне исчезнувших событий и сущностей, большая часть которых не оставила никаких следов своего существования [5, с. 36]. Разумеется, именно поэтому историки все время вынуждены уточнять предмет истории: государство, нация, класс, место или территория, учреждения и так далее, о которых можно рассказать основанную на фактах (а не вымышленную) историю.

Продолжает и развивает идеи Уайта его ученик, Франк Анкерсмит, голландский ученый. Его книга «Нарративная логика: Семантический анализ языка историков» (*Narrative logic: a semantic analysis of the historian's language*) представляет исследование проблемы противопоставления языка и опыта, поскольку, по Анкерсмит, опыт противоположен языку, опыт мы проживаем, но язык не в состоянии описать наши переживания. Соответственно, все, что мы описываем, не может быть описано достаточно полно и адекватно. И любое историческое описание не полно, поскольку не обладает инструментом для полного описания опыта. Анкерсмит в своих работах противопоставляет историческое прошлое и практическое прошлое. Историческое прошлое – то, которое появляется в работах ученых историков, часто используется для решения идеологических задач, преподается в школах и ВУЗах, и т.д.

Практическое же прошлое – то, на что человечество опирается для решения задач, как повседневных, так и экстренных. И вот задачей современной истории Анкерсмит ставит приближение к этому практическому прошлому, хотя оно и является неопишным. Экройд в своих книгах также больше интересуется тем, что в терминах Уайта и Анкерсмита может быть описано как практическое прошлое. «Also, by the things that don't change. If we were transferred back a century or two I don't think we'd find the excitement or panic or worry or surprise of life any different from the way we do today. Health, money. That's what people worried about in the 14th century as much as today. I find it so much more interesting than the supposed activities of kings, queens, generals. I must say I felt at times I was going to get tired of this endless chronicle of royal and parliamentary battles, but it has to be dealt with in the same way you deal with the more interesting, less sensational matters» [2] (Также, теми вещами, которые не изменяются. Если бы нас перенесли назад на век или два, я не думаю, что мы бы нашли отличные от современных поводы для восхищения, паники, беспокойства. Здоровье, деньги. Люди беспокоились об этом в 14 веке, и сейчас беспокоятся. Для меня это намного интереснее того, чем занимались короли, королевы, генералы. Должен сказать, временами я уставал от бесконечных хроник королевских и парламентских баталий, но ими приходилось заниматься наравне с куда более интересными лично мне, но менее сенсационными темами).

Эти работы, на мой взгляд, хорошо объясняют подход Экройда к истории и историческому. На протяжении своей творческой жизни он пишет биографии творческих личностей, визионеров, (Чосер, Шекспир, Чаплин, Хичкок), потом переходит к биографии Лондона и биографии Темзы, опять же, говоря о преемственности и гении места, который и вдохновляет визионеров. История Англии в его интерпретации становится историей нации, которая сформировалась на этой земле, и продолжает развиваться, сохраняя традиции. Очевидно, что для создания такого нарратива Экройд тщательно отбирает факты, в каких-то моментах прибегая к построению гипотез (особенно когда речь идет о биографиях и мыслях героев, не подтвержденных документальными свидетельствами), и выстраивает нарратив в соответствии с закономерностями построения литературного произведения.

Список литературы

1. Акройд, П. Основание. – М.: Колибри, 2020. 623 с.
2. Ackroyd, P. «I just want to tell a story». [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.theguardian.com/books/2011/aug/25/peter-ackroyd-interview-foundation-england> (дата обращения 22.10.2025)

3. Трубина, Е.Г. «Метаистория» и историки. // Уайт Х. Метаистория: Историческое воображение в Европе XIX века. – Екатеринбург, 2002. С.505-519.
4. Зверева, Г.И. Реальность и исторический нарратив: проблемы саморефлексии новой интеллектуальной истории. // Одиссей: Человек в истории. – М., 1996. С 15-25.
5. "I think after More I will do Turner and then I will probably do Shakespeare." An Interview with Peter Ackroyd [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://webdoc.sub.gwdg.de/edoc/ia/eese/articles/schuetze/8_95.html (дата обращения 22.10.2025)
6. Уайт, Х. Практическое прошлое. М.: Новое литературное обозрение; 2024. 192 с.
7. Oakeshott, M. On History and Other Essays. Oxford: Blackwell, 1983. 220 с.

HISTORY AND STORIES IN THE WORK OF P. ACKROYD

M.V. Dubkova

This chapter examines the creative method of Peter Ackroyd, drawing upon works in the philosophy of history published in the second half of the 20th century. The methodological foundation of this research is constituted by the articles and monographs of philosophers working within the framework of the so-called "linguistic turn" in the philosophy of history, which occurred in the latter half of the 20th century. The study is based on the works of H. White, A. Danto, and F. Ankersmit, who investigated the principles of constructing historical narratives and compared them with the principles of literary composition. The central conclusion of the work is the idea that Ackroyd consciously chooses to narrate history as if it were a novel, positing that this approach mirrors the human perception of facts, which we apprehend through the lens of prior interpretations.

Keywords: Ackroyd, history, philosophy of history, linguistic turn, intellectual history.

1.5. ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ПРОШЛОГО В «УЖАСНЫХ ИСТОРИЯХ» ТЕРРИ ДИРИ

© И.Б. Архангельская, А.С. Архангельская

Цель главы состоит в том, чтобы рассмотреть книжную серию «Ужасные истории» (1993–2011) Т. Дири в контексте современной развлекательно-познавательной детской литературы и определить, какое понимание истории она формирует. Используя системный, сравнительный, текстуальный и лингвистический методы исследования, авторы рассматривают книги цикла и приходят к выводу о том, что «Ужасные истории» Т. Дири являются примером жанра иллюстрированной популярной просветительской литературы с элементами комиксов, в которой английский юмор играет большую роль. В книгах заметна определенная англоцентричность (большинство из них посвящено истории Англии), предвзятость и политизированность. Они не могут заменить учебник, но формируют интерес молодежи к истории, служат инструментом продвижения британского видения прошлого как Великобритании, так и других стран.

Ключевые слова: «Ужасные истории», Терри Дири, познавательная детская литература, английская литература, историческая тематика в литературном тексте.

Интерес детей и подростков к отечественной и мировой истории трудно сформировать только в рамках школьных занятий, на что обращали внимание многие отечественные и зарубежные ученые, предлагая

знакомиться с прошлым с помощью популярной литературы, комиксов, кинематографа, телевидения, театральных постановок [1–8]. Проект «Ужасные истории» («Horrible Histories»), развивавшийся от небольших иллюстрированных книг к телесериалам и компьютерным играм, полностью соответствует этим рекомендациям.

С 1975 по 1977 гг. педагог Терри Дири ставил в школе г. Сандерленд спектакли на исторические темы, а позднее задумал в популярной форме рассказать учащимся младших и старших классов о событиях из прошлого Британии и других стран. Он является автором серии книг: первая из них, «Ужасные Тюдоры» («Terrible Tudors»), появились в 1993 году, и ее соавтором был Нил Танг (Neil Tonge), а вторая – «Потрясающие египтяне» («Awesome Egyptians», 1994) написана совместно с Питером Хеплвайтом (Peter Hepplewhite). Большинство иллюстраций выполнены Мартином Брауном (Martin Brown). Набравшие популярность книги были адаптированы для телевидения, при этом в некоторых эпизодах принял участие известный британский актер Стивен Фрай. «Ужасные истории» существуют в формате мультипликации, видео и настольных игр.

Успех книжного цикла можно объяснить удачным сочетанием юмора, исторических фактов, смелостью интерпретаций событий и исторических личностей без стереотипов во всем их величии и позоре, красоте и уродстве с учетом законов, правил и обычаев ушедших эпох с позиции человека XX–XXI вв.

Исследовательская задача состоит в том, чтобы рассмотреть феномен книг «Ужасные истории» Т. Дири в контексте современной развлекательно-познавательной детской литературы, определить, какое понимание истории они формируют. В работе использованы системный и сравнительный методы исследования, текстуальный и лингвистический анализ. Авторы опирались на книги Т. Дири разных лет, труды отечественных и зарубежных ученых, а также академические и популярные статьи, посвященные «Ужасным историям».

Т. Дири стремился простым языком с юмором представить мировую и отечественную историю, в которой много фактов, имен, дат, кровавых («gory») эпизодов. Ему хотелось разоблачить правителей, «которые всегда негодяи», и показать «обычных людей», настоящих героев своего времени [9]. Он ставил перед собой задачу пробудить у детей и подростков интерес к истории, выбрав необычный подход: дидактический дискурс в книгах включает рассказ о значимых событиях и персонах из различных эпох и стран в формате неформальной беседы, где есть место юмору. В коммуникации с аудиторией прослеживаются заговорщические нотки

[3, p. 231]. Повествование ведется от лица «всеведущего» автора, который позиционирует себя как друга школьников и часто ставит под сомнение авторитет учителей: они «не все знают», «не все расскажут» на уроках. Тексты сопровождаются инфографикой, заданиями на проверку знаний, сближающих их с учебно-познавательной литературой. Но, как и в творчестве Франсуа Рабле, в «Ужасных историях» присутствует «вольность смеха» в сочетании с устранением барьеров «языкового догматизма» [10, с. 523]. Т. Грочовский предлагал анализировать книги и телеверсии «Ужасные истории» в контексте описанного М.М. Бахтиным карнавала и гротеска средневековой культуры [11, p. 134–136]. Высмеивать, как демонстрирует Дири, можно все: ритуалы и традиции, победы и поражения, борьбу за власть, смерть от болезни и на эшафоте, пытки и наказания, при этом для шуток используется разговорный, а иногда площадной язык.

Значимую часть в книгах занимают картинки с репликами изображенных на них людей. Они напоминают детские рисунки, политические карикатуры и похожи на комиксы, но при этом в них отсутствуют сквозные персонажи, соединяющие повествование в единое полотно. «Ужасные истории» в полной мере не соответствуют канонам комикса или художественного рассказа на историческую тему. Они не являются ни политическим памфлетом, ни приложением к учебнику. Вероятно, их жанровое своеобразие, место в детской литературе еще предстоит осмыслить.

Ключевым словом в названии книг Т. Дири и созданных на их основе телевизионных версий стало слово «ужасный» («horrible»). Авторы подчёркивают, что они на стороне ребенка: «История ужасна! Надо помнить ужасные даты, ужасные короли сражались в ужасных битвах против ужасных людей. Иногда все это становится ужасно скучным!» («History is horrible! Horrible dates to remember, horrible kings fighting horrible battles against horrible people. Sometimes it all gets horribly boring!») [12, p. 5] (перевод везде И.Б.А). Слово «ужасный» повторяется многократно и в книгах, и в телесериях, имитируя детский разговорный язык. Для простоты объяснения событий к тексту добавлены тайм-лайны, инфографика. Так, история древнего Египта в «Удивительных египтянах» («Awesome Egyptians», 1994) начинается со страшных рассказов о мумифицировании фараонов, убийстве слуг и домашних животных, которые должны следовать за господином в иной мир, при этом сопровождающие текст иллюстрации должны заставить читателя улыбнуться. Карикатурная мумия, держащая сковородку с яичницей, вопрошает: «Вы не можете ждать от короля, чтобы он готовил и убирал?» («You can't expect a King to cook and clean, can you?») [12, p. 6], а толпящиеся около саркофага слуги восклицают: «О, это трудный вопрос!» («Oh, that's a

hard question that is») [12, p. 7]. Слово «король» помогает британским школьникам определить статус фараона. Юные читатели должны понять, что такой жестокий ритуал объясняется правилами своего времени: приближенные к богам правители Древнего Египта имели право отнимать жизни подданных по множеству причин. Рейтинг фараонов должен закрепить в памяти имена наиболее значимых из них. Основные вехи истории Египта представлены в виде тайм-лайна, сопровождающегося рисунками со смешными комментариями и описанием на бытовом языке ключевых событий.

Из рассказов о Древней Греции можно узнать о множестве войн, борьбе за землю и власть, но также о развитии театра, научных открытиях Аристотеля и Архимеда, поэтому греки «клевые» («groovy») [13] в отличие от римлян, которые, хотя и строили дороги и водопровод, придумали игру, в которой убивали людей (гладиаторские бои). Следовательно, они «гнилые» («rotten») [14] и безжалостные («ruthless») [15].

В «Ужасных историях» юных читателей призывают мыслить критически, изучая материал и учитывая разные точки зрения: иногда факт, может быть чьим-то мнением, которое можно поставить под сомнение, и интерпретаций событий может быть несколько [15, p. 5].

История различных стран и народов представлена в упрощенной форме. Основой для создания и развития государств, как показано в «Ужасных историях», всегда были войны, а правителям удержаться у власти можно, только уничтожив других претендентов. Успех Вильгельма Завоевателя, не знавшего поражения, Дири объясняет тем, что он был невероятно жесток и отвратительнее других («nastier than the others») [16, p. 6]. Монархи династий Тюдоры и Стюарты отрубали головы не только оппонентами, но и близким людям, от которых хотели избавиться, кого нужно было наказать, и это было нормой для тех времен. В инфографике представлена судьба жен Генриха VIII со специальными пометками: в таблице напротив имен отмечено - «развод» (сопровождается изображением ноги, дающий пинок), «обезглавлена» - значок топора, «умерла» - крест, «выжила» (пережила мужа) - женское личико в короне с улыбкой [17, p. 11]. Авторы не осуждают жестокость английских элит XVI века, более того, находят повод посмеяться над кровавыми событиями. Такой подход девальвирует ценность человеческой жизни, оправдывает любые злодеяния и отчасти формирует у молодого читателя циничное отношение к прошлому и настоящему.

Для того чтобы читатель различал английских монархов, Дири в лимериках предлагает вспомнить, чем они запомнились: Генрих VII одержал победу над Ричардом III, когда «битва превратилась в чистое убийство»;

у Генриха VIII было шесть жен, ему было мало, а у двух из них «голова с шумом упала вниз»; Эдвард VI взшел на трон в девять лет, взрослые боролись за его корону, но король Эдди умер к шестнадцати годам; Мария I вошла в историю как кровавая, уничтожала протестантов, и «ее жажда убивать была сильнее, чем у отца» (Генриха VIII); Елизавета I, «поистине великая королева», всех кругом обвиняла и судила... [17, p. 14–15]. Кровавыми были и Стюарты. Вся история Англии, а затем Великобритании представлена как череда сражений и убийств. Впрочем, мировые события из прошлого других стран, включая Россию, представлены в таком же мрачном свете.

Об истории России можно узнать из нескольких книг серии. В «Диких царях» («The Bizarre Tsars», 2003) Дири рассказывает о самых крупных, плохих и сумасшедших монархах («biggest, baddest and maddest») [18, p. 4]. Используя несуществующую превосходную степень сравнения «baddest» вместо «worst», автор демонстрирует что, с одной стороны, как и его юная аудитория, он не боится нарушать нормы языка, делать грамматические ошибки, с другой стороны, он стремится придать тексту ритмический характер. Во многих его книгах присутствует ритм и звучность: названия большинства из них построены на аллитерации: «Terrible Tudors», «The Rotten Romans» («Гнилые римляне», 1994), «The Vicious Vikings» («Жестокие викинги, 1994), «The Blitized Brits» («Проклятые бриты», 1994), «Groovy Greeks» («Клевые греки, 1995), «The Measly Middle Ages» («Жалкое Средневековье», 1996), «Slimy Stuarts» («Гнусные Стюарты», 1996), «Gorgeous Georgians» («Великолепные георгианцы», 1998), «Smashing Saxons» («Сокрушительные саксонцы», 2000), «The Villainous Victorians» («Злодейские викторианцы», 2004) и др.

История, в понимании Дири, полна ужасов, жестокостей, а у власти часто находятся злодеи. Но в далекой заснеженной России, как показывает автор, все правители не только жестокосердные, но еще – чудаковатые варвары. Об этом свидетельствует характеристика русских царей в названии книги: слово «bizarre» можно перевести как «странный» и «дикий» [18].

Дири рассказывает о раздробленности территории и существовании двух сословий: бояр, которые владели всеми землями, и бедных крестьян, которые делали всю работу, но голодали. Жалкая жизнь русских крестьян в XVI–XVIII веках представлена как невероятная бедность и беспросветный кошмар, но беды и несчастья простого русского народа, по мнению автора, нашли отражение в поговорках и фольклоре [18, p. 18–20].

Ничего не сказано о достижениях русских монархов. Ивана Грозного, как мы узнаем из книги, в детстве обижали бояре, поэтому, когда он вырос, то

отомстил, убив многих из них разными жестокими способами, а в 1570 году на Красной площади устроил массовые казни, потрясающие варварством: у Дири показано, как людей десятками варили живьем в чанах [18, р. 15]. Опричники Ивана Грозного грабили, убивали и бояр, и простой народ. При этом автор вспомнил, что русский царь любил все английское и, хотя был женат, сватался к Елизавете I, но та его отвергла. Как и в случае с Генрихом VIII, судьба жен Ивана Грозного представлена в инфографике: из восьми жен три умерли по неизвестным причинам (отмечены крестом), двоих отправили в монастырь (рука указывает на выход), одну «укокошили» (рисунок с ударом посоха по женской голове в короне), другую – утопили (голова, погруженная в воду), и только одна выжила (изображение улыбающейся женщины в короне) [18, р. 8].

Про Петра I сказано немного: он построил город «на грязи и костях» («on mud'n'bones») [18, р. 10]. Екатерина II была любвеобильна, убив мужа взошла на трон, затевала войны, наказывала крестьян (приведен пример с восстанием Емельяна Пугачева) и заставляла дворянство учить французский [18, р. 11]. Юному читателю трудно представить, насколько ужасна была жизнь при разных русских монархах, но он могут посочувствовать тем, кого принуждали изучать иностранный язык.

Дири не стремился всесторонне в хронологическом порядке рассмотреть российскую жизнь. Читателям трудно разобраться в логике событий, где им демонстрирую только изощренные убийства и катастрофы, исключая темы развития науки и культуры.

История Второй мировой войны описана подробно в книге «Скорбная Вторая мировая война» («Woeful World War», 2011) [19]. В ней сделаны попытки проанализировать причины, приведшие к войне: интересы всех стран-участниц противоречили друг другу, и все хотели переиграть друг друга. События представлены в хронологической последовательности. Дири показывает, как многие европейские страны (Франция, Нидерланды, Дании) быстро капитулировали, когда немецкие войска начали с ними войну, но нападение на СССР, по мнению автора, было большой ошибкой Гитлера: «Советы не сдаются так легко, как некоторые» («The Soviets aren't going to give up as easily as some») [19, р. 13]. И хотя внимание повествователя сфокусировано на Британии, заслуги Советского Союза в победе над Германией неоднократно упомянуты. Вместе с тем, в каноне западной трактовки Второй мировой войны и ее итогов упомянуты репрессии СССР по отношению к Польше и странам Балтии. В книге много параллелей между жестокостью фашистской Германией и Советским Союзом, между Адольфом Гитлером и Иосифом Сталиным.

Несмотря на характерный для «Ужасных историй» юмористический стиль подачи материала, некоторые эпизоды войны рассказаны без шуток и стеба: Холокост, блокада Ленинграда, история предателей («terrible traitors») и женщинах-героях французского Сопротивления («female fighters»), – темы, которых Дири рискнул коснуться в жанре популярного рассказа, но сделал это достаточно деликатно.

«Ужасные истории» Т. Дири являются примером жанра иллюстрированной популярной просветительской литературы с элементами комиксов, в котором английский юмор занимает значительное место. Книги не могут заменить школьный учебник. В них есть определенная англоцентричность, предвзятость и политизированность. Они написаны в каноне западноевропейской традиции понимания прошлого, формируют интерес молодежи к истории и при этом являются инструментом продвижения британского видения событий ушедших лет как в Великобритании, так и в других странах.

Список литературы

1. Солодянкина, О.Ю. «Horrible Histories» как образовательный проект: методы и результаты // Конструктивные и деструктивные формы мифологизации социальной памяти в прошлом и настоящем. Сборник статей и тезисов докладов международной научной конференции. Липецк, 24–26 сентября 2015 года. – Тамбов: Издательство Першина Р.В., 2015. С. 168–172.

2. Якименко, Л.Н. Ценностный потенциал художественной литературы как источника креативных идей для будущих учителей начальных классов в осуществлении исторического просвещения среди младших школьников // Историко-педагогические чтения. 2024. № 28. С. 335–341.

3. Beck, P.J. Presenting History: Past and Present. – NY: Palgrave Macmillan, 2011. 368 p.

4. Briley, R. A Teaching Note: Incorporating Popular Culture into a History Classroom // Teaching History: A Journal of Methods. 2011. 36(1) P. 28–30.

5. Butler, C., O'Donovan, H. Reading History in Children's Books. – London: Palgrave Macmillan, 2012. IX, 207 p.

6. Kansteiner, W. Film, the past, and a didactic dead end: From teaching history to teaching memory // Palgrave handbook of research in historical culture and education. Eds. M. Carretero, S. Berger, & M. Grever. – London: Palgrave Macmillan, 2017. P. 169–190.

7. Scanlon, M., Buckingham, D. Popular histories: education' and 'entertainment' in information books for children // The Curriculum Journal. 2002. V. 13. № 2. P. 141–161.

8. Wright, A. Teaching History Through Comic Books: Opportunities for Public & Visual History // International Public History. 2024. V. 7. № 2. P. 89–100.

9. Henley, J. Terry Deary: The man behind the Horrible Histories // The Guardian. July 14, 2012. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2012/jul/14/terry-deary-horrible-histories> (дата обращения: 21.10.2025).

10. Бахтин, М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. – М.: Худож. лит., 1990. 543 с.

11. Grochowski. T. «The Poo Quotient Needs to Be Higher»: *Horrible Histories* and the Carnival of Children's Educational Programming/ Children's and Young Adult Literature and Culture: A Mosaic of Criticism. Amie A. Doughty (Editor). Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2016. P. 134–148.
12. Deary, T., Hepplewhite P. The Awesome Egyptians. NY, Toronto, London: Scholastic, 1993. 132 p.
13. Deary, T. Groovy Greeks. NY, Toronto, London: Scholastic, 2007. 148 p.
14. Deary, T. The Rotten Romans. Toronto, NY, London: Scholastic, 2001. 148 p.
15. Deary, T. The Ruthless Romans. London: Scholastic, 2003. 145 p.
16. Deary, T. The Stormin' Normans. London: Scholastic, 2001. 128 p.
17. Deary, T., Tong N. Terrible Tudors. London, New York: Scholastic, 1993. 128 p.
18. Deary, T. The Bizarre Tzars. London: Scholastic, 2003. 23 p.
19. Deary, T. Woeful Second World War. London: Scholastic, 2011. 130 p.

INTERPRETATION OF THE PAST IN TERRY DEARY'S «HORRIBLE HISTORIES»

I.B. Arkhangelskaya, A.S. Arkhangelskaya

The chapter aims to analyze Terry Deary's book series «Horrible Histories» (1993–2011) in the context of the contemporary entertaining and educational children's literature and define what understanding of history it forms. Using systematic, comparative, textual, and linguistic methods of research, the authors study books' cycle and conclude that Terry Deary's «Horrible Histories» are an example of illustrated educational popular literature with elements of comics' genre in which English humour plays a great role. The books are Anglocentric (most of them are devoted to history of England), biased, and politically engaged. They cannot substitute a history textbook, but they arouse the youth's interest in history, serve as an instrument of promoting British vision of the United Kingdom's as well as other countries' past.

Keywords: «Horrible Histories», Terry Deary, educational children's literature, English literature, historical themes in literary text.

1.6. СЕМЕЙНАЯ ХРОНИКА КАК ФОРМА РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ИСТОРИЧЕСКОЙ РЕАЛЬНОСТИ В РОМАНАХ ЭНН ТАЙЛЕР

© А.В. Шумская

В центре исследования находится роман Энн Тайлер «The Amateur Marriage», который может быть прочитан как своеобразная «семейная хроника», отражающая историческую реальность середины XX века. Целью главы является анализ романа писательницы с точки зрения взаимодействия микро- и макроистории на уровне сюжета. В качестве методов исследования нами были выделены историко-литературный, культурологический, герменевтический, интертекстуальный. В главе показано, как судьба главных героев, вступивших в брак во время Второй мировой войны, разворачивается на фоне культурных и социальных трансформаций американского общества 1940–1960-х годов. Через призму семейных отношений Э. Тайлер воссоздает динамику изменения ценностей, представлений о браке и доме, фиксируя напряжение между частным опытом и историческим контекстом.

Ключевые слова: семейная хроника, хронотоп, постпамять, микромодель общества, поэтика пространства, травма.

Современная американская литература активно обращается к жанру семейной хроники как к способу репрезентации исторической реальности через частную жизнь. Семья в таком повествовании становится не только носителем индивидуальной памяти, но и микромоделью общества, отражающей социальные, культурные и ценностные изменения эпохи.

Как отмечает Линда Хатчен, в постмодернистской эстетике «разделение литературного и исторического дискурсов подвергается пересмотру» [1, с. 105], поскольку история и художественный текст рассматриваются как лингвистические конструкции, в равной степени подверженные нарративной условности и интертекстуальности. Границы между историей и вымыслом становятся размытым: обе формы повествования осознаются как исторически обусловленные способы интерпретации прошлого [1, с. 105].

Исторический контекст в романе Энн Тайлер «Amateur marriage» – это активная, динамичная сила, которая формирует судьбы героев, диктует им свои условия и становится катализатором их самых важных и часто роковых решений. Роман начинается в момент национального шока и мобилизации – в декабре 1941 года, сразу после нападения на Пёрл-Харбор. Война здесь выступает в роли мощного ускорителя судеб: она заставляет людей принимать поспешные решения, которые в мирное время зрели бы годами. Однако, автор сознательно избегает изображения громких исторических событий в лоб – мы не увидим парадов Победы или репортажей с полей сражений. Вместо этого она фокусируется на том, как эти события преломляются в хрупкой призме частной жизни, как большая история отзывается эхом в стенах рядового дома.

Ярче всего это проявляется в эволюции общественных настроений, которые Э. Тайлер передает сквозь призму повседневной жизни и бытовых деталей. Как отмечает, М. Хирш «даже в самых интимных своих моментах семейная жизнь оформлена образами коллективного восприятия, которые зависят от общего для многих архива историй и изображений, идеологий и убеждений, мифов, фантазий и проекций, от забывчивости, забвения или целенаправленного изглаживания воспоминаний» [2, с. 8]. Эта зависимость частного от коллективного определяет эмоциональный фон романа: энтузиазм первых дней войны постепенно сменяется усталостью, будничной рутинной и горечью потерь. Э. Тайлер показывает это через соседей по улице Святого Кассиана: в парадных окнах флаги и религиозные иконы соседствуют со звёздами в честь сыновей, ушедших на фронт; восторженные проводы сменяются похоронками. Война перестаёт быть абстрактным «приключением» и становится источником личной, негромкой трагедии для каждой семьи.

Мгновенная, почти инстинктивная связь между застенчивым бакалейщиком Майклом и импульсивной Полиной возникает на фоне всеобщего патриотического подъема, парадов и всеобщего стремления «поддержать наших мальчиков». Как писал М. М. Бахтин в «Формы времени и хронотопа в романе» мотив встречи является одним «из самых универсальных не только в литературе, но и в других областях культуры, а также и в различных сферах общественной жизни и быта» [3, с. 134-135]. Он определял важность встреч, который даже могут повлиять на судьбу, как понятную для каждого. И как по его мнению, в романе «Левкиппа и Клитофонт» именно война становится обстоятельством, благодаря которому происходит судьбоносная встреча героев. Аналогичным образом у Энн Тайлер, благодаря параду и неудачному столкновению Полины со столбом на улице, она попадает в бакалейную лавку, где работает Майкл. Тем самым реализуется принцип М. М. Бахтина, согласно которому, «не события частной жизни подчиняются и осмысливаются событиями общественно-политическими, а наоборот – события общественно-политические приобретают в романе значение лишь благодаря своему отношению к событиям частной жизни» [3, с. 145-146].

Война дарует им возвышенный, почти театральный сценарий для любви: солдат, уходящий на фронт, и девушка, ждущая его с верностью и шарф, связанным своими руками. Однако Э. Тайлер сразу же обнажает тревожную изнанку этой идиллии. Майкл признает, что идет на войну не только из патриотизма, но под влиянием восхищенного взгляда Полины и как позже мы узнаем нее самой «she had just wanted a boy of her own to send off to war?» [4, с. 73] что подтверждает догадки читателя о сумбурной личности героини.

Решение Майкла жениться на Полине и уйти на войну продиктовано не сколько патриотизмом, но и социальными ожиданиями эпохи, где мужественность и долг подменяют личное чувство. Письма Майкла с фронта, однообразные и полные солдатского жаргона («I can tell you my ‘dogs’ are the worse for it...» [4, с. 53]), приходили почти каждый день и уже в этот период Полина начала осознавать, что она «was bored half out of her mind, alone and without entertainment and the city was teeming with good’looking boys <...> I’ll end it. I’ll write him and end it» [4, с. 74]. Но пока она решалась на это письмо, пришла весть о ранении Майкла, и она решила не портить картинку «the soldier’s sweetheart» для общества. Майкл, в свою очередь, тоже осознавал, что вдали от Полины уже не чувствует тех бабочек в животе и «того прилива крови по венам» и пишет письма скорее из привычки, чем любви к ней. Однако увидев, как она бежит к нему на встречу в своем светлом летнем сарафане, решает сделать ей предложение.

Историческая травма в романе продолжает формировать их реальность долгие годы после того, как отгремели пушки и свершились общественные преобразования. Ее последствия проявляются на нескольких уровнях: личном, социальном и ценностном, создавая сложную картину того, как прошлое не отпускает настоящее.

Наиболее яркой метафорой личной травмы является рана Майкла. Полученная в результате нелепого несчастного случая на учениях, а не в героическом бою – делает ее менее пафосной. Мы узнаем от героя что ранение произошло в результате конфликта с товарищами по службе, но «the only mistake, Michael knew, was that he'd been wounded rather than killed» [4, с. 55]. Его хромота и трость – это вечное напоминание об абсурдности и хаотичности войны, которая калечит людей по воле случая. К. Карут анализируя исследования З. Фрейда приходит к выводу, что «само выживание составляет травму <...> неожиданность или случайность смерти становится неожиданностью или случайностью жизни» [5, с. 572]. И эта травма становится точной проекцией его душевного состояния. Майкл и до войны был замкнутым и нерешительным, но после возвращения он окончательно «закрывается». Его брак с Полиной становится полем битвы, где его душевная рана постоянно сталкивается с ее кипучей, требовательной натурой. Он не может дать ей той страсти и легкости, которых она жаждет, потому что его собственная жизнь стала попыткой компенсировать хромоту, выстроить быт как систему оборонительных укреплений от внешнего мира.

Через весь роман мы прослеживаем мысль самих героев, что они «не должны были жениться», ведь Майкл и Полина – представители разных этнических и религиозных миров: он – сын католички из тесного иммигрантского сообщества, где все друг друга знают; она – протестантка из более «американской» и раскрепощенной среды. Их свадьба в протестантской церкви – это не просто формальность, а акт культурного разрыва Майкла со своей средой, который навлекает на него молчаливое осуждение соседей. Гендерные роли также предписаны им временем: Майкл должен быть добытчиком и главой семьи, Полина – образцовой женой и матерью. Однако их характеры не вписываются в эти рамки: Полина стремится к большему – большему дому, большему магазину и что если бы не она, то он так бы и остался там, и продавал бы молоко трем оставшимся старушкам. Майкл не соответствует архетипу сильного, доминирующего мужчины, особенно после ранения. В дальнейшем вспоминая всех тех, кто женился на фоне военных действий, он предполагает, что только он и Полина остались «remained as inexperienced as ever – the last couple left in the amateurs' parade» [4, с. 168].

Эволюция материального мира семьи Антонов – это наглядная хрестоматия по истории США середины XX века. Бакалейная лавка Антонов, тесное помещение с деревянными прилавками и постоянными покупателями, воплощает довоенную Америку – локализованную, семейную, связанную узами сообщества. Со временем лавка становится анахронизмом, уступая место супермаркетам, что символизирует утрату личных связей и переход к обезличенному потребительскому обществу.

Э. Тайлер мастерски проводит своих героев через несколько десятилетий американской истории, показывая, как смена эпох отражается на их повседневной жизни. Послевоенный бум, переход от тесных городских рядовых домов с парадными-«гостиными» к просторным, но обезличенным ранчо в пригородах (таких как Элмвью-Эйкрс) – это не просто смена декораций. Это смена самой философии жизни. Как писал Г. Башляр в своем исследовании «Поэтика пространства»: дом – инструмент «анализа человеческой души» и что он оказывает двойное действие человек на дом и дом на человека [6, с. 10]. Для Полины переезд в пригород с его лужайками и бассейном – это воплощение «американской мечты», шаг к светлому будущему, пространство для самореализации. По ее мнению, старую квартирку над магазином они давно переросли количеством: трое детей спали в одной комнате, а у супругов комнаты и подавно не было только лишь диван-кровать в гостиной. Для Майкла – это отрыв от привычного уклада семейного бизнеса и сообщества, где каждый знал друг друга в лицо, что усиливает его природную замкнутость и ощущение себя не в своей тарелке. Он переехал только потому, что Полина так хотела и ее отец уже со всем помог.

Писательница тщательно фиксирует детали эпохи – от одежды и еды до музыкальных предпочтений: польки и патриотические марши уступают место джазу и рок-н-роллу; практичные платья военных лет – пышным юбкам и брюкам-капри, а затем и вызывающим черным водолазкам их дочери-бунтарки. Даже еда становится историческим свидетельством: от котлет и консервированной спаржи из магазина до экспериментов Полины с «Мясным рулетом по-восточному» и рецептами от Мими Дрю из телепередач. Все это отражает послевоенное увлечение экзотикой и готовыми кулинарными решениями. Технический прогресс также вплетён в ткань повествования: появление телевизора как центра притяжения в новой гостиной и смена моделей автомобилей (от наследственного тускло-черного Dodge Special до более современных машин типа Chevrolet) – всё это становится свидетельством послевоенного бума, роста потребительской культуры и изменения способов проведения досуга. И через эти мелочи

писательница показывает, как большая история незаметно, но необратимо просачивается в каждую щель частной жизни, меняя вкусы, привычки, способы общения и в конечном счете – отношения между людьми, разводя супругов по разные стороны не только психологической, но и исторической баррикады.

Полина объектом репрезентации женской идентичности в контексте социальных ожиданий 1940-1960-х годов, где по мнению Б. Фридан, женщина была заключена в «блестящей клетке» дома, семьи [7, с. 70]. Полина не слишком обременена этим, так как была воспитана именно для этого, но она становится настолько разочарованной в муже что предпринимает попытку измены с Алексом Бэрроу, которого она встретила на одной Рождественских вечеринок. Для нее он был воплощением «идеального мужчины»: не очень красив, богат и, что главное, они имели много общего. Однако, роман на стороне обрывается так и не начавшись, когда Полина поняла, что чуть не попала на вранье перед Майклом.

Самым ярким отражением общества в зеркале семьи становится разница поколений. Майкл и Полина – плоть от плоти своего поколения: их брак был заключён в спешке, под влиянием романтизированного патриотизма и ощущения, что завтра может не наступить. Они выросли в культуре долга, экономии и чётких, хоть и тесных, социальных рамок. Их старшая дочь Линди – это дитя уже совершенно другой эпохи, эпохи хиппи и молодёжной контркультуры 1960-х. Её бунт – это не просто подростковое непослушание, а осознанный, идеологический протест против «субурбанизма», конформизма и «узколобого» мира её родителей. Она читает Джека Керуака, носит чёрные водолазки, насмехается над церковью, которую посещает мать, – и в итоге сбегает из дома. Ее побег – это микромодель того, как целое поколение молодых американцев «убегало» от ценностей своих отцов, искало новые формы свободы и самовыражения. Пустая комната Линди в идеальном доме в пригороде становится самым мощным символом краха послевоенной «американской мечты» и свидетельством того, как исторические травмы одного поколения порождают экзистенциальный бунт следующего. Автор показывает нам реакцию на это событие с нескольких сторон: для Полины – трагедия и личное поражение; для Майкла – ещё одно доказательство хаотичности мира, который он всегда стремился контролировать; для младшей Карен – одновременно травма и тайное освобождение от тирании сестры.

Их «идеальная семья» продолжает рушиться и отдаляться друг от друга, в особенности, когда они находят Линди в одном из реабилитационных центров Сан Франциско, куда она попала в результате «психического

кризиса», что заставляет из вновь задуматься о воспитании детей и последствиям влияния каждого из родителей. Новости о наличии трехлетнего внука, Пейгана (от англ. pagan – язычник, что символично, учитывая религиозные убеждения Линди), дарит мимолётный проблеск надежды, но почти ничего не делает для исцеления ран их хаотичного прошлого. Из-за образа жизни Линди ее сын очень замкнут и отстранен от общества. Однако, тот факт, что Полина и Майкл решают забрать мальчика, вызывает у читателя надежду на возобновление отношений пары, но этого так и не происходит.

Отсюда, мы видим, что психологизм – один из ключевых инструментов репрезентации исторической реальности у Э. Тайлер. Ведь ключевой принцип писательницы – это отказ от какой бы то ни было идеализации. Её герои – не романтические идеалы, а живые, противоречивые, глубоко несовершенные люди. Майкл – не герой-любовник, а занудный, ригидный и часто трусливый человек, который прячется за спиной матери и в рутине своего магазина. Полина – не муза, а эмоционально неустойчивая, требовательная и порой невыносимая в своей жажде страсти женщина. Они ссорятся из-за денег, из-за воспитания детей, бытовых мелочей. Их диалоги полны упрёков, невысказанных обид и того разъедающего недопонимания, которое годами копится в браке. Эта «неидеальная реальность» – основа достоверности романа. Читатель верит в этих героев, потому что узнаёт в них себя или своих знакомых; их ошибки и слабости универсальны.

Наконец, психологизм достигается за счёт смены точек зрения. Э. Тайлер не застревает в сознании одного героя. Мы поочередно видим мир глазами Майкла, Полины, и Карен. Эта техника позволяет автору показать, насколько субъективна реальность и как одно и то же событие по-разному переживается разными людьми. Например, ссора супругов: для Полины это – эмоциональная буря, крик души, попытка достучаться; для Майкла – невыносимый, иррациональный шум, от которого нужно отгородиться. Эта полифония голосов делает картину не просто объёмной, а стереоскопической. Она демонстрирует, что «правды» не существует, есть лишь множество индивидуальных правд, и трагедия семьи Антонов в том, что их правды так и не смогли встретиться и примириться.

В итоге, брак Майкла и Полины распадается: Майкл уходит в их тридцатую годовщину свадьбы, объявив этот союз провалом. Толчком к этому событию в семье Антонов становится подарок детей на их годовщину – две фотографии в рамке, на которых изображены каждый из супругов до их встречи. Смотря на эти фотографии, Майкл понимает, что «it seems like such a waste to go on being wretched together» [4, с. 190]. Он приходит к заключению что весь их брак – это не череда приятных событий, а ссор, где Полина чем-то

не довольна, а Майкл пытается загладить вину. А худшие из их размолвок – те, в которых он даже не понимает в чем его вина или в чем причина. Полина воспринимает их прошлое иначе, вспоминая общие радости и трудности. Расхождение в восприятии разрыва подчеркивает субъективную природу супружеского опыта. Каждый из супругов пережил этот момент по-своему. Майкл потом признается, что почувствовал облегчение и свободу при этой мысли. Полина же тяжело приняла ситуацию о разводе и долго еще не могла поверить в это, ведь по меркам того времени развод все еще считался «недопустимым» и чем-то постыдным, особенно для женщины. В разговоре с подругой она задается вопросом «And why now? Why not years and years ago, if he was so dissatisfied? Back when I was young and pretty and could have found someone else!» [4, с. 194].

Но, даже после развода и смерти Полины связи внутри семьи Антонов сохраняются. Новый брак Майкла с Анной – это уже более зрелый и спокойный союз двух взрослых, состоявшихся личностей, что является своего рода антитезой к первому «любовительскому» браку. Э. Тайлер демонстрирует на их примере модель отношений, в которой семья не данность, а постоянная работа двух людей. Примирение Линди с сыном демонстрирует попытку разорвать порочный круг поколенческих разногласий. Финал романа выводит нас за рамки тезиса о «силе семейных уз». Писательница показывает нам, что семья как социальный институт, не только противостоит истории, но и развивается вместе с ней.

Таким образом, мы подтверждаем, что в романе история не изображается напрямую – она переживается, пропускается через психологию персонажей, их дом, вещи, привычки и язык. Именно поэтому хроника семьи Антонов превращается в своего рода микромодель американского XX века: хронику утрат, перемен и поисков идентичности, а Э. Тайлер создает уникальный тип повествования, в котором семейная история становится зеркалом эпохи, а частное – формой постижения универсального.

Список литературы

1. Hutcheon, L. A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction. – London: Routledge, 1988. 274 p.
2. Хирш, М. Поколение постпамяти: Письмо и визуальная культура после Холокоста. – М.: Новое издательство, 2020. 428 с.
3. Бахтин, М. М. Формы времени и хронотопа в романе: очерки по исторической поэтике. – М.: Худ. литература, 1975. 506 с.
4. Tyler, A. The amateur marriage. London: Chatto & Windus, 2004. 306 p.
5. Карут, К. Травма, время и история // Травма: пункты: сборник статей. – М.: Новое литературное обозрение, 2009. 903 с.

6. Башляр, Г. Поэтика пространства – М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. 352 с.
7. Friedan, B. The feminine mystique. – NY, London: W. W. Norton & Company, 1997. 473 p.

FAMILY CHRONICLE AS A FORM OF REPRESENTING HISTORICAL REALITY IN THE NOVELS OF ANNE TYLER

A.V. Shumskaya

The focus of the research is Anne Tyler's novel "The Amateur Marriage", which can be read as a kind of "family chronicle" reflecting the historical reality of the mid-20th century. The aim of the chapter is to analyze the novelist's work from the perspective of the interaction between micro- and macro-history at the plot level. The research methods are historical-literary, cultural, hermeneutic, and intertextual. The chapter demonstrates how the fate of the main characters, who married during World War II, unfolds against the backdrop of the cultural and social transformations of American society in the 1940s-1960s. Through the prism of family relationships, A. Tyler recreates the dynamics of changing values and conceptions of marriage and home, capturing the tension between private experience and historical context.

Keywords: family chronicle, chronotopos, postmemory, micro-model of society, poetics of space, trauma

1.7. «ПОРТРЕТ ЛУКРЕЦИИ» МЭГГИ О'ФАРРЕЛЛ: РЕНЕССАНС, ПОЛИТИКА И ЖЕНСКАЯ СУДЬБА

© Ю.Г. Ремаева

В центре внимания представленной главы – роман Мэгги О'Фаррелл «Портрет Лукреции» («The Marriage Portrait»), опубликованный в 2022 г. Книга переносит читателя в Италию эпохи Возрождения XVI столетия и повествует о жизни Лукреции Медичи, дочери герцога Флоренции Козимо I Медичи, выданной замуж в политических целях и умершей при загадочных обстоятельствах. Пытаясь дать голос данной исторической фигуре, О'Фаррелл опирается на известные факты и неизбежно включает художественный вымысел. Анализируется образ главной героини и проясняются авторские интенции; особое внимание уделяется тому, какие вопросы о женской судьбе поднимает текст. Применяются биографический и описательный методы исследования.

Ключевые слова: Мэгги О'Фаррелл, «Портрет Лукреции», Италия, Ренессанс, Лукреция Медичи, женская судьба, портрет, патриархальное общество.

Мэгги О'Фаррелл (Maggie O'Farrell, род. 1972) – современная североирландская писательница, чье кембриджское образование в области английской литературы сыграло важную роль в становлении ее творческого почерка. Мэгги О'Фаррелл получила высокую оценку критиков и удостоилась нескольких крупных литературных премий [1]. О'Фаррелл работает преимущественно в жанрах исторической и психологической прозы. В ее романах сочетаются элементы драмы и мистики. Среди изданных произведений выделяется автобиографическая книга «I Am, I Am, I Am: Seventeen Brushes with Death» (2018) – сборник эссе, основанных на личных переживаниях околосмертного опыта; случаи, близкие к смерти, раскрывают темы хрупкости жизни, силы человеческого духа и преодоления [2]. Роман

«Хамнет» (2020) принес ей наибольшую популярность на сегодняшний день. В нем исследуется жизнь Уильяма Шекспира и его семьи через призму трагедии – смерти сына Хамнета; подчеркивается влияние семейных отношений на творческое вдохновение поэта [3]. С 2023 г. в лондонском театре «Гаррик» (существует с 1889 г. в Вестминстере) можно посмотреть театральную постановку произведения, представленную Королевской шекспировской компанией. Известно, что в начале следующего года выходит экранизация; над фильмом работает американская сценаристка и режиссер Хлоя Чжао, запомнившаяся своей оscarоносной работой «Земля кочевников».

В центре внимания представленной главы – роман Мэгги О’Фаррелл «Портрет Лукреции» («The Marriage Portrait»), опубликованный в 2022 году [4]. Книга переносит читателя в Италию эпохи Возрождения XVI столетия и рассказывает о судьбе представительницы могущественного рода Медичи, дочери великого герцога Тосканы Козимо I Медичи, выгодно выданной замуж в политических целях. Ее ранняя смерть, оставившая множество пробелов в исторических источниках, обросла загадками и домыслами: в официальных материалах значилось, что причиной кончины был туберкулез легких, однако упорные слухи утверждали об отравлении собственным мужем, Альфонсо II д’ Эсте, герцогом Феррары.

В краткой исторической справке О’Фаррелл приводит лишь четверостишие английского поэта Роберта Браунинга (Robert Browning, 1812–1889) из объемного монологического стихотворения «Моя последняя герцогиня» («My Last Duchess», 1842) [5]. Герцог вспоминает о покойной жене, описывая ее портрет:

«Вот перед вами, на стене, портрет
Моей последней герцогини.
Свет не видывал такого мастерства!
Глядит, словно живая, с полотна...» [4, с. 7].

Вдовец выражает власть над памятью умершей, допуская откровенные рассуждения о ее легкомысленном характере и, по сути, супружеской неверности, намекая на расправу с ней. В примечании писательница подчеркивает: считается, вдохновением для Браунинга послужил сам герцог с его драматической историей, все же ее роман вдохновлен именно Лукрецией. В одном из своих интервью журналу «Нью-Йорк Таймс» писательница поясняет, что идея романа обрушилась на нее подобно волне: «The idea for «The Marriage Portrait» came like a wave crashing» [6]. В тот момент, когда она увидела изображение портрета Лукреции на одном из Интернет-сайтов, она приняла решение, что это будет ее следующая книга:

«I just wanted to pull back the curtain and say, OK, right. It's your turn to speak. What story are you going to tell?» / «Я просто хотела отодвинуть занавес и сказать: «Хорошо, хорошо. Теперь твоя очередь говорить. Какую историю ты собираешься рассказать?») [6]. Позже писательница найдет настоящий портрет во флорентийском музее и даже посетит место захоронения Лукреции.

О'Фаррелл строит свое повествование вокруг этой реально существовавшей исторической фигуры; она сообщает, что «постаралась использовать все доступные сведения о ее короткой жизни» [4, с. 344]. Действительно, информация скудна. К примеру, в масштабном труде Кристофера Хибберта о расцвете и падении дома Медичи, в числе двух старших сестер, о Лукреции содержится совсем небольшое упоминание. В семье росли три дочери, Мария, Изабелла и Лукреция, которые воспитывались в строгости; их редко выпускали за пределы дворца, за исключением посещения мессы, и они почти не видели мужчин, кроме священников, врачей и наставников. И Мария, и Лукреция умерли молодыми, Мария – в семнадцать лет, Лукреция – в шестнадцать, менее чем через год после свадьбы с герцогом Феррарским [7, с. 260]. Опираясь на известные факты, писательница неизбежно допускает художественные вольности. После примечаний, в разделе с благодарностями, автор признается, что «за ошибки и вымысел ответственна» она [4, с. 348]. Хотя данные об этой наследнице династии Медичи носят неполный характер, тем не менее, есть возможность получить представление о том, как выглядела Лукреция. Сохранился ее прижизненный портрет кисти итальянского живописца периода маньеризма Аньоло Бронзино (1560), главного придворного художника герцога Козимо I Медичи и флорентийской знати; хранится он в Палатинской галерее во Флоренции. В архивах Галереи Уффици есть другие версии этой картины, а в Художественном музее Северной Каролины выставлена еще одна вариация, написанная художником-маньеристом Аллесандро Аллори [4, с. 347]. Заметим, традиция итальянского светского портрета XVI века имеет отдельное значение: художественное полотно изображает личности, связанные с их социальным и политическим статусом.

Название романа Мэгги О'Фаррелл и постоянное возвращение к мотиву брачного портрета Лукреции обращают на себя особое внимание. Портрет Лукреции, созданный художником Бастианино и несколькими подмастерьями спустя несколько месяцев с начала супружеской жизни, после многочисленных набросков и эскизов, выполняет в книге несколько значимых функций: это ее второй портрет, он фиксирует момент перехода из

одного возрастного жизненного этапа – девичества, в другой, более зрелый – замужество, в нем отображены многие весомые аспекты – ее благородное происхождение, высокий статус знатного семейства, богатство. Он демонстрируется как «необыкновенная картина»: «на холсте написана девушка, похожая на нее, точнее, на ее вариант, или идеальную версию» [4, с. 299]. Девушка, представленная на портрете, – «герцогиня: о ее происхождении говорят драгоценности в ушах и на шее, на запястьях и голове, золотой с жемчугом cintura (исп. ‘пояс’) на талии, украшения на корсаже, складки и вышивка на юбках» [4, с. 299]. Портрет заявляет о том, что «перед вами не простолюдинка, а благородная, знатная дама!» [4, с. 299] Лукреция понимает, что полотно «обнажает то, что скрыто внутри», «честность ее взгляда граничит с дерзостью, голова высоко поднята, в уголках губ затаился намек на улыбку»; она «любит и ненавидит, она онемела от восхищения, она сражена его правдивостью. Ей не терпится показать его всему миру, она хочет скрыть его под тканью» [4, с. 299]. Девушка догадывается, что именно подмастерье, с которым она дружна, переносит на картину стопку книг, перо и кисть, чтобы отразить ее любознательную и творческую натуру. Но внезапно она осознает: «Кажется, будто она внезапно исчезла из комнаты или растворилась в воздухе. Она там. Лукреция больше не нужна, она может идти. Ее место занято, портрет будет вместо нее» [4, с. 300]. Героиня ощущает, что она – «другая Лукреция, ушедшая в прошлое. Когда настоящая Лукреция уже будет в могиле, ее нарисованная копия продолжит улыбаться со стены, зажав кисть в руке» [4, с. 302]. Портрет функционирует не как предмет искусства, а как инструмент, передающий нужный образ заданной социальной роли – в нем запечатлены ее молодость, красота, матримониальное положение. Он ограничивает личность, стирая индивидуальные черты, становясь, скорее, символом, являясь неким общественным посланием, а также способом сохранения исторической памяти, напоминанием потомкам. Портрет здесь, что существенно, выступает как средство династического взаимодействия, доминирования патриархального общества и орудие мужской власти.

Следует обозначить, что эпоха, во время которой разворачиваются события романа (1544-1561), поздний Ренессанс, характеризуется рядом примечательных особенностей. Италия разделена на ряд герцогств, папское государство и прочие образования; многие из них зависят от внешних держав, происходит усиление иностранного влияния (со стороны Испании и Франции) и упадок независимых городских республик; это время политической фрагментации. Выделяются главные политические игроки – Республика Венеция, Милан, Неаполь и Флоренция. Медичи оказываются

влиятельной политической силой во Флоренции, а их двор превращается в своеобразную политическую модель [8, с. 223]. Кроме того, происходит активизация Католической церкви в ответ на Реформацию, борьба с протестантскими влияниями, проводятся религиозные реформы, впрочем, как и культурные трансформации.

Лукреция Медичи, за чьей жизнью читатель следит с момента ее рождения до шестнадцатилетнего возраста, живет в мире придворных интриг, династических браков, укрепляющих союзы между влиятельными домами, и патриархальной власти. Образ Лукреции у О'Фаррелл многослоен и противоречив – она одновременно ребенок, вынужденно рано вступивший во взрослую жизнь, и личность с богатым внутренним миром, склонным к наблюдению и анализу. Будучи младенцем, она «громко кричит, извивается в пеленках, сбрасывает тугой свивальник, и даже спит, беспокойно вертась», а глаза ее всегда «широко раскрыты, словно высматривают далекие горизонты» [4, с. 16]. В детстве ее считают «своенравной, сложной девочкой», ее мать, испанка Элеонора Толедская, задается вопросом, «неужто в диком нраве ребенка виновата она» [3, с. 16]. Окружение полагает, что «всегда в ней было что-то странное» [4, с. 51]. Отмечают ее «угловатое», «печальное, серьезное лицо», видят в ней «неуклюжесть движений» и называют «маленькой тихоней» [4, с. 22–38]. В детстве она равнодушна к куклам, не играет с братьями и сестрами и не ест за столом, как положено, – ей куда интереснее быть одной, носиться по крытой галерее, как дикарка, или часами глядеть из окна на город и далекие холмы за его пределами» [4, с. 18]. Позже появляется и «новая причуда»: она «наотрез отказывается носить обувь» [4, с. 18]. В семь лет она чувствует: «если прислониться ухом к обшитой деревом стене или дверной раме, можно узнать много любопытного, например, как рукополагают нового кардинала, обсуждают вражескую армию вдали за рекой, или внезапную смерть недруга на улице Вероны. Пусть эти разговоры совсем не касались Лукреции, они змеей проскользнули в ее мысли и пустили там корни» [4, с. 22]. Девушка – вдумчивая и тонко чувствующая натура, разительно отличающаяся от своих «милых, послушных» братьев и сестер [4, с. 16], другими словами, – «сложный пятый ребенок» [4, с. 55]. Она живет в своем мире, в котором созерцает, мечтает и фантазирует; кроме того, она увлекается живописью и талантливо рисует – животных, натюрморты и даже мифологические сценки; она знает несколько иностранных языков (испанский, французский, греческий, немного немецкий, неплохо понимает неаполитанский диалект). Иногда ее «распирали слова, лица, имена, голоса, разговоры; голова пульсировала, ее шатало под грузом увиденного и услышанного, она

врезалась в стены и углы столов» [4, с. 34]. О' Фаррелл делает ставку не на биографическое исчерпывание истории фигуры одной из Медичи, а на психологическое правдоподобие литературного персонажа. Автор подробно говорит о ее физических ощущениях и эмоциональных состояниях. Делается акцент на субъективном переживании героини, ее чувствах и памяти, внутреннем монологе, что создает эмпатическую вовлеченность; с помощью чувственных деталей, обстоятельных описаний и использовании близкой интонации создается эффект присутствия. С помощью подобной стратегии писательница пытается передать внутреннюю правду героини.

Структура произведения довольно непростая: события романа начинаются в последний год ее жизни, в 1561, им же и заканчиваются, закольцовывая повествование. Эти главы, повествующие о жизни Лукреции на протяжении супружеской жизни, чередуются с главами о детстве и подростковом возрасте.

Тема смерти является лейтмотивом произведения. Так, когда Лукре едва начинает ходить, на нее чуть не падает котел с кипятком. Позже львы из экзотического зверинца отца убивают тигрицу, с которой у ребенка устанавливается особенная связь, позже умирает сестра Мария; девочка рисует картинки с мертвым скворцом, желая запечатлеть состояние вечного покоя: «никогда этим крыльям не расправиться, не взмыть по ветерку, не понести птицу над крышами и улицами» [4, с. 76]. Предчувствия смерти появляются менее чем через год после дня свадьбы. В первом же абзаце открывающей главы к Лукреции «приходит озарение», что муж задумал ее убить. [3, с. 9]. «Несомненно, муж хочет ее смерти: его намерение ощутимо, словно на ручку ее кресла присела темнокрылая хищная птица» [4, с. 10]. Она думает, что он «расставил ей хитрую, продуманную ловушку» [4, с. 9]. Героиня представляет, какой конец ее ждет: «Блеск ножа в темном коридоре? Руки на горле? Якобы случайное падение с лошади? Несомненно, все способы ему подходят» [4, с. 11]. Для нее Альфонсо – «муж, желающий ей смерти», «муж-убийца», «муж, который вскоре лишит ее жизни» [4, с. 46]. Позже Лукреция убеждена, что он отравляет ее, и «за ней придет смерть», «никто ее не спасет» [4, с. 331]. Мысли кажутся навязчивыми: «За спиной Лукреции притаилась смерть, ее смерть» [4, с. 337]. Девушка верит, что ничего нельзя изменить: «Ничего не поделаешь. Она беспомощна. <...> Она может умереть. <...> Да, она может умереть» [4, с. 97]. Лукреция заключает, что смерть неизбежна, поскольку это ее судьба, которой она покоряется.

Автор предоставляет читателю альтернативный финал, но он лишь условно таковой. С одной стороны, предлагается счастливый конец, и

героиня сбегает в платье служанки через потайной вход на кухне, спасается и становится художницей, рисующей миниатюры с изображениями животных. Как бы то ни было, это только ее грезы или предсмертные галлюцинации, а в действительности, очевидно, что герцог со своим помощником Бальдассаре душат Лукрецию во сне, и она умирает. Через пять дней «в гробу лежит вздутое, почерневшее тело неопределенного цвета, покрытое синяками. В нем осталось мало человеческого, – просто гниющая плоть, закутанная в розовое шелковое платье с темным узором из золотой парчи» [4, с. 340].

Таким образом, Мэгги О'Фаррелл помещает в центр своего романа «Портрет Лукреции» женский опыт в патриархальном контексте. Писательница обращается к подобной тихой жертве истории, намереваясь, – с помощью своего художественного воображения – дать ей голос. Ее роман связывает проблематику женской участи с понятиями гендера, телесности и языком власти патриархального общества. Она поднимает тему социальных ожиданий, ставит вопрос об уязвимости женского тела в традиционной культуре той эпохи. Показан конфликт между внутренним «я» и навязанными социумом ролями. Решения мужских фигур – отца, мужа, врача, придворных, духовенства – формируют недолгую жизнь героини; иногда она делает попытки противостоять им, не потерять свою индивидуальность, сохранить свою автономность в условиях, где она представляет ценность, прежде всего, за статус и репродуктивное назначение. Например, лечащий врач Лукреции, стремясь вылечить девушку от «бесплодия», рекомендует отрезать ее прекрасные волосы, которые не стриглись с появления на свет, чтобы успокоить нрав и «невоздержанность характера»: «Они цвета огня. И слишком длинные. Пламя разогревает кровь. Помните, ее нужно охладить, сдержать» [4, с. 312–313]. В итоге девушка обрезает их сама: «Это ведь ее волосы. Ее голова» [4, с. 316]. Никто не воспринимает молодую женщину всерьез, даже сестра мужа Элизабетта говорит ей: «Ты всего лишь дитя. Хорошенькая глупышка, разнаряженная в золото и шелка. Вроде ручной обезьянки» [4, с. 288]. Однако Лукреции сложно быть услышанной и еще сложнее – понятой; в итоге она сдается и погибает на чужбине, противясь року только в своем воображении. Лукреция Медичи воспринимается как жертва общественно-патриархальных требований, она до последнего помнит о своем долге перед супругом: «Может, ей еще удастся зачать ребенка, выносить наследника и остаться герцогиней?» [4, с. 335].

Удел главной героини складывается под влиянием внешних обстоятельств, ограничивших свободу, к которой она стремится. В романе подчеркивается трагизм личной судьбы в эпоху, когда женский выбор

обусловлен патриархальной системой, а женщины становятся объектами политической воли мужчин. Бесспорно, история Лукреции Медичи оставляет пространство для размышлений.

Список литературы

1. О'Фаррелл, М. Официальный сайт. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://maggieofarrell.com/>(дата обращения 10.09.2025).
2. O'Farrell, M. I am, I am, I am: Seventeen Brushes with Death. Knopf, 2018. 304 p.
3. О'Фаррелл, М. Хамнет. – М.: Эксмо, 2021. 382 с.
4. О'Фаррелл, М. Портрет Лукреции. – М.: Эксмо, 2023. 352 с.
5. The New York Times, 30.08.2022. Интервью Э.Ф. Харрис с М. О'Фаррелл, [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.nytimes.com/2022/08/30/books/maggie-ofarrell-marriage-portrait-hamnet.html> 30.08.2022/ (дата обращения 20.10.2025).
6. Browning, R. My Last Duchess. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.poetryfoundation.org/poems/43768/my-last-duchess/> (дата обращения 29.09.2025).
7. Hibbert, C. The Fall and Rise of the House of Medici. – London: Penguin books, 1979. 429 p.
8. Фанталов, А.Н., Малязина, М.А. Примеры некоторых политических технологий ренессансной Италии в XIV–XVI вв. // Вестник Шадринского государственного педагогического университета. 2022. №3 (55). С. 223.

«THE MARRIAGE PORTRAIT» BY MAGGIE O'FARRELL: THE RENAISSANCE, POLITICS AND WOMAN'S FATE

Yu.G. Remeva

This chapter focuses on Maggie O'Farrell's novel «The Marriage Portrait» (2022). The book transports the reader to 16th-century Renaissance Italy and tells the story of Lucrezia de' Medici, daughter of Cosimo I de' Medici, Duke of Florence, who was married off for political reasons and died under mysterious circumstances. Attempting to give a voice to this historical figure, O'Farrell relies on the known facts while inevitably incorporating artistic fiction. The analysis centers on the protagonist's image and clarifies the author's intentions, with special attention to the questions about women's fate raised in the text. Biographical and descriptive research methods are used.

Keywords: Maggie O'Farrell, «The Marriage Portrait», Italy, Renaissance, Lucrezia de' Medici, woman's fate, portrait, patriarchal society.

1.8. ОСОБЕННОСТИ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ СОЦИОКУЛЬТУРНОЙ РЕАЛЬНОСТИ ВЕЛИКОБРИТАНИИ 1970-Х ГОДОВ В РОМАНЕ И. МАКБЮЭНА «СЛАСТЁНА»

© Ю.А. Шанина

Целью данной работы является определение своеобразия художественного осмысления социокультурной реальности Великобритании семидесятый годов прошлого столетия в романе Иена Макбюэна (р. 1948) «Сластёна» («Sweet Tooth», 2012) на основе анализа используемых автором средств репрезентации прошлого.

Исторический контекст романа связан с автобиографическим началом, авторефлексией и представлен посредством соотнесения судеб главных героев с значимыми политическими событиями 1972-1973 годов, с помощью введения реальных личностей в качестве эпизодических персонажей, воспроизведения форм культурной жизни описываемой эпохи (быта, нравов, моды, искусства), конкретно-исторического определения места происходящих в романе событий. Образ семидесятых годов, созданный Макьюэном, отличается разносторонностью, фотографичностью, сопряжением повседневной жизни обычного человека с событиями макроистории. Он служит основанием для решения поставленных в произведении проблем соотношения действительности и литературного творчества, степени творческой свободы писателя в определенной социокультурной ситуации.

Ключевые слова: автобиографизм, макроистория и повседневность, И. Макьюэн, репрезентация прошлого, «Сластёна», социокультурная реальность, формы культурной жизни, художественное пространство.

Роман Иена Макьюэна (р. 1948) «Сластёна» («Sweet Tooth») был написан в 2012 году. Как большинство работ автора, он оказался в центре внимания СМИ и многих литературных подкастов, обзоров, рецензий и научных работ. Исследователи разных стран обращались к вопросам тематики и проблематики произведения, своеобразия повествовательных стратегий, интертекстуальной игры. Оно стало предметом сопоставительного анализа с более ранними произведениями автора, прежде всего, с романами «Искушение», «Утешение странников» (статья П. Чалупска [1]). Определяя его место в литературном процессе начала XXI века, ученые рассматривают его как образец метамодернизма (Л.Ф. Хабибуллина [2]), характерное явление позднего творчества прозаика, «многослойное литературное произведение», которое синтезирует несколько жанров (Л.С. Уолкер, [3, с. 493]). Несмотря на использование различных подходов к анализу данного романа, исследователи единодушны в том, что его поэтика тяготеет к тем принципам, которые были декларированы писателем еще в 1990-е годы [4, с. 284] и связаны с широким использованием художественных приемов реализма, что позволило британскому исследователю Себастьяну Гройсу назвать Макьюэна «картографом современности» [5, с. 2].

Всё же произведение оказалось в центре научных интересов литературоведов относительно недавно и многие аспекты остаются малоизученными. Целью данной работы является определение своеобразия художественного осмысления социокультурной реальности семидесятый годов прошлого столетия в романе «Сластена» на основе анализа используемых автором средств репрезентации прошлого. Материалом исследования помимо романа «Сластёна» также послужили многочисленные интервью и комментарии, которые были даны писателем в 2012 года в рамках презентаций нового издания в СМИ. В них автор с охотой делится

подробностями разных этапов работы над текстом, курьезными случаями, связанными с ним.

Роман «Сластёна» посвящен недавнему прошлому: Макьюэн возвращается к событиям сорокалетней давности, которые совпали с его юностью, пришедшейся на первую половину 1970-х годов. Динамика развития новейшей западной цивилизации, научно-технический прогресс делают, казалось бы, незначительный хронологический отрезок существенной временной дистанцией, достаточной для восприятия и интерпретации этого периода как самостоятельной эпохи, мало похожей на современность.

Сюжет романа вымышлен: это история секретного агента британской разведки МИ-5 Сирины Фрум, которая в период холодной войны пытается повлиять на творчество молодого писателя Томаса Хейли с целью его использования в деле пропаганды либеральных взглядов. Комментируя роман, Макьюэн неоднократно повторял, что исторической основой произведения стала деятельность ЦРУ, которое после Второй мировой войны «стало вкладывать деньги в культуру и искусство как орудие холодной войны» [6]. Тем самым оно стремилось убедить общественность в том, что «Запад – это открытость, свобода слова, толерантность, плюрализм, а не тоталитарное государство» [6]. В частности, внимание писателя привлек конкретный эпизод подобной деятельности ЦРУ: скандал вокруг Стивена Спендера (1909-1995), ушедшего с поста редактора литературного журнала «Энкаунтер» (Encounter) в 1967 году после того, как выяснилось, что «Конгресс за свободу культуры», издававший журнал, тайно финансировался ЦРУ. Журнал просуществовал вплоть до 1990 года, и в 1975 году в нем публиковался и сам Макьюэн. В интервью «The Guardian» в августе 2012 года Макьюэн признавался: «Долгое время я интересовался делом журнала «Энкаунтер», и после того, как я закончил роман «На берегу», действие которого происходит в начале 1960-х, я подумал, что рано или поздно напишу об Англии 1970-х» [7].

Создание романа «Сластёна» было основано на целом ряде документальных источников, которые включены в роман в качестве эпиграфа, заключительного перечня благодарностей [9, с. 445], легли в основу отдельных эпизодов романа. Например, в сюжет романа включен фрагмент из воспоминаний Стеллы Римингтон (1935-2025), первой женщины-руководителя британской контрразведки с 1992 по 1996 год, о женском бунте в МИ-5 в начале 1970-х годов. Эпиграфом к роману послужило свидетельство известного британского историка и публициста Тимоти Гортон Эша (р. 1955), который некоторое время жил и работал в

ГДР и после падения Берлинской стены получил доступ к своему досье в Штази, содержащем множество донесений от людей, с которыми он общался в этот период [8]. Именно к ним адресованы его слова, вынесенные в эпиграф: «Если бы я только встретил на этом пути хоть одного безусловно злого человека» [9, с. 7]. Таковы и герои романа Макьюэна, работающие в МИ-5: люди со своими достоинствами и недостатками, они живут обычной жизнью и «занимаются деструктивными вещами» [8]. Прежде всего, сама Сирина Фрум проваливает свою миссию, поскольку не обладает исключительными хитростью, коварством и умом, она быстро теряет контроль над ситуацией и оказывается ведомой в шпионской игре её подопечного Тома Хейли.

Большое место в романе занимают разнообразные элементы автобиографизма, которые находят отражение в отборе исторического материала, системе образов, художественном пространстве, разнообразных деталях. В частности, роман посвящен другу писателя Кристоферу Хитченсу (1949-2011), смерть которого незадолго до выхода «Сластёны» в свет была для автора тяжелой утратой. Хитченс входил в круг ближайших друзей-литераторов Макьюэна наряду с Мартином Эмисом, Джулианом Барнсом, чей союз зародился именно в 1974 вокруг журнала «Нового обозрения» Иэна Гамильтона. Поэтому роман проникнут ностальгией о годах, когда он был молод, свободен и беззаботен [7].

Образ одного из главных героев романа молодого писателя Тома Хейли автобиографичен и может быть расценен как альтер-эго автора. Как и Макьюэн, Том вырос в Саффолке, учился в университете Сассекса, встретил свою первую большую любовь на Брайтонском побережье, его первые литературные опыты получили негативную оценку. После переезда в Лондон Том часто посещает паб «Столпы Геркулеса» и другие литературные заведения Лондона, где Макьюэн подружился с талантливыми представителями своего поколения, такими как Мартин Эмис, Джулиан Барнс, Крейг Рейн и Кристофер Хитченс [6–8; 10; 11]. Более того, в форме пересказа и цитат, данных курсивом, в роман включены отрывки из более ранних произведений Макьюэна, как опубликованных, так и недописанных, которые выдаются за рассказы Тома Хейли. Многие творения Хейли содержат отсылки к известным романам Макьюэна «Искупление», «Невинные, или особые отношения».

Прототипом героини Сирины Фрум стала Полли Байд (умерла от рака в 2003 году), подруга Макьюэна по Сассекскому университету. «Она была талантливым режиссером-документалистом, определенно не была шпионкой, но она была важной частью ранней жизни Макьюэна, как он сам объясняет:

«Полли была студенткой социологического факультета Сассекского университета, и мы были очень влюблены и неразлучны. Брайтон всегда вызывал у меня такие ассоциации... для меня это место любви» [10]. В то же время в одном из интервью прозаик отмечает, что будучи подростком так же читал всё без разбора, как и Сирина [6]. Это подтверждает точку зрения некоторых литературоведов [3], которые полагают, что авторское начало представлено не только образом Хейли, но и Сирины, которая имеет свой литературный вкус. В ее замечаниях часто возникает перекличка с критическими суждениями Макьюэна о своих ранних литературных опытах, тяготеющих к традициям модернизма.

Помимо автобиографических мотивов в романе использованы другие средства репрезентации прошлого, большинство из которых восходят к принципам реалистической эстетики, о приверженности которой Макьюэн неоднократно заявлял. Во-первых, в качестве эпизодических персонажей в «Сластёне» представлены реальные личности. Среди них – друг писателя, знаменитый английский прозаик Мартин Эмис (1949-2023). Он выступает с осуждением произведения Хейли, так же как когда-то он раскритиковал дебютные работы Макьюэна. На страницах «Сластёны» мы встречаемся с редактором значительного издания «Новое обозрение» Иэном Гамильтоном (1938-2001), главой известного издательского дома «Кейп» Томом Машлером (1933-2020) и генеральным директором МИ-5 Стеллой Римингтон (1935–2025).

Во-вторых, частная повседневная жизнь героев, поворотные моменты их судьбы (например, поступление Сирины на службу в МИ-5, первая встреча Сирины с Томом) соотносятся с событиями макроисторической политической жизни 1972-1973 годов, которые характеризуются как «годы холодной войны и черно-белого мышления» [9, с. 21], «смутные годы» [9, с. 41], отмеченные «упадком, разложением, тусклой бездеятельностью и апокалипсисом» [9, с. 43]. Способ, которым Сирина влетает в свои воспоминания политические события, напоминает лаконичные и безоценочные заметки из сводки газетных новостей: «Тот год 1972, оказался только началом. Вскоре после того, как я стала читать «Таймс», в стране ввели трехдневную рабочую неделю, начались отключения электроэнергии, и правительство в пятый раз объявило чрезвычайное положение» [9, с. 42]. «Новой угрозой становился терроризм. Речь шла не только о Временной ИРА или различных палестинских группировках. Подпольные анархистские и леворадикальные группировки в континентальной Европе уже совершали теракты» [9, с. 95]. «На работе главной темой была война на Ближнем Востоке. У нас говорили, что при американской поддержке Израиля и

советской – Египта, Сирии и палестинцев вполне вероятно некая война по доверенности, которая может приблизить нас к ядерной. Новый Карибский кризис» [9, с. 240]. Напряженная и угрожающая атмосфера социальной жизни 1970-х годов контрастирует с повседневной эмоциональной жизнью главных героев, которые продолжают любить, ревновать, развлекаться и строить планы на будущее. Как замечает Сирина: «Цивилизации угрожала ядерная война, а я размышляла о случайном человеке, который погладил мою ладонь большим пальцем. Возмутительный солипсизм» [9, с. 240].

В-третьих, события романа вписаны в конкретные пространственные и временные координаты, герои имеют определенный социальный статус, их характеры обусловлены воспитанием, образованием и средой. В этом смысле показательным является фрагмент, раскрывающий мотивы поступления на службу в МИ-5 Сирины Фрум: «Я быстро свернула на Карнаби-стрит и смешалась с толпой. Скулящая гитара и аромат пачулей из расположенного в подвале магазинчика навели меня на мысли о сестре и о проблемах, поджидавших меня дома. <...> Я пошла по Риджент-стрит, затем свернула налево и углубилась в Сохо, и теперь шла по замусоренным улицам: на мостовой валялись остатки еды, недоеденные гамбургеры и хот-доги с подтеками кетчупа, в водосточных желобах гнили картонные коробки, у фонарных столбов толпились мешки с мусором. <...> Получасовая прогулка от Риджент-стрит до Чаринг-кросс-роуд предопределила мою дальнейшую судьбу» [9, с. 62–64]. Каждый эпизод романа разворачивается в конкретном урбанистическом пространстве Лондона или Брайтона, отличающимся точной топографией, социокультурной дифференциацией. Его описание сопровождается определенными запахами, яркими визуальными, звуковыми и вкусовыми образами, что позволяет читателю в полной мере ощутить колорит эпохи: «В таком гнетущем помещении я очутилась впервые. Надо мной тянулся ряд окон из кирпичей пузырчатого стекла и с железными рамами; такие окна нередко встретишь в подвалах. Однако свету проникать мешали не стеклянные кирпичи, а грязь. На ближайшем ко мне подоконнике лежали стопки газет, покрытых черной копотью. Вверх по лестничному колодцу поднимались сложные запахи. Я пыталась определить их источник. Духи, сигареты, чистящее средство с нашатырем и что-то органическое, может быть, некогда съедобное» [9, с. 56].

Данный эффект усиливается благодаря воспроизведению различных форм культурной жизни, которые часто представлены в сопоставлении с предшествующим или последующим историческим периодом. Повествование отличается дотошной детализацией: автор делает акцент на особенностях быта, моды, нравов: «Однополые связи стали законными всего

лет пять назад, а тогда его слова прозвучали для меня необычно» [9, с. 56]. «Тогда еще выглядело необычно, если две девушки без сопровождения сидели и пили у стойки бара. Впрочем, в «Хоуп энд энкор» и в нескольких других местах в Лондоне на это не обращали внимание. Революция полов свершилась, и нам это сходило с рук» [9, с. 56]. «Моя комната на Сент-Огастинс-роуд выходила на северную сторону: под окнами рос конский каштан, и его ветви заслоняли вид на улицу. <...> Кровать, которая занимала половину комнаты, представляла собой весьма шаткий предмет обстановки с изголовьем, лакированным под орех, и матрасом, в который можно было провалиться, как в трясину. <...> Единственным дополнительным предметом обстановки был комод и над ним – скошенное фацетное зеркало» [9, с. 100–101]. В интервью Макьюэн признавался, что следует традициям Дж. Конрада, который в предисловии к повести «Негр с «Нарцисса» утверждал, что «его задача – заставить читателя видеть, для этого нужно найти деталь», и В.В. Набокова, призывавшего своих студентов «замечать детали» [6]. Это требование русского писателя, обращенного к читателям, Макьюэн принимает на свой счет как прозаик.

Помимо реалий быта и нравов в романе точно определен круг музыкальных и литературных предпочтений героев в виде целого перечня действительно существовавших в 1970-х британских рок-групп («Биз мейк хани», «Регалатор», «Доктор Филгуд», «Дакс делюкс», «Килбери», «Хай роудс»), чьи концерты посещала Сирина с подругой Шерли Шиллинг, и литературных изданий, оказавшихся в поле читательских интересов Сирины («Осьминожка» Яна Флеминга, романы Дорис Лессинг, Маргарет Дрэббл, Айрис Мердок, Мальколм Брэдбери «Есть людей нехорошо» Мальколма Брэдбери, «Игра» А.С. Байетт). В романе дано представление о повседневной культуре нескольких социальных групп, представляющих разные поколения и профессиональные сферы: студентов, в том числе, принадлежащих движению хиппи, конторских служащих, преподавателей вузов. Роман «Сластена» создан на основе игры различными жанровыми моделями и нарративными стратегиями, которые были наиболее популярны в семидесятые годы. С одной стороны, это шпионский роман, с другой – любовная история, в то же время в качестве вставных конструкций в него включены мрачные рассказы Макьюэна тех лет и отрывок из недописанной им антиутопии. Все это также способствует воссозданию культурного контекста описываемого времени.

В целом образ 1970-х годов, созданный Макьюэном в романе «Сластена», отличается разносторонностью и фотографичностью благодаря включению в художественную ткань повествования документальных свидетельств

современников, фактов автобиографии и политической жизни, а также приверженности деталям, исчерпывающе воспроизводящим подробности повседневной культуры 1970-х годов (быта, нравов, моды, досуга). Но трюковый финал произведения, многоуровневая игра различными планами повествования, точками зрения не позволяет рассматривать его как документ эпохи или дань памяти семидесятым или обобщение их опыта. Историографический контент, включающий и историю повседневности, и макроисторические события, создает рамку для авторефлексии, с одной стороны, а с другой – для решения более широких задач, подсказанных временем создания романа, которое было отмечено резким обострением террористических угроз, что способствовало ужесточению контроля со стороны государства за частной жизнью граждан и вновь заострило проблему границ свободы отдельной личности и искусства [12]. Роман подводит итоги творческих и эстетических исканий Макьюэна, посвященных вопросам соотношения литературы и жизни, степени независимости писателя, тайны творческого процесса создания литературного произведения. Их решение далеко от однозначности. Позиция автора скрыта за маской нескольких рассказчиков, в воспоминания Сирины включены отрывки из рассказов Хейли, более того, в финале выясняется, что все повествование представляет собой новый роман Хейли, написанный им в тайне от своего агента от его же лица. Последняя глава представляет собой сопроводительное письмо Тома Хейли к своей рукописи, адресованное Сирине. Оно заставляет переосмыслить всё прочитанное и наполняет новым содержанием ключевую мысль романа, высказанную Максом о специфике работы шпиона, но вместе с тем точно отражающую и природу литературного творчества: «В нашей работе граница между воображаемым и действительным может оказаться размыта. По правде говоря, эта граница – большая серая зона, в которой легко заблудиться. Вообразишь себе что-то, а это и окажется реальностью» [9, с. 202]. Это философское замечание утверждает тщетность попыток контроля за творческой личностью в силу безграничной свободы человека в рамках своего сознания и воображения. Разнообразие, многоаспектность описанной в романе исторической социокультурной ситуации, породившей разные явления искусства, внушает автору оптимизм и является одним из аргументов в отрицании возможностях идеологического давления и тотального управления творчеством.

Список литературы

1. Chalupsk, P. Playfulness as Apologia for a Strong Story in Ian McEwan's «Sweet Tooth» // Brno Studies in English. 2015. Volume 41, № 1. P. 101–115.

2. Хабибуллина, Л.Ф. Жанр в литературе метамодернизма (на примере творчества И. Макьюэна) // Теория жанра и метод в зарубежной литературе: история и современность: Сборник научных трудов по литературоведению. Материалы участников международного литературного коллоквиума, Москва, 26 октября 2022 года. М.: ООО «Языки Народов Мира», 2023. С. 146–153.

3. Walker, L.S. «A Balance of Power»: the Authorship of Ian McEwan's Double Agents in «Sweet Tooth» // *Modern Fiction Studies*. 2015. Vol. 61. № 3. P. 493–514.

4. Шанина, Ю.А. Идеи неodarвинизма и проблема нравственного самоопределения личности в романе И. Макьюэна «Невыносимая любовь» // XVIII Акмуллинские чтения: Материалы Международной научно-практической конференции. В 2-х томах, Уфа, 30 ноября – 02 декабря 2023 года. Уфа: Башкирский государственный педагогический университет им. М. Акмуллы, 2023. С. 280–287.

5. Groes, S. A Cartography of the Contemporary: Mapping Newness in the Work of Ian McEwan // Groes, Sebastian (ed.) *Ian McEwan: Contemporary Critical Perspectives*. London: Continuum, 2009. P. 1–12.

6. Byrne, J. Presents: Ian McEwan. «Sweet tooth». [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=A5Ydjtop9v8> (дата обращения 08. 10. 2025).

7. Cooke, R. Ian McEwan: «I had the time of my life» // *The Guardian Sun*. 19 Aug 2012. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.theguardian.com/books/2012/aug/19/ian-mcewan-sweet-tooth-interview> (дата обращения 08. 10. 2025).

8. McEwan, I. Guardian Books podcast: Ian McEwan on «Sweet Tooth» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.google.com/sorry/index?continue=https://www.youtube.com/watch%3Fv%3Db53AyL87gkLk&q=EgQzn-J_GJSj0scGIjDTyuEIGnIUWlbeQqPp98I9THx2s5dqm-4-bw47D8ZY-7hDQ8t4TAPi4DyjeRn6GvUyAnJSWgFD (дата обращения 08. 10. 2025).

9. Макьюэн, И. Сладена. М.: Эксмо, 2022. 448 с.

10. Greig, G. Sex, spies, the Seventies and me: Writer Ian McEwan in his most revealing interview yet // *Dailymail* 18 August 2012 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.dailymail.co.uk/femail/article-2190237/Sweet-Tooth-Author-Ian-McEwan-talks-sex-spies-1970s-new-book.html> (дата обращения 08.10.2025).

11. Tonkin, B. Ian McEwan: «Why I'm revisiting the Seventies» // *Independent*. Saturday 25 August 2012. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/features/ian-mcewan-why-i-m-revisiting-the-seventies-8076683.html> (дата обращения 08.10.2025).

12. Розанов, М.А. Эстетическая продуктивность художественной формы «романа о чтении» (на материале романа И. Макьюэна «Сладена») // *Вестник Удмуртского университета. Серия история и филология*. 2025. Т. 35. Вып. 4. С. 944–949.

THE REPRESENTATION OF THE SOCIO-CULTURAL REALITY OF THE UK IN THE 1970S IN THE NOVEL "SWEET TOOTH" BY I. MCEWAN

Y.A. Shanina

The purpose of this study is to determine the interpretation of the socio-cultural reality in Great Britain during the seventies of the last century, as depicted in Ian McEwan's novel *Sweet Tooth* (2012). It's based on an analysis of the author's use of various literary techniques to represent the past. The historical context of the novel is associated with an autobiographical beginning, self-reflection, and is presented by correlating the fates of the main characters with significant political events of 1972-1973, introducing real personalities as episodic characters, reproducing the forms of cultural life (everyday life, morals, fashion, art), and specifically historical definition of the place of the events described. The image of the 1970s created by McEwan is distinguished by its multifaceted nature, photographic quality, and the conjunction of an ordinary person's everyday life with the events of macro-history. It serves as the basis for

addressing the problems posed in the work concerning the relationship between reality and literary creativity, and the degree of a writer's creative freedom within a specific sociocultural context.

Keywords: autobiographism, fictional space, forms of cultural life, macro-history and everyday life, I. McEwan, representation of the past, «Sweet Tooth», socio-cultural reality.

1.9. ОСОБЕННОСТИ ЛИТЕРАТУРНОЙ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ИСТОРИЧЕСКОГО ПРОШЛОГО И КУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ В СОВРЕМЕННОЙ ШВЕДСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ (НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Т. КАЛЛИФАТИДЕСА И Ю.Х. КЕМИРИ)

© М.А. Моркина

Цель данной главы – выявить особенности репрезентации родины и культурной идентичности в творчестве авторов-мигрантов разных поколений на примере произведений Т. Каллифатидеса и Ю.Х. Кемири. Методология включает установки постколониальной литературоведческой теории и сравнительно-сопоставительный анализ художественных текстов. В результате было выявлено, что Каллифатидес с помощью обращения к древнегреческим легендам, культурным символам и фигуре Матери создает мифологизированный образ Греции, а культурное наследие представляется им как прочная основа идентичности. Кемири же представляет амбивалентный образ родины, связанный с фигурой Отца, что отражает фрагментированный опыт «второго поколения» мигрантов, а культурная идентичность в его творчестве изображается как предмет постоянного переосмысления.

Ключевые слова: шведская литература, литература мигрантов, Т. Каллифатидес, Ю.Х. Кемири, культурная идентичность, постколониализм, образ родины.

Благодаря проведению гибкой политики адаптации и интеграции мигрантов, не предполагавшей отказа вновь прибывших от их культурного наследия, Швеция в послевоенный период превратилась в один из ключевых центров притяжения для переселенцев и лиц, ищущих убежища. «Новые шведы» довольно быстро заняли заметное место в национальном литературном процессе. К числу писателей, затрагивающих в своем творчестве такие проблемы как тоска по утраченной родине, сложности интеграции в новое общество, переживание отчужденности из-за языкового барьера, невозможность профессиональной реализации, а также мучительный поиск культурной идентичности своими персонажами, относятся Теодор Каллифатидес (р. 1938, шв. Theodor Kallifatides), Юнас Хассен Кемири (р. 1978, шв. Jonas Hassen Khemiri), Юханнес Аньюру (р. 1979, шв. Johannes Anyuru), Марджане Бахтиари (р. 1980, шв. Marjaneh Bakhtiari) и многие другие [1, с. 323].

Целью данной главы является исследование особенностей литературной репрезентации исторического прошлого и культурной идентичности на

материале произведений двух наиболее ярких авторов-мигрантов современной Швеции – Теодора Каллифатидеса и Юнаса Хассена Кемири. Выбор указанных писателей для сравнительного анализа требует его предварительного обоснования и краткой характеристики их творческих биографий.

Теодор Каллифатидес, родившийся в греческой деревне Молаи, иммигрировал в Швецию в 1964 году. В начальный период жизни в новой стране будущий писатель совмещал учебу в университете с низкоквалифицированной работой, однако уже в 1967 году он получил степень бакалавра искусств, что позволило ему заняться преподаванием философии в средней школе и Стокгольмском университете. Значимой вехой в его карьере стало руководство литературным журналом издательства «Albert Bonnier» в период с 1972 по 1976 год.

Его литературный дебют состоялся в 1969 году с публикации поэтического сборника, после чего основным направлением его творчества стала проза: на сегодняшний день им создано более тридцати романов. Примечательно, что все свои произведения Каллифатидес пишет на шведском языке. Ключевой заслугой писателя считается его фундаментальная роль в становлении и развитии так называемой «литературы мигрантов» в Швеции – значимого литературного направления, сформировавшегося в 1980-е годы и сохраняющего свою актуальность, несмотря на продолжающиеся дискуссии о терминологии понятия [2, с. 2041].

Юнас Хассен Кемири является представителем молодого поколения шведских мультикультурных авторов: отец писателя – араб из Туниса, мать – шведка. Писатель родился и вырос в Стокгольме. Центральными темами его произведений выступают проблемы миграции, расизма, культурной идентичности и внутрисемейных отношений. В творчестве писателя заметна эволюция данных тем: от изображения поисков идентичности подростком-мигрантом в дебютном романе «На красном глазу» (2003, шв. Ett öga rött), влияния отцовского предательства в «Монтекор: уникальный тигр» (2006, шв. Montecore: en unik tiger) и исследования стигматизации мигрантов в «Я позволю своим братьям» (2012, шв. Jag ringer mina bröder), автор перешел к освещению универсальных проблем самоопределения в романах «Все, чего я не помню» (2015, шв. Allt jag inte minns), «Отцовский договор» (2018, шв. Pappaklausulen) и «Сестры» (2023, шв. Systrarna). Признание литературного таланта Кемири подтверждается рядом премий, в том числе премией Августа Стриндберга за роман «Все, чего я не помню» [3, с. 215–216].

Несмотря на разницу в возрасте, происхождении и миграционном опыте, художественные миры Т. Каллифатидеса и Ю. Х. Кемири объединены глубинным интересом к проблемам культурной идентичности, социокультурной адаптации, инаковости и маргинальности в условиях иноязычной среды. Оба автора осуществляют сложный синтез личного и коллективного опыта, проецируя индивидуальные нарративы на широкий исторический фон своих исторических родин. Сравнительно-сопоставительный анализ их творчества позволяет выявить как универсальные категории в репрезентации исторической родины, общие для литературы мигрантов в целом, так и специфические особенности, являющиеся отражением конкретного социокультурного и исторического контекста, в котором создавались произведения. Исследование способов художественного осмысления этих категорий в диахроническом аспекте представляется важным для понимания эволюции литературы мигрантов.

Итак, в творчестве Теодора Каллифатидеса одним из устойчивых маркеров культурной идентичности выступает национальная кухня, выполняющая функцию семиотического кода, репрезентирующего греческое национально-культурное своеобразие. В романе «Любовь и отчужденность» (2020, шв. *Kärlek och främlingskap*)¹ гастрономические образы аккумулируют в себе сенсорное восприятие дома и родины: «Танасис сделал свое знаменитое рагу из зеленых бобов, моркови, лука и чеснока, картофеля и томатного соуса. В этой похлебке варились две сочные отбивные котлеты. Вкус был восхитительным, это был настоящий вкус дома, и воздух наполнял аромат орегано и тимьяна» (шв. *Thanasis hade gjort sin välkända gryta med grönabönor, morötter, lök och vitlök, potatis och tomatsås. I denna gytta kokade två saftiga kotletter. Det smakade ljuvligt, det smakade hemma och doftade oregano och timjan*) [4, с. 30].

Примечательно, что данный мотив получает дальнейшее развитие, трансформируясь в сложную метафору обретения новой родины через личные отношения. Сенсорный опыт, связанный со «вкусом родины», становится ключом к психологической интеграции: «У ее поцелуя был аромат соуса, который она приготовила. Томаты и орегано. Он вновь оказался в деревне, которую когда-то покинул. Он обрел то, что потерял. Она была новой родиной» (шв. *Hennes kyss doftade som såsen hon hade gjort. Tomat och oregano. Det skickade honom tillbaka till byn han hade lämnat. Han hade funnit det han förlorat. Hon var det nya hemlandet*) [4, с. 155].

«Гастрономический код» в творчестве Каллифатидеса функционирует как инструмент конструирования культурной идентичности. Национальная кухня становится не просто дополнительной бытовой деталью, а сложным

символом, актуализирующим связь с исторической родиной, и одновременно служит средством психологической адаптации в новой социокультурной среде. Сенсорное восприятие вкусов и запахов трансформируется у писателя в полноценную поэтическую метафору, где физическое ощущение «вкуса родины» обретает способность преодолевать географические и временные границы, обеспечивая персонажу непрерывность культурного самовосприятия.

Еще одним важным аспектом художественного метода Каллифатидеса является систематическая актуализация связей протагонистов с эллинистическим культурным канонem. Писатель выстраивает диалог с интеллектуальной и культурной традицией Греции через отсылки к ключевым фигурам национальной культуры – композиторам, поэтам и философам. Этот прием служит не только демонстрацией принадлежности к коллективному культурному наследию, но и конституирует авторскую идентичность как неотъемлемую часть непрерывного эллинистического континуума. В текстах это проявляется как на уровне прямой рефлексии: «Как он мог наслаждаться европейской или американской поп-музыкой, когда он впитал Теодоракиса и Хадзидакиса с молоком матери? Когда он слушал песни таких поэтов как Сеферис, Рицос, Элитис, Гатсос, Элефтериу» (шв. Hur skulle han kunna njuta av europeisk eller amerikansk pop då han hade druckit Theodorakis och Hatzidakis med modersmjölken? Då han hört sånger av poeter som Seferis, Ritsos, Elytis, Gatsos, Eleftheriou) [4, с. 27–28], так и через органичное включение в нарратив философских максим и литературных аллюзий: «Кристо неожиданно вспомнил то, что сказал Феокрит 250 лет до рождества Христова. Если проявишь терпение сегодня, завтра будет лучше» (шв. Christo mindes plötsligt något som Theokritos hade sagt tvåhundra femtio år före Jesus Kristus. Om du har tålamod i dag, blir det bättre i morgon) [4, с. 43].

Таким образом, диалог с классическим и современным греческим наследием функционирует в прозе Каллифатидеса как фундаментальный стратегический ресурс для конструирования устойчивой культурной идентичности в условиях миграции.

Кроме того, существенным аспектом поэтики Каллифатидеса является техника мифологизации повседневности, при которой архетипы эллинского культурного кода проецируются на современные реалии. Этот прием служит не просто стиливым украшением, а выполняет функцию активного конструирования идентичности, позволяя транслировать историческое прошлое в актуальный жизненный контекст. В рамках данного подхода обыденные объекты и ситуации начинают функционировать как

мифологемы: «В резком неоновом свете большие стиральные машины выглядели как одноглазый гигант Полифем в «Одиссее» (шв. *Det hårda neonljuset fick de stora tvättmaskinerna att se ut som den enögda giganten Polyfemos i Odysseen*) [4, с. 16], а личный опыт персонажей обретает универсальное измерение через параллели с эпическими сюжетами: «...он считал ступени, чтобы на чем-то сосредоточиться. Возможно, Орфей делал так же, когда спускался в подземное царство, чтобы забрать свою Эвридику. Каждый шаг приближал его к ней. У Кристо было наоборот. Каждый шаг все больше отдалял его от Рании» (шв. *han <...> räknade stegen bara för att ha något i tankarna. Förmodligen gjorde även Orfeus så när han stegade ner till underjorden för att hämta sin Eurydike. Varje steg förde honom närmare henne. Med Christo var det tvärtom. Varje steg förde honom ännu längre ifrån Rania*) [4, с. 41].

Подобная мифологическая образность у Каллифатидеса представляет собой механизм актуализации культурного наследия, где классические нарративы становятся языком интерпретации современного опыта. Писатель не просто репрезентирует историческое прошлое, но осуществляет его художественную трансляцию, демонстрируя неразрывную связь между личной судьбой, коллективной памятью и вечными архетипами национальной культуры.

Другой важной особенностью литературной репрезентации исторической родины в творчестве Каллифатидеса является феномен «селективной памяти», представляющий родную страну через призму идеализированного восприятия. Данная нарративная стратегия, в целом характерная для литературы мигрантов, проявляется в романе «Прошлое – это не сон» (2010, шв. *Det gångna är inte en dröm*) в парадоксальном сочетании объективных исторических обстоятельств (немецкая оккупация, гражданская война) и субъективно преображенного воспоминания. Травматический опыт вытесняется конструкцией «топоса прекрасного места», выстраиваемого через систему позитивных культурных стереотипов: «Шёл 1946 год, была весна. Тянулись длинные ряды цветущих миндальных деревьев, и долина была прекрасна, как никогда. Первыми, пока все еще завывает северный ветер, распускается, как поется в песне, «сумасшедшее миндальное дерево» своими хрупкими белыми цветками, которые источают сладкий легкий запах, дающий представление о том, какой миндаль на вкус» (шв. *Det var 1946, någon gång på våren. Mandelträden blommade i långa rader och dalen var som vackrast. Först av alla – medan den nordliga vinden alltjämt viner – <...> slår, som sången säger det galna mandelträdet ut sina spröda, vita blommor som sprider en söt, lätt doft, en föraning om hur madlar smakar*) [5, с. 7]. Идиллический «топос прекрасного места» выполняет компенсаторную и интегративную функции в

становлении мигрантской идентичности. Он служит психологическим механизмом преодоления травмы и инструментом сохранения культурной связи с утраченной родиной. В данном случае память интерпретируется не как объективный источник знаний, но как пластичный эмоционально-символический конструкт, необходимый для консолидации личности в условиях инокультурной среды.

Несмотря на физическое перемещение героев за пределы Греции, их национальное самосознание остается незыблемым, формируя устойчивое ядро личности. Культурный код, унаследованный от предков, осмысливается как онтологическая основа существования, что находит точное выражение в авторской формуле: «Греция не в моей крови. Греция и есть моя кровь» (шв. Grekland är inte i mitt blod. Det är mitt blod) [4, с. 148]. При этом главным «медиатором» греческой идентичности выступает фигура Матери, которая в поэтике Каллифатидеса замещает собой саму родину. Смерть матери равносильна утрате страны, что приводит к кризису творческой и личностной реализации, как это демонстрирует внутренний монолог героя романа «Прошлое – это не сон»: «Наверно, это мой последний раз в Афинах», думал я. Без мамы город стал пустым, лишился смысла и логики. <...> Она была моей страной. Теперь, когда ее не стало, я боялся, что стану немым, что я перестану писать» (шв. «Det här blir nog sista gången i Athen», tänkte jag. Utan mamma var staden tom, berövad mening och sammanhang. <...> Hon var mitt land. Jag var rädd att jag till och med skulle bli stum, när hon väl var borta, att mitt skrivande skulle upphöra) [5, с. 211]. В рамках мигрантского дискурса Каллифатидеса женщина-мать выполняет функцию «резервуара традиций» (англ. reservoirs of tradition) [6, с. 109] – хранителя и транслятора языка, истории и традиций. Эта нарративная стратегия, типичная для литературы диаспоры [6, с. 107], подчеркивает неразрывную связь между фигурой матери и символическим пространством родины, где утрата одной неизбежно влечет за собой метафизическую утрату другой.

Итак, системное использование культурных кодов в прозе Каллифатидеса позволяет говорить о создании им особой поэтики культурной памяти. Писатель не просто воспроизводит элементы национальной традиции, но выстраивает сложную систему отношений между прошлым и настоящим, где гастрономические образы становятся сенсорными проводниками идентичности, мифологические архетипы выполняют функцию интерпретации современного опыта, а природные символы формируют устойчивый «топос воображаемой родины». Подобная художественная стратегия трансформирует личный миграционный опыт в универсальную антропологическую модель, где культурная память выступает как механизм

психологической адаптации и средство сохранения идентичности в условиях инокультурной среды. Таким образом, творчество Каллифатидеса демонстрирует, что в литературе мигрантов культурные символы становятся не просто тематическими или стилевыми элементами, но также выполняют важнейшую психотерапевтическую и интегративную функцию.

Что касается творчества Ю. Х. Кемири, то в его дебютном романе «На красном глазу» репрезентация исторической родины также строится через конструкцию «топоса прекрасного места», однако в отличие от ностальгической модели Каллифатидеса, она основана на вторичном, опосредованном восприятии. Главный герой Халим, родившийся в Швеции и никогда не бывавший на родине родителей, конструирует образ Марокко как идиллическое пространство, используя клишированные восточные символы: «Январь выдался солнечный, но не слишком жаркий, и белые цветки миндаля сияют, как маленькие солнца, на фоне зеленых оазисов и бурой земли. <...> мы приближаемся к поселку, где родился мой папа, я сбрасываю газ, показываю миндальные и оливковые деревья и маленькие поля тут и там» [7, с. 146] (шв. *Det är solig januari med inte så mycket värme och vita mandelblommor lyser som solar mot grönaste oaser och brungjord. <...> vi närmar pappas gamla by, jag saktar in och pekar mandelträd och olivträd och massa småfält*) [8, с. 123].

Этот идеализированный образ, переданный протагонисту матерью, вступает в конфликт с травмирующим опытом отца, создавая диалогическую структуру памяти. Отец, занимая позицию сознательного отчуждения от арабского наследия, деконструирует мифологизированный образ родины, сформировавшийся у сына, через апелляцию к политическим реалиям: «Расскажи-ка мне про Западную Сахару. Или... о методах ведения полицейских допросов. <...> А может, ты что-нибудь знаешь о политике Хасана в отношении бедных, раз уж ты такой умный?» (шв. *Berätta om Västsahara. Eller ... berätta om polisernas förhörsmetoder. Och du kanske kan berätta lite om Hassans fattigdomspolitik när du ändå är igång?*) [8, с. 97].

Дихотомия материнского и отцовского дискурсов в романе отражает классическую для постколониальной литературы оппозицию: мать как «резервуар традиций» противостоит отцу как агенту аккультурации, сотрудничающему с доминирующей культурой («колонизатором») [9, с. 2966]. При этом ни одна из позиций – ни идеализирующая, ни демонизирующая – не претендуют на объективность, выступая скорее проекциями психологических и социальных стратегий героев: компенсации маргинальности (Халим) и оправдания миграционного выбора (отец).

В последующих произведениях Кемири наблюдается трансформация нарративной стратегии: историческая родина репрезентируется исключительно через фигуру отца – выходца из мусульманской страны, нередко лишенной конкретной географической привязки, в то время как матери персонажей являются шведками.

В романе «Монтекор: уникальный тигр» Тунис как историческая родина отца конструируется через призму негативных коннотаций. Его пространство мифологизируется как маргинальная зона бедности и архаики, что проявляется в описаниях героя: «Джендуба, город в западном Тунисе, где вырос папа. Город, в котором сморщенные крестьяне в соломенных шляпах криво сидят на спинах лошадей, а красные тракторные прицепы гремят арматурами» (шв. Jendouba... staden i västra Tunisien där pappor är uppväxta. Staden där skrynkliga halmhattade bönder sitter snett på hästryggar och röda traktorvagnar skramlar järnstänger)² [10, с. 21].

Травматический опыт отца, связанный с покинутой родиной, актуализируется через его собственный дискурс, характеризующий Джендубу как «проклятую», «ничтожную», «удручающую» (шв. «förbannade», «miserabla», «deprimerande») [10, с. 42], а Табарку – как пространство социального и экзистенциального упадка: «вонь горных рек, крестьянки, ходящие за водой, минареты мечетей в утреннем свете, взмахи рук на полях пшеницы» (шв. bergsfloders stänk, bondekvinnors vattenhämt, moskeernas morgongrynade minareter och vetefältens vajande armar) [10, с. 62].

Кризис идентичности отца протагониста, Аббаса, достигает апогея после миграции в Швецию, когда поджог его фотостудии в период роста ксенофобских настроений в стране вынуждает его вернуться в Тунис. Это возвращение сопровождается радикальной трансформацией его профессиональной деятельности: космополит и противник культурных клише в прошлом, он переходит к эксплуатации стереотипов о Востоке – съемке туристов в образах «толстого султана» (шв. en tjock sultan) или «погонщика верблюдов» (шв. dromedardrivare) [10, с. 340] и созданию порнографических продуктов с провокационными названиями: «Aladdin and his magic tramp» или «Lawrence of Hое-rabia» [10, с. 344].

Парадоксальным образом сын, отвергая отца как «предателя арабских идеалов» и дистанцируясь от его травматического опыта, одновременно демонстрирует символическое стремление к обретению утраченной культурной связи. Это проявляется в его желании обладать золотой подвеской в форме карты Туниса [10, с. 309] и решении посетить Тунис для изучения арабского языка [10, с. 235], что свидетельствует о сложной

диалектике отторжения и принятия исторической родины в процессе формирования идентичности второго поколения мигрантов.

В романе «Отцовский договор» Кемири использует стратегию умолчания, создавая обобщённый образ исторической родины отца. Географическая и культурная идентичность страны намеренно размывается, сохраняя лишь набор политико-экономических маркеров: приморский ландшафт, разрешённое потребление алкоголя, фискальная политика с высокими налогами для резидентов, авторитарный режим с культом личности. Протагонист и его сестра, родившиеся в Швеции, демонстрируют полную психологическую дистанцию по отношению к родине предков, что иллюстрирует реплика сестры: «С каких пор ты стал экспертом по их налогообложению?» (шв. *Sen när har du blivit expert på deras beskattning?* [11, с. 198]).

Таким образом, проблематика культурной идентичности и расизма, актуальная для ранних произведений Кемири, здесь сменяется исследованием экзистенциального кризиса самоопределения. Кемири демонстрирует парадоксальный поворот в репрезентации мигрантского опыта: травма возникает не из-за избытка конфликтующих идентичностей, а из-за их полного отсутствия. Протагонист «Отцовского договора» страдает не от раздвоенности, характерной для мультикультурной идентичности, а от «нулевой степени» самоопределения, проистекающей не из-за конфликта культур, а из тотальной отчужденности от любых культурных кодов – как шведского, так и воображаемого «отцовского». Это позволяет говорить о новой форме кризиса идентичности в условиях глобализованного общества – кризиса, вызванного не переизбытком, а недостатком культурных ориентиров.

Итак, сравнительно-сопоставительный анализ художественной репрезентации исторической родины и культурной идентичности в творчестве Т. Каллифатидеса и Ю. Х. Кемири позволяет выявить как универсальные закономерности литературы мигрантов, так и специфические особенности, обусловленные поколенческим и культурным опытом авторов. К числу структурных сходств относятся единство тематического поля, сосредоточенного на проблемах культурной памяти и механизмах идентификации; использование архетипа матери как «хранительницы» культурного кода и медиатора между поколениями; конструирование «топоса прекрасного места» как ностальгического образа утраченной/воображаемой родины; амбивалентность в восприятии исторической родины, сочетающей идеализацию и травматический опыт.

При этом Каллифатидес, представляющий старшее поколение авторов-мигрантов, конструирует целостный образ «воображаемой родины» посредством актуализации эллинистического культурного кода – мифологических архетипов, гастрономических маркеров и «топоса прекрасного места». Центральной фигурой в этой стратегии выступает мать как хранительница традиций, обеспечивающая непрерывность культурной передачи. В противоположность этому, Кемири, молодой мультикультурный автор, артикулирует проблемы идентичности в условиях мультикультурного общества через призму конфликтных и амбивалентных репрезентаций. Его художественный мир характеризуется диалогом между материнским дискурсом как «резервуаром традиций» и отцовским – как деконструктором культурных мифов.

Оппозиция целостности и фрагментации становится ключевой для понимания эволюции мигрантского дискурса в шведской литературе: если Каллифатидес утверждает культурную память как стабильный фундамент идентичности, то Кемири проблематизирует саму возможность такой устойчивости, представляя культурную принадлежность как поле перманентной рефлексии, конфликта и пересмотра.

Примечания

1. Здесь и далее названия романов Т. Каллифатидеса и отрывки из них приводятся в переводе автора главы.
2. Здесь и далее отрывки из романов Ю.Х. Кемири приводятся в переводе автора главы.

Список литературы

1. Моркина, М.А. «Перевод культур» (Иран-Швеция): реинтерпретация основополагающих понятий и жизненных ценностей в романе Фатеме Бехрос «хор пленников» // Трансфер понятий и культурный трансфер: практики перевода в межкультурной коммуникации. Коллективная монография. – Нижний Новгород, 2024. С. 323–333.
2. Моркина, М.А. Мифологизация родины в романе Теодора Каллифатидеса «Прошлое – это не сон» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2021. Т. 14. № 7. С. 2039–2043.
3. Моркина, М.А. Эволюция образа отца в творчестве Юнаса Хассена Кемири // LI Международная научная филологическая конференция имени Людмилы Алексеевны Вербицкой, 14–21 марта 2023 года, Санкт-Петербург. Сборник тезисов. – Санкт-Петербург, 2023. С. 215–216.
4. Kallifatides, T. *Kärlek och främlingskap*. 2020. 229 s.
5. Kallifatides, T. *Det gångna är inte en dröm*. 2010. 232 s.
6. Nayar Pramod, K. *Postcolonialism: a guide for the perplexed*. – London: Bloomsbury Continuum, 2010. 248 p.
7. Хемири, Ю.Х. На красном глазу / пер. О. Коваленко // Иностранная литература. Швеция XXI: Новые голоса. 2007. № 3. С. 98–199.

8. Khemiri, J.H. Ett öga rött. Bonnier Pocket, 2016. 252 s.
9. Моркина, М.А. Образ отца в творчестве Юнаса Хассена Кемири // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2023. Т. 16. № 9. С. 2964–2971.
10. Khemiri, J.H. Montecore: en unik tiger. Mån-pocket, 2011. 359 s.
11. Khemiri, J.H. Pappaklausulen. – Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 2018. 367 s.

FEATURES OF THE LITERARY REPRESENTATION OF THE HISTORICAL PAST AND CULTURAL IDENTITY IN CONTEMPORARY SWEDISH LITERATURE (BASED ON THE WORKS OF T. KALLIFATIDES AND J. H. KHEMIRI)

M.A. Morkina

The aim of this chapter is to identify the specific features of how homeland and cultural identity are represented in the works of migrant writers from different generations, using the works of T. Kallifatides and J. H. Khemiri as case studies. The methodology is based on the principles of postcolonial literary theory and a comparative analysis of literary texts. The analysis reveals that Kallifatides creates a mythologized image of Greece by drawing on ancient Greek legends, cultural symbols, and the figure of the Mother, portraying cultural heritage as a solid foundation for identity. In contrast, Khemiri presents an ambivalent image of the homeland, associated with the protagonists' fathers, which reflects the fragmented experience of the «second generation» of migrants. In his works, cultural identity is depicted as a subject of constant renegotiation.

Keywords: Swedish literature; migrant literature; T. Kallifatides; J. H. Khemiri; cultural identity; postcolonialism; image of the homeland.

1.10. КУЛЬТУРНАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ И ТРАДИЦИЯ В КИТАЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ НАЧАЛА XXI В. (НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА «ЦИНЬСКИЕ НАПЕВЫ» ЦЗЯ ПИНВЫ)

© К.В. Коробко

Глава посвящена исследованию проблем культурной идентичности и роли традиции в китайской литературе начала XXI века на материале романа Цзя Пинвы «Циньские напевы» (2005). Цель работы – определить, как через художественные образы и символы традиционной культуры автор осмысляет процесс формирования национального самосознания в условиях глобализации. В исследовании применяются сравнительно-исторический, культурологический и текстуально-аналитический методы. Установлено, что Цзя Пинва трактует традицию как живой механизм культурной памяти, обеспечивающий духовную устойчивость общества. Образ циньской оперы символизирует связь поколений, преемственность культурных смыслов и вечный цикл жизни. Роман воплощает модель культурной идентичности, основанную на диалоге традиции и современности. В заключение отмечается, что творчество Цзя Пинвы отражает стремление китайской литературы к духовному обновлению и сохранению национальных ценностей в эпоху модернизации.

Ключевые слова: китайская литература XXI века, глобализация, культурная идентичность, традиция, культурная память, национальное самосознание, модернизация, Цзя Пинва.

Литература Китая начала XXI в. демонстрирует интенсивный процесс переосмысления культурной идентичности в условиях глобализации,

социально-экономических трансформаций и утраты традиционных форм духовности. Современные китайские писатели обращаются к национальному прошлому не только как к источнику вдохновения, но и как к способу поиска культурных опор в стремительно меняющемся мире. Одним из наиболее выразительных примеров такого художественного обращения к традиции является творчество Цзя Пинвы, в котором национальная культура предстает как живой, динамичный процесс взаимодействия прошлого и настоящего. В романе «Циньские напевы» органично переплетаются элементы реализма, символизма и философской прозы. Через реконструкцию образа сельской жизни и обращение к архаическим мотивам Цзя Пинва создает пространство, где традиция не противопоставляется современности, а становится основой для формирования новой культурной идентичности.

Актуальность исследования обусловлена возрастающим интересом современной гуманитарной науки к проблемам культурной идентичности и роли традиции в процессе самоопределения нации в условиях глобализации. Литература Китая начала XXI в. выступает не только художественным отражением общественных трансформаций, но и пространством интеллектуального поиска, где переосмысливаются основы национального бытия, соотношение традиционного и современного, локального и универсального. В этом контексте анализ романа «Циньские напевы» Цзя Пинвы приобретает особое значение, поскольку данное произведение репрезентирует сложный диалог между культурным наследием и современной действительностью. Через художественные образы, мотивы и символы автор исследует возможности сохранения духовных основ китайской цивилизации в условиях модернизации и утраты традиционного уклада. Таким образом, роман становится не просто повествованием о судьбах людей, но инструментом культурной саморефлексии, способным выявить механизмы формирования национальной идентичности и восстановить непрерывность историко-культурной памяти.

Методологической основой исследования являются работы Е.А. Груздевой [1], А.Н. Коробовой [2; 3], Н.К. Хузиятовой [4; 5], а также монография Чэнь Сяомина [6], в которых определены тенденции китайской «литературы нового времени», влияние традиций классической китайской литературы, наследия «движения 4 мая» и «культурной революции», а также модернистских веяний Запада на современную прозу. Таким образом, в настоящей работе мы сужаем вектор исследования и выбираем предметом анализа специфику литературного поиска культурного самосознания и самоопределения китайского народа в рамках национальной прозы начала XXI в., что обуславливает научную новизну исследования.

Период политических и культурных потрясений середины XX в., завершившийся «культурной революцией» 1966–1976 гг., стал одним из наиболее травматичных этапов в истории Китая. В результате политики, проводимой Мао Цзэдуном, страна оказалась в состоянии глубочайшего социально-политического кризиса: наблюдались экономический спад, идеологическая фрагментация и разрушение культурных институтов. Репрессии против интеллигенции, разрушение системы образования и обесценивание духовных ценностей привели к утрате культурных ориентиров: «“Великая пролетарская культурная революция” в сознании многих связана с массовым террором, с всеобщим нарушением прав человека, а также с гонениями на традиционную культуру» [7, с. 172]. Таким образом, процессы насильственного пересмотра культурного кода затронули не только общественную жизнь, но и индивидуальное сознание, сформировав травматический опыт целого поколения. Потеря связи с национальной традицией актуализировала проблему самоопределения личности в культурном и нравственном измерениях, что в дальнейшем обусловило появление в литературе темы исторической памяти и духовного восстановления.

В 1976 г. «культурная революция» и сопутствующий ей литературный «голод» заканчиваются вместе со смертью Мао Цзэдуна. Литературный процесс Китая конца 70-х – начала 80-х гг. XX в. также претерпел большие изменения, переосмысляя тот специфический общенациональный опыт, когда литература и политика периода «культурной революции», проникая друг в друга, шли по пути самоуничтожения. Объединение китайских поэтов в «туманной поэзии» 1978 г. против политического курса «культурной революции» в литературе сменилось «литературой шрамов», предпринявшей попытку восстановить традицию реалистичности в творчестве и обличить преступления политического режима. Продолжением этого направления становится «литература дум о прошедшем», в которой происходит переход от документального свидетельства к философскому осмыслению травматического опыта. Она вводит в китайский культурный нарратив проблематику исторической вины и ответственности, а также размышления о путях морального исцеления.

В дальнейшем, во многом благодаря политике «реформ и открытости», в литературном процессе формируется новая тенденция – «литература поиска корней», возникшая в середине 1980-х гг. Ее представители – Хань Шаогун, Мо Янь, Цзя Пинва и другие – обращаются к традиции как к источнику обновления национального сознания и эстетической системы. Опираясь на достижения западного модернизма и латиноамериканского магического

реализма, писатели стремятся восстановить утраченные связи с древней культурой, осмыслить коллективную память и переоткрыть глубинные архетипы китайской цивилизации. «Стремление „вернуться к корням“ посредством космогонических, антропологических, эсхатологических знаний дает возможность на переосмысление национального культурного наследия, инвертирование и заигрывание с традиционными для ушедших эпох мотивами и паттернами» [8, с. 46]. В этом контексте «литература поиска корней» заново изобретает способы восстановления связи с традицией древности и выносит категорию культуры за рамки социальной морали и политики.

При этом, как справедливо подчеркивает Чэнь Сяомин, «“искатели корней” стремились увязать свои сочинения с переосмыслением важнейшей проблемы эпохи – модернизации, но в душе желали вернуться к самой литературе, чтобы отыскать внутри нее пути к обновлению» [6, с. 284]. Именно через это обращение к архетипам и к внутренней эстетической традиции литература Китая конца XX в. открывает путь к модернизму национального типа, в котором модернизация осмысляется не как заимствование западных форм, а как возвращение к собственным культурным истокам. Этот процесс стал основой для дальнейшего развития китайской прозы начала XXI в., в которой мотивы памяти, традиции и идентичности получили новое звучание, а творчество Цзя Пинвы стало одним из наиболее значимых примеров художественного воплощения данной культурной парадигмы. Его роман «Циньские напевы» воплощает центральные тенденции постреволюционной китайской прозы, объединяя реалистическое изображение современности с философским размышлением о природе культуры и человека. Через обращение к локальному культурному пространству, мифологическим мотивам и символике народной традиции писатель раскрывает процесс формирования культурного самосознания нации, стремящейся к примирению прошлого и настоящего.

«Циньские напевы» представляют собой художественное осмысление жизни китайской деревни в период социально-экономических преобразований последних десятилетий XX в. Действие произведения разворачивается в горном районе провинции Шэньси – регионе, который автор изображает как пространство, где традиционный уклад, патриархальные ценности и народная культура вступают в сложное взаимодействие с процессами модернизации и урбанизации. Как уже было нами обозначено, центральное место в повествовании занимает тема сохранения культурной памяти и духовных корней народа, воплощенная в образе циньской (шэньсийской) оперы – древней музыкально-драматической

формы, восходящей к эпохе Мин и возникшей на исторической территории царства Цинь, охватывавшей современные провинции Шэньси, Шаньси и Ганьсу.

Исполнение и прослушивание циньских напевов в романе выступают неотъемлемой частью ритуальной и повседневной жизни деревни, сопровождая все ключевые этапы – от рождения и брака до смерти. Эта музыкально-драматическая традиция не только объединяет членов сельского сообщества, но и выполняет функцию коллективной памяти, связывая индивидуальную судьбу человека с судьбой рода и всей местной культуры. Художественная структура романа выстроена таким образом, что циньские напевы становятся обрамлением нарратива: произведение открывается сценой свадьбы – символом продолжения жизни и обновления, – на которую специально приглашается актерская труппа из уездного города для исполнения арий, и завершается сценой похорон, где звуки той же оперы сопровождают обряд перехода из мира живых в мир предков: «Пошла в помещение и включила громкоговоритель, и сразу между небом и землей разлились циньские арии. Под их звуки и рыдания людей Ся Тяньчжи был уложен в гроб, положена крышка, забиты длинные гвозди, привязана соломенная веревка» [9, с. 395]. Таким образом, музыка становится медиатором между жизнью и смертью, между прошлым и настоящим, между отдельной человеческой судьбой и вечным циклом бытия.

Особое место занимает мотив универсальности музыкальной традиции, пронизывающей все пространство деревенской жизни и вовлекающей в свое звучание как человека, так и природу. Исполнение циньских арий становится средством самовыражения и коммуникации, преодолевающим границы речи и рационального языка. Показательно, что способность к исполнению арий проявляется не только у профессиональных артистов, но и у простых сельских жителей, включая людей с физическими или речевыми ограничениями. Исполнять арии может косноязычный Чэнь Лян: «Я ему говорю: “Ты пой, если не получается сказать”. Да, он может петь, вот только поет одни циньские напевы, например: “Чем больше думаю, чем больше размышляю, тем гневаюсь сильнее и сильнее. Ведь в городе уездном, во Хунтуне, хороших не осталось уж людей”» [9, с. 70]; и даже собака: «Музыка еще продолжала звучать, когда подозвали собаку Лайюнь, которую притащил Немой; она уселась в воротах двора, вытянула шею и завывала: ее вой точно соответствовал музыке по высоте и темпу. Во дворе все остолбенели: никто не ожидал, что собака, оказывается, тоже может петь циньские арии <...>» [9, с. 23]. Здесь Цзя Пинва демонстрирует, что искусство, укорененное в народной традиции, обладает универсальным,

всеохватным характером: оно преодолевает различие между человеческим и природным, разумным и инстинктивным.

Тем не менее, музыкальная традиция становится не просто эстетическим фоном, но внутренним стержнем повествования, через который автор раскрывает экзистенциальные грани человеческого опыта – стыда, боли, отчаяния и духовного возрождения. Циньская опера сопровождает героев не только в праздничных и ритуальных ситуациях, но и в моменты глубочайшего нравственного и физического падения, становясь своеобразным духовным резонатором их внутреннего состояния. В этом контексте музыка выступает как форма катарсиса, через которую личная трагедия обретает смысл в рамках коллективной традиции.

Так, эпизод с Чжан Иньшэном, который, терзаемый чувством вины за украденное женское нижнее белье, отрезает себе половой орган, насыщен глубокой символикой. Его безумный поступок сопровождается арией: «Потом Чжао Хуншэн рассказывал мне, что он в тот момент пел: “Вижу твой череп, вижу твои ноги, каким образом теперь ты сможешь сесть на коня или в паланкин?!”» [9, с. 78]. Пение становится не проявлением художественного вдохновения, а естественной, почти инстинктивной реакцией на трагедию. Ария помогает выразить то, что невозможно сказать словами, – ужас, сочувствие и растерянность перед человеческим страданием.

Еще более отчетливо спасительная сила традиции проявляется в рассказе Ся Тяньчжи, для которого циньская опера становится буквально границей между жизнью и смертью. Вспоминая годы «культурной революции», он говорит: «Во время “культурной революции” научился. Был период, когда меня заперли в “коровнике”, по три раза на дню “подвергали критике”, я жить не хотел. Среди ночи привязал веревку к оконной раме и голову уже засунул в петлю, как вдруг услышал, что кто-то поет циньские арии в туалете рядом с “коровником”. И как поет! Я не стал затягивать петлю на шею. Я подумал: к чему умирать, такие прекрасные арии, а я их никогда не пел! И тогда развязал веревку. Циньская опера спасла мне жизнь!» [9, с. 99]. Этот эпизод воплощает ключевой для Цзя Пинвы мотив: традиционное искусство выступает как источник духовной опоры, способный вернуть человеку волю к жизни в условиях крайнего унижения и разрушения. Музыка здесь становится эквивалентом внутреннего пробуждения, напоминанием о непрерывности культурного бытия, которое сильнее политического и социального насилия.

Эта тема получает дальнейшее развитие в сцене смерти Гоу Шэна, чья гибель – результат не личной слабости, а столкновения простого человека с бюрократической системой и абсурдной государственной политикой: «Затем,

не оборачиваясь, пошел прямо к двери, отправился в сельсовет в монастыре Первозданной чистоты и велел Цзинь Лянь по громкоговорителю транслировать отрывок из циньской оперы. Гоу Шэн стал первым человеком, который удостоился трансляции оперы через громкоговоритель. В тот день передавали мелодию “За прялкой” пять раз подряд» [9, с. 238]. Здесь музыка превращается в своего рода реквием – коллективный ритуал памяти, с помощью которого сообщество восстанавливает нравственный порядок, нарушенный несправедливостью. Циньская ария, звучащая в честь покойного, символизирует не конец, а возвращение в лоно традиции, где индивидуальная жизнь включается в вечный круг народного бытия.

Философское осмысление жизни и смерти тесно связано с представлением о круговороте бытия и идеей кармической взаимосвязи между поступками человека и его судьбой. Для героев романа существование не ограничивается рамками одной жизни: оно воспринимается как часть непрерывного цикла перерождений, в котором личная история вплетается в общий ритм природы и мироздания. Эта мысль находит прямое выражение в словах главного героя Чжан Иньшэна: «Люди находятся в колесе бесконечных перевоплощений. В этой жизни ты человек, а в предыдущей, возможно, был деревом, а в следующей, быть может, станешь свиньей. Каждый человек определяет будущие перерождения своим нравственным совершенствованием. Поэтому я и говорю, что будущие и прошлые перерождения похожи на театр» [9, с. 68]. Данное рассуждение раскрывает характерное для Цзя Пинвы восприятие человеческого существования как драматического действия, где каждый поступок имеет продолжение за пределами одного жизненного цикла. Сравнение перерождений с театром не случайно: как на сцене актеры вновь и вновь исполняют одни и те же роли, так и люди в череде жизней повторяют свои страсти, ошибки и стремления.

Таким образом, Цзя Пинва объединяет эстетическое и религиозно-философское начала, превращая мотив оперы в метафору универсального закона бытия. Циньские арии становятся символом вечного цикла жизни и смерти, где каждая человеческая судьба – лишь одно из воплощений великого театра мира, а нравственное совершенствование – путь к освобождению от этого бесконечного круга.

Обобщая вышеизложенное, отметим, что вектор развития китайской литературы конца XX – начала XXI вв. демонстрирует постепенный переход от травматического осмысления исторического опыта к поиску новых форм национально-культурного самовыражения. Если в «литературе шрамов» и «литературе дум о прошедшем» доминировала потребность в эмоциональном свидетельстве и реабилитации личного и коллективного опыта, то

«литература поиска корней» обращается к архетипам традиционной культуры, фольклору и мифу как к источникам духовного возрождения. В этом процессе восстанавливается культурная преемственность, нарушенная идеологическими трансформациями XX в., и формируется новая художественная модель, в которой традиция рассматривается не как статичный элемент, а как динамическая основа культурной идентичности.

В «Циньских напевах» Цзя Пинва опера выступает не только как элемент фольклорного наследия, но и как символ устойчивости национальной традиции, способной противостоять разрушительным последствиям социального и культурного распада. Через мотив циньских напевов Цзя Пинва раскрывает механизм передачи культурной идентичности, основанный на коллективной памяти, ритуале и эстетическом опыте, которые формируют самосознание сельского населения. Роман становится не просто повествованием о быте деревни, но художественным исследованием взаимодействия традиции и современности, в котором выявляется роль искусства как моста между прошлым и настоящим. Таким образом, в «Циньских напевах» музыка выполняет многоуровневую функцию: она объединяет живых и мертвых, сакральное и бытовое, индивидуальное и коллективное. В ней концентрируется культурная память народа, способная не только сохранять, но и исцелять. Цзя Пинва изображает циньскую оперу как живое дыхание национальной культуры, которая сопровождает человека во всех проявлениях его существования – от любви до безумия, от унижения до преображения, от смерти к возрождению: «Так всегда бывает в минуты грусти: чем больше поешь циньские арии, тем они грустнее, а в радостные минуты наоборот: все веселей и веселей» [9, с. 353].

Список литературы

1. Груздева, Е.А. Традиции китайской классической литературы и литературы Запада в романе Мо Яня «Страна вина» // Филология и культура. Philology and Culture. 2023. № 4(74). С. 120–125.

2. Коробова, А.Н. Полемика о «литературе шрамов» и политика КНР в области литературы в конце 1970-х – середине 1980-х годов // Шаги/Steps. 2022. Т. 8. № 4. С. 120–135.

3. Коробова, А.Н. «Истории о тяжелой деформации личности» – современная китайская критика о «литературе шрамов» // Китай и Восточная Азия: философия, литература, культура: Тезисы докладов Международной научной конференции, Москва, 02–03 июня 2022 года. М.: Институт Китая и современной Азии Российской академии наук, 2022. С. 81–84.

4. Хузиятова, Н.К. Модернистские тенденции в творчестве китайских писателей 1980-х годов как поиск идентичности в контексте глобализации. Дис. ... к. филол. н. СПб.: Институт Дальнего Востока РАН, 2008. 226 с.

5. Хузиятова, Н.К. Лабиринты сюрреализма в современной китайской литературе // Проблемы литератур Дальнего Востока. VII Международная научная конференция. 29

июня – 3 июля 2016 г.: Сборник материалов / Отв. ред. А.А. Родионов, А.Г. Сторожук, Цянь Чжэнь-ган. – СПб.: Изд-во Студия «НП-Принт», 2016. Т. 1. С. 213–218.

6. Чэнь Сяоми. Тенденции новейшей китайской литературы; пер. с кит. Никитиной А.А., Яковенко М.С., Батыгина К.В. – М.: ООО Международная издательская компания «Шанс», 2019. 583 с.

7. Курочкина, Н.Е., Грудина С.К., Нестеров А.Е. Последствия культурной революции в Китае 1966–1976 гг. // Конкуренентоспособность территорий: Материалы XIX Всероссийского экономического форума молодых ученых и студентов: в 8 частях, Екатеринбург, 27–28 апреля 2016 года. Том Часть 8. – Екатеринбург: Уральский государственный экономический университет, 2016. С. 172–175.

8. Коробко, К.В. Понимание категории чуда в китайской литературе конца XX – начала XXI вв. (на примере творчества Мо Яня) // Вестник Луганского государственного педагогического университета. Серия Филологические науки. 2024. № 1(114). С. 43–47.

9. Цзя Пинва. Циньские напевы; пер. с кит., предисл. и примеч. А.Н. Коробовой. – М.: ИВЛ, 2017. 406 с.

CULTURAL IDENTITY AND TRADITION IN CHINESE LITERATURE OF THE EARLY 21ST CENTURY (BASED ON JIA PINGWA'S NOVEL QIN MELODIES)

K.V. Korobko

The chapter is devoted to the study of cultural identity and the role of tradition in Chinese literature of the early 21st century, based on Jia Pingwa's novel «The Shaanxi Opera» (2005). The aim of the research is to determine how the author, through artistic images and symbols of traditional culture, interprets the process of shaping national self-consciousness in the context of globalization. The paper employs comparative-historical, cultural, and textual-analytical methods. It is established that Jia Pingwa views tradition as a living mechanism of cultural memory that ensures the spiritual stability of society. The image of the Shaanxi opera symbolizes the connection between generations, the continuity of cultural meanings, and the eternal cycle of life. The novel embodies a model of cultural identity founded on the dialogue between tradition and modernity. In conclusion, it is noted that Jia Pingwa's work reflects Chinese literature's aspiration toward spiritual renewal and the preservation of national values in the era of modernization.

Keywords: Chinese literature of the 21st century; globalization; cultural identity; tradition; cultural memory; national self-consciousness; modernization; Jia Pingwa.

1.11. АПОКАЛИПТИЧЕСКИЙ КОД КАК ИДЕНТИФИКАТОР НАЦИОНАЛЬНОГО САМОСОЗНАНИЯ В ВЕНЕСУЭЛЬСКО-КОЛУМБИЙСКОЙ ПРОЗЕ XX ВЕКА

© Ю.Н. Гирин

В главе рассматривается специфика выражения национального самосознания на примере литературы венесуэльско-колумбийского историко-культурного региона. Поиск самовыражения, адекватного собственному способу бытия, является центральной проблемой цивилизационного самосознания латиноамериканского мира. В этом плане литература Венесуэлы и Колумбии оказывается одной из самых проблемных. Помимо общих для культуры Латинской Америки факторов существенным детерминантом здесь является феномен виоленсии (насилия). Виоленсия породила особый тип культуры, в которой факт репрессии выступает в качестве культурогенного фактора. В результате

апокалиптика оказывается подлинным идентификатором венесуэльско-колумбийского национального самосознания, кодифицирующим своеобразие национальных литератур.

Ключевые слова: Латинская Америка, Колумбия, Венесуэла, культура, виоленсия, самосознание, репрессия, травма, апокалиптика.

Проблема культурной самоидентификации специфична для всех стран Латинской Америки; идея обретения выражения, адекватного собственному способу бытия, собственной энтелехии, составляет поистине альфу и омегу ее истории, стержень становления цивилизационного самосознания латиноамериканского мира. Одной из самых проблемных в плане обретения культурной самоидентичности на протяжении XX в. была литература венесуэльско-колумбийского региона. Основу венесуэльско-колумбийской общности составляют не только такие самоочевидные факторы, как географические условия, исторические обстоятельства или типологическое сходство художественных процессов. Все это находится во взаимосвязи с еще одним, весьма специфическим фактором, а именно – феноменом насилия, вошедшим в международный лексикон под собственным именем: «виоленсия».

В общем смысле виоленсия является родовым признаком всего бытия Латинской Америки – мира, живущего «со вскрытыми венами» [1]. Об этом, в частности, убедительно пишет в своем эссе «Виоленсия в современном испаноамериканском романе» чилиец А. Дорфман, убежденный, что в Латинской Америке «виоленсия обусловила особый способ мировидения, нигде более не встречающийся» [2, с. 9]. В самом деле, в Латинской Америке репрессия как константа (Конкиста, социальное и расовое неравенство, диктаторские режимы, виоленсия, касикизм, комплекс врага по отношению к внешнему завоевателю, к природе и т.д.) настолько въелась в плоть историко-культурного бытия, что стала его неотторжимой частью. В широком смысле слова виоленсия является порождением истории и действительности Латинской Америки: в неустойчивых латиноамериканских социумах она возникает как следствие режима диктатуры, местного произвола и гражданских войн. По сути, это целая иерархия насилия, проявляющаяся на различных уровнях: это и касикизм, и мачизм, и насилие над индейцем, и социальное бесправие, и, в некоторых странах, всевластие США.

В наиболее ярком и концентрированном виде этот, безусловно, негативный, травматический, но все же культурогенный фактор проявил и продолжает проявлять себя, именно в венесуэльско-колумбийском регионе. В Колумбии феномен виоленсии стал предметом не просто научных исследований – он породил специальную науку: «виоленсиологию». Как мироощущение, феномен виоленсии глубоко укоренен в колумбийском

национальном сознании, для которого стало привычным ощущение террора, застоя, маразма общественной жизни. Не являясь специфически национальным явлением, колумбийская виоленсия оказалась выражена в очень концентрированных формах. Т.н. «литература виоленсии», насчитывающая около сотни книг, в основном представляет собой жесткие свидетельские описания – «перечень мертвецов», как нелюбезно отозвался об этих книгах Г. Гарсиа Маркес, стремившийся определить для себя «корни, движущие силы, и, главное, последствия этой виоленсии для тех, кто ее пережил» [3, с. 162]. Формула Гарсиа Маркеса весьма многозначительна: по сути дела она фиксировала извращенное состояние колумбийского общества, поскольку латиноамериканская мысль традиционно стремится именно к созданию «перечня» окружающего мира, к самоописанию, которое и оказывается средством самопознания.

Но, как ни странно, виоленсия – этот крайне негативный феномен социального бытия – также может представлять специфической формой цивилизационного процесса, направленного на выявление и, по возможности, описание художественно-идеологической идентичности как на уровне творца, так и создаваемой им культуры. Речь идет об особом типе репрессивной культуры – культуры, постоянно переживающей факт репрессии, которая выступает в качестве реальной культурогенной силы. Следовательно, культура виоленсии – несомненно, репрессивный, травматический тип культуры – кодифицирует венесуэльско-колумбийскую литературную общность как тип культуры, преодолевающей собственную историко-культурную дефицитарность путем компенсации утопически мыслимой полнотой самообретения. Можно сказать, что апокалиптика оказывается подлинным идентификатором венесуэльско-колумбийского национального самосознания, кодифицирующим своеобразие национальных литератур, в которых рефлексивно ощущаемая пустотность [4] возмещается дискурсивно реализуемой сверхплотностью, что и создает для инокультурного читателя ощущение необычности, «чуждости», «магичности», «мифологичности» этой культуры.

В начале XX века в Венесуэле, как и в соседней Колумбии, литература интенсивно стремилась к освоению национального характера и к выработке собственного образа мира в русле общетипологических культурных установок. Но рисунок этого процесса в Венесуэле был довольно своеобразным. Начавшийся процесс хаотической урбанизации внес новые доминанты в общественное сознание. В литературе возникает тема города, концентрирующая в себе многие проблемные узлы национальной жизни. Вместе с темой города появляются обостренный психологизм и мучительная

рефлексия по поводу собственного «Я». Стремление к самообретению ярко проявилось в поэтике мифа и метафизики; литература постепенно отошла от поверхностной изобразительности и обратилась к поискам «первоначал», онтологических оснований национального бытия. Литераторы стали искать «первоначало» не в априорных формулах, а в самой данности жизни, подвергая ее онтологической рефлексии. Для этого потребовался новый литературный инструментарий: психологизм, интроспекция, обращение вспять, углубление в слои памяти, актуализация принципа «припоминания».

Характерная для венесуэльской литературы приверженность к интроспекции и восстановлению самосознания из архетипических моделей была не единственной тенденцией литературного процесса. Доминирующей стала тенденция к выстраиванию в слове мнимой реальности, своеобразно продолжающая традиционный вектор латиноамериканского утопизма. Суть этой тенденции состоит в том, что окружающая реальность, словно не достойная того, чтобы считаться истинной, предстает некоей не вполне достоверной условностью, и напротив – мир вымысла (исторический, псевдоисторический, фантастический, иллюзорный) представляется не менее достоверным, чем мир наличной действительности. Новая поэтика строится на принципах смысловой множественности и одновременно фрагментарности текста, обретающего автономность по отношению к реальности жизни.

Этапным в развитии венесуэльской литературы стало творчество Г. Менесеса: его поэтику отличает одна общая черта: ощущение неопределенности, недостоверности наличной действительности и принципиальная невозможность ответа на онтологические вопрошания. А это подразумевает априорную относительность, фальшь, бессмысленность любого жизненного акта и нереальность попыток самоидентификации, личностной или социальной. Ярким проявлением этой поэтики стал его роман «Неподлинный дневник Нарсисо Эспехо» (1953), представляющий собой множественную семантическую тавтологию: мнимый текст, приписываемый персонажу по имени Нарсисо (Нарцисс), множественность Я которого дробится в зеркале (Espejo) его сознания. Эта «апокрифическая» тетрадь воспроизводит не образ действительности, не поддающейся схватыванию шизоидным сознанием, а характер самого этого множественного сознания, и в то же время – размышления автора над описываемым им феноменом. Получается, что литература, письмо есть мнимость, кажимость, но такой же мнимостью представляется и жизнь. Реальность отражается в вымысле, а жизнь – в смерти. И оба ряда оказываются равнозначными. По мере развертывания двух парареальностей –

по ту и эту сторону сознания – оба мира постепенно взаимопроницают друг друга: «Я прекрасно понимаю, что мир, в который я войду, и есть тот самый мир, что я создаю моими словами» [5, с. 376]. Поэтому для того, кто выступает автором этих «вымышленных воспоминаний», именно двойственность – отсутствие и присутствие, бытие и небытие, «Я» и «не-Я» – и составляет его сущность, идентичность; и эта осколочность, нецельность и понуждают его к бесконечному всматриванию в себя самого, воспринятого в образе другого. Поэтому в прозе Менесеса не может быть ни сюжета, ни субъекта, ни итога (само)познания.

Болезненная для Венесуэлы проблема рассогласованности человека и бытия, невстречи со своим «Я», находит свое отражение и в творчестве С. Гармендиа. Ностальгия – лейтмотив творчества С. Гармендиа: многие из его персонажей прибегают к воспоминаниям как к средству бегства от неприемлемой действительности. Эти провалы в колодез памяти оказывают живительное воздействие на персонажей, помогая им обрести чувство самосознания. Автор застает их в моменты ключевого, порогового состояния, когда приходится делать буквальный выбор между жизнью и смертью, и предпочтение чаще всего остается за последней, зато ценой раздумья становится прозрение, выход к своей человеческой сути. С. Гармендиа настолько глубоко, подчас вопреки всяким логическим правилам, внедряется в вещественную поверхность жизни, что в итоге проникает по ту сторону реальности, оболочка предметов деформируется, оборачивается кажимостью, а материя становится абсолютной ирреальностью.

Не случайно литературовед Д. Мильяни писал в 1973 г.: «Отсутствие стабильности в обществе не дает возможности нашей литературе ответить на вопрос, *что мы есть*, и в большинстве случаев она показывает, *как мы существуем*» [6, с. 35]. А Х. Лискано, подводя в 1973 г. итоги литературной жизни в стране с начала века, скептически констатировал: «Венесуэла все еще лишена осознания собственного литературного процесса как определенной культурной целостности... Наша литература лишь пытается приблизиться к себе самой» [7, с. 385]. Процесс фрагментаризации субъектного самосознания находил свое естественное выражение в художественном языке, который эволюционировал от деканонизации стиля к эстетике пастиша, произвольного манипулирования фрагментами художественного времени и пространства. Художественное сознание ищет онтологический смысл в ином измерении: оно обращается внутрь себя, внутрь личности, истории, самой литературы.

Поиск путей самопознания и самоосуществления обусловил, пожалуй, важнейшую тенденцию венесуэльской литературы периода 1930–1940-х гг.,

которую можно было бы обозначить как движение от истории к мифу. Причем миф в данном случае следует понимать не как некое противопоставление истории, а, скорее, наоборот – как средство ее познания и даже созидания, что получит свое яркое воплощение в творчестве колумбийца Г. Гарсиа Маркеса. В литературном процессе Колумбии в XX в. существенную роль – кроме феномена виоленсии – сыграли еще некоторые факторы. В латиноамериканской культуре в целом складывание образа собственного бытия в слове, как уже говорилось, оказалось затрудненным ввиду отсутствия органически сложившегося своего, «латиноамериканского» языка. В Колумбии это чрезвычайно важное для культурообразовательных процессов обстоятельство имело особое значение в силу исключительно консервативного строя национальной жизни, сохранившего испанский язык в максимальной приближенности к кастильской норме. Вплоть до середины XX в. колумбийская культура, выросшая под суровой ферулой католицизма, испытывала на себе тяжкий гнет разных видов консерватизма, усугубляемого гнетом диктатур.

Возможно, этими факторами объясняется особое свойство колумбийской литературы, поэтической по преимуществу: она кажется написанной для чтения вслух, для декламации, и несет в себе образы мнимостей, призрачных фигур, барочной игры воображения. Вообще, литературный процесс как форма художественного сознания протекал в Колумбии преимущественно в сфере поэзии, а не прозы. В целом творчество колумбийских литераторов XX века отмечает общая тенденция: движение от статичных и нормативных поэтик к ощущению Слова как хаотичной первоматерии, из которой должно возникнуть образу собственного мира и, соответственно, стремление к ярко выраженному языковому жесту, к внутренней свободе.

Чувство выпадения из смысложизненного порядка, ощущение метафизического «одиначества», исторической отъединенности и т.д. пронизывает практически всю колумбийскую литературу XX века, равно как и все сферы национальной жизни, наполняя ее глубоким трагизмом, охватывающим все измерения художественного освоения бытия. Кардинальная тема одиначества претворяется в системном комплексе мифологизированных мотивов, как то: смерть, пустота (ничто), пустынность вообще, «зеленый ад» сельвы, безжизненность степей-льянос, ветер, запахи (чаще всего тления, разложения), природные аномалии, «ужасность» тропиков как таковых, засуха, дождь, море, а также сон, но равно и бессонница как знаки беспамятства, моровой напасти, всеобщего «смертеощущения». К этому можно добавить образ похорон, характерного, по мнению одного из критиков, для колумбийского сознания [8, с. 231]. Но,

конечно, трагизм колумбийского национального мировосприятия обусловлен не климатом и не географией, а ландшафтом национальной истории, являющим собой почти сплошную бойню. Все эти константы определяют собой мирообраз колумбийской культуры, вне которого понять ее просто невозможно. Виоленсия травмировала колумбийское общественное сознание и, в конечном счете, породила своеобразный тип художественного мышления.

Художественное, поэтическое слово должно было обрести изначальную мощь и передать сущностное, подлинное начало нации, потому что, как писал журнал «Мито» в 1957 г., «мы не знаем собственного облика... Смерть – вот единственная действительно серьезная и необратимая вещь, происходящая в нашей жизни» [9, с. 143; 150]. Отсюда особо пристальное внимание к проблеме художника в тоталитарном обществе, в системе тотального насилия. Выжить – и при этом остаться нонконформистом: вот в чем видели свою позицию колумбийские художники слова, стремившиеся вывести культуру из состояния паралича, вернуть языку его действенность. Благодаря журналу «Мито» нонконформистская литература заложила традиции новой большой колумбийской литературы, о чем свидетельствует творчество одного из его авторов – Габриэля Гарсиа Маркеса, первые рассказы которого были напечатаны именно в «Мито».

Декларативный противник социального исследования феномена виоленсии (чем заслужил немало упреков со стороны прогрессивно ориентированных писателей-соотечественников), Гарсиа Маркес художественно претворил его в своем творчестве, создав подлинный культ танатологии. Смерть в поэтике Гарсиа Маркеса – основная форма парареальности – сложна и многолика. Чаще всего это не просто смерть, не полный и окончательный уход из жизни, а форма не-жизни, особое, вневременное состояние, некое дпящееся состояние между жизнью и смертью, реальностью и ирреальностью, дление промежуточности, обозначенной как «одиочество» («Огорчение для троих сомнамбул»). Проявления этого послесмертия многообразны: мнимая смерть, метемпсихоз, долгая агония, затянувшееся ожидание смерти, сон, забвение, взгляд на жизнь из не-жизни, смерть пригрезившаяся (а также предвещенная, отложенная), похороны, подготовка к собственной смерти. Иноформами смерти являются и обратимые мотивы: нескончаемая жара – нескончаемый дождь; бессонница – летаргический сон. Бессонница, к тому же, связана с мотивами безумия, вообще – массового, т. е. морового поветрия. Таким образом, смерть выступает в поэтике Гарсиа Маркеса и в своем традиционном значении – как гибель, исчезновение из жизни, – и в качестве

метафорического перехода в состояние инобытия, обретающего различные проекции и воплощения. В дальнейшем творчестве писателя понятие смерти получает новые преломления: она и «осень», и сам разлагающийся вживе «патриарх», и вечный дождь в Макондо, и «палая листва», и одинокий полковник, этот потерявший смысл жизни бывший бойцовый петух, и само повисшее в воздухе ожидание заранее объявленной смерти. За всем этим стоит не всегда артикулируемое, и даже чаще всего скрываемое ощущение национальной трагедии. Тем не менее, виоленсия как пандемия, как всевластное и всеохватное зло, – эта идея пронизывает собой все творчество Гарсиа Маркеса, проявляясь в ряде взаимосвязанных метафор и мотивов, которые конкретизируются, в основном, в символе чумы.

Практически все произведения Гарсиа Маркеса имеют в своей основе проблему испытания судьбой, противостояния человека вмененным ему экзистенциальным обстоятельствам. При этом не имеет существенного значения, в какой форме выступает внеположная (и в то же время имманентная) человеку сила – природа или традиционно противопоставляемая ей цивилизация. С другой стороны, стремящаяся к максимальной самореализации личность – творец и действитель латиноамериканского бытия – проблематизируется, предстает в критическом свете, ибо, если такая личность и обретает свое «Я», то только в крайней форме самоутверждения: в облике каудильо, тирана, диктатора, авторитарной личности, которая также оказывается ущербной в своем «одиночестве власти». И всякая попытка самоутверждения в наличной реальности оборачивается поражением, поскольку подлинное самообретение мыслится только в ином, парареальном измерении. В то же время Гарсиа Маркес стал первым колумбийским писателем, кто обратил традицию национальной танатологии в художественный прием, служащий сотворению новой, многомерной картины мира.

Опыт колумбийской литературы XX века свидетельствует, что, несмотря на глубокую историческую травму, она эволюционировала к такому типу художественного сознания, который позволил ей обрести веру в слово как в средство самосозидания и самоутверждения. И все же... В 2011 году Фабио Хурадо Валенсия (1954) выпустил «Антологию колумбийской поэзии. 1931–2011». Можно предположить, что речь идет о своеобразном подведении итогов. Но на обложке изображена символическая фигура связанного человека с оковами на ногах и со стертым лицом. Мария Мерседес Карранса (1945–2003), например, пишет в стихотворении «Родина»: «Все в этом доме сплошная руина <...> И мы в этом доме все заживо погребены» [10, с. 133]. А с учетом последних событий в венесуэльской истории трудно ожидать

ОПТИМИСТИЧЕСКИХ ТЕНДЕНЦИЙ В ПРОЦЕССЕ НАЦИОНАЛЬНОГО САМОСОЗНАНИЯ И САМОВЫРАЖЕНИЯ.

Список литературы

1. Галеано, Эд. Вскрытые вены Латинской Америки. – М., 1986. 404 с.
2. Dorfman, A. *Imaginación y violencia en América*. Santiago de Chile, 1970. 250 p.
3. García Márquez: *Ahora doscientos años de soledad* // Casa de las Américas. № 63, 1970. P. 12–18.
4. Гирин, Ю.Н. Граница и пустота: к вопросу о семиозисе пограничных культур // *Вопросы философии*. – М., 2002, № 11. С. 85–95.
5. Meneses, G. *Cinco novelas*. – Caracas, 1972. 626 p.
6. Miliani, D. *Diez años de la narrativa venezolana (1960–1970)*. – Caracas, 1973. P. 35.
7. Liscano, J. *Panorama de la literatura venezolana actual*. – Caracas, 1973. 414 p.
8. Piotrowski, B. *La realidad nacional colombiana en su narrativa contemporánea*. Bogotá, 1988. P. 231.
9. Mito. *Selección de textos*. – Bogotá, 1975. P. 143–150.
10. Jurado Valencia, F. *Poesía colombiana. Antología. 1931–2011*. – Bogotá, 2011. P. 133.

**THE APOCALYPTIC CODE AS AN IDENTIFIER
OF NATIONAL SELF-AWARENESS
IN THE VENEZUELAN-COLOMBIAN PROSE
OF THE TWENTIETH CENTURY**

Yu.N. Girin

The chapter considers the specifics of the expression of national self-consciousness on the example of the literature of the Venezuelan-Colombian historical-cultural region. The search for self-expression, adequate to one's own way of being, is the central problem of the civilizational self-realization of the Latin American world. In this respect, Venezuelan and Colombian literature is one of the most problematic. In addition to the common factors for the culture of Latin America, a significant determinant here is the phenomenon of violence. Violence has given rise to a particular type of culture in which the act of repression acts as a culturogenic factor. As a result, apocalypticism is a genuine identifier of the Venezuelan-Colombian national identity, codifying the uniqueness of national literatures.

Keywords: Latin America, Colombia, Venezuela, Culture, Violence, Self-awareness, Repression, Trauma, Apocalypticism.

ИССЛЕДОВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ ФЕНОМЕНА ИСТОРИЗМА И КОДОВ КУЛЬТУРНОЙ ПАМЯТИ

2.1. ИСТОРИЧЕСКИЙ СЮЖЕТ В ТРАГЕДИИ НИКОЛАСА РОУ «ЛЕДИ ДЖЕЙН ГРЕЙ»

© О.Ю. Поляков

Глава посвящена анализу интерпретации исторического сюжета в трагедии английского драматурга XVIII в. Николаса Роу «Леди Джейн Грей» в контексте эволюции национальной драмы эпохи Просвещения и в аспекте своеобразия творческого метода драматурга, в котором проявлены черты переходности, взаимодействия классицистических констант и сентименталистских тенденций. В исследовании рассмотрены предпосылки «поэтики чувствительности» в творчестве Н. Роу, связанные с влиянием патетической трагедии эпохи Реставрации и этикой латитудинариев и определившие направленность актуализации сюжета английской истории XVI в. о борьбе католиков и протестантов за английский престол. Охарактеризованы исторические источники сюжета трагедии «Леди Джейн Грей» и особенности их адаптации на уровнях композиции, системы образов, мотивной структуры произведения Н. Роу. Обогащение исторического сюжета линией, связанной с раскрытием конфликта любви и дружбы, позволило драматургу не только усложнить структуру трагедии, но и углубить критику католического фанатизма и опасности тирании. На примере образа главной героини произведения показано взаимодействие в трагедии «Леди Джейн Грей» политического пафоса и сентиментальной модальности, которое привело к деградации собственно трагического и обусловило тенденциозный характер интерпретации исторического материала в произведении Н. Роу.

Ключевые слова: Николас Роу, августианская трагедия, классицизм, сентиментальная модальность, исторический сюжет.

Английская августианская трагедия, представленная именами Д. Аддисона, Ч. Гилдона, Д. Денниса, М. Пикс, Л. Тиоболда, А. Филиппса и других авторов, в значительной мере была переходным явлением в истории национальной драмы: обращаясь к античным сюжетам и образцам французского классицизма, в частности произведениям П. Корнеля и Ж. Расина, она была в то же время устремлена к национальному ренессансному художественному наследию и традициям Реставрации, в особенности героической драмы и патетической трагедии Т. Отвея, Н. Ли, Дж. Бэнкса, Т. Саутерна, и подготавливала появление сентиментальной драмы и мещанской трагедии. В то время как в документально-публицистических жанрах была очевидной тенденция к расширению пространственных и временных координат репрезентации действительности (на «ментальной карте» раннего английского Просвещения обозначались

новые страны и эпохи; расширились представления об экзотическом Востоке, делались исторические экскурсы), в жанре трагедии начала XVIII в. продолжалось репродуцирование классических сюжетов, которые подвергались политической и этической актуализации, а произведений на материале современной истории или национального прошлого практически не появлялось, за редкими исключениями (можно назвать, например, трагедии М. Пикс «Царь Московии», 1701 и Д. Денниса «Утверждение свободы», 1704). В связи с этим трудно переоценить роль видного драматурга Николаса Роу (1674–1718), продолжившего и развившего традиции интерпретации исторических сюжетов, сложившиеся в творчестве драматургов эпохи Реставрации, в частности Джона Бэнкса (1650–1706), с которым его сближает не только интерес к английской истории, но и особый акцент на женских характерах, пафосе женского страдания.

Помимо «патетической трагедии» Н. Роу как создатель «женских трагедий» («she-tragedies») опирался на сочинения англиканских богословов-свободомыслящих, латитудинариев (Т. Бернет, Д. Тиллотсон), считавших способность сострадать ближним и предрасположенность к добру важнейшими качествами человеческой природы, возвышающими и приносящими удовольствие «чуткому сердцу». Под влиянием англиканского рационализма все большее место в августианской трагедии начало занимать трогательное, чувствительное, и сентиментальная модальность стала определяющей в творчестве Николаса Роу, который в своих лучших трагедиях стремился найти трагическое (и героическое) в обыденной жизни, представить историю страсти, греха и искупления, конфликты чувства и долга, любви и справедливости. Д. Неттлтон назвал его «драматургом кающейся любви» [1, с. 175].

В поздних «женских» трагедиях Роу, нередко называемых «костюмными» («Трагедия Джейн Шор», 1714; «Леди Джейн Грей», 1715) выведены исторические персонажи, которые показаны в ситуации нравственного, а порой и политического выбора, усиливается тема мученичества, страдания героинь, вызванного роковой обреченностью их судеб, неспособностью изменить предначертанное. Героини «костюмных» трагедий Роу идеализированы, мелодраматические приемы драматического действия обнажены, и в результате трагедийный пафос замещается сентиментальной патетикой [2, с. 391].

Примером сентиментализации исторического сюжета, а также его тенденциозной политической актуализации стала трагедия «Леди Джейн Грей». Ее сюжет восходит к событиям английской истории XVI в., описанным в «Книге мучеников» Д. Фокса (1563) и хрониках Холиншеда

(1577). В 1553 году в Англии обострилось религиозное и политическое противостояние католиков и протестантов, вызванное болезнью и смертью юного короля Эдуарда VI. Король протестантской Англии и регент Джон Дадли в нарушение правил лишили престолонаследия старшую сестру Эдуарда VI Марию Стюарт, поскольку она была убежденной католичкой. Ей они предпочли внучатую племянницу короля Генриха VIII леди Джейн Грей, однако в результате мятежа Мария вернула себе трон, а Джейн Грей была казнена вместе с супругом Гилфордом, сыном герцога Нортумберленда (сэра Джона Дадли). Этот исторический сюжет стал актуальным в 1714–1715 годах, поскольку его события ассоциировались с политической ситуацией в Англии после кончины королевы Анны, когда сторонники династии Стюартов, утратившей власть в результате «славной» революции 1688–1689 гг., предприняли попытку реванша. В 1715 году они организовали якобитский заговор, который был подавлен, и вплоть до конца XVIII века тема защиты протестантских ценностей от католицизма сохраняла свою значимость [3, p. 32–33].

История леди Джейн Грей закономерно вызвала огромный резонанс в Англии, ощущавшей угрозу якобитизма. В 1714–15 гг. появилось большое количество документально-публицистических сочинений, прежде всего биографического характера, посвященных протестантской героине. Среди художественных интерпретаций исторического сюжета XVI в., опубликованных в 1690-1710-х гг., отметим трагедию Джона Бэнкса «Невинный узурпатор, или Смерть леди Джейн Грей» (1694) и поэму Эдварда Юнга «Могущество религии, или побежденная любовь» (1714), в которых был представлен идеальный образ Джейн Грей как мученицы за веру и которые наряду с хрониками оказали влияние на создание произведения Роу.

Автор трагедии сохранил историческую основу сюжета (смерть короля, заговор, принуждение Джейн к согласию стать королевой, победа Марии и казнь Джейн и Гилфорда Дадли). В его пьесе члены королевского Тайного совета герцог Нортумберленд и герцог Саффолк убеждают Джейн занять английский престол во имя спасения нации от бесчинств католиков. Саффолк живописует апокалиптические сцены разрушения городов, пожаров, пыток, смертей, к которым приведет воцарение «слепой фанатички, мрачной, зловещей и жестокой» [4, p. 14] «папистки» Марии:

«Our towns shall glow with unextinguished fires;
Our youth on rack shall stretch their crackling bones,
Our babes shall sprawl on consecrated spears;
Matrons and husbands, with their new-born infants,
Shall burn promiscuous <...>» III, 4. [4, p. 46-47].

Джейн стремится к тихой и уединенной жизни, ее не радует перспектива «тяжких забот и ответственности», и, кроме того, она не уверена в том, что ее приход к власти будет законным. Предчувствуя трагический разворот событий, она сопротивляется Нортумберленду и Саффолку («Oh, fatal bounty! <...> A thousand and a thousand bars oppose me, / Rise in my way, and intercept my Passage <...> this growing danger» [4, p. 43]), но их риторика вскоре одерживает верх: Джейн осознает свое предназначение выступить в роли защитницы веры и свободы. Кроме того, она соглашается вступить в брак с лордом Гилфордом Дадли, сыном Нортумберленда. Однако заговорщики не смогли предвидеть коварные действия католиков во главе с епископом Гардинером, в ходе которых победу одерживает Мария, а Джейн, Гилфорд и их родственники помещены в Тауэр. Как государственные преступники, они должны быть казнены, но королева Мария готова помиловать Джейн и Гилфорда, если они отрекутся от протестантских взглядов и примут католичество. Супруги отказываются предать свою веру и идут на эшафот.

Большой творческой удачей Н. Роу стало введение в пьесу сюжетной линии, не отраженной в исторических источниках, связанной с отношениями Гилфорда Дадли и его друга графа Пемброка, противопоставленных друг другу и по темпераментам, и по взглядам: последний, импульсивный, порывистый, страстный человек, проиграв в любовном соперничестве за руку Джейн, переходит в лагерь католиков. В IV акте происходит примирение друзей: Дадли спасает жизнь Пемброку, а тот в последнем действии убеждает Марию помиловать Дадли и Джейн, но вмешательство Гардинера приводит к тому, что спасение жизней заговорщиков становится возможным только при условии их отречения от веры. Разработка сюжетной линии Дадли и Пемброка позволила драматургу усложнить сюжет произведения и заострить конфликт любви и дружбы, чувства и долга. Кроме того, как справедливо отмечает Р. Шерри, образ Пемброка выполняет еще и функцию разоблачения католического фанатизма, будучи противопоставленным образу Гардинера: разочарование в любви к Джейн ведет его к безрассудному поступку, но общение с католическим епископом убеждает Пемброка в его подлинной преступности, и в V акте он красноречиво развенчивает фанатиков веры, алчущих власти [5, p. XVII–XVIII].

С образом Гардинера связано еще одно отступление от исторических источников. Роу, по сути, демонизировал этот характер, сделав католического пастора главным виновником гибели Джейн Грей, а степень участия Нортумберленда в политических интригах, наоборот, преуменьшил и

оставил в тени его переход в католичество перед смертью, для того чтобы не ослаблять протестантское звучание пьесы [5, р. XVIII].

Выступая против католиков, Роу одновременно развенчивал абсолютизм, тираническое правление, которое в сознании англичан ассоциировалось с католической церковью. Ее представители названы в пьесе «*holy purple Tyrants*» (тиранами в розовых мантиях под маской святости), чья власть приведет к утрате английских свобод и нарушит цивилизационное развитие страны на «десять темных веков»: «...*Old Rome / Shall spread her banners; and her monkish host, / Pride, ignorance, and rapine, shall return; / Blind bloody zeal, and cruel priestly power, / Shall scourge the land for ten dark ages more*» (I, i) [4, р. 14].

Основная нагрузка авторской пропаганды возложена на протагониста, добродетельного персонажа, лишенного недостатков, названного в прологе «героиней, мученицей, королевой»: Джейн Грей лишена пороков, она готова самоотверженно служить своему государственному и духовному долгу. В отличие от пьесы Бэнкса, в которой героиня осознает неправомерность своего наследования власти и считает себя «невинным узурпатором», в произведении Н. Роу Джейн Грей сознательно принимает на себя ответственность за сохранение религиозных устоев общества, предвидя гибельность своего выбора. Создавая ее образ, драматург не раз изменил претексты своей трагедии: например, сценическая Джейн, в отличие от ее прототипа, лично присутствовала при смерти короля, завещавшего ей «заботиться об Англии», ее союз с Гилфордом был вдохновлен любовью, в то время как историческая Джейн Грей вступила в брак вынужденно, под давлением родителей, которые преследовали собственные политические интересы; наконец, драматург ввел в произведение сцену прощания Гилфорда и Джейн перед казнью, усилив сентиментальное начало пьесы.

Парадоксальным образом образ героини соединяет героическое и сентиментальное: ее слезы и сетования на свой удел перемежаются репликами, исполненными стоицизма, внутренней силы. Джейн Грей сохраняет самообладание даже в тот момент, когда Гилфорд идет на казнь, она отвергает предложение Гардинера обратить ее в католичество и идет на мученическую смерть. В этом смысле можно согласиться с автором изданных анонимно в 1715 г. «Заметок о трагедии «Леди Джейн Грей» и теми литературоведами, которые вслед за ним проводят параллель между образами Джейн Грей и Катона из одноименной трагедии Дж. Аддисона [6, р. 329; 7, р. 208, 211-212; 5, р. lxxv]. Этих персонажей объединяет внутреннее благородство, готовность к самопожертвованию, мужество и стойкость, патриотизм.

Необходимость защищать протестантскую веру и следовать закону подчеркнута в эпилоге произведения:

«If from these scenes, to guard your faith you learn;
If for our laws you shew a just concern;
If you are taught to dread a popish reign;
Our beauteous patriot has not dy'd in vain». [4, p. 88].

Трагедией «Леди Джейн Грей», как и предыдущими своими пьесами, Роу стремился дать наставления публике, убеждая ее в опасности возрождения католицизма и необходимости противодействия ей с такой настойчивостью, что автор уже упомянутых «Заметок о трагедии «Леди Джейн Грей» предложил назвать его произведение не исторической, а англиканской трагедией («the best Church of England Tragedy») [8, p. 27]. Политический характер актуализации исторического сюжета эксплицирован в ней повсеместно, в том числе в финале произведения, в котором Джейн Грей взывает к небесам, умоляя их послать Англии «смелого, благочестивого, справедливого, мудрого и доброго» монарха, истинного героя, который «спасет [английские] алтари от яростного Рима» [4, p. 80]. Безусловно, таким защитником веры виделся драматургу пришедший к власти после кончины королевы Анны Георг I, которому он и посвятил заключительные строки своего произведения.

Соединение политического пафоса и сентиментальной модальности в трагедии Роу привело к деградации собственно трагического. Абсолютно добродетельная героиня, терпящая удары судьбы и восходящая на эшафот во имя веры, вызывала интерес публики в ситуации политической нестабильности и всеобщего интереса к историческому прототипу протагониста, но в дальнейшем пьеса покинула репертуар английских театров. Причину этого, думается, точно определила драматург второй половины XVIII в. Э. Инчболд, заметив, что образ Джейн Грей не может воспламенять страсти публики, поскольку сам их лишен [9], а современная исследовательница Д. Марсен и вовсе назвала героиню Роу «inhuman», лишенной человеческих черт [10, p. 189]. И всё же следует согласиться с патриархом британского театроведения А. Николлом, который заметил, что «кроме Роу, вряд ли найдется хоть один августианский драматург, чьи произведения поднимались бы на истинную высоту драматического гения» [11, p. 102]. Его трагедия «Леди Джейн Грей» способствовала росту интереса английских драматургов к национальной истории, что, в целом, способствовало утверждению умеренного характера английского классицизма XVIII века. Произведения У. Шерли, Р. Гловера, Д. Хоума Т. Франклина, Х. Каули, Т. Халла и других авторов на темы английской и

шотландской истории формировали у публики чувство причастности к национальной истории и культуре [12, p. 27], а акцент Н. Роу на патетическом был подхвачен Ханной Мор.

Список литературы

1. Nettleton, G.H. English Drama of the Restoration and Eighteenth Century. – N.Y.: The Macmillan Company, 1914. 366 p.
2. Поляков, О.Ю. Поэтика «женских» трагедий Николаса Роу // XVIII век: женское/мужское в культуре эпохи: Сборник научных трудов / Под ред. Н.Т. Пахсарьян. – М.: МГУ, 2008. С. 385–392.
3. Sambrook, J. The eighteenth century. The intellectual and cultural guide of English literature. 1700 – 1789. London; – New York: Longman, 1993. 290 p.
4. Rowe Nicholas. Lady Jane Gray: A tragedy / By N. Rowe, Esq. Adapted for theatrical representation. – London: John Bell, 1791. 92 p.
5. Sherry, R.J. Introduction // Rowe Nicholas. The tragedy of the Lady Jane Gray / By Nicholas Rowe; Ed., with a critical introduction by Richard James Sherry. Salzburg: Inst. für Anglistik u. Amerikanistic Univ. – Salzburg, 1980. 94 p.
6. Jackson, A. Rowe's historical tragedies // Anglia. Nov., 1930. Vol. LIV. P. 307–330.
7. Burns, L.C. Pity and Tears: the tragedies of Nicholas Rowe. – Salzburg: Salzburg University Press, 1974. 256 p.
8. Remarks on the Tragedy of the Lady Jane Grey". L.: J. Roberts and E. Berrington, 1715. 40 p.
9. Inchbald, E. "Remarks" to Lady Jane Grey // British Theatre. Vol. 10. London: Longman, Hurst, Rees, and Orme, 1808. N.p.
10. Marsden, J. Fatal Desire: Women, Sexuality and the English Stage 1600–1720. Ithaca; London: Cornell University Press, 2006. 232 p.
11. Nicoll, A. History of Early Eighteenth-Century Drama 1700–1750. Cambridge: Cambridge University Press, 1925. 431 p.
12. Kewes, P. History and Its Uses: Introduction // Huntington Library Quarterly. 2005. Vol. 68. No. 1–2. P. 1–31.

A HISTORICAL PLOT IN NICHOLAS ROWE'S TRAGEDY «LADY JANE GREY»

O.Y. Polyakov

The chapter analyses the directions of interpretation of historical events in the tragedy «Lady Jane Grey» by Nicholas Rowe, an English playwright of the eighteenth century, in the context of evolution of the national Enlightenment drama and in the aspect of peculiarities of the author's artistic method which includes the transitional features marked by interaction of the neo-classical constants and sentimental tendencies. The paper examines premises of the poetics of sensibility in Rowe's oeuvre, associated with the influence of Restoration pathetic tragedy and Latitudinarian ethics, which determine the ways of actualization of a sixteenth-century plot about the struggle of Catholics and Protestants for the throne of England. We characterize the historical sources of «Lady Jane Grey» and their adaptation on the levels of composition, system of characters and motive structure of Rowe's piece. The extension of the historical plot by a subplot, revealing the conflict of love and friendship, made it possible for the playwright not only to make the structure of the tragedy more complex, but also to deepen the criticism of religious fanaticism and dangers of tyranny. On the example of the protagonist, we expose the interaction of political pathos and sentimental modality in «Lady Jane Grey» which resulted in

degradation of the tragic proper and conditioned a biased approach to rendering of the historical materials in Rowe's work.

Keywords: Nicholas Rowe, Augustan tragedy, neo-classicism, sentimental modality, historical plot.

2.2. ОБРАЗ КНЯЗЯ ВЛАДИМИРА В ПЬЕСЕ М.М. ХЕРАСКОВА «ИДОЛОПОКЛОННИКИ, ИЛИ ГОРИСЛАВА»

© Д.В. Батина

Целью данной работы является изучение художественных особенностей создания образа князя Владимира в пьесе М.М. Хераскова «Идолопоклонники, или Горислава». Основным методом исследования является сравнительный метод. Представленный в трагедии образ князя сопоставляется с летописным образом Владимира Святославича. Отмечается, что драматург создал достаточно близкий к летописному образ, однако порой отходит от него ради создания более положительного образа правителя. М.М. Херасков сосредоточивает внимание на психологической характеристике героев, что не проявлялось в летописи, но было важно в эстетике сентиментализма.

Ключевые слова: русская драматургия XVIII века, М.М. Херасков, историческая драма, классицизм, сентиментализм.

Михаил Матвеевич Херасков в 1782 году написал трагедию «Идолопоклонники, или Горислава». Прототипами для большинства основных действующих лиц стали исторические деятели второй половины X – начала XI века: князь Владимир Святославич, его жена Рогнеда, родственник Владимира Добрыня, Святополк (позднее прозванный Окаянным) и полоцкий князь Изяслав.

Центральным образом пьесы является киевский князь Владимир, о поступках, характере и мыслях которого в трагедии рассказывается по-разному: во-первых, сам Владимир в своих репликах объясняет, почему в какой-либо ситуации он поступил именно так, делится своими сомнениями, рассказывает, что собирается сделать дальше, во-вторых, о нём говорят его союзники, например, его родственник Добрыня, в-третьих, о князе многое могут сказать его поступки.

Образ главного героя трагедии в самом начале пьесы раскрывается в диалоге с его родственником Добрыней. Трагедия начинается с диалога князя и его родственника Добрыни, желающего Владимиру добра, но и не боящегося ему противоречить. В ходе диалога они обсуждают своё отношение к вере. Князь признаётся, что он стал равнодушен к богам, некогда повергавшим его в «священный ужас» [1, с. 1]. Сейчас он верит в Бога, «сотворилъ который всю вселенну», и хочет открыть «Истинны лучи» и народу [1, с. 2–3]. Добрыня напоминает Владимиру, что тот сам поставил языческих богов и заставил свой народ поклоняться им, и возражает: «...трудно, Государь, преобразать умы / И то не уважать, что обожали мы»

[1, с. 2]. Помимо этого, Добрыня предостерегает Владимира, уверяя его, что и среди «ближнихъ» ему людей могут быть враги, называя имена Святополка и Гориславы [1, с. 3–4]. Владимир же уверен, что те, кто прежде поклонялся тленному дереву, всё же поклонятся «нетлѣнну Существоу» [1, с. 3]. Рассуждая о своём браке с Гориславой (Рогнедой), князь вспоминает, как, разбив её отца Рогволода и разрушив Полоцк, сам был сражён её прелестью, и с сожалением признаёт, что убил своего брата, Ярополка, из ревности [1, с. 4–5]. Этот диалог позволяет предположить, что Владимир эгоистичен и может совершать ужасные вещи, идя на поводу у эмоций, но позднее он способен раскаяться в своих плохих поступках. Кроме того, можно предположить, что великий князь склонен вести себя легкомысленно, ведь иначе Добрыне не пришлось бы напоминать о том, что может помешать планам Владимира [1].

События летописного рассказа о женитьбе Владимира на Рогнеде описаны несколько иначе. В 980 г. Владимир, вернувшись в Новгород после своего бегства «за море», решил сразиться со своим братом Ярополком, бывшим на тот момент правителем Русской земли [2, с. 251–253]. Затем посватался к Рогнеде, дочери полоцкого князя. Возмущённый её отказом, Владимир собрал большое войско и убил Рогволода и двух его сыновей. Затем он взял в жёны Рогнеду, которую собирались выдать замуж за Ярополка. После этого Владимир пошёл воевать со своим братом и осадил город, в котором тот скрылся. Когда же Ярополк решил заключить мир, варяги, которых привёл с собой Владимир, убили его [2].

Из рассказа князя становится понятно, что брак с Рогнедой не принёс Владимиру счастья: «Рогнеда подь вѣнцем рыдала безутьшно», она часто плакала, и Владимир решил, что супруга его не любит [1, с. 4]. Мысль об этом «истребила» любовь в сердце правителя [1, с. 4]. Благодаря репликам Гориславы на протяжении всей пьесы становится очевидно, что и она несчастна в этом браке. Отчасти ей не дают покоя мысли о гибели членов её семьи, отчасти – чувство вины за любовь к князю перед убитой семьёй, отчасти – понимание того, что супруг её не любит. Святополк говорит, что князь погружён в «сластолюбіе» и часто меняет жён [1, с. 9]. Да и сам Владимир признаётся, что он «въ морѣ слабостей любовныхъ утопаль» [1, с. 22]. Эта черта князя не выдумана драматургом: «Повесть временных лет» также сообщает, что до принятия христианства Владимир был «побежден вожделением», перечисляет его жён и упоминает, что у него было около 800 наложниц [2, с. 255]. Можно заметить, что и в пьесе, и в летописи говорится не только о положительных чертах Владимира, но и о его недостатках или слабостях.

Согласно «Повести временных лет», у Ярополка была жена-гречанка. После гибели брата Владимир стал с ней жить. Но, как говорит летопись, Владимир жил с ней «не в браке, а как прелюбодей» [2, с. 253]. У гречанки родился сын, но, как утверждает летопись, Владимир его не любил, ведь её сын был «от двух отцов: от Ярополка и от Владимира» [2, с. 253–254]. Сына этого звали Святополк.

В пьесе М.М. Хераскова отец Святополка известен. Это Владимир. Однако Святополк считает себя сыном Ярополка. Он хочет отомстить за Ярополка, поэтому он вступает в заговор с Золибой, который стремится внушить народу ненависть по отношению к князю. Святополк со своими друзьями предпринимает попытку свергнуть Владимира, но она оказывается неудачной, и тогда он решает убить его своими руками. Князь решает поговорить со своим мятежным сыном лично. Злость Святополка гаснет, когда Владимир сообщает ему, кто на самом деле является его отцом. Владимир называет Святополка «любезным», заверяет, что не держит на него зла, что в его сердце царит желание не отомстить, а восстановить с ним согласие и «дружбу» [1, с. 52]. В этой сцене Владимир предстаёт чувствительным человеком, с радостью прощающим и принимающим в объятия любимого сына, хоть тот и совершил ошибку, едва не стоившую князю жизни. Однако эта сцена, по-видимому, полностью выдумана М.М. Херасковым: в «Повести временных лет» отсутствует упоминание о мятеже, поднятом Святополком при жизни Владимира.

Владимир милостив не только к сыну, но и к участникам мятежа: он приказывает отпустить их, заявляя: «Не смерть мнѣ подданныхъ, мнѣ надобны ихъ дни» [1, с. 44]. Его «щедроты» заставляют тех в раскаянии пасть перед ним на колени [1, с. 44]. Хотя в «Повести временных лет» нет соответствующей сцены (поскольку нет упоминания и о самом мятеже), М.М. Херасков мог вдохновляться летописной записью 996 г. Согласно её сведениям, Владимир, живший «в страхе божьем», какое-то время не хотел наказывать разбойников, потому что боялся греха [2, с. 286].

Важными для создания образа Владимира являются реплики Гориславы. Она любит Владимира, несмотря на то что он убил её родных. «Подъ лаврами», будучи её врагом, Владимир действительно был ей страшен, но позже он стал ей «милъ» [1, с. 20]. «Любовникъ во врагъ въ злодѣѣ нѣжный другъ,/ Въ моем гонителѣ, и Царь мой, и супругъ», - так характеризует его Горислава [1, с. 20]. Но она знает, что Владимир «привыкъ свой мечь окривовлять,/ И гнѣвъ свой въ пагубном убѣствѣ утолять» [1, с. 40]. Однако, говоря о недавних событиях, она замечает: «Свирѣп онъ кажется терзая и

гоня, / Съ моимъ несчастливимъ семействомъ лишь меня» [1, с. 71]. Ко всем остальным, как отмечает Горислава, он великодушен [1].

Но даже Горислава решается обратиться к богам с просьбой об отмщении за свою «тоску» [1, с. 57]. Она оказывается в языческом храме, в котором в это же время Золиба планирует нападение на князя. Увидев её там, Владимир приходит к заключению, что Горислава решила его убить, и собирается её казнить. От смерти Рогнеду спасает её сын Изяслав, попросив Владимира сначала убить его. Этим поступком ему удаётся убедить отца простить мать. Как и в случае со Святополком, Владимир проявляет свою человечность: «Меня твой взоръ! твой видъ! твой голось умягчиль» [1, с. 75]. Простив супругу, Владимир отдал ей и сыну по владение Полоцк. «Повесть временных лет» также отмечает, что Изяслав стал княжить «в Полотске» [2, с. 282].

М.М. Херасков уделяет немало внимания психологическому элементу в образах персонажей. Так, он описывает Владимира как человека, который под влиянием эмоций может совершить ужасные поступки. Но сильны не только его отрицательные чувства: он плачет, пытаясь объяснить Святополку, что является его отцом, смягчается, увидев, насколько сильно Изяслав любит свою мать. В летописи нет такого яркого проявления князем этих эмоций, они введены драматургом. Подобное проявление чувствительности персонажами характерно для сентиментализма. Как отмечает Н.Д. Кочеткова, чувствительный человек был гуманистическим идеалом той эпохи [3, с. 726]. Душевыми качествами человека сентименталисты могли уделять даже больше внимания, чем великим государственным свершениям [3]. В рассматриваемой пьесе элементы сентиментализма сочетаются с классицистическими чертами (например, с соблюдением единства места, действия и времени). Эмоции, которые испытывает Владимир, приводят к тому, что конфликт чувства и долга в пьесе решается в пользу чувства, что характерно для сентиментализма.

Как же Владимир хотел распространить новую религию? Намерения князя в произведении М.М. Хераскова сильно отличаются от действий, описанных в летописи. «Повесть временных лет» сообщает, что Владимир, вернувшись из Греции, приказал «опрокинуть идола» [2, с. 279]. Одни идола были сожжены, другие – изрублены. Так, идола Перуна сбросили в Днепр, перед этим избив его жезлами. Это делалось, как поясняет летопись, «для поругания беса», который в образе идола обманывал людей [2, с. 279]. «Неверные» же – ещё не крестившиеся язычники – оплакивали идола [2, с. 279]. Затем Владимир созвал всех киевлян на Днепр, объявив, что тех, кто не придёт, он будет считать врагами. Люди же, как уверяет летопись, шли на

реку «с радостью», будучи уверенными в том, что князь и бояре не приняли бы что-то плохое [2, с. 279–280]. Собралось очень много – «без числа» – людей, «и была радость на небе и на земле по поводу стольких спасаемых душ» [2, с. 280]. После этого Владимир приказал ставить церкви на местах, где прежде стояли идолы. Кроме того, по его повелению дети «лучших людей» отдавались «в обучение книжное» [2, с. 280]. Но их матери не были рады этому: ещё не утвердившись в вере, они оплакивали их, словно те умирали. «Летописный» князь Владимир, желая, чтобы его люди могли утвердиться в вере, в правильности которой он был убеждён, не очень заботился о желаниях тех, кто был ему подвластен. В «Синописе» и вовсе приводятся слова Владимира о том, что всякий, кто не придёт на реку Почайну (именно там, согласно «Синопису», и состоялось крещение), будет ему противен. Кроме того, Владимир приказал крестить народ по всей стране, а для всех, кто противился этому, «жестокую казнь устави» [4, с. 50].

Персонаж пьесы, прототипом которого был этот древнерусский князь, поступает несколько иначе. Он тоже хочет обратить свой народ в новую религию, но хочет дать «свободу / Законы избирать» [1, с. 2]. Возможно, такая мысль пришла ему в голову именно благодаря христианству, ведь, будучи язычником, он «принудил» свой народ верить в идолов [1, с. 2]. Сейчас же он заявляет, что не боится «враговъ сокрытыхъ» и вверяет свою судьбу Богу [1, с. 28]. Владимир в пьесе предстаёт твёрдо верующим человеком. Уговаривая Святополка оставить веру в язычество и принять новую религию, он призывает его задуматься: мог ли идол сотворить этот прекрасный мир? Он старается показать сыну, что идолы, которым тот поклоняется, тленны. Однако есть Бог, которого нельзя увидеть глазами, но можно почувствовать сердцем. А в самой последней реплике он прославляет религию, сделавшую его мягче и милосерднее: «Законъ, который нас душевно просвѣщает, / Закон сей и врагамъ прощеніе вѣщаетъ» [1, с. 77].

Ю.В. Стенник отмечал, что наиболее существенное в образе Владимира – «постоянная внутренняя борьба в его душе» [5, с. 91]. Князю тяжело приговорить Гориславу к смерти, ведь ему жаль её, и он чувствует, что долг и милосердие требуют от него противоположных поступков: «Карай твоихъ враговъ, мнѣ царскій долгъ вещаетъ;/ А милость вопіеть: Царь щедрый всѣ прощаетъ» [1, с. 64]. Совесть подсказывает ему, что он сам станет похож на «злых людей», которых ему как правителю необходимо будет наказать, но он заглушает её голос мыслями о том, что весь свет назовёт его «слабымъ», и он, будучи правителем, решает проявить «нужну строгость» [1, с. 63–64].

Вопрос о том, насколько строго следует наказывать выступивших против правительства, был особенно актуален в годы написания пьесы. Менее чем за

десять лет до этого вспыхнуло восстание под предводительством Емельяна Пугачёва, продолжавшееся около двух лет. Рассуждая о том, смог ли бы он простить Гориславу, Владимир заявляет: «Прощаетъ ей супругъ, но Царь ей не простить» [1, с. 63–64]. Интересно, что эта цитата перекликается со строчками из письма Екатерины II Вольтеру, о котором М.М. Херасков вряд ли мог знать. В этом письме императрица, говоря о своём отношении к Пугачёву, пишет: «я могла-бы простить его, еслибъ содѣянное имъ оскорбляло меня одну; но дѣло его – дѣло, затрогивающее государство, у котораго свои законы» [6, с. 230].

М.М. Херасков вкладывает рассуждения о том, каким должен и каким не должен быть правитель, в уста разных персонажей. Конечно, одним из них является Владимир. Он часто делится своими взглядами или планами, по которым можно догадываться о том, как он видит идеального монарха. Так, князь называет несчастным человеком и слабым монархом того, кто боится своих подданных, подозревая их: «Бояться должно ли злодѣевъ благ творцу, / И безпокойну быть между сыновъ отцу?» [1, с. 27] Он уверен, что правит так, что никто не мог бы на него пожаловаться, ведь он сделал много хорошего: увеличил территорию своего «царства», построил новые города и сѣла, установил «кроткія» законы, которые должны принести благо его подданным [1, с. 27]. Он «изкоренилъ грабежь, обманы и злодѣйство», позаботился о вдовах и сиротах [1, с. 27]. Он стремится заботиться о своих подданных так, как отец бы заботился о детях, и, считая, что они не могут таить против него зла, не желает оскорблять их своими сомнениями. Владимир может простить многое, даже – как упоминалось выше – участие в мятеже: «Съ народомъ я моим сражаться не хочу, / Мятежныхъ сихъ сыновъ любовью укрошу» [1, с. 61]. Однако при этом Владимир бывает гневлив, при этом чаще всего его гнев изливается на супругу. Впрочем, как замечает сам князь, его злость может не только резко появиться, но и также резко исчезнуть: «Въ минуту вспыхнулъ гнѣвъ, въ минуту и погасъ» [1, с. 25]. Собираясь казнить супругу за измену, он колеблется, но «заплакавъ», всё же решается обречь её на смерть. «Великодушіе и жалость я кажу, / Въ тебѣ суровости и гордость нахожу» [1, с. 25].

Как уже упоминалось выше, высказывания о том, чем должен руководствоваться монарх и как он должен править, вложены в уста и других персонажей. Так, Добрыня предупреждает правителя, что народ, находящийся «в порабощеніи», «подъ жезломъ», может быть послушен и «кроток», но, «разторгнувъ узы», может наполниться злобой [1, с. 3]. Он советует оградиться стражей от тайных врагов. Кроме того, он заявляет,

что будет любить князя лишь в том случае, если тот будет владеть «праведно» [1, с. 28].

Таким образом, в пьесе М.М. Хераскова есть немало общего с летописными сведениями о Владимире: принятие христианства, победа над половецким князем Рогволодом, брак с Рогнедой и даже его слабость – любовь к женщинам. В то же время М.М. Херасков временами «обеляет» образ князя. Так, например, Владимир в пьесе пытается добиться принятия новой религии не угрозами, а уговорами.

Владимир, хоть и не является ни идеальным человеком, ни идеальным монархом, обладает одним из важнейших качеств – стремлением преодолеть свои недостатки, исправить свои ошибки. Это очень важно для правителей, поскольку помогает им работать над приобретением других необходимых качеств и развивать свою страну. К этому М.М. Херасков словно бы призывает современных ему правителей. Кроме того, как и императоры XVIII века, Владимир пытается просветить Россию: он делает это, распространяя новую религию, при этом достаточно мягко. Кроме того, Владимир представлен стремящимся к справедливости, но способным к милосердию.

В пьесе М.М. Хераскова черты классицистической поэтики сочетаются с чертами поэтики сентиментализма. Конфликт долга и чувства завершается победой последнего. Это позволяет говорить о том, что классицизм начинает вытесняться сентиментальной поэтикой.

Список литературы

1. Херасков, М.М. Идолопоклонники, или Горислава. – М.: В Университетской типографии, у Н. Новикова, 1782. [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_003338559/ (дата обращения 31.10.2025).
2. Повесть временных лет / подгот. текста Д.С. Лихачева; пер. Д.С. Лихачева и Б.А. Романова; под ред. чл.-кор. АН СССР В.П. Адриановой-Перетц. М.; Л.: Изд-во Акад. наук СССР, 1950. Ч.: Текст и перевод. 404 с.
3. Кочеткова, Н.Д. Сентиментализм. Карамзин // История русской литературы: В 4 т. / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). – Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1980–1983. Т. 1. Древнерусская литература. Литература XVIII века. 1980. С. 726–764.
4. Иннокентий (Гизель). Киевский Синописис, или Краткое собрание от различных летописцев о начале славенороссийскаго народа и первоначальных князех богоспасаемаго града Киева с присовокуплением современных росписей великих князей, царей и императоров Всероссийских, польских великих князей и королей, литовских великих князей, удельных российских князей, митрополитов киевских и всея России, малороссийских гетманов, монголо-татарских великих ханов и удельных крымских киевских воевод и кастелланов бывших под польским правлением. – Второе издание киевское исправнейшее. Киев: печатано в типографии Киево-Печерской лавры, 1823. [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://rusneb.ru/catalog/000200_000018_v19_rc_2104513/ (дата обращения 31.10.2025).

5. Стенник, Ю.В. Жанр трагедии в русской литературе. Эпоха классицизма. – Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1981. 168 с.
6. Вольтер, Ф.М. Вольтер и Екатерина II [Переписка]. – СПб.: В.В. Чуйко, 1882. 242 с.

THE IMAGE OF PRINCE VLADIMIR IN M.M. KHERASKOV'S PLAY «IDOLATERS, OR GORISLAVA»

D.V. Batina

The purpose of this study is to examine the artistic characteristics of the creation of the image of Prince Vladimir in M.M. Kheraskov's play «Idolaters, or Gorislava». The primary research method is comparative. The image of the prince presented in the tragedy is compared with the image of Vladimir Svyatoslavich found in the chronicles. It is noted that the playwright created an image quite close to the chronicle, but at times deviates from it to create a more positive image of the ruler. M.M. Kheraskov focuses on the psychological characteristics of the characters, which were not evident in the chronicle but were important in the aesthetics of sentimentalism.

Keywords: Russian drama of the XVIII century, M.M. Kheraskov, historical drama, classicism, sentimentalism.

2.3. ПРОБЛЕМА КУЛЬТУРНОЙ ПАМЯТИ И ИСТОРИЧЕСКОГО ПРОШЛОГО В ЛИТЕРАТУРЕ РУССКОГО АВАНГАРДА 1910–1930–Х ГГ.

© Е.С. Шевченко

Цель работы – обозначить границы и семантику понятия культурной памяти применительно к русскому литературному авангарду 1910–1930–х гг., опираясь на понимание авангардистами истории и их отношение к историческому прошлому. В качестве методологической базы привлекаются междисциплинарные подходы М. Хальбвакса, Я. Ассмана, П. Нора, внесших вклад в разработку понятия культурной памяти и связанных с ним коллективной памяти, воплощенной памяти, исторического прошлого, культурного наследия. В результате исследования ряда произведений В. Маяковского, Д. Хармса, А. Введенского делается вывод о сознательной установке авангардистов на преодоление истории через ее обнуление, категоричный отказ от прошлого ради неясного будущего в начале пути и трагический диалог со временем в зрелые годы.

Ключевые слова: русский литературный авангард, культурная память, отрицание истории, архаические формы, художественный примитив, анекдот.

Изучение проблемы культурной памяти применительно к авангардным явлениям литературы и культуры имеет собственную специфику, обусловленную отношением авангардистов к историческому и культурному прошлому – их демонстративным неприятием и отрицанием, наконец, желанием авангардистов освободиться от времени и груза прошлого, как им представлялось, сковывавших творческие порывы и лишавших свободы. Понятие культурной памяти развивал Я. Ассман [1] в книге «Культурная память», опираясь на теорию коллективной памяти М. Хальбвакса [2]. В историографическом ракурсе подошел к культурной памяти П. Нора [3],

обозначив различие между памятью и историей. Рассмотрим подробнее концепции памяти, выдвинутые указанными представителями современных гуманитарных и социальных наук. Большинство из них восходит к представлениям А. Бергсона, изложенным на рубеже XIX–XX вв. Одним из первых в современной науке к изучению памяти обратился М. Хальбвакс, который, опираясь на учение А. Бергсона, затронул социальные аспекты памяти и установил их значение в формировании больших человеческих общностей, таких как народы, нации, государства. Его концепция коллективной памяти послужила своеобразной точкой отсчета для других исследователей. Следующим шагом в уточнении понятия памяти в современном сознании и науке стала концепция историка и специалиста по Древнему Египту Я. Ассмана, который в своих изысканиях апеллировал к пространственному повороту в изучении памяти. Я. Ассман исходит из представления о том, что память является не только временной категорией, напротив, она в большей степени связана с категорией пространства. Память представлена в памятниках культуры, разного рода артефактах, наконец, в языке, зафиксированном в книжном знании. Концепция культурной памяти Я. Ассмана предлагает изучать образы прошлого и артефакты. Другой представитель исторической науки, французский исследователь П. Нора, связал изучение исторического прошлого с так называемыми «местами памяти». Его взгляды на архаику, историю и современность сложились в концепцию «мест памяти». Современность П. Нора связывает с явлением, обозначенным им как «акселерация истории», когда настоящее мгновенно становится частью прошлого, а прошлое, в свою очередь, исчезает. П. Нора предложил соединять историческую память с физическими объектами, осязаемыми местами, которые символизируют сложные, переломные моменты истории. Однако историческая память не ограничена в своих проявлениях и не может быть сведена только к физическим объектам. Она переменчива и нестабильна, а «места памяти» призваны компенсировать эти ее условные недостатки. Память выходит за пределы осязаемых и визуальных аспектов, становясь гибкой и подвижной – вездесущей. Ненарушенная, социально укорененная память представлена только в архаических обществах. Согласно представлениям П. Нора, современное общество склонно слишком быстро забывать прошлое, но стремится компенсировать это «забывание» реконструкцией истории. Личная память мыслится П. Нора как спонтанная, живая, находящаяся в состоянии воспоминания–забывания, связанная с личным опытом человека, а потому для него актуальная. И напротив: история мыслится современным человеком как что–то уже давно ушедшее, требующее реконструирования ее в сознании

и в реальной жизни, лишенное элемента спонтанности, непосредственности. Современное общество вынуждено прибегать к реконструкции истории и ритуализации памяти в виде годовщин социально значимых событий из далекого прошлого. Как историк П. Нора выступает за создание антологий памяти в виде знаковых для нации, народа, государства мест памяти, аккумулирующих в себе историю.

Поиск ответа на вопросы, касающиеся исторического прошлого, которые ведут нынешние представители социогуманитарного знания, начался, как уже было отмечено, на рубеже XIX и XX вв. Обостренное восприятие вопросов истории и современности обнаруживают представители художественного авангарда. Раннему русскому литературному авангарду свойственно стремление к преодолению истории через ее обнуление, отказу от прошлого ради будущего. Именно с будущим были связаны его ценностные ориентиры: недавнее прошлое авангардистами низвергалось, при этом актуализировалось значение архаики, символизирующей начало, детское сознание и восприятие, примитив и т.п. В пьесе «Мистерия–буфф» условная расправа с историческим прошлым, историей как таковой осуществлялась В. Маяковским через архаические формы, которые пребывают вне линейного движения времени. Прибегая к приему буквализации, поэт заставляет персонажей пьесы заново пережить сюжет потопа и строительства ковчега из Книги Бытия. Маяковский апеллирует к вечному, чтобы утвердить значимость момента. Мистерияльный план пьесы включает библейский сюжет о потопе. Сравнение современного человечества с Ноевым ковчегом выполняет несколько функций. Революция иллюстрирует библейский сюжет о потопе, настав который, Бог уничтожает человеческий род, спасая лишь избранных – семью Ноя и по паре живых существ каждого вида. В пьесе Маяковского потоп уничтожает старый мир ради рождения нового мира, который появляется в борьбе пролетариата и буржуазии. Народ в конечном итоге побеждает, и наступает новая эра, означающая наступление светлого будущего. Также Ноев ковчег – средство передвижения, корабль, а в пьесе Маяковского этот библейский образ представлен как метафора движения к будущему, к коммуне, которая мыслилась автором как дорога революции, исполненная трудностей и неопределенности для тех, кто отважился на этот путь; Ноев ковчег становится частью мифологии нового мира. Сакральное у авангардиста не может выглядеть слишком серьезным, и потому мистерия у Маяковского обращается в буффонаду. Противостояние прошлого и будущего представлено в эстетике балагана и фарса. Исторически значимый масштаб происходящего подчеркивает обозначение места действия: по Маяковскому, это «вся Вселенная». Преодоление истории

и замещение ее новой мифологией становящегося, неготового мира. Память в раннем русском авангарде оказывается связана с библейскими, архаическими формами и мотивами.

В зрелом русской литературном авангарде разрыв с культурной традицией прошлого становится еще существеннее. История начинает ассоциироваться с хаосом, культура прошлого видится выморочным миром, абсурдом. В произведениях Д. Хармса мы обнаруживаем смешение эпох и времен. Самый репрезентативный в этом смысле хармсовский образ, на наш взгляд, – это образ Петербурга из неоконченного текста «Комедия города Петербурга». Культурная столица предстает в этой пьесе как крошечный мир. Хармс переворачивает традицию осмысления Петербургского текста русской литературы и наше представление о ней. В отношении Петербургского текста русской литературы [4] Петербургский текст Хармса играет роль «антитекста». У предшественников Хармса, отсылки к которым и аллюзии на которых встречаются в тексте пьесы, гармония, целостность, спокойствие города на Неве нарушаются, а затем восстанавливаются: в «Медном Всаднике» А. Пушкина разбушевавшаяся стихия, в конце концов, смирится; нечто подобное, но уже в плане внутреннем, эмоциональном, наблюдается в «Идиоте» Ф. Достоевского; в «Двенадцати» А. Блока намек на возможность упорядочивания стихии в большей степени содержится не в сюжете, но в ритмической организации поэмы, некоторых повторяющихся ритмически организованных ее фрагментах. В интерпретации Хармса образ города далек от оваянного мифами Петербурга и реального Ленинграда; это некое причудливое городское пространство, измененное стремлением поэта разрушить любую упорядоченность, логику, здравый смысл. В «Комедии города Петербурга» он представлен как ирреальный город – Петербург, Петроград, Ленинград и, наконец, «Летербург», нечто абсурдное и никогда не существовавшее, не имеющее отношения к историческому прошлому и настоящему. По Д. Лихачеву, крошечный мир «ложный, фальшивый», с «известным элементом чепухи, маскарадности» [5, с. 379], – Петербург в пьесе Хармса наделен всеми чертами антимира. Если в произведениях предшественников Хармса город проявлял себя через пейзажи и людей, то у него двойственность и противоречивость города передана через построение текста. Хармс сознательно строит пьесу из фрагментов, которые не имеют последовательности и логической связи. Писатель отказывается от выдержанности действия, логики персонажей и привычного хронотопа. В «Комедии города Петербурга» нет конкретного времени. Появляются представители разных эпох и культур: и князь Мещерский, и Николай Второй, и грибоедовский Фамусов, и некий лжекомсомолец Вертунов.

Именно непоследовательность отражает всю поддельность и абсурдность действительности. Сами персонажи не обладают единством сознания: они постоянно меняются, невозможно уловить их сущность, из-за чего сюжетная линия постоянно сбивается. Например, в начале произведения Николай Второй показан как слабохарактерный человек, который не может дать отпор хамоватому и наглому Комсамольцу Вертунову, то впоследствии ситуация внезапно меняется: царь вновь становится царем, отдает приказы, а Вертунов разговаривает с ним уважительно, обращаясь «Ваше Величество». Меняются не только характеры героев, но и сама их сущность: так, одиозный князь Мещерский трансформируется в гуманного князя Мышкина. Хармс максимально сближает демоническое, дьявольское и святое, праведное. Изменения, происходящие по ходу произведения, невозможно предугадать, так как они не только происходят внезапно, но и не имеют логики. Литературные персонажи и исторические личности в тексте «Комедия города Петербурга» как бы отрываются Хармсом от культурной почвы, от исторической и генетической памяти. Эти персонажи помещаются в абсурдную среду, и все, что было в них логичного, исторически обусловленного, становится абсурдным; они подчиняются хаотичному пространству хармсовского Петербурга. Также возникают ситуации, когда не только автор меняет героев и их характеры, но и сами герои расшатывают текст и мешают ему образовать логическую структуру. Герои иногда вклиниваются в действие с неуместными высказываниями. Если некоторые персонажи имеют характер (пусть и постоянно меняющийся) в произведении, то другие герои не имеют характеров вовсе, они обезличены и включены в пьесу только ради выполнения определенной автором функции. К примеру, Щепкин, появляется только с просьбой закрыть двери и форточки, что добавляет абсурдности происходящему.

Постоянная смена личин героев (не характеров – характеров они лишены), метаморфозы персонажей, их неуместные песни и декламации, смена названий города – все это отражает непостоянство и абсурдность Петербурга. В тексте Хармса много отсылок к другим произведениям. В пьесе есть персонаж, который напоминает сразу нескольких героев литературный герой. Это Обернибесов. Противоречивость природы заключается уже в самой «говорящей» фамилии героя. Обернибесов как нечистая сила неуязвим и постоянно меняет имена и обличья, напоминая то Раскольникова («Я бог, но с топором»), то бедного чиновника Евгения («он служит в банке, Его зовут Кирилл ДавыдычТрехъэтажный»). Как истинный демон он стремится проникнуть в «другого» («Вот так в глазах и вьется / так и вьется», «Но все же вьется в ухо» [6]. Фамилии Обернибесова и Вертунова

подчеркивают, что Петербург Хармса постоянно вертится, меняется, не может прийти в статичное состояние. Возможно, Обернибесов и Вертунов и вовсе один человек, ведь Обернибесов, как нечистая сила, пытается вселиться в кого–либо. Пространство в произведении «Комедия города Петербурга», подобно герою–трикстеру, может обернуться как угодно, чтобы подчинить себе людей и мир вокруг. Заметим, что пространство и герои у Хармса разрушаются, но не восстанавливаются.

У Хармса, как и у его предшественников, город в «Петербургском тексте» является высшей реальностью, это место, где разворачиваются значимые события. Это место, наполненное хаосом и разрушением. Однако у предшественников Хармса разрушенный либо город, либо герой, находят пути к восстановлению. У самого Хармса этого нет. Мир в «Комедии города Петербурга» разрушен изначально и нет ни малейшего намека на вероятность его восстановления. Герои предшественников Хармса находят пути к спасению, обретают себя. Еще одна особенность Петербургского текста – проявление авторской позиции через пейзаж. Петербург – величественный город, построенный на костях. Так как город был построен для политических целей, создателю Петру было не важно, как много горожан погибло при строительстве Санкт–Петербурга. Происхождение города, а именно тот факт, что Петербург построен на костях, дало основание писателям считать город порочным и зловещим. Климатические черты получают смысл символический, выражая отверженность и/или жестокосердие города (холод), фальшивость (снег, скрывающий грязь и неприглядность города, неотмирную, высшую красоту и вместе с тем иллюзорность (белые ночи), фантомную сущность «Петра творенья» (обманчивый петербургский туман), демоническую природу города («бесовские и алые зори» в ахматовском «Небывалая осень построила купол высокий...»), бунт стихии против Петербурга или обречённость города на гибель (наводнения). Петербург в «Петербургском тексте» оказывается городом–мифом; кроме того, он – своеобразное зеркало, в котором Россия ищет себя, собственное отражение, и себя стремится постичь. В итоге перед нами предстают мир, одновременно и знакомый и незнакомый, выражающий себя в подвижно–устойчивых структурах балаганного представления и цирковых номеров, и человек, обращенный в «спиритическую» марионетку, которой, однако, никакие мистериальные откровения не доступны.

Написанная А. Введенским в 1938 г. «Елка у Ивановых» имеет итоговый характер в отношении общекультурных, философских поисков русского литературного авангарда первых десятилетий XX века. Она демонстрирует самый бескомпромиссный разрыв с традиционализмом и присущими ему

ценностями и является непосредственной предтечей театра абсурда [7; 8]. В отличие от композиции большинства обэриутских текстов, композиция «Елки у Ивановых» Введенского выглядит вполне упорядоченной – пьеса состоит из четырех действий в девяти картинах с точным указанием времени и места действия и по своему внешнему облику напоминает образцы едва ли не античной трагедии или драмы времен Шекспира. Однако стройность и упорядоченность в пьесе Введенского фиктивны, и отступлений от традиционного сюжетно–композиционного развертывания драматического действия здесь гораздо больше, чем следований ему. Все события «Елки у Ивановых» относятся к девяностым годам XIX века, о чем сообщается в самом начале первого действия; а в конце пьесы информация об историческом времени конкретизируется в одной из ремарок таким образом, что читатель или зритель путем несложных арифметических операций может точно датировать происходящее: «Картина девятая, как и все предыдущие, изображает события, которые происходили за шесть лет до моего рождения или за сорок лет до нас» [9, с. 64]. Подразумеваемое время действия – 1898 г. Дореволюционная действительность, эта «тихая гавань» прошедшего, представлена Введенским как абсурд, а «признаки времени носят или иронический, или остранный до абсурда, или случайный характер» [10, с. 39]. О времени сообщается в начале и в конце каждой картины, но при этом любое время (историческое, календарное, время суток, время человеческой жизни и т.п.) не имеет значения и активно вытесняется пространством, преодолевается остановкой действия в смерти. Именно смерть, а точнее целый каскад смертей, растягивающих время, разрывающих его «объятия», оказывается единственно значимым событием в пьесе. Событие Рождества становится Событием Смерти. Изображенное Введенским серийное мироздание настроено на смерть, на самоуничтожение. Умирают все во время праздника – Рождества. Эти «все» и есть Иванов, в теории монодрамы Н. Евреинова – «протагонист», «одинокий лицедей», драма которого становится для него самого и для зрителя «моей драмой». Систему персонажей в этом случае следует трактовать как некое антропоморфное тело, устремленное внутрь себя и своих собственных переживаний. Исследователь И. Лоцилов описывает архитектуру драмы Введенского следующим образом: «Смерть Иванова / Ивановых развертывается в трагическом модусе, но вне досягаемости зрителя, которому “для отвода глаз” показывают девять сменяющих друг друга “опереточных” “картин”, нарисованных на поверхности “четвертой стены”. <...> ‘Иванов’ тождественен всем ‘Ивановым’, то есть “всем смертным”. <...> При этом если в “трагическом” мире W ‘Иванов’ существует в качестве

“монады”, то в “буффонном” мире W’ он умирает как “девятерица”» [11, с. 314]. «Девятеричное» представление о человеке свойственно индуизму: через девять отверстий, имеющихся в теле, Бог входит в человека. Введенский (скорее всего, под влиянием увлеченного индуизмом Хармса) следует древнеиндийской традиции – присущей ей архаичной модели телесности, уподобляя тело «девятивратному граду» (в условном, умозрительном «теле» Иванова «вратами» являются Пузырев–отец и Пузырева–мать в качестве производящего «низа», а также семеро их детей), однако у него через девять «врат», или девять отверстий, входит Смерть. Сюжет «Елки у Ивановых» располагается меж двух макабрических сюжетов Н.Н. Евреинова и резонирует с третьим: под первым мы подразумеваем микросюжет из его теоретического сочинения «Театр для себя» (глава «Режиссура жизни») о «весёлой вечеринке» в доме чиновника Иванова, где гости «не умирают, а уже умерли со скуки и, если движут еще руками, ногами, головой, то с такой же охотой, как восковые фигуры паноптикума» [12, с. 176]; под вторым – из монодрамы «В кулисах души», где в финале «Я 3–е» героя– протагониста, «подсознательное», «спящее», «бессмертное», после остановки сердца пересаживается на станции Новая Ивановка, которая и есть смерть [12, с. 41]; и, наконец, под третьим – самый ранний из них сюжет кривозеркальной пародии «Лицедейство о господине Иванове: Моралите XX века» [13, с. 588–598], написанной Н. Вентцелем и поставленной Н. Евреиновым еще в 1912–м году, где некоего господина Иванова, а вместе с ним и весь мир, под занавес настигает смерть. Драма Введенского возвращается в лоно ритуальной драмы, а вынесенная в её заглавие фамилия довольно неожиданным образом напоминает о возвестившем еще в начале XX века о её возрождении Вяч. Иванове. Соборный театр символиста Вяч. Иванова, основанный на дионисийском миропонимании и ритуальной драме и у футуриста В. Хлебникова явленный как «Всемирная Косморама», как театр мироздания, обэриутами А. Введенским и Д. Хармсом превращен в театр марионеток; их театр мироздания свободно умещается в коробе из–под кукол – «кукольном домике», отдаленно напоминающем ибсеновский «Кукольный дом», сжатый, скомканный, свернутый. Введенский и Хармс доводят до предела еврейновский метод симплификации [12, с. 42]. Театр обэриутов не исключает монодраматического – в традициях Евреинова – момента. Однако речь идет не о монодраме на уровне личности, но о монодраме на уровне условно–умозрительного антропоморфного тела, точнее психофизиологических процессов, протекающих внутри него и инсталлированных (экспонированных) особым образом – во множестве.

Функция субъекта, воспринимающего событие, упразднена вслед за его сознанием (или одновременно с ним).

Подводя итоги исследованию, отметим, что авангардисты припоминают давнее и далекое, как бы забывая о недавнем и по времени близком. Не отказываясь вовсе от прошлого, они обращаются к тому, что забыто, актуализируют и делают современной архаику и художественный примитив. Идея обнуления искусства, столь важная для авангардистов, вполне вписывается в эту концепцию и не противоречит их интересу к мистериальным формам, с одной стороны, и балаганным – с другой. Культурная память авангардистов вовлекает эти диаметрально противоположные формы в общий литературно–художественный процесс. Через преодоление исторического прошлого русские авангардисты 1910–начала 1920–х гг. надеются прорваться к будущему, контуры которого едва проступают в их произведениях. Их энергия иссякает к концу 1920–началу 1930–х гг. И обнуление истории сменяется ее абсурдизацией. Превращение истории в фикцию и анекдот в творчестве представителей русского литературного авангарда 1930–х гг. обусловлено как внутренней исчерпанностью течения к этому времени, так и экстралитературными обстоятельствами – драматическими событиями современности, окружавшей поэтов.

Список литературы

1. Assmann, J. Das kulturelle Gedächtnis Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. – München, 1992. 344 S.
2. Хальбвакс, М. Социальные рамки памяти / Пер. с фр. и вступ. ст. С.Н. Зенкин. – М.: Новое изд-во, 2007. 346 с.
3. Nora, P. 'The Era of Commemoration', Pierre Nora & L. Kritzman (eds.) Realms of Memory: The construction of the French Past Vol. 3. – New York: Columbia University Press, 1996. P. 609–637.
4. Топоров, В.Н. Петербургский текст русской литературы. Избр. труды. – СПб.: Искусство–СПБ, 2003. 616 с.
5. Лихачев, Д.С. Историческая поэтика русской литературы. Смех как мировоззрение и другие работы. – СПб.: Алетейя, 1997. 566 с.
6. Хармс, Д.И. Полное собрание сочинений. В 3–х т. / Сост., подгот. текста и примеч. В.Н. Сажина. – СПб.: Академический проект, 1997. Т. 2. 444 с.
7. Koschmal W. Mythos, Folklore und Theater der Avangarde: A.I. Vvedenskij's Elka u Ivanovych // Wiener Slavistischer Almanach. 1986. Vol. 18. S. 83–106.
8. Жаккар, Ж.–Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда / Пер. с фр. Ф.А. Перовской. – СПб.: Академич. проект, 1995. 471 с.
9. Введенский, А.И. Полное собрание сочинений в 2–х т. – М.: Гилея, 1993. Т. 2. 271 с.
10. Мейлах, М.Б. Заметки о театре обэриутов // Театр. – М., 1991. №11. С. 173–179.

11. Лоцилов, И.Е. «Монодрама» Николая Евреинова и пьеса Александра Введенского «Елка у Ивановых» // Поэт Александр Введенский. Сборник материалов конференции «Александр Введенский в контексте мирового авангарда», проходившей 23–25 сент. 2004 г. на филол. ф-те Белградского Университета. Белград–М., 2006. С. 301–331.

12. Евреинов, Н.Н. Демон театральности / Сост., общ. ред. и коммент. А. Зубкова и В. Максимова. – М.–СПб.: Летний сад, 2002. 535 с.

13. Русская, театральная пародия XIX – начала XX века / Составление, редакция, вступительная статья и комментарии М.Я. Полякова. – М.: Искусство, 1976. 834 с.

THE PROBLEM OF CULTURAL MEMORY AND THE HISTORICAL PAST IN THE LITERATURE OF THE RUSSIAN AVANT–GARDE OF THE 1910s AND 1930s

E.S. Shevchenko

The purpose of this work is to define the boundaries and semantics of the concept of cultural memory in relation to the Russian literary avant–garde of the 1910s and 1930s, based on the avant–garde's understanding of history and their relationship to the historical past. The study draws on the interdisciplinary approaches of M. Halbwachs, J. Assmann and P. Nora, who have contributed to the development of the concept of cultural memory and its related concepts of collective memory, embodied memory, historical past, and cultural heritage. Based on a study of a number of works by V. Mayakovsky, D. Kharms, and A. Vvedensky, the article concludes that the avant–garde artists consciously aimed to transcend history by resetting it to zero, categorically rejecting the past in favor of an uncertain future at the beginning of their journey, and engaging in a tragic dialogue with time in their later years.

Keywords: Russian literary avant–garde, cultural memory, denial of history, archaic forms, artistic primitivism, anecdote.

2.4. ИСТОРИЧЕСКОЕ ВРЕМЯ И ОБРАЩЕНИЕ К АРХАИКЕ В РОМАНЕ И. ЗДАНЕВИЧА «ВОСХИЩЕНИЕ»

© В.Е. Симакова

Целью данной работы является анализ соотношения исторического и архаического времени в романе И. Зданевича «Восхищение». Роман рассматривается как «всёческое» произведение, т.е. учитывается стремление И. Зданевича к культурной преемственности. Методологической основой выступает компаративистский подход, позволяющий рассматривать роман в контексте мировой литературы и выявлять как генетические, так и типологические связи произведения. В результате исследования установлена типологическая схожесть романа с литературой магического реализма, проявляющаяся и во временной организации произведения. Отношение персонажей ко времени характеризует их место в иерархии: городские жители существуют в линейном историческом времени, ориентированном на события (праздники, революция), тогда как горцы – в циклическом мифологическом времени «вечного возвращения».

Ключевые слова: И. Зданевич, Ильязд, всёчество, магический реализм, архаика, архаическое время.

XX век – время глобальных исторических событий и важных научных открытий. Искусство этого времени отличается рефлексивностью, быстрая смена различных школ и направлений, а также стремление к преодолению границ, воспринимаемое как необходимое условие для осмысления сложной и изменчивой картины мира. Очень точно удалось выразить это «настроение» своего времени литературоведу Б. Эйхенбауму: «Наша эпоха, по исторической своей природе, синтетична – хотя бы в том смысле, что она ставит заново все вопросы человеческого бытия и общежития. Является тяга к сочетанию и сближению разных методов мышления и разных речевых средств для понимания одних и тех же фактов жизни» [1, с. 382].

Илья Зданевич (Ильязд) в начале прошлого века написал ряд новаторских по форме произведений, однако, на уровне содержания в этих работах прослеживается связь с архаикой – он наделял некоторых персонажей мифологическим мышлением. Такие произведения были возможны в рамках всёчества – критерия оценки художественных произведений, разработанного Ильяздом совместно с художником М. Ле–Дантю. В 1922 г. в своем (около)автобиографическом докладе «Илиазда» И. Зданевич не только карнавализовал собственную биографию, но и фактически предсказал развитие искусства, озвучив следующие художественные принципы: отказ от рамок, нивелирование понятия «оригинал», необязательность наличия таланта (себя он в докладе признавал бездарным и ущербным), установка на культурную преемственность и множественность [2, с. 684–685]. Согласно теории всёчества, произведения искусства «расцветных времен» обладают общностью, а разные культурные условия их создания отражаются только на их форме, и, следовательно, главным в оценке произведений признается умение увидеть истинное содержание, скрытое за формой. Если футуризм отказывается от признания искусства прошлого, то «всёчество» предполагает объективную оценку произведения искусства «безотносительно ко времени и пространству» [3]. По логике И. Зданевича, не важно, откуда заимствованы идея, сюжет или прием, важно для трансляции какого содержания они используются. Таким образом, в своих теоретических опытах И. Зданевич легализовал обращение к архаике и предсказал некоторые установки постмодернизма.

Хотя О. Юрьев утверждает, что всёчество было придумано, когда русский «футуризм» начал ассоциироваться с «Гелеей», а возникновения объединений вызвали бурную реакцию прессы, и, следовательно, серьезного отношения понятие не заслуживает [4], мы же, как и другие исследователи [5], утверждаем, что «всёчество» представляет собой важнейший для осмысления поэтики творчества Ильязда художественный

принцип. Установки всѣчества отразились не только в раннем творчестве И. Зданевича, они легли и в основу его художественных произведений, в частности – в основу рассматриваемого нами романа «Восхищение».

Роман «Восхищение» И. Зданевич начал писать в 1926 году, закончил весной 1927, а весной 1930 года издал за счет собственных средств тиражом 750 экземпляров. Первоначально у автора не было намерения издавать произведение самостоятельно. В мае 1928 года И. Зданевич обратился в советское издательство «Федерация», но роман печатать отказались, обвинив автора в мистицизме, равнодушии к собственным героям, безграмотности языка, а также в отсутствии четкого указания места и времени [2].

Выход романа критика почти не заметила, но позже исследователи авангарда заинтересовались этим текстом. Значительный вклад в исследование романа внесли Р. Гейро, П. Казарновский, О. Юрьев и С. Бирюков.

Мы считаем, что важно установить не только явные и генетические, но и типологические связи и рассмотреть роман «Восхищение» в контексте мировой литературы (как «всѣческий», с учетом установок на культурную преемственность и универсальность). Как и С. Бирюков [6], мы считаем, что, помимо сходства с футуристским романом, «Восхищение» Зданевича имеет типологическое сходство с произведениями магического реализма.

Термин этот появился до начала работы автора над романом и применялся изначально к живописи (термин «магический реализм» впервые ввел Ф. Роо в статье «К проблеме интерпретации Карла Хайдера. Замечания о постэкспрессионизме» (1923) для анализа кризиса в экспрессионистской живописи). После выхода в 1925 г. его книги «Постэкспрессионизм. Магический реализм. Проблемы новейшей европейской живописи» [7, с. 5–7] термин широко распространился, а уже в 1927 году итальянский критик М. Бонтемпелли написал о «магическом» реализме в своем франкоязычном литературном журнале «900». М. Бонтемпелли рассматривал магический реализм как объединение реального и фантастического в одном художественном пространстве [7, с. 25].

Сейчас термин магический реализм широко используется для анализа латиноамериканской и другой литературы, а черты магического реализма изучены и систематизированы исследователями. О.Л. Шаланова в статье «Магический реализм как художественный метод» выделяет такие характерные черты:

- обратный порядок причинно-следственных связей;
- частое использование символов;

– использование в тексте фольклорных, мифологических и легендарных сюжетов;

– открытый финал, предоставляющий читателю возможность самому решать, какой план повествования был истинным [8, с. 56–57].

Н.З. Шамсутдинова выделяет вопрос веры как центральный для магического реализма и подчеркивает, что неуверенность в принятии решений идет от столкновения культурных систем и направлена она в сторону веры в магические явления, хотя повествование ведется в духе реализма, исключая эти явления [9, с. 287].

В статье «Сквозные темы и аналогии героев в произведениях «магического» реализма» Н.З. Шамсутдинова выделяет следующие характерные для метода мотивы и темы:

– вымышленность и ограниченность территории, ее недоступность в силу особенностей местности (из этого следует обреченность героев на одиночество);

– связь политических потрясений с темой кровопролития;

– мотив фальшивого чуда, бесполезности дара героя;

– мотив запретной любви;

– описывается восхождение героя, его развенчание и казнь;

– сочетание исторических событий и мифа (как это обычно свойственно коллективной памяти), что часто представлено в качестве альтернативы официальным сведениям и заявлениям;

– соединение различных миров и реальностей, противостоящих друг другу на онтологическом уровне;

– разрушение привычных представлений о времени, пространстве и идентичности [9, с. 282–288].

Примечательно, что в романе И. Зданевича «Восхищение» уже в конце 1920-х гг. встречаются почти все перечисленные выше темы, мотивы и приемы, в том числе и сопряжение исторического и архаического времени, характерное для литературы магического реализма.

Вся простота романа И. Зданевича «Восхищение» обманчива: за примитивным рассказом о приключениях разбойника–бунтаря скрывается философская история о смысле жизни, хотя в романе на философские темы рассуждают носители примитивного мышления, прямо называемого образованным антагонистом Василиском «наивным» [2, с. 101].

Персонажи эти существуют не в одном мире, а в двух одновременно. Противопоставление героев проявляется и на уровне поэтики времени и поэтики пространства.

Для романа характерна предельная абстрактность безымянных локаций. Эти локации имеют иерархию: чем выше и недоступнее расположено место, тем оно сакральнее. По отношению ко времени иерархия такова – городское население проживает во времени историческом (у городских жителей есть стремление приобрести модные вещи, они ждут праздников и важных событий, таких, как приезд правителя, для них возможна революция как историческое событие), горцы же живут в мире вечности, в мире вечного возвращения. Характерный пример: во время охоты появление легендарного в той местности оленя Распятье с «деревом смерти» в рогах («Рога оленя были высокие, выше его самого и в виде креста <...> А крест обвилось, опутало ветвями в розовых почках, костлявое разлеглось на нем скелет дерева» [2, с. 118]) мудрейший из горцев, старый зобатый, распознал как дурной знак, предвестие смерти, и действительно – вскоре в деревню в поисках разбойника Лаврентия прибыл карательный отряд. С деревьями в деревушке связана и легенда о том, что праведные люди, умирая, превращаются в деревья. [2, с. 52] И выросшая в горах Ивлита, «сокровище» горцев и жена Лаврентия, увидела в деревьях осуждающую толпу: «Не так ли склонялись над ней растенья, кололи, плевали, поносили ее и наглядно было, что растенья мертвые люди и любая чаща кладбище» [2, с. 138].

Отец главной героини до того, как поселиться в высокогорной деревушке, также жил в городе, поэтому и у него линейное понимание времени. Когда лесничий объяснял, почему он предпочел бы иметь не дочь, а сына, он сетовал: «Лет через шестнадцать, когда дочь моя начнет цвести, кем я буду? Дряхлым стариком, никакого восхищения не заслуживающим!» [2, с. 33].

Удивительно, но это противопоставление восприятия времени актуально уже по отношению к жителям соседней, более низко расположенной, деревни. Главный герой разбойник Лаврентий – порождение среды этой деревни, в которой он родился и вырос, но поиски свободы и сокровищ (взаимосвязанных в представлении разбойника) делают его пограничным персонажем. Потеряв свободу, Лаврентий попадает в замкнутый круг необходимости. Так проявляется философский принцип «вечного возвращения», который в романе трактуется как закон природы («С высот, никогда не садящийся на деревья жаворонок сыпал трель вечного повторения» [2, с. 85]), а, вместе с тем, как закон смерти, ощутимый даже в такой простой вещи, как течение воды («Давно ли журчит? Всегда журчала, всегда будет, легчайшая песнь смерти» [2, с. 122]). Старый зобатый, воплощение мудрости, объясняет Лаврентию, что горцы не умирают, а переходят в вечность: «Они умирают, мы превращаемся в деревья, они видят вещи, мы видим и души [2, с. 51–52]».

«Хорошо жить в горах, быть может, но хуже нет, как жить на границе гор» [2, с. 52], – говорит о своем положении разбойник. Постоянные попытки заменить духовные ценности, о необходимости постижения которых говорят ему горцы, материальными сокровищами ведут к необратимой для героя деградации. Осмысляя свою жизнь, Лаврентий приходит к выводу, что для него «добрая жизнь – это смерть» [2, с. 181]. Готовность к смерти – показатель духовной эволюции главного героя, ведь в его деревне потребительское отношение было даже к смерти, т.к. похороны отмечались даже более весело, чем свадьбы» [2, с. 41].

Выросшая среди горцев Ивлита же, наоборот, способна видеть скрытое за видимым, мир духов. Р. Гейро в предисловии к роману замечает: «Лаврентий принадлежит к пространству, Ивлита принадлежит времени, под знаком которого полностью проходит ее жизнь» [2, с. 726]. Любовь Лаврентия и Ивлиты – постоянная борьба: пытаясь понять законы миров, из которых они пришли, герои погибают.

Время в романе связано не с конкретным историческим моментом, а с обозначением возможности выхода за пределы времени вообще. Ивлита единственная способна достигать такого эмоционального состояния, которое позволяет выходить за пределы времени и пространства. Эта способность девушки подчеркивает ее высшее место в иерархии героев романа. Защищая себя и будущего ребенка, Ивлита отваживается предать Лаврентия. Примечательно, что, воплощая свое намеренье, героиня предстает перед возлюбленным такой, какой он мечтал ее видеть – в платье последней моды, с уложенными в высокую прическу волосами, унизанная украшениями. Ивлита как бы подменяет себя, сама на время становится ценной вещью.

Ивлита решается предать Лаврентия, потому что в рождении ребенка ей видится торжество жизни, т.е. героиня стремится к компенсации вреда, причиненного разбойником-убийцей. Однако Ивлита и младенец погибают, а их превращение в деревья, переход в вечность, свидетельствует об их праведности.

Поэтика времени в романе также призвана воплощать принципы всѣчества, поэтому время действия, как и пространство, не называется. И, если через пространственные образы выражен основной конфликт в романе, связанный с метаниями Лаврентия, то время, по большей части, выполняет функцию выстраивания иерархии персонажей.

Список литературы

1. Эйхенбаум, Б.М. Творчество Юрия Тынянова // Эйхенбаум Б.М. О прозе. – Л.: Художественная литература, 1969. С. 381–420.

2. Зданевич, И.М. Философия футуриста. Романы и заумные драмы. С приложением доклада И. Зданевича «Илиада» и «Жития Ильи Зданевича» И. Терентьева / предисл. Р. Гейро; подгот. текста и коммент. Р. Гейро и С. Кудрявцева; сост. и общ. ред. С. Кудрявцева. – М.: Гилея, 2008. 840 с.

3. Ле–Дантю, М. Доклад о всѣчестве. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://hylaеa.ru/ledentu_publ.html (дата обращения 31.10.2025).

4. Юрьев, О.А. Анабазис футуриста. От албанского круля до пятистопного ямба. Первые итоги издания Ильи Зданевича. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://nm1925.ru/articles/2015/201510/anabazis-futurista-6138/> (дата обращения 31.10.2025).

5. Казарновский, П. «...Тайна в движении...» // «НЛО» 2010, № 101. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2010/101/ka24-pr.html> (дата обращения 05.05.2023).

6. Бирюков, С.Е. Доклад в Торонто. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://sites.utoronto.ca/tsq/26/biryukov26.shtml> (дата обращения 31.10.2025).

7. Гугнин, А.А. Магический реализм в контексте литературы и искусства XX века. – М.: Институт славяноведения РАН, 1998. 117 с.

8. Шаланова, О.Л. Магический реализм как художественный метод // Вестник науки. 2018. Т. 3. № 9. С. 54–57.

9. Шамсутдинова, Н.З. Сквозные темы и аналогии героев в произведениях «магического» реализма // Ученые записки Казанского государственного университета, 2008 (т. 150, кн. 2). С. 282–290.

HISTORICAL TIME AND AN APPEAL TO THE ARCHAIC IN I. ZDANEVICH'S NOVEL «THE RAPTURE»

V.E. Simakova

The purpose of this paper is to analyze the relationship between historical and archaic time in I. Zdanevich's novel "Rapture." The novel is considered a "vsechest" work, taking into account I. Zdanevich's aspirations for cultural continuity. A comparative approach serves as the methodological basis, allowing for the novel to be considered within the context of world literature and to identify both the work's genetic and typological connections. The study revealed a typological similarity between the novel and magical realist literature, which is also evident in the work's temporal organization. The characters' attitudes toward time characterize their place in the hierarchy: city dwellers exist in a linear historical time oriented toward events (holidays, revolution), while highlanders exist in a cyclical mythological time of "eternal return".

Keywords: I. Zdanevich, Iliadz, vsechestvo, magical realism, archaism, archaic time.

2.5. МОТИВНЫЙ КОМПЛЕКС «ВРЕМЯ/ПАМЯТЬ» В ПРОЗЕ ВЕРЫ ИНБЕР 1920-Х ГОДОВ

© А.В. Дехтяренко

Глава посвящена анализу мотивов времени и памяти в прозе В.М. Инбер 1920-х годов – периода масштабных исторических и культурных трансформаций в стране. Исследуются различные виды художественной репрезентации этого комплекса мотивов. Рассматривается роль воспоминаний как сюжетообразующего элемента текста, особенности взаимодействия личной и исторической памяти. На материале рассказов и повести показано, как мотивы времени и памяти становятся элементом поэтики писателя,

участвуют в создании различных приемов повествования и являются структурным инструментом мифологизации времени и пространства.

Ключевые слова: Вера Инбер, время, память, русская проза 1920-х годов, мотив воспоминаний, автобиографическая проза.

Осмысление времени, обращение к прошлому, личной и исторической памяти является важнейшей частью художественной литературы. Память – «одна из основополагающих категорий русской литературы» [1, с. 47]. В начале 20 века на фоне кризиса культуры, глобальных тектонических сдвигов в общественной жизни понятие времени и его творческого воплощения в памяти обретает особую важность. Происходит «переосмысление взаимоотношений личности и истории» [2, с. 7], складывается новая концепция личности, включенной в широкий исторический контекст. Судьба человека «строится на новых точках соприкосновения, новых пространственно-временных параметрах» [2, с. 7]. Русская литература обращается к поискам новой идентичности, пытается выстроить линию исторической преемственности с прошлым. Разрабатывается «новый, творчески-преобразовательный подход к роковым противоречиям, пределам и границам земного человеческого удела». [3, с. 14] Это отражается в бесконечных дискуссиях о культурном наследии и его роли в будущем, «в постоянном поиске стилевых структур, которые наиболее адекватно могут отразить и выразить время» [4, с. 3]. В рамках этого дискурса категория памяти становится «одним из текстообразующих принципов модернистской литературы XX века» [5, с. 20]. В это сложное, насыщенное событиями историческое время, в атмосфере творческих поисков происходит писательское становление Веры Михайловны Инбер.

1920-е годы для Инбер были преимущественно прозаическим периодом. Это были «поистине удивительные годы по разнообразию и интенсивности творческой деятельности» [6, с. 22]. Она обратилась к журналистике, сотрудничала с советскими газетами, много путешествовала. В эти годы публикуются книги рассказов и путевых очерков, а также повесть «Место под солнцем» (1928). В своих произведениях Инбер не только стремится запечатлеть окружающую действительность, но и понять совершенно новый для нее мир, который она с воодушевлением приняла. Характерным свойством прозы Инбер является автобиографизм. Многие рассказы 1920-х годов посвящены воспоминаниям о детстве и юности, в них описание значимых эпизодов из прошлого дополняется авторскими рассуждениями и комментариями. К этому же времени относятся рассказы о жизни советской страны, о ее победах и трудностях через призму частных судеб и повседневности.

Произведения, непосредственно связанные с воспоминаниями о детстве и юности – это рассказы 1926 года «Время абрикосов», «Корни и плоды», рассказы «Славка» (1928), «Смерть луны» (1929), «Параллельное и основное» (1929). В них реконструируется прошлое и создается ретроспективный образ города у моря. Морской топос играет важную роль в творчестве Инбер. Писательница родилась и выросла в Одессе – в городе, где благодаря влиянию греческой культуры, море воспринимается концептуальной доминантой природной жизни. Море в рассказах Инбер – синоним жизненной силы. Отражая эмоции и настроения, оно всегда разное. В счастливых летних воспоминаниях оно прозрачное и «белое, как шелк» [7, с. 48] («Время абрикосов»), образ бушующего, «гневно» моря используется как символ драматического разрыва поколений [7, с. 120] («Майя»), осеннее штормовое море «цвета бешеного аметиста» – метафора русской трагедии [7, с. 427] («Место под солнцем»). Морская образность является не только частью поэтического языка, но и ключом к авторскому миропониманию. В рассказе «Славка» море является источником творческого вдохновения. В своих воспоминаниях героиня обращается ко времени, когда она впервые почувствовала себя писателем («Мной написана морская поэма. <...> Это была глубоко лирическая вещь с огромными, толстыми запятыми, рассыпанными неслыханно щедро» [7, с. 165]). В один из дней своей юности вместе с приятелем Славкой она становится свидетелем рождения образа. Этот образ появляется из морского шторма, из хаоса и бури: «Мы стояли над обрывом вечером и смотрели, как шла гроза. Она была еще далеко на горизонте, где загорались медленные, тяжелые молнии. <...> Внизу, у моря рыбаки, предчувствуя бурю, привязывали баркасы.

– Эй, – крикнул один рыбак другому, как бы из самой глубины тучи. – Эй!

«Псс», – закрипела калитка за нами, тронутая первым порывом ветра» [7, с. 168].

Среди молний и туч появился и начал свою жизнь мистер Эйпс. Созвучие имени, а также грозовая атрибутика Эйпса является аллюзией к античной традиции, что подчеркивает мифотворческую природу морской стихии и связывает писательское творчество с его мифологическими истоками. Так, проявляясь через событийный ряд художественного текста, память наделяет прошлое атрибутами символа, а «художественный мир, творимый автором, способствует образованию нового мифа» [8, с. 39].

Воспоминания в рассказах Инбер – предмет авторской рефлексии. События прошлого в ее рассказах «раскрываются в субъективно-лирическом ключе» (9, с. 44). Автор совмещает разные временные планы, нарушая

традицию последовательного ретроспективного повествования. Пытаясь сохранить связи с прошлым, Инбер обращается к поэтике чувственного восприятия мира, используя цветовые, звуковые, ольфакторные образы и мотивы. Так, в автобиографическом рассказе «Время абрикосов» (1926) вкус абрикосового варенья пробуждает воспоминания, в которых ощущение счастья формируется посредством целого комплекса мотивов и образов. Это «нежное утро, пахнущее теплым морем» [7, с. 48], белый домик, увитый виноградом, ощущение прохладных дубовых листьев в сандалиях [7, с. 50], южная ночь с лунной дорожкой, «вымощенной маленькими волнами» [7, с. 50]. Весь этот комплекс составляет сладость воспоминаний, триггером которых становятся абрикосы: «Мы пили чай с вареньем, абрикосовым, самым лучшим, самым сладким, потому что в нем есть сладость прошлого и тончайшая игла воспоминаний» [7, с. 54]. По мысли автора, в воспоминаниях всегда таится грусть о том, что былое не вернуть. «Острые когти» [7, с. 49] неумолимого времени возвращают героиню из воспоминаний в настоящее время: «Мы все выросли и даже постарели. Наша дача сползла в воду. Все теперь иначе» [7, с. 52]. Таким образом, время как бы закольцовывается.

Память становится инструментом реинтерпретации прошлого. Воспоминания уподобляются опьяняющему напитку в рассказе «Корни и плоды» (1926): «Мне случалось видеть людей, которые пьянели от двух-трех глотков воспоминаний. Они тоже видели все в двойном виде: одном – настоящем, а другом – воображаемом» [7, с. 71]. Благодаря воображению увиденное на севере деревце вишни («рахитично изогнутое», «с зябкой, сумеречной дрожью» [7, с. 73]) пробуждает в памяти не только упоительный вкус тех вишен, которые героиня рассказа тайком ела в соседском саду, но и возвращает ее к воспоминаниям о «прекрасных, единственных днях» [7, с. 75] своей юности, когда вся жизнь была впереди, и наслаждение от краденых ягод «было острым как игла» [7, с. 75]. Вкус ягод в памяти переплетается со страхом быть пойманной, поэтому луна в этих воспоминаниях кажется яркой, как солнце («прекрасная полная луна, которая, как солнце, светила над морем, оказывает мне плохую услугу» [7, с. 74]).

Память искажает прошлое. В рассказе «Смерть луны» автор рассуждает о ее свойствах: «Как быть с вещами, которых мы не помним? Ведь то, что мы не помним, уже не существует для нас. Из-за несовершенства нашей памяти мало-помалу стираются нежные контуры нашей юности <...> то, что казалось ясным и зримым ранее, может менять очертания» [7, с. 185]. Время стирает воспоминания, но есть события, над которыми время не властно. Инбер обращается к событиям своей жизни накануне первой русской

революции. Что хранит личная память героини рассказа об этом времени? Цветущие сады, запах моря и «удар грома, грозно потрясший город, когда в порту дал выстрел восставший броненосец «Потемкин» [7, с. 187]. Лично для нее, в то время гимназистки, это означало, что началась эпоха, «когда нужно было дышать полной грудью» [7, с. 198]. Примечательно, что в этом рассказе личные события помещены в контекст не только исторического, но и природного, космического времени. В воспоминаниях рассказчицы гимназический класс, где дети изучают законы вселенной, превращается в космическую точку, окутанную тишиной и пустотой. Вселенские масштабы пугают своей непостижимостью и заставляют задуматься о смысле жизни. «Не все ли равно тогда, как жить? – спросили мы себя. – И зачем же тогда жизненные трудности? <...> Какой смысл имел этот безвоздушный и бездушный опыт, этот пресловутый «огонь познания», которому все равно дано было погаснуть в мертвом холоде? Мы забирались все дальше в эти мысли» [7, с. 193]. Так, по словам героини, произошла «дискредитация вселенной», то есть потеря интереса к жизни. Решением этого вопроса и стал выстрел «Потемкина», разделивший историю на до и после.

Проблемной доминантой прозы Инбер является антиномия прошлого и будущего. Этой теме посвящены рассказы с московским локусом: «Ловец комет» (1926), «Суп из курицы» (1926), «Уравнение с одним неизвестным» (1926), «Текстильмечта» (1927), «Легендарь» (1927), «Не плачь, Нинель» (1928), «Человек умен» (1928), «Выпиливание по сердцу» (1929), «Чувство локтя» (1929), «Интересно жить» (1929) и некоторые другие. В них «как живая встает старая Москва нэповских времен с ее пестрым суматошным бытом» [6, с. 25]. Оппозиция «старого» и «нового» времени в этих текстах связана с целым рядом устойчивых мотивов и образов. В столкновении прошлого и нового мира заключена, по мысли автора, жизненная драма как отдельных людей, так и целого поколения. Нередко в этих столкновениях, в прихотливом переплетении судеб «сказывалась жизненная сложность, глубина перемен, происшедших в стране, сдвинувших людей с их привычного насиженного места» [10, с. 41]. Так, в рассказе «Чувство локтя» старый ветеринар не понимает и не приемлет новое время. Он с грустью видит, как постепенно автомобили сменяют лошадиные повозки, ему кажется, что с приходом машин исчезает теплота и душевность («когда-нибудь мир замрет оледенелым поршнем в облаке пара. Чьи-то мелкие сердца будут трепыхаться у экватора, но железо и лед сомкнутся над ними» [7, с. 245]. Жизнь героя рассказа «Ложкин тупик» представлена как история уходящего времени: «Над Сергей Львовичем пышно облетает клен, осенняя

синь плывет над кленом, а над синью, над всем, ощущение неизвестно как ушедшей жизни» [7, с. 157].

В рассказе «Майя» противостояние старого и нового мира вырастает в конфликт отцов и детей. Масштаб этого конфликта рассматривается в широком контексте кризиса современной культуры. Его центром становится античная традиция, которая была неотъемлемой частью дореволюционной России, но в эпоху «культурного нигилизма» [11, с. 176] стала восприниматься как пережиток прошлого. Различное отношение к мифу создает то необходимое поле напряжения, в котором выявляется непреодолимая пропасть между поколениями. Главный герой произведения – старый смотритель музея Николай Ставраки. Его образ жизни ничем не отличается от жизни древнего грека – тишина, море и «лепешка с соевым медом на виноградном листе» [7, с. 124]. Он одинок. Посетители музея, простые рыбаки и их жены, ничего не понимают в искусстве. И когда к старику приезжает племянница с детьми, он выясняет, что греческие дети не знают ни одного мифа. Ставраки хочет познакомить внучку с греческими мифами, он рассказывает ей о Прозерпине и о том, как богиня Церера исцеляла царского ребенка, посадив его на горящие угли. Но Майя, не зная что такое миф, восприняла рассказ деда как практическое руководство к действию и решила немедленно начать лечение своего младшего брата по способу богини Цереры («я хотела сделать из него... неуязвимого героя, но мать помешала» [7, с. 132]). Потрясенный старик окончательно понял, что его время прошло, у нового поколения иное миропонимание, в котором нет места старым мифам («Все меняется <...> даже дети. Что было хорошо для нас, губительно для них. И наоборот» [7, с. 132]).

Именно дети олицетворяют новую эру «перестройки мира, общества, человека, направляемой коллективистским, преобразовательным сознанием» [11, с. 165]. Герои «детских» рассказов мечтают засадить всю землю лесами и садами («Каждый из нас посадит дерево. В будущем вся земля будет садофицирована» [7, с. 182]), изобрести машину, «величиной с обыкновенный свисток, которую можно носить в кармане и которая все умеет» [7, с. 159]. Это истории о новом времени, о том, как человек способен двигаться вперед, воплощая свои мечты. В рассказе «Не плачь, Нинель» метафорой нового времени является мотив перемещения земной оси, исправлять которую будут дети: «Если ось перемещается, – отвечает Нинель, – ее необходимо исправить, иначе этому конца не будет. <...> Ось должны починить организованно» [7, с. 163].

Автобиографическая повесть «Место под солнцем» озаглавлена как «повесть двадцатых годов». В этом произведении Вера Инбер рассказывает о

времени тяжелых потрясений, когда разваливалась старая привычная жизнь и мучительно рождалась новая. В ней отражено состояние, которое сама писательница определила как «потребность в новом мироощущении». Это мироощущение приходит к ней через ощущение себя во времени. Новое ощущение жизни уподобляется выздоровлению после тяжелой болезни. Процесс выздоровления в повести передается с помощью ольфакторной поэтики: «Особенно донимало меня обоняние, это тихое, кроткое чувство, никогда не замеченное мною ни в чем худом. <...> Начав с уксуса оно повело меня через запахи гнилого дерева и пробки к зловонию погреба. <...> Оно измучило меня зеленой и горькой окисью меди. <...> И внезапно шум колес в прозрачном воздухе, укол звезды и ругательство соединились с рассветным дуновением в одно целое, пахнущее свежим древесным соком: это было утро, и это было выздоровление» [7, с. 453–454].

Мотив времени в повести обретает глубоко личный характер. Авторская память хранит каждый элемент прошлого – бытовые предметы, атрибуты уходящего мира, которые обретают в произведении символический характер. «Страшнее всех были подушки, полураздавленные и мокрые. Из их цветных оболочек вместе с пухом птиц уходило сонное тепло многих ночей, тепло гнезда, которое было теперь окончательно разрушено» [7, с. 420]. Вспоминая самый тяжелый период времен гражданской войны на юге, собственную жизнь в холодном бесприютном доме, героиня дает общую картину голодного времени. Мотив времени проявляется в пейзажной и бытовой символике. «В шорохе опадающих листьев, в блеске падающих звезд, в чистоте и прибранности осенних улиц, эвакуация окончательно дозрела. На второй день на приморском бульваре из окон лучшей гостиницы летели желтые, как дыни, чемоданы и с треском лопались на мостовой» [7, с. 425]. Воспоминание связывает личную и коллективную память: «Все население города, «ужаленное холодом», испытывало «сильное душевное напряжение» [7, с. 430], «наших слабых дыханий не хватало, чтобы наполнить хотя бы подобием жизни столько стекла и железобетона» [7, с. 433].

В повести воссоздаются не только бытовые и исторические реалии жизни, но и картина мира, в которой главное место занимают онтологические проблемы: смерти и жизни («Эпоха сломалась», «часы разбились и время вытекло из них», «город был переписан заново» [7, с. 436]). О мифологизации времени и пространства в прозе русского модерна В.В. Полонский пишет следующее: «Традиционная временная ретроспекция в автобиографической повести открывает путь к вневременной интроспекции в пространство мифогенеза. Временная шкала перестает формировать сюжет» [12, с. 109]. Мироощущение героини повести, стремящейся

преодолеть хаос через самопознание раскрывается посредством ряда мифологем. Так, например, образ женщины, плетущей туфли из веревок, отсылает к универсальным архетипам и представлениям: «Я выучилась плести веревочные туфли... Это была работа сложная и ответственная. Я занималась ею на балконе, на солнце. Внизу, подо мной, качалась четырехэтажная глубина, полная тепла и света. Веревочные петли располагали к размышлениям: я размышляла о судьбе рук» [7, с. 457]. С одной стороны, плетение – это созидательная работа, которая в символическом плане противостоит пустым разговорам городских обывателей. В то же время мотив плетения является отсылкой к античному концепту судьбы и может быть интерпретирован как попытка героини связать воедино все концы своей жизни, свое прошлое с новой жизнью. Кроме того, этот мотив может трактоваться как метафора судьбы самой Инбер – ее поэтического творчества - «плетения словес».

Изображая в повести «эпическое состояние мира» [13, с. 243], в котором пребывала Россия в годы гражданской войны, Инбер раздвигает масштаб исторических событий благодаря античным реминисценциям, которые становятся способом выражения общих онтологических понятий в повседневной жизни. Гибель старого мира получает осмысление через призму античной истории. Так, поражение Белого движения и одесская эвакуация в повести отождествляется с эпохой римского декаданса. Последние римляне, «проигравшие империю» в спешке уплывают в Константинополь: «Вихревые клубы людей и вещей, летящие по направлению к порту, вселяли неистребимую тревогу. <...> Мысли мои были здесь, в России, в родной стране, которая теперь перекраивалась наново» [7, с. 427].

Мотивы времени и памяти – неотъемлемая часть художественного мира Веры Инбер. Как очевидец важнейших событий российской истории XX века она стремится выстроить свою память как свидетельство своей эпохи, отразить жизнь во всей ее полноте, показать тот культурно-исторический перелом, который происходил в 1920-е годы. Память как форма отражения действительности в текстах писательницы проявляется через образный, сюжетно-событийный ряд. Время является объектом осмысления автора и героев ее произведений. В прозе Инбер оно воспринимается как «поток, текущий сквозь жизнь», из которого «можно собрать фрагменты, унесенные этим потоком, чтобы восстановить в памяти образы прошлого» [14, с. 54]. Мотив воспоминания создает символический план повествования – предметы, запахи, памятные места вызывают образы прошлого, становятся триггером воспоминаний. Мотивы памяти и времени взаимосвязаны – в

рассказах прошлое интерпретируется в сопоставлении с настоящим, а исторические события показаны через призму частных судеб.

Список литературы

1. Попова, О.А., Соболева, О.В. Категория памяти в русской литературе (от классической традиции до современной интерпретации) // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота. 2020. Том 13. Вып. 10. С. 46–49.
2. Разувалова, А.И. Образ дома в русской прозе 1920-х годов. Автореф. дис... к. филол. н. – Омск, ОмГУ, 2024. 26 с.
3. Семенова, С.Г. Русская поэзия и проза 1920–1930-х годов. Поэтика – Видение мира – Философия. – М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001. 590 с.
4. Голубков, М.М. Литературный процесс 1920–1930-х годов как феномен национального сознания // Проблемы неклассической прозы. – М.: ТЕИС, 2003. С. 233–265.
5. Димитриев, В.М. Концепции памяти в прозе младшего поколения русской эмиграции (1920–1930 гг.) и роман Ф.М. Достоевского «Подросток». Автореф. дисс... к. филол. н. – СПб.: СПбГУ, 2018. 30 с.
6. Макаров, А.Н. Вера Инбер // Инбер, В.М. Собр. соч.: В 4 т. – Москва: Худож. лит., 1965. Т. 5. С. 5–42.
7. Инбер, В.М. Собр. соч.: В 4 т. – М.: Худож. лит., 1965. Т. 2. 557 с.
8. Гаврилова, Л.В., Ларина, М.В. Мотив памяти и его трансформация в литературе советской и постсоветской действительности // Сибирский филологический форум. 2022. Т. 20. №3. С. 35–47.
9. Пономарева, Е.В. Поэтика художественной условности в малой прозе 1920-х годов // Вестник ТГПУ. 2014. №11 (152). С. 42–47.
10. Гринберг, И.Л. Вера Инбер. – М.: Советский писатель, 1961. 194 с.
11. Гачева, А.Г., Казнина, О.А., Семенова, С.Г. Философский контекст русской литературы 1920–1930-х годов / Научное издание. – М.: ИМЛИ РАН, 2003. 399 с.
12. Полонский, В.В. Между традицией и модернизмом. Русская литература рубежа XIX–XX веков: история, поэтика, контекст. – М.: ИМЛИ РАН, 2011. 472 с.
13. Лейдерман, Н. Кровавый карнавал. «Поэмы в прозе» 1920-х годов: поэтика и семантика // Вопр. лит. № 5. 2008. С. 241–267.
14. Ассман, А. Распалась связь времен? Взлет и падение темпорального режима модерна. – М.: Новое литературное обозрение, 2017. 272 с.

MOTIVE COMPLEX «TIME/MEMORY» IN VERA INBER'S PROSE OF THE 1920s.

A.V. Dekhtyarenok

The chapter is devoted to the analysis of the motifs of time and memory in the prose of V.M. Inber in the 1920s, a period of scaled historical and cultural transformations in the country. The article explores various types of artistic representation of this complex of motifs. It investigates the role of memories as a plot-forming element of the text, as well as the interaction between personal and historical memory. Based on the analysis of short stories and a novella, the article shows how the motifs of time and memory become an element of the writer's poetics, creating various narrative techniques, and serve as a structural tool for the mythologization of time and space.

Keywords: Vera Inber, time, memory, Russian prose of the 1920s, motif of memories, autobiographical prose.

2.6. «САЛЮТ, ИСПАНИЯ!» А.Н. АФИНОГЕНОВА: АРТЕФАКТ ЭПОХИ И ИМАГИНАТИВНЫЙ АКТ СОЛИДАРНОСТИ

© Е.Д. Генералова

В главе исследуется пьеса А.Н. Афиногенова «Салют, Испания!» (1936) как историко-культурный феномен, представляющий собой художественный акт солидарности с республиканской Испанией. Цель работы – проанализировать, как исторический контекст и опосредованный медиа-опыт (газеты, кинохроника) преломляются в художественном дискурсе, создавая поэтику «вторичного опыта». На основе текстологического и историко-культурного методов исследуются драматургические средства, система персонажей-типов и композиционная фрагментарность пьесы, призванные мобилизовать чувство интернациональной солидарности у советского зрителя. Делается вывод о том, что пьеса функционирует как сложный имагинативный конструкт, преодолевающий географическую и культурную дистанцию через психологические механизмы идентификации и архетипические образы.

Ключевые слова: А.Н. Афиногенов, советская драматургия, Гражданская война в Испании, интернациональная солидарность, коллективный герой.

Романтическая драма Александра Афиногенова «Салют, Испания!» (1936) представляет собой не просто творческий отклик на события Гражданской войны в Испании, но и своеобразный синтез исторического свидетельства и художественного вымысла. Эта пьеса возникла на пересечении острой политической актуальности и идеологической потребности в демонстрации международной солидарности, выступив одновременно и как документ эпохи, и как сильный эмоциональный отклик на мировые события.

В данной главе произведение проанализировано в двух ключевых проекциях: с одной стороны, как исторический артефакт, запечатлевший систему образов и риторических стратегий советского антифашистского дискурса середины 1930-х годов, а с другой – как целенаправленный имагинативный акт [1; 2], призванный конструировать в сознании современников образ войны, географически далёкой от советского общества, но духовно близкой и понятной, чтобы утверждать чувство сопричастности испанскому народу.

Эффективность пьесы как инструмента воздействия основана на механизме имагинативного акта. В теоретической литературе под имагинативным актом понимается не просто акт воображения, а целенаправленная деятельность сознания по созданию, трансформации и наделению смыслом образов, которые оказывают воздействие на восприятие реальности [2, с. 140]. Как отмечает Голосовкер Я.Э., термин «имагинативный» не означает «выдуманный» или «иллюзорный», а как

нечто сотворенное на веки, как созданное воображением и утверждающееся в бытие [2, с. 200].

Как отмечено в дневнике А.Н. Афиногенова, в записи от 1 октября 1936 года, пьеса была написана быстро, как личный и глубоко эмоциональный отклик на происходившие события: «Пьеса об Испании должна быть написана за две недели, одним дыханием, с маху. Не до деталей и психологических отделок – дать мужественные черты народа, его героев... Пьеса – героическая мелодрама, с сильной интригой, резко очерченными характерами» [3, с. 384]. Такой подход определил особенности поэтики пьесы – ее панорамность, обилие персонажей-представителей разных социальных групп, фрагментарность структуры, соответствующей принципу монтажа и изображавшего на сцене скорее хронику основных событий, раскинувшихся по всей Испании, чем привычное драматургическое произведение. С гражданской войной в Испании Афиногенов познакомился опосредованно, через снимки, кинохроники и статьи в таких газетах, как «Правда» и «Известия». Однако они настолько захватили драматурга, что подтолкнули его к созданию пьесы.

В попытках понять и проработать характер испанцев, героев своей пьесы, Афиногенов обратился к «Овечьему источнику» Лопе де Веги: «Причина испанского свободолюбия – испанское крестьянство было освобождено от крепостной зависимости на полтора столетия раньше остальной Европы из-за того, что в борьбе с маврами помещики были вынуждены двигаться со всеми людьми в горы, отпадала прикрепленность к земле. Но женщины Испании – уже тогда были впереди мужчин. Речь Лауренсии – это же Пассионария 15 века» [3, с. 386]. Обращение Афиногенова к Лопе де Веге, несмотря на известную историческую условность источника, показательное. Драматург искал в классической испанской литературе не столько документальную точность о положении испанского крестьянства в период феодализма [4], сколько архетипические образы свободолюбия и героизма, чтобы наделить своих современников чертами вневременного национального характера.

Однако даже эта скорость, почти что спешность в создании пьесы не помешала Афиногенову написать яркое, эмоциональное произведение, не характерное в своем исполнении для драматурга, который перестал в своих пьесах прибегать к массовым сценам и активным сменам декораций, что было свойственно его более ранним пьесам, таким как «По ту сторону Щели» или «Гляди в оба!». По мнению А.В. Караганова даже «... при всей неразработанности и даже эскизности образов пьеса Афиногенова давала актерам эмоционально насыщенный материал для создания романтического спектакля. И театр оценил представившиеся ему возможности» [5, с. 159–

160]. Пьеса Афиногенова полна смены места действий: в первой части можно наблюдать наёмников-франкистов на морском берегу в ожидании подкрепления, потом – сбор солдат-республиканцев у казарм в Мадриде, а следом казармы сменяются полем боя с пулеметными установками, пещерным убежищем республиканцев, поляной с разбившимся самолетом с Хозе и Кончей, почти опустевшей деревушкой. Сценический фон у Афиногенова практически не повторяется.

При этом в пьесе Афиногенова присутствуют элементы официально-агитационного дискурса: демонизация генерала Франко и его союзников (немецких летчиков, итальянских поставщиков оружия, марокканских наемников и присоединившихся к ним белым русским), героизация простых испанцев – рабочих, крестьян, интеллигенции, вставших на защиту Республики, и, что особенно важно, прямая проекция советского опыта Гражданской войны на испанские события. Персонажи прямо отсылают к советским реалиям: упоминается оборона Царицына, фигура Сталина, а Москва и Кремль предстают в финале первого действия как сакральный символ надежды и конечной цели борьбы и образ желанной мечты погибающих лётчиков Хозе и Кончи [6, с. 308–309].

Центральным героем пьесы «Салют, Испания!» является не отдельный персонаж или определенная группа персонажей, а коллективный герой – испанский народ. Этот принцип заложен уже в списке действующих лиц, где за перечислением отдельных имен следует обобщающая ремарка: «Рабочие, крестьяне, женщины, парни, солдаты...», а многие персонажи и вовсе лишены имен [6, с. 209]. Сюжет строится как монтаж эпизодов, в которых на авансцену поочередно выходят представители разных социальных слоев, профессий и возрастов, чтобы добровольно вступить в народное ополчение или показать свое желание послужить бравому делу в борьбе с врагом.

В сцене во дворе казармы вырисовывается одновременно разрозненный, но и одновременно единый портрет бойцов за республику. Здесь и металлист из Бискайя, и крестьяне из Кастилии, и астурийские горняки с динамитом, и мадридский чистильщик сапог, и художница, и клоун из Барселоны, и тореро. Каждый из них краткой репликой определяет свой вклад в общее дело: «Я чистил сапоги... Теперь я хочу чистить дуло своей винтовки»; «Я писала пейзажи... Теперь я хочу стрелять»; «Я умею смешить. Бойцам полезно смеяться... я буду смешить и драться» [6, с. 294–295]. Эта полифония создает эффект тотальной мобилизации, стирая границы между частной жизнью и публичным служением. Народ предстает не безликой массой, а единством в многообразии, где личное умение и профессия находят новое применение в борьбе. Таким образом, через монтаж этих кратких, но ярких

самохарактеристик, Афиногенов создал эффект всеобщности народного движения, где частная биография стала частью коллективной истории.

Даже внутренние конфликты внутри республиканского лагеря, такие как спор между коммунистом Мигуэлем и анархистом Энрико о дисциплине и революционной стихии, в конечном итоге служат доказательством широты народного фронта. Хотя авторская симпатия явно на стороне воинской дисциплины, представляемой Мигуэлем, анархист Энрико также показан храбрым и преданным бойцом, который хитростью пробрался в стан врага, чтобы убить вместе с собой и франкистов взрывом динамита с возгласом – «Да здравствует дисциплина!», как своеобразный ответ Мигуэлю, который считал анархиста Энрико практически бесполезным на поле боя [6, с. 325]. Все это символизирует преодоление разобщенности перед лицом общего врага.

Особое место в этой галерее коллективного портрета занимает безымянная Мать. Ее отсутствие имени – символический художественный ход. Безымянность возводит ее из частного персонажа в ранг архетипа, универсального символа всех испанских матерей, отдающих своих детей на войну.

Мать появилась в пьесе в сопровождении трех дочерей – Кончи, Розиты и Люсии. Она не просила для себя оружия, признавая: «Если б скинуть с плеч хоть пятнадцать лет!» [6, с. 295], она признает свою физическую немощность, но ее жертва иная – она добровольно отдает Республике свое продолжение, свое будущее. Она «поделила свои года между ними – да еще и себе оставила на прожить» [6, с. 295]. Эта метафорическая речь подчеркивает, что она отдает не просто дочерей, а частицу собственной жизни.

Функция матери – быть хранительницей памяти и связующим звеном. Она просила бойцов, уходящих с Розитой, запомнить их лица, называла их «сынками», рассказывала дочерям об отце, каменотесе, расстрелянном по приказу Примо де Риверо. Она – носительница исторической памяти народа, передаваемой из поколения в поколение. В финале пьесы, потеряв всех трех дочерей, она достигла апогея трагического величия. Ее молчаливая стойкость и принятие пыток не сдавшийся Люсии, а потом и гибели младшей дочери, в финале второй части демонстрируют не личное горе, а общенародную волю к сопротивлению, даже если это дается с нечеловеческим трудом. Только в конце, когда Люсию приказали застрелить, у матери вырвалось практически отчаянное: «Ты моя дочь, Люсия! Моя!» [6, с. 323]. Этот крик – не только выражение материнской боли, но и поддержка стойкости дочери, признание ее силы. Через мгновение мать вновь обрела стоическое спокойствие, и в

эпilogе ее молчание становится красноречивее любых слов, что дало ее фигуре окончательно стать точкой слияния личного и коллективного, трагедии семьи и силы нации. Символично, что Долорес Ибаррури, обратившись к матери в эпilogе, сказала: «Я хотела бы быть твоей четвертой дочерью» [6, с. 325]. Этот жест завершил трансформацию образа Матери от конкретной женщины к всеобъемлющему символу Родины, принимающей в свою семью всех борцов за свободу.

Пьеса Афиногенова представляет собой именно такой имагинативный акт солидарности. Изначально он был рожден фантазией и эмоциональным откликом драматурга, потом – актерами, и впоследствии зрителями. «Салют, Испания!» не столько описывает реальную Испанию, сколько конструирует ее идеальный образ – образ народа-борца, чья судьба неразрывно связана с судьбой советского народа. Этот акт имагинативной солидарности был призван преодолеть географическую и культурную дистанцию, превратить абстрактный политический конфликт в лично значимую драму для советского зрителя. Но вместе и с советским зрителем постановку оценить смогла и испанская делегация, 27 ноября 1936 года группа испанских бойцов-республиканцев смотрела спектакль в театре МОСПС, а уже 28 ноября они покинули СССР и выдвинулась на родину [3, с. 634]. По заметкам Афиногенова, испанцы приняли спектакль с радостным восторгом, говорили, что драматург «играет на их сердцах» [3, с. 394], что также можно расценить как успех пьесы. Но в свое время постановка пьесы «Салют, Испания!» невозможно было бы представить без музыкального сопровождения Д.Д. Шостаковича, написавшему музыку суровой эмоциональной силы, музыку, которая одновременно поднимает сценическое действие, как бы ведет его за собой, и сохраняет свою самостоятельность как серьезный и взволнованный отклик художника на испанские события, и без художественного оформления Н.П. Акимова [7] и без особой актерской подготовки, когда шли репетиции в зрительном зале Госдрамы и днём, и ночью, демонстрировались кинодокументы о событиях в Испании. Боясь пропустить самый незначительный кадр, актеры, буквально впиваясь в экран, старались уловить характеристические черты образов, запомнить национальный колорит обстановки. Операторы Р. Кармен и Б. Макасеев, чьи хроники смотрели актеры, стали, таким образом, соучастниками спектакля [8].

Таким образом, проведенный анализ позволяет сделать вывод, что пьеса А.Н. Афиногенова «Салют, Испания!» функционирует как комплексный механизм конструирования солидарности, эффективность которого обеспечивается единством художественной формы и идеологического

содержания. Эмоциональная связь с персонажами пьесы, олицетворяющими целый народ, создана не через детализированное изображение реальных событий, а через целенаправленный отбор и художественную трансляцию вторичного медийного опыта. Это нашло свое воплощение в особой драматургической структуре, построенной на монтаже и фрагментарности, эффекте «хроники» и тотального охвата события, перенося зрителя в разные точки Испании и демонстрируя общенародный характер гражданской войны. В то же время введение коллективного героя, репрезентированного через галерею социальных типов (рабочий, крестьянин, интеллигент, мать), служит главным инструментом идентификации для советского зрителя. Стирание индивидуальных черт в пользу архетипических образов (что наиболее ярко показано на примере безымянной матери) позволяет проецировать частные судьбы на судьбу всей нации.

«Салют, Испания!» не столько отражает реальность, сколько создает эмоционально-идеальный образ борьбы, преодолевающий географическую и культурную дистанцию.

Список литературы

1. Волкова, В.О., Малахова Н.В., Волков И.Е. Имагинация: от образа к символу, от символа к тексту. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=33491 (дата обращения: 13. 10.2025).
2. Голосовкер, Я.Э. Логика мифа. – М.: Наука, 1987. 217 с.
3. Афиногенов, А.Н. Избранное: В 2 т. Т.2: Письма, дневники. М.: Искусство. 1977. 726 с.
4. Корсунский, А.Р. История Испании IX-XIII веков. – М.: Высш. школа, 1976. 238 с.
5. Караганов, А.В. Александр Афиногенов: Критико-биограф. очерк. – М.: Сов. Писатель. 1957. 195 с.
6. Афиногенов, А.Н. Избранное: В 2 т. Т.1: Пьесы, статьи, выступления. – М.: Искусство. 1977. 574 с.
7. Копытова, Г.В. Музыка Шостаковича к спектаклю «Салют, Испания!»: находки и перспективы поиска. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://mus.academy/articles/shostakovichs-music-for-the-play-salut-spain-finds-and-search-prospects> (дата обращения: 15.10.2025).
8. Ю.Б. Так рождался спектакль. // Рабочий и театр. 1936. № 22. С. 20–21.

«SALUTE, SPAIN!» BY ALEXANDER AFINOGENOV: ARTIFACT OF THE ERA AND AN IMAGINATIVE ACT OF SOLIDARITY

E.D. Generalova

This chapter examines Alexander Afinogenov's play “Salute, Spain!” (1936) as a historical and cultural phenomenon representing an artistic act of solidarity with Republican Spain. The aim of the work is to analyze how the historical context and mediated media experience (newspapers, newsreels) are refracted in artistic discourse, creating the poetics of “secondary experience”. Based on textual and historical-cultural methods, the study examines the dramaturgical devices, the system of character types, and the fragmentary composition of the play, which were designed to mobilize a sense of international solidarity among Soviet

audiences. The conclusion is made that the play functions as a complex imaginative construct that overcomes geographical and cultural distance through psychological mechanisms of identification and archetypal images.

Keywords: Alexander Afinogenov, Soviet drama, Spanish Civil War, international solidarity, collective hero.

2.7. СПЕЦИФИКА РЕПРЕЗЕНТАЦИИ СОВЕТСКОЙ ИСТОРИИ В СОВЕТСКОМ ШПИОНСКОМ РОМАНЕ 1970-Х ГГ.

© О.Ю. Осьмухина, О.А. Приказчикова

В главе предпринята попытка осмысления специфики репрезентации советской истории в шпионском романе 1970-ых гг. Представлен анализ романов Ю.С. Семенова «Бриллианты для диктатуры пролетариата» и роман Н. Леонова и О. Кострова «Вариант “Омега”». В главе использованы сравнительно-исторический метод с целью выявления специфики «преломления» текста литературного и представления исторического контекста, а также метод целостного анализа художественного произведения, позволивший осмыслить анализируемые романы в их проблемно-тематическом и жанровом единстве. Цель исследования – выявить специфику репрезентации советской истории в шпионских романах, описывающих разные периоды становления и развития государства. Установлено, во-первых, что с учетом жанровой специфики военного шпионского романа в них присутствуют элементы репрезентации советской истории. Во-вторых, данные художественные детали помогают лучше раскрыть образ главного героя с разных сторон: как личность и как профессионала. Практическая значимость исследования состоит в том, что его результаты и отдельные выводы могут быть использованы в курсе русской литературы XX столетия, а также в спецкурсах, посвященных традиции шпионского романа, а также взаимосвязи литературы и истории.

Ключевые слова: историзм, шпионский роман, художественная деталь, романы Ю.С. Семенова, Н. Леонова, система персонажей, антагонист.

Общеизвестно, что воспроизведение «местного колорита», особенностей той или иной эпохи оказывается одной из задач писателей, «работающих» с историческим контекстом и стремящихся к достоверной его передаче. Согласно точке зрения большинства исследователей, занимающихся проблематикой и спецификой изображения исторической действительности (А.А. Долинин, А.Ю. Андреев, С.М. Петров, Н.Д. Тамарченко, Л.П. Александрова, Г.В. Макаровская, О.Ю. Осьмухина, Т.В. Мальцева и др.) историзм предполагает не только достоверность фактов, событий, имен, точность освещения обстоятельств, времени и места, показ явлений, действий в их взаимосвязи и развитии. Это прежде всего глубокое проникновение в эпоху, постижение мировоззрения. Мы будем понимать историзм, вслед за А.А. Долининым, как «способность схватить ведущие тенденции общественного развития, проявляющиеся в общенародных событиях и индивидуальных судьбах» [1]. Соответственно, художественное освоение конкретно-исторического содержания той или иной эпохи, а также ее неповторимого облика и колорита свойственно историческому

повествованию, в принципе, вне зависимости от периода создания произведения.

Советский шпионский роман, сохраняя в себе основные признаки шпионского романа как такового, содержит и ряд особенностей, присущих прозе соцреализма «дидактизм, ярко выраженная идеологическая направленность, положительный пафос, однозначно положительный главный герой и его однозначно отрицательный антагонист и др.» [2]. В рамках настоящей статьи предполагается рассмотрение специфики репрезентации советской истории в романах 1970-х гг. Остановимся на романе Ю.С. Семенова «Бриллианты для диктатуры пролетариата», в котором показано становление советского государства в его ранние годы, и романе Н. Леонова «Вариант «Омега»», который, на наш взгляд, также достаточно подробно отражает некоторые особенности советской действительности. Отечественные шпионские романы 1970–х гг. написаны в период активного противостояния СССР и стран капиталистического Запада, но при этом они представляют разные исторические этапы: от времени становления молодого советского государства до периода Великой Отечественной войны. Примечательно, что на уровне создания художественной действительности в этих произведениях писатели прибегали к использованию фрагментов исторических документов, а на уровне системы персонажей обращались к реальным историческим лицам – от упоминания (в романе «Бриллианты для диктатуры пролетариата» упоминается Владимир Ленин) до введения их в качестве действующих лиц: в этом же произведении, например, Феликс Дзержинский, вводится как самостоятельный персонаж, взаимодействующий с главным героем; в романе «Вариант «Омега» – исторический Александр Целлариус становится антагонистом советского разведчика Скорина.

Рассмотрим специфику репрезентации советской истории с точки зрения описания материально-бытовых условий, в которые помещены герои романов. Так, в романе Ю. Семенова «Бриллианты для диктатуры пролетариата» описываются события 1921 года – времени раннего становления советского государства. Поэтому автор активно описывает как важную «примету» того времени дефицит продовольственных и промышленных товаров «...недавно открылась столовая, где давали чай и кофе – *по пропускам*, выданным ЦЕКУБУ, - ученым и творческой интеллигенции столицы» [3, с. 8]. Скромность в употреблении продуктов питания прослеживается и в описании действий главного героя во время его работы по вербовке Стопанского. При первой встрече Всеволод, как умелый разведчик, сразу же определил, что поляк изрядно стеснен в материальных средствах, его внешний вид оставляет желать лучше: «в свою очередь

Всеволод отметил, что поляк небрит, рубашка у него измята...» [3, с. 34]. Всеволод Владимиров решает пригласить его в трактир, где угощает незамысловатой трапезой, состоящей из «извозчицей колбасы, холодца и пива» [3, с.37]. Следует отметить, что в основе самого романа «Бриллианты для диктатуры пролетариата» лежит факт крупного хищения драгоценностей из Гохрана Советской власти, и планируемые дальнейшие хищения могли нанести непоправимый вред молодому государству, которому необходимы были средства на восстановление разрушенной после Первой мировой и Гражданских войн промышленности. Но страшнее всего оказывается надвигающийся голод, который уже ощущался в отдельных проявлениях: введении карточной системы, строгом ограничении выдачи продуктов. В совокупности эти реалии составляли благоприятную почву для появления различных тайных агентов, сплочению действий врагов большевизма как внутри государства, так и выход их на установление связей с врагами внешними, стремящимися разрушить молодую Советскую республику политически. Поэтому прозаик акцентирует внимание на голоде, как черте ранней советской истории. Примечателен в этой связи диалог Владимиров с немкой, фрейлиной Еленой Августовной Стахович: «...Смею. Если бы для вас “русский” было сутью, жизнью, болью – вы бы подумали о том, сколько миллионов русских мрет от голода! А на ваши камушки можно прокормить волость!» [3, с. 40]. Немка же заявляет, что это не они принесли голод в Россию, но большевики, называя их бандой.

Отметим и то, что исторические реалии советской власти показаны и на языковом уровне. Стремление новой советской власти к организации различных комитетов привело к чрезмерной аббревиации. Так, ЦЕКУБ расшифровывается как Центральная комиссия по улучшению быта учёных. На уровне мировоззрения стремление видеть в каждом подозрительном человеке тайного агента: «...Тогда бойтесь Мишу – он тайный агент ВЧК» [3, с. 8]. При этом на уровне бытового неформального общения к употреблению в речи сохраняется устойчивый молитвенный рефрен «спаси господь, сохрани и помилуй» (брил 8). Использование подобных выражений маркирует мировоззренческую нестабильность советских граждан, их неспособность быстро отказаться от пережитков старого религиозно-центрического общества. Кроме того, в многочисленных диалогах персонажей романа встречаются размышления о роли нового большевистского строя: «...а не кажется ли вам, что большевики замахнулись не столько на уклад социальный, сколько на национальный уклад?» [4, с. 17]. Или: «признать – нас уже признают, а вот дипломатов, которые это наше признание смогут неуклонно обращать на пользу делу, –

у нас, увы, раз-два и обчелся» [3 с. 24]. Весьма показательна речь представителей новой советской власти. Так, «агент УГРО Можайского уезда Московской губернии Волобуев Р.Р.» [3, с. 22], обращаясь к своим подчиненным, описывает поведение спекулянта Белова посредством сниженной просторечной лексики: «тут у меня буржуй пол слюнявит и пятками зад молотит» [3, с. 27]. Здесь же очевиден из маркеров советской действительности – обращение к врачу, для того чтобы определить признаки психического заболевания, дабы избежать тюрьмы или даже высшей меры наказания – расстрела за противоправную деятельность: «вызванный доктор констатировал сильный нервный шок и дал задержанному успокаивающее лекарство» [3, с.27]

Протагонистом Всеволода Владимировича в романе является эмигрант Виктор Витальевич Воронцов: «враг трудового народа. Без рода и племени... а для меня родина – одна, и с ней в сердце я умру, и зовется она – Россия...» [3, с. 57]. Причем свое возвращение на родину Воронцов представляет, как благое время для всех торговцев, ибо «торговать можно будет камушками, и гешефт с моей тетечкой делать...» [3, с. 57]. Молодую страну Советов Воронцов презрительно называет «Совдепией» [3, с. 59]. Скудность питания выражается и в образе жизни Воронцова: «Воронцов достал из маленького шкафчика водку, пару крутых яиц и круг ноздрястого, ярко-желтого сыра» [3, с. 65].

Примечательны, кстати, и те обращения, которые используют герои при общении друг с другом. Так, оказавшись в Москве, Воронцов направляется в кафе на Арбате, где он сначала, помня свое дворянское прошлое обращается к официанту, сначала «Пст» [3, с. 149], но получает в ответ: «Я вам не пст, а гражданин официант». Примечательно, что в дальнейшем диалоге сам официант использует в своей речи исключительно языковые конструкции, которые были присущи, по его выражению, «старому режиму».

Особенности становления нового советского государства выражались и в том, что оно стремилось полностью освободиться от религиозного мировоззрения. В романе Ю.С. Семенова этот исторический факт воплощен в диалоге отца Всеволода Владимировича, Александра Владимировича и Нины Кривошеевой «из оперотдела». Нина была представлена к Александру Владимировичу как помощница и должна была следить за его деятельностью. Между ними состоялся диалог, в котором Владимирович-старший стал цитировать «Откровение Иоанна». Нина выразила удивление, что он обращается к Библии: «Я вот чего, Аляксандрович, в толк не могу взять... Вы мне сказали, что мол, наш великий вождь товарищ Ильич – правый, когда рек: «Вера, мол, что опейный табак для трудящихся». А вы

вроде как читает Библию». Далее, она выражает уверенность в том, что такие разговоры «запишут – в подвал ЧК! Там выдадут за энти разговоры!». Как видим, в этом диалоге показано сразу две особенности советской истории: отказ от религии и особый контроль со стороны ЧК – Чрезвычайной Комиссии по борьбе с контрреволюцией, спекуляцией и преступлениями по должности». Еще одной особенностью советской истории является наличие пропуска – специального документа, наличие которого позволяло попасть в учреждения: «Пропуск, - сказал часовой» [3, с. 192]

На наш взгляд важным элементом репрезентации советской истории является и образ советского государства, искусно создаваемый на Западе. Так, Владимиров-Исаев, прибыв за границу, первым делом посмотрел газету, при этом, указав своему собеседнику Григорию Федоровичу Вахту, – главному редактору газеты «Народное дело», что «мы там (*в советской России*) без вольного слова несколько заволосатели и омамонтились» [3, с. 197]. Еще одна особенность советской действительности – отсутствие доступа к возможности свободно выражать мысли и отображать действительность правдиво.

Важность для советского государства представляла возможность обеспечения населения продовольствием. Поэтому, как уже отмечалось выше, основной целью продажи драгоценностей и золота из гохрана была продиктована именно этой причиной. В финале романа автор делает на этом особый акцент: «Поезд замедлил ход, а потом и вовсе остановился, тоскливо провизжав тормозами. – Товарняк, из Ревеля погонят, – объяснил проводник. – С хлебом. Их теперь как курьерские пропускают» [3, с. 411]. Миссия Владимирова-Исаева по предотвращению расхищения гохрана была окончена.

Роман Н. Леонова и Ю. Кострова «Вариант «Омега»» (1975) посвящен событиям Великой Отечественной войны и основан на реальных документах о работе советских разведчиков. Примечательно, что хронотоп рассматриваемых нами романов так или иначе пересекается в городах Таллине и Ревеле: разведывательная деятельность разведчиков Исаева-Владимирова и Сергея Скорина начинается именно в этом городе. Так, в романе «Вариант «Омега»», описывающем события уже не молодого советского государства, но большой и сильной индустриальной страны, ведущей освободительную войну, встречаются характерные особенности репрезентации реальности. В начале романа, когда раненого Сергея Николаевича Симакова привозят с фронта в госпиталь, отмечается, что госпиталь располагается в здании школы и автор подмечает особенность тех лет школьной жизни – наличие стенгазет: «Пожелтевшая стенгазета

“Отличник” болталась на одной кнопке, и нарисованный на ней горнист висел головой вниз» [4, с. 338]. Также в романе отражена другая особенность военного времени и первого послевоенного десятилетия – продуктовые карточки: «Делая все это, Лена думала о том, что надо еще успеть в магазин, отоварить карточки» [4, с. 362]. В сюжетной линии пребывания Скорина в Москве перед отправкой в Ревель, герой показан не только как разведчик, но и как отец, человек, любящий сына. Особая трогательность прослеживается в моменте, когда Скорин наблюдает за игрой сына с корабликом. Подобная игра также является отличительным признаком советского детства: «Олег (сын Скорина) занимался серьёзным делом: пытался пустить по бегущему вдоль тротуара ручейку бумажный кораблик» [4, с. 363], примечательно при этом, что на кораблике была нарисована «красная звезда» [4, с. 363]. Эскизно изображая мирную жизнь сквозь призму восприятия главного героя, писатель глазами Скорина обращает внимание на подростков, играющих в чеку: «Во дворе, у самой двери стояла группа мальчишек в возрасте десяти-двенадцати лет. Они с серьёзными лицами наблюдали, как их товарищ в огромных кирзовых сапогах, ловко подбрасывая ногой чеканку, считает. – Шестьдесят три...шестьдесят четыре... – Ребята беззвучно шевелили губами» [4, с. 375]. Важным становится момент, когда один из подростков достает из кармана кусок хлеба, который и является главным «призом» в игре: «Тот стоял понуро, медленно полез в карман. Достал кусок хлеба. Победитель схватил хлеб и на глазах у товарищей откусил половину» [4, с. 375]. Справедливости ради отметим, что подобных сцен в романе немного, но они являются принципиально значимыми художественными деталями, которые позволяют судить о быте не только простых граждан в период войны, но о быте людей, напрямую связанных с властью. Так, Скорин после ранения был вызван к руководству. Секретарша, пожилая женщина Вера Ивановна, предложила ему чай. Скудность продовольственного снабжения здесь показана, как нельзя лучше: «...ставила на поднос стаканы, сахарницу, тонкими ломтиками нарезала серый хлеб» [4, с. 366]. Будучи уже за границей, выполняя задание, Скорин пошел на очень опасный шаг: он позволил барону Шлоссеру обнаружить себя и не стал опровергать доказательства, раскрывающие его как разведчика. Так, одним из таких фактов стали хирургические особенности обработки ранения Скорина в советском госпитале: «Я попросил хирурга, он осмотрел ваше ранение в бедро и дал категорическое заключение, что швы накладывали не немецкие врачи» [4, с. 481]. В финале повествования, когда барон Шлоссер был уже перевербован Скориним, писатель возвращает героя в Москву, и акцентирует внимание еще на одной художественной детали. Майор Симаков был одет в старую

«гимнастерку», которая стала на многие годы непременным атрибутом военной экипировки в Советском Союзе.

Итак, специфика репрезентации советской истории в советском шпионском романе 1970-х годов различается в зависимости от того, о каком периоде идет повествование: молодое государство или большая страна, со сформировавшимся укладом в различных сферах жизни, однако, при этом прозаики стремятся достоверно точно, посредством изображения характерных бытовых деталей и подробностей, воссоздать исторический фон развития событий. Принципиально при этом, что характерные приметы того или иного исторического периода (продуктовое обеспечение, элементы быта, детские игры, отдельные черты мировоззрения) способствуют не столько изображению целостного образа советского государства, сколько раскрывают образ главного героя в двух его ипостасях – как обычного человека, мечтающего о мирной жизни в кругу семьи («Вариант «Омега»»), и как разведчика, стоящего на страже государственных интересов («Бриллианты для диктатуры пролетариата»).

Список литературы

1. Долинин, А.А. История, одетая в роман: В. Скотт и его читатели. – М.: Наука, 1988. 245 с.
2. Приказчикова, О.А., Осьмухина, О.Ю. Жанр шпионского романа в отечественной литературе XX столетия: историко- и теоретико-литературные аспекты изучения // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2022. Том 15. Выпуск 9. С. 2794–2799.
3. Семенов, Ю. Бриллианты для диктатуры пролетариата. – СПб.: ООО «Торгово-издательский дом «Амфора», 2015. 413 с.
4. Леонов, Н. Трактир на Пятницкой. Агония. Вариант «Омега»: романы, повести. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2023. 704 с.

SPECIFICITY OF REPRESENTATION OF SOVIET HISTORY IN THE 1970s SOVIET SPY NOVEL

O.Y. Osmukhina, O.A. Prikazchikova

The chapter attempts to comprehend the specifics of the representation of Soviet history in the spy novel of the 1970s. It presents an analysis of the novels "Diamonds for the Dictatorship of the Proletariat" by Yu. S. Semenov and "Omega Variant" by N. Leonov and O. Kostrov. The article uses a comparative-historical method to identify the specifics of the "refraction" of the literary text and the representation of the historical context, as well as a method of holistic analysis of a literary work, which allowed the author to comprehend the analyzed novels in their thematic and genre unity. The purpose of this study is to identify the specific features of the representation of Soviet history in spy novels that describe different periods of the formation and development of the state. Firstly, it has been established that, given the genre specificity of the military spy novel, there are elements of the representation of Soviet history. Secondly, these artistic details help to better reveal the main character from different perspectives: as an individual and as a professional.

Keywords: historicism, spy novel, artistic detail, novels by Yu. S. Semenov and N. Leonov, character system, antagonist.

2.8. КРЫЖОВНИК-72: ПАМЯТЬ, ВРЕМЯ, ИСТОРИЯ И СУДЬБА В ТВОРЧЕСТВЕ ЮРИЯ ТРИФОНОВА

© К.А. Сундукова

Цель настоящей главы – рассмотреть категории памяти, времени, истории и судьбы в творчестве Ю.В. Трифонова в их взаимосвязи. Для этого сопоставляются произведения разных периодов творчества писателя, от раннего романа «Утоление жажды» через московские повести и к поздним романам, таким как «Нетерпение», «Старик», «Время и место» и «Исчезновение». Рассматриваются также некоторые интертекстуальные связи указанных произведений с текстами русской и зарубежной литературы. Воспоминание в художественном мире Трифонова близко к прустовской памяти, однако эта категория отягощена этическим содержанием. Личная судьба героев связана с конкретной исторической эпохой, диктующей тот или иной жизненный выбор. Однако внешние обстоятельства, по Трифонову, не снимают с героя ответственности за свои поступки.

Ключевые слова: Ю.В. Трифонов, Клио-72, «Утоление жажды», «Дом на набережной», «Нетерпение», «Старик», «Исчезновение», «Время и место», чистое воспоминание.

В начале одной из наиболее известных повестей Ю.В. Трифонова «Дом на набережной» главный герой, Вадим Глебов, борется с накатившими на него воспоминаниями детства и юности, вызванными встречей со школьным приятелем Шулепой. В это же время его жена «на веранде под сенью берез аккуратно выцарапывает детским почерком на белых бумажных барабанчиках, натянутых на стеклянные банки и обкрученных по горлышку ниткой: “Крыжовник 72”, “Клубника 72”» [1, с. 370]. Этот маленький эпизод кажется утилитарным: он обозначает время происходящих событий. Однако описываемая сценка самоиронична: «Дом на набережной» вышел в 1976 г., а тремя годами ранее Трифонов опубликовал исторический роман «Нетерпение», в котором одна из повествовательных инстанций обозначена как Клио-72 и отождествляется с музой истории. Пародийная самоцитата маркирует значимость эпизода, заставляет более пристально взглянуть на образ эпохи как закупоренного сосуда, в котором содержится ее концентрированная сущность. Этот образ вызывает в памяти повесть Р. Брэдбери «Вино из одуванчиков»¹. У Брэдбери этот центральный образ трактуется так: «Вино из одуванчиков – пойманное и закупоренное в бутылки лето. И теперь, когда Дуглас знал, по-настоящему знал, что он живой, что он затем и ходит по земле, чтобы видеть и ощущать мир, он понял еще одно: надо частицу всего, что он узнал, частицу этого особенного дня – дня сбора одуванчиков – тоже закупорить и сохранить; а потом настанет такой зимний январский день, когда валит густой снег, и солнца уже давным-

давно никто не видел, и, может быть, это чудо позабылось, и хорошо бы его снова вспомнить, – вот тогда он его откупорит!» [2, с. 18].

Метафора Брэдбери восходит, пожалуй, к Прустовской «мадленке» и концепции *mémoire pure* (чистого воспоминания) А. Бергсона. В настоящем докладе будет продемонстрировано, что Трифонову близко это прустовское восприятие памяти. Впрочем, вспоминательный акт для трифоновского героя никогда не будет «безмерной радостью» и «блаженством» [3, с. 66]. При схожем механизме развертывания воспоминания трифоновские герои скорее похожи на толстовского Ивана Ильича, чем на прустовского Марселя: «Вспоминал ли Иван Ильич о вареном черносливе, который ему предлагали есть нынче, он вспоминал о сыром сморщенном французском черносливе в детстве, об особенном вкусе его и обилии слюны, когда дело доходило до косточки, и рядом с этим воспоминанием вкуса возникал целый ряд воспоминаний того времени: няня, брат, игрушки. “Не надо об этом... слишком больно”, – говорил себе Иван Ильич и опять переносился в настоящее» [4, с. 108]. Так же и для героев Трифонова – Петра Корушева, Вадима Глебова, Виктора Дмитриева, старика Павла Евграфовича Летунова, Александра Антипова, Игоря Баюкова и др. – память о прошлом связана с мучительными этическими вопросами, она ставит перед ними вопросы о судьбе, случае, личной ответственности за сделанный жизненный выбор.

Отношения человека со временем – одна из центральных тем творчества Юрия Трифонова, которая сквозной нитью соединяет его ранние произведения с московскими повестями и поздними романами. Для Трифонова «время» – историческая категория. У его героев нет времени «частной жизни». Несмотря на общепринятое мнение, что такие повести как «Обмен», «Долгое прощание», «Другая жизнь» и пр. посвящены описанию позднесоветского быта, присмотревшись, мы увидим, что повседневность героев теснейшим образом связана с обстоятельствами исторического времени. Достаточно лишь обратить внимание на фигуру деда Дмитриева, старого революционера, пережившего репрессии, на воспоминания Дмитриева о детстве в поселке Красных коммунаров в тридцатые, чтобы осознать, что его этический выбор глубоко укоренен в истории страны.

Трифоновский герой движется сквозь время, чутко прислушивается к аромату собственной эпохи, сравнивает ее с прошедшими. Умение расслышать время для него – способность, подобная способности античных героев расслышать глас рока и поступать в согласии с волей богов, а глухота к голосу эпохи влечет за собой катастрофу². Так, в романе «Время и место» сцена несостоявшегося аборта разворачивается на фоне похорон Сталина. Глядя из комнаты на уличную давку, Антипов внезапно догадывается: «То,

что открылось внезапно из окна, было вовсе не тысячною толпой, не бульваром, не криком раздавленных, не сумерками с холодным ветром, а – оползающим временем. Это время громоподобно катилось вниз, к Трубной. То, чего никогда увидеть нельзя. И время выло нечеловеческим воем» [5, с. 424]. Это открытие заставляет Антипова прогнать врача, который с трудом пробился на Трубную сквозь толпу, хотя он уже сделал все необходимые для проведения операции приготовления. Секундное прозрение меняет судьбу героя и его жены Тани, и река истории влечет их уже в ином направлении.

Уже ранний роман «Утоление жажды» (1963) посвящен *слову времени*. За производственным конфликтом (борьбой реформаторов строительства Каракумского канала Ермасова и Карабаша против реакционеров-«кетменщиков») стоит понимание неизбежности перемен, которое остро чувствует герой-нарратор, журналист Петр Корушев: «Всю жизнь я изо всех сил пытался поправить непоправимое, и тысячи других занимались тем же самым. Пока вдруг не сломалось время – неожиданно, как ломается нож. Вот куда ушли эти годы: в ненастоящую жизнь. Но настоящее будет!» [6, с. 516]. Строительство канала напрямую ассоциировано у Трифонова с движением времени: «Время идет, как вода, тихо-тихо и незаметно, но попробуй останови его!» [6, с. 747].

Ощущение исторического перелома в «Утолении жажды» складывается из множества деталей, которые проходят по периферии читательского внимания. Так, например, усилиями Корушева отвергнут газетой бездарный конъюнктурный сценарий Хмырова о строительстве канала. В конце романа смещен со своего поста редактор, которого герой характеризует так: «Лузгин – человек прошлого. На чем он держался все эти годы? Не на знаниях своих, не на умении, таланте, а на страхе, который он непонятным образом внушил людям. Кроме этой способности не было ни черта. А сейчас их время кончилось, они голые короли!» [6, с. 684]. На место Лузгина назначен Атанияз – приятель и единомышленник героя, «хороший мужик» и «вольный сын ашхабадского эфира» [6, с. 431]. Главный новатор строительства, Ермасов, работал прежде на Главном туркменском канале, в том числе руководил работой заключенных. Однако «как только умер Сталин, Ермасов написал в ЦК письмо о том, что строительство ГТК нерационально и его надо закрыть» [6, с. 483]. На вопрос, почему же Ермасов не написал такого письма раньше, рассказывающий историю строителя Атанияз отвечает: «Ты что – маленький? Или дурака валяешь? Ведь это была его идея» [6, с. 483].

Впрочем, две смерти в финале романа указывают на то, что «новые времена» еще не вполне победили старые предрассудки. Бульдозерист

Бяшим Мурадов погибает от рук тестя и шуринов: он не желает, согласно старым нормам, платить за жену калым. Его смерть вызывает всеобщее возмущение, именем Мурадова называют строительный отряд. Однако это не может вернуть его к жизни. Вторая смерть – это гибель Дениса Кузнецова. Этот персонаж появляется уже на первых страницах романа: он возвращается на родину после фашистского плена и длительной эмиграции, чтобы узнать, что его жена повторно вышла замуж, а ребенок считает отцом другого человека. Денис талантливый фотограф, но ему нет места в газете из-за сомнительного прошлого. В конце концов, он героически погибает, закрыв своим телом пробоину в плотине. Только тогда окружающим становится очевидно, что он был не только пьяницей, но и энтузиастом, а может быть, и настоящим патриотом.

Даже Корышеву, герою раннего, соцреалистического романа Трифонова очевидно, что время невозможно увидеть изнутри: «Дело в том, чтобы подняться однажды и посмотреть сверху – и увидеть, как движется вода. Вы поняли? Как она движется, медленно, но гораздо быстрее, чем они предполагали. Вдвое быстрее того. Это самое главное – увидеть сверху» [6, с. 747]. Об этом же скажет потом герой романа «Старик»: «Как увидеть время, если ты в нем?» [7, с. 473].

Именно поэтому в историческом романе «Нетерпение» Трифонову необходимы несколько повествовательных инстанций. Полифония голосов, оценивающих Желябова, создает противовес его нравственной позиции, но не перевешивает ее. Эти голоса принадлежат второстепенным, иногда даже эпизодическим персонажам романа. Они создают объемное видение главного героя и его истории, поскольку вводят новую информацию и новые – зачастую неожиданные – этические оценки произошедшего. В ряду вставных глав романа особняком стоят несколько, озаглавленные одинаково: «Клио-72». Здесь звучит уже не голос конкретного современника главного героя, а непосредственно голос истории. Очевидна временная привязка к году создания романа, принадлежность этого голоса совсем другому поколению.

Впрочем, необходимая дистанция к прошлому может быть создана и через воспоминания героя. Даже сам Желябов постоянно вспоминает прошлое. Что уж говорить о других трифоновских героях, для которых завершающей инстанцией становится не муза истории, а их собственная память. Открытая рефлексия о прожитой жизни, собственном творчестве и воспоминании как таковом характеризует большинство трифоновских героев. Не знающее сострадания, быстротечное время и неотвратимая судьба здесь представлены как стихии, которые стремительно несут человека по жизни, не давая ему возможности осмыслить происходящие события. Но

этому стихийному движению жизни противопоставлены другие силы: творчество и память, дающие человеку некоторую (не слишком большую) власть, способность отчасти противостоять судьбе, уберечь себя и что-то самое важное от исчезновения в потоке времени.

Композиционная структура московских повестей и поздних романов Трифонова отвечает этой задаче. Пространство воспоминания героя создает отдельные временные планы, в которых прошлое предстает в чистом, не испорченном логикой и самооправданием виде. Так, в романе «Старик» Павел Евграфович Летунов погружается в воспоминания о возлюбленной своей юности Асе, внезапно получив от нее письмо. Перед ним, живущем в 1973 и занятым дразгами с детьми и соседями, разворачиваются забытые события 1914 и 1919 годов. Первое, о чем Летунов непроизвольно вспоминает, получив письмо от Аси, – это февраль девятнадцатого года, когда он держал ее, полумертвую, на руках. К этому воспоминанию он будет потом неоднократно возвращаться. Именно воспоминание об Асе вовлекает в повествование других героев: ее мужей Володю и комкора Мигулина, революционеров Шигонцева, Наума Орлика и прочих персонажей плана прошлого. Павел Евграфович редактирует свои воспоминания: он безуспешно стремится изгнать из памяти, что страдал от неразделенной любви и свидетельствовал на суде против комкора, что впоследствии и сам подвергся репрессиям. Он склонен объяснять события слепой волей рока: «Мигулин погиб оттого, что в роковую пору сшиблись в небесах и дали разряд колоссальной мощи два потока тепла и прохлады, два облака величиной с континент – веры и неверия, – умчало его, унесло ураганным ветром» [7, с. 546]. Так же трактует он и свою судьбу: «Кто я в августе семнадцатого? Сейчас вспоминая, не могу ни понять, ни представить себе отчетливо. Конечно, и мать, и дядя Шура, и какие-то новые друзья... Общий хмель... Но ведь достаточно было в январе, когда умерла мама, тронуться чуть в сторону, куда звал отец, или еще куда-то, куда приглашали старики Пригоды, или, может быть, позвала бы с собой Ася, не знаю, кем бы я был теперь. Ничтожная малость, подобно легкому повороту стрелки, бросает локомотив с одного пути на другой, и вместо Ростова вы попадаете в Варшаву. Я был мальчишка, опьяненный могучим временем. Нет, не хочу врать, как другие старики – путь подсказан потоком – радостно быть в потоке – и случаем, и чутьем, но вовсе не суровой математической волей» [7, с. 445]. В этих рассуждениях Летунова – смесь честности и самооправдания. Сводя собственную жизнь к череде случайностей, он отказывается от представления о себе как о подвижнике революции. Но полностью отрицая нравственный выбор, толкнувший его примкнуть к той или иной стороне,

герой словно снимает с себя ответственность за все принятые им решения. Есть многое, о чем не хочет помнить Летунов. Однако вытесненные факты сохраняются в пространстве его памяти и, помимо воли героя, прорываются на поверхность повествования, становятся доступными для читательской рефлексии. «Разобраться» во всех перипетиях жизни старика обещает в финале романа молодой аспирант-историк. Впрочем, навряд ли ему это удастся – ведь для него доступны лишь сделанные покойным Летуновым сухие записи, но недоступно пространство его памяти.

В опубликованном посмертно романе «Исчезновение» разделение повествования на два противопоставленных временных плана доведено до предела. В романе изображается судьба молодого человека по имени Игорь, чья судьба прямо соотносится с судьбой биографического автора, в двух переломных исторических эпохах. Сцены 1937 и 1942 года даются не в хронологическом порядке, а смешиваются друг с другом. Между этими временными пластами – зияние, провал, забвение, даже имя героя в двух временных планах разное – в плане 1937 года его зовут не Игорем, а Гориком. Анализируя нарративную структуру романа, легко заметить, что план прошлого – отнюдь не репрезентация сознания одиннадцатилетнего Горика. Помимо него субъектами восприятия становятся Николай Григорьевич (его отец), Сережа (брат матери) и другие герои, чей внутренний мир открыт для всезнающего нарратора. План 1937 года – это план памяти автобиографического субъекта, репрезентирующий утраченное прошлое Игоря во всей его полноте. Сознание этого субъекта выражено формой первого лица в первом абзаце романа. Это «Я» – синтез сознаний Игоря, Горика и отчасти – авторского альтер-эго, предпринявшего попытку осмыслить прошлое своей семьи и страны через ряд исторических изысканий и художественных произведений.

Приведенные примеры подтверждают вывод о неразрывной связности четырех категорий – время, история, судьба и память – в творчестве Ю.В. Трифонова. Личная судьба неразрывно связана со временем, этический выбор всегда делается в конкретных исторических обстоятельствах, а осознать это герои могут лишь прибегая к воспоминаниям, закупоренным до поры до времени в темных уголках их памяти.

Благодарности

Автор статьи благодарит кафедру Истории русской литературы XX века Томского университета и участников конференции «Юрий Трифонов: творческий путь и место в истории русской литературы» за глубокое и содержательное обсуждение творчества Ю.В. Трифонова, приуроченное к его столетнему юбилею. Изложенные в статье

соображения во многом являются продолжением начатого на этой конференции научного диалога и опираются на ряд прозвучавших 26 и 27 сентября докладов.

Примечания

1. Ко времени создания «Дома на набережной» повесть «Вино из одуванчиков» не только переведена на русский язык (в 1967 г. в серии «Зарубежная фантастика» под ред. Н. Галь вышел перевод Э. Кабалевской), но и в 1972 г. экранизирована Р. Нахапетовым, так что сознательное обращение Трифонова к образному ряду Брэдбери вполне вероятно.

2. Один из героев романа «Старик», Олег Кандауров, прямо сравнивает себя с Вальтером Фабером из романа М. Фриша. Кандауров рационалист, он верит в себя, в свой принцип жить «до упора», считает себя творцом своей судьбы. Но он ничего не знает о собственной смертельной болезни. Герой Фриша всеми силами старается доказать в своих записках, что не виновен в гибели дочери, а их связь – результат случайности. Неправоту Фабера Фриш показывает в том числе через отсылки к образам античной мифологии. Кандауров вспоминает о Вальтере Фабере в контексте тайной связи с аспиранткой Светланой. Но на уровне авторского восприятия он сопоставлен с героем романа «Ното Faber», поскольку отказывается видеть свою ответственность в случившемся, роковые последствия собственной душевной слепоты. Надо сказать, что и главный герой «Старика» – Летунов – так же уходит от ответственности за предательство Мигулина. О том, что линии трех претендентов на сторожку – Кандаурова, Изварина и Летунова – в романе связывают пародические отношения, см. в другой нашей статье [8].

Список литературы

1. Трифонов, Ю.В. Дом на набережной // Собр. соч. в 4 т.: Т. 2. – М.: Худ. литература. 1986. 498 с.

2. Брэдбери, Р. Вино из одуванчиков / Пер. с англ. Э. Кабалевской. – М.: Издательство «Э», 2016. 320 с.

3. Пруст, М. В сторону Сванна / Пер. с фр. Е. Баевской. – СПб.: Азбука, 2023. 576 с.

4. Толстой, Л.Н. Смерть Ивана Ильича // Полное собр. соч. в 90 т.: Т. 26: Произведения 1885–1889 гг. – М.: Худ. литература, 1926. 949 с.

5. Трифонов, Ю.В. Время и место // Собр. соч. в 4 т.: Т. 4. – М.: Худ. литература. 1987. 578 с.

6. Трифонов, Ю.В. Утоление жажды // Собр. Соч. в 4 т.: Т. 1. – М.: Худ. литература. 1985. 756 с.

7. Трифонов, Ю.В. Старик // Собр. Соч. в 4 т.: Т. 3. – М.: Художественная литература. 1985. 610 с.

8. Семенова, К.А. Ирония и внутритекстовое пародирование как поиск позиции вненаходимости в романе Ю.В. Трифонова «Старик» // Проблемы литературного пародирования: материалы Межд. науч. конференции «Поэтика пародирования: серьезное / смешное», посвященной памяти профессора В.П. Скобелева. Самара: Издательство «Самарский университет», 2011. С. 195–200.

GOOSEBERRY-72: MEMORY, HISTORY, AND DESTINY IN THE WORKS OF YURI TRIFONOV

K.A. Sundukova

The chapter deals with the categories of memory, time, history, and fate in the works of Yury Trifonov and their interrelationships. To this end, works from different periods of the writer's career are compared, from the early novel «Quenching Thirst» through the Moscow stories and to later novels such as «Impatience», «The Old Man», «Time and Place» and «The Disappearance». Some intertextual connections between these works and texts of Russian and

foreign literature are also examined. Memory in Trifonov's artistic world is close to Proustian memory, but this category is burdened with ethical implications. The personal fates of the characters are tied to a specific historical era, dictating their life choices. However, according to Trifonov, external circumstances do not relieve the hero of responsibility for his actions.

Keywords: Yu.V. Trifonov, Clio-72, «Quenching of Thirst», «House on the Embankment», «Impatience», «The Old Man», «Time and Place» and «The Disappearance», pure memory.

2.9. МОТИВ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПАМЯТИ И СВОЕОБРАЗИЕ ЕГО ТРАКТОВКИ В РОМАНЕ ЧАКА ПАЛАНИКА «ДНЕВНИК»

© Т.Н. Васильчикова

Американский писатель Чак Паланик (Чарльз Майкл Паланик, род. в 1962 году) демонстрирует в своей прозе ключевые признаки эстетики постмодернизма: языковая игра, жанровый синкретизм, нелинейная концепция пространства и времени, интертекстуальность, интермедийность в различных проявлениях и формах. Основной гипотезой данной главы является вопрос о влиянии мультижанровой структуры романа «Дневник» на характер его хронотопа, в процессе чего рождается мотив исторической памяти и вечного повтора гения. Главным образом–символом романа является «дневник», имеющий несколько смысловых значений. Только разгадав их, вы получаете ключ к «коду» романа и образу его героини. Понятие дневника как «капсулы времени» связано с мотивом вечного возвращения – реинкарнации Мисти-художницы. В данной главе предпринята попытка анализа романа «Дневник» в аспекте его жанровой специфики, определяющей как хронотопические признаки (трагическая идея вечного повтора постоянных «матриц» бытия в потоке вечного времени), так и концепцию творческого гения, в условиях сегодняшнего дня не могущего найти свою реализацию. На стыке этих параметров текста появляется идея вечной реинкарнации гения.

Ключевые слова: роман, жанр, дневник, гений, художник, постмодернизм, хронотоп.

Американский писатель Чак Паланик (Чарльз Майкл Паланик) родился в 1962 году и к настоящему моменту времени достиг вершины писательской славы. Сегодняшний Чак Паланик – «модный» и успешный писатель с мировым именем постмодернистского направления. Как отмечает профессор Н.С. Бочкарева: «Творчество Чака Паланика как представителя современной американской литературы делает его одним из ключевых авторов, работающих в направлении постмодернизма. Его произведения художественно насыщены, полны игры, пародии и грубой иронии по отношению к нынешнему обществу» [1, с. 30].

Писатель является автором 15 романов, нескольких десятков рассказов, а также статей и эссе. Пять его романов были номинированы на литературные премии, два из них в разные годы эти премии получили: «Бойцовский клуб» (Pacific Northwest Booksellers Association и Oregon Book Awards) в 1997, «Колыбельная» (Pacific Northwest Booksellers Association Award) в 2003.

Как писатель, Паланик демонстрирует в своей прозе ключевые признаки эстетики постмодернизма: языковая игра, жанровый синкретизм, нелинейная

концепция пространства и времени, интертекстуальность, интермедиальность в различных проявлениях и формах. Пестрота и многообразие используемых художественных приемов не могут не повлиять на жанровую форму его романов в целом. Уже в первом романе «Бойцовский клуб» (1997) наблюдается синтез жанровых форм: боевик, триллер, психологический и философский роман. Тем самым применяется прием кодирования множества жанровых форм в новое смыслопорождающее жанровое единство. Такой «мультижанровый принцип» наблюдается и в каждом последующем произведении. При этом признаки различных литературных жанров соединены в каждом отдельном случае в некое новое жанровое образование, которое пока не получило устойчивого определения в критике.

Роман Чака Паланика «Дневник» (Diary, 2003) написан в 2003 году, хронологически он принадлежит, скорее, к раннему этапу творчества автора. Роман переводился на русский язык трижды: в 2006 году – первый перевод Д. Борисова, выдержавший пять изданий; в 2011 году – перевод Е.А. Мартинкевич – четыре издания (школа перевода Д. Баканова); в 2017 году перевод Т. Покидаевой (одно издание). Роман Паланика, имеющего украинские корни, переведен и на украинский язык в 2009 году В.Горбатько (Щоденник).

Основной гипотезой данной главы является вопрос о влиянии мультижанровой структуры романа «Дневник» на характер его хронотопа, в процессе чего рождается мотив исторической памяти и вечного повтора определенных духовных величин и ценностей: талант, творчество, художественное совершенство. При этом обнажается общий идейный смысл романа, содержащего философию бытия и человека, представленную в традициях постмодернизма в трагическом ключе. К анализу истории и теории проблемы жанрового своеобразия прозы Паланика на примере романа «Дневник» были привлечены основные имеющиеся в отечественном литературоведении на данный момент исследования. Среди них: Бочкаревой Н.С. [1], Семченко Р.А. [2], Стрельниковой Л.Ю. [3], Лушниковой Г.И. [4], Шаминой В.Б. [5], Берберовой Л.Б. [6]. Авторы их обращают внимание на кардинальные вопросы поэтики, идейного смысла и жанровой структуры романов Паланика, однако полного решения поставленной проблемы пока в отечественной критике не существует.

В романе «Дневник» прослеживаются жанровые признаки: дневника, исповеди, детективного криминального романа, романа-экфрасиса, хоррора. Мы проследили их присутствию в ходе анализа ключевых эпизодов и образов этого произведения. Этот пестрый конгломерат нельзя обозначить каким-то

определенным и уже известным в литературоведении термином. Для романа эпохи постмодерна такой жанровый синкретизм характерен в целом, но в каждом отдельном случае имеются свои особенности. В данном случае можно особо отметить влияние теории и художественной практики европейского романтизма, что, во-первых, проявляется в двуплановой структуре романа: реальный мир и идеальный второй план. Здесь это убогая обстановка детства героини и сказочный мир прекрасного острова, куда она попадает взрослой. Во-вторых, образ гениальной художницы, каковой является Мисти, – это тоже код романтизма, с его генеральной идеей художника–творца, способного повлиять на общий код мироздания. Таким образом, автор, осознанно или на интуитивном уровне, ориентируется на определенные предшествующие литературные формы, в которых «закодированы» определенные идейные смыслы, которые доступны не каждому, а только владеющему ключом к коду. В случае Паланика такими закодированными жанровыми формами являются также: роман воспитания, утвердившийся в литературе уже в эпоху Просвещения, а затем трансформировавшийся в прозе романтиков XIX века, а также роман–экфрасис о художнике и его творениях. Присутствуют также типологические черты хоррора, детектива, исповеди и, в соответствии с названием произведения, – дневника.

При этом важно отметить, что все привлекаемые жанровые формы претерпевают модификацию в свете теории постмодернизма, проникнутого духом иронии и пародии. В художественной реальности постмодернистского романа все величины как бы опрокидываются с ног на голову, приобретая обратную полярность. Так, европейский роман воспитания обычно показывает взросление героя и обретение им своего пути, чаще всего это путь творчества. Полностью это нельзя приложить к героине–художнице Мисти Мэри Кляйнман (в замужестве – Уолмот). Концепция образа ближе к понятию необъяснимого и вечного гения, чуда природы. Это проявляется в ее абсолютно точном чувстве меры, пропорций, абсолютном художественном вкусе, в ее способности творить новую реальность с помощью своей живописи. Её подлинное предназначение – «перетрансформировать» несовершенную реальность, сотворить новый мир, прекрасный и гармонический. Но применительно к условиям современной цивилизации автор показывает это в ироническом ключе. В реальном плане Мисти становится одной из жертв заговора островитян, а на ментальном плане является «вечным повтором» творческого гения в едином ряду с великими мастерами прошлого: античное искусство, основанное на золотом сечении, Эль Греко, Гойя, Паганини. Этому блестящему ряду

противопоставлено искусство постмодерна, лишенное души и смысла, но имеющее коммерческий спрос. Гений же сегодня остается непонятым и невостребованным.

Главным образом–символом романа является «дневник», имеющий несколько смысловых значений. Только разгадав их, вы получаете ключ к «коду» идеи романа и образу его героини. Это, конечно, обозначение жанра, но основной признак дневника – последовательность развития сюжета во времени и пространстве – разрушен, тем самым разрушается и линейный хронотоп, а повествование обретает «свободный полет», появляются новые смыслы. Первое значение понятия «дневник» в романе связывается с физиологией человека. Все изменения в его реальном физиологическом состоянии и облике во времени – это дневник жизни данной личности. Образец дневника в таком смысле есть в самом начале романа, где описывается Питер «в стадии полураспада», в состоянии комы: «Все – автопортрет. В том числе твой мозг, вынутый при вскрытии. И твоя моча. Яды, наркотики, заразные болезни. Вдохновение. Все – дневник» [7]. Есть и другие значения понятия. Например, дневник свекрови Мисти, матери Питера, Грэйс Уилмот. Здесь в первую очередь описан сам предмет – потрепанная красная книжка-дневник. О его ценности говорит тот факт, что свекровь взяла его с собой, когда пришлось сдать свой дом богачам на лето и переехать в гостиницу. «Грейс взяла с собой только свой дневник. Свой красный кожаный дневник да кое-какие легкие летние шмотки, по большей части – пастельных тонов свитера ручной вязки и плиссированные шелковые юбки. Дневник из треснувшей красной кожи, с маленьким медным замочком, чтобы не раскрывался. Надпись, тисненая золотом на обложке, гласит: «Дневник» [7].

Идея завести дневник тоже внедряется в сознание Мисти ее свекровью Грейс Уилмот, которая донимает ее требованием «заведи дневник». Эта настойчивость выражает желание островитян сохранить свое счастливое прошлое, трансформировав его в счастливое настоящее. Вот почему фиксация в дневнике событий прошлого (а все настоящее им неизбежно становится) так важна: значит, это было, значит, оно может быть вновь повторено, стать неизменным. Понятие дневника как «капсулы времени» связано с мотивом вечного возвращения – реинкарнации Мисти-художницы. Перед своим очередным уходом из реального мира ей надо так спрятать свой дневник, чтобы она могла его найти, вновь вернувшись. «Мисти ведет этот дневник не для тебя. Больше нет. Ей негде спрятать его на острове так, чтобы только она смогла его найти. Будущая она – та, кем будет через сотню лет. Спрятать свою личную маленькую капсулу времени. Свою личную бомбу

замедленного действия. Островитяне, они раскопают каждый квадратный дюйм своего прекрасного острова. Снесут гостиницу, чтобы найти Мистину тайну. У них – целый век в запасе, чтобы копать, разрушать и искать, пока она не вернется. Пока они ее не привезут. И тогда будет слишком поздно» [7]. Мотив реинкарнации тоже связан с понятием «дневник». Если человек все время возвращается, то он ведет бесконечный дневник своего бытия во времени. Он должен быть надежно спрятан, чтобы в новом воплощении его можно было обнаружить и вспомнить все, что было в прежнем и вновь выполнить свою спасательную миссию.

«Нас выдает все, что мы делаем. Наше искусство. Наши дети. Но мы были здесь. Мы все еще здесь. Что нужно сделать бедной занудной Мисти Мэри Уилмот – так это спрятать свою историю у всех на виду. Она спрячет ее везде во вселенной» [7]. Примерно этот бесконечный дневник выглядит так: двести лет назад Мисти была Морой Кинкейд. Применяется прием двойного кодирования: героиня предстает в вечном чередовании предшественниц, которых она не помнит, но помнят другие. Сто лет назад она была Констанс Бёртон. После того, как она умерла, все увидели, насколько точно ее дневник повторяет дневник Моря. Их жизни были идентичны, и Констанс спасла остров точно так же, как его спасла Мора. После каждой смерти и последующей реинкарнации Мисти забывает, кем была в прежней жизни. Но островитяне помнят прецедент, жизненно важный для острова, и передают легенду от одного поколения к другому. Они помнят и всегда могут найти ее, чтоб привезти обратно: «До скончания вечности, каждое четвертое поколение, как только заканчиваются деньги. Когда мир угрожает вторжением, они привозят ее, и она спасает их будущее» [7]. «Дневник» героини присутствует в каждом её воплощении, является ее отличительным знаком, он вечен, как и она сама. Её свекор, отец Питера, помогает это понять Мисти: «Ты всегда ведешь дневник. В каждой инкарнации. Вот как мы можем предсказать твои настроения и реакции. Мы заранее знаем любое твое движение» [7].

В данной главе предпринята тем самым одна из первых попыток проанализировать роман Чака Паланика «Дневник» в аспекте его жанровой специфики, определяющей как хромотопические признаки (трагическая идея вечного повтора постоянных «матриц» бытия в потоке вечного времени), так и концепцию творческого гения, в условиях сегодняшнего дня не могущего найти свою реализацию. На стыке этих параметров текста появляется идея вечной реинкарнации гения. Как характерно для романа постмодернизма, автор в итоге выступает критиком современности – эпохи кризиса всех «незыблемых» ценностей, «распада» их на физическом и ментальном уровне.

Стоит отметить, что сходная концепция трагедии гения в контексте трагедии бытия наблюдается в послевоенной пьесе немецкого писателя-модерниста Ханса Хенни Янна «Томас Чаттертон» (1956).

Список литературы

1. Бочкарева, Н.С. Роман о художнике как «роман творения» в литературах Зап. Европы и США конца XVIII–XIX вв.: генезис и поэтика. Дис. ... д. филол. н. – Пермь, 2001. 390 с.
2. Семченко, Р.А. Специфика художественного метода Ч. Паланика. Дис. ... к.филол.н., 2020. 195 с.
3. Стрельникова, Л.Ю. Феномен игры в литературе немецкого романтизма: искажение фундаментальной реальности // Вестник Волжского университета им. В.Н. Татищева. 2016. Т. 1, № 1. С. 83–92.
4. Лушникова, Г.И., Чемизова, Е.Р. Поэтика антимира в прозе Ч. Паланика. // Вестник Томского гос. ун-та. Апрель. 2016. С.30–37.
5. Шамина, В.Б., Жолудь, А.И. Автобиографическое начало в творчестве Чака Паланика. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/avtobiograficheskoe-nachalo-v-tvorchestve-chaka-palanika> (дата обращения: 10.10.25).
6. Берберова, Л.Б., Кучукова, З.А., Манкиева, Э.Х. Романтизм: типология моделей художественного двоемирия (на материале художественной литературы XIX века). // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2023. Том 16. Выпуск 3. С.725–730.
7. Паланик, Ч. Дневник (пер. с англ. Е. Марцинкевич.). М.: Аст, 2013. 316 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: litmir.club/br/?b=68490 (дата обращения: 10.10.25).

THE MOTIF OF HISTORICAL MEMORY AND ITS ORIGINAL INTERPRETATION IN CHAK PALANEK'S NOVEL «DIAR»

T.N. Vasilchikova

American writer Chuck Palahniuk (Charles Michael Palahniuk, born in 1962) has now reached the pinnacle of literary fame. As a writer, Palahniuk demonstrates the key features of postmodern aesthetics in his prose: language play, genre syncretism, a nonlinear concept of space and time, intertextuality, and intermediality in various manifestations and forms. The main hypothesis of this chapter is the question of the influence of the multi-genre structure of the novel "Diary" on the nature of its chronotope, which gives rise to the motif of historical memory and eternal repetition, as well as the general ideological meaning of the novel and the philosophy of existence and the human being, which is presented in the traditions of postmodernism in a tragic way. The main symbol of the novel is the "diary," which has several meanings. Only by deciphering these meanings can you gain access to the "code" of the novel's idea and the character of its protagonist. The concept of a diary as a "time capsule" is associated with the motif of eternal return - reincarnation.

Keywords: novel, genre, diary, genius, artist, postmodernism, chronotope.

2.10. «ДРЕЗДЕН» КИАРАНА КАРСОНА КАК КЛЮЧ К ПОНИМАНИЮ НОВЕЙШЕЙ ИСТОРИИ ИРЛАНДИИ

© Е.В. Зими́на

В главе анализируется стихотворение современного ирландского поэта Киарана Карсона «Дрезден», в котором рассказывается об истории Ирландии с начала разделения Ирландии на Северную Ирландию и Республику Ирландию (1920-е годы) до наших дней. Целью работы является доказательство положения Карсона о взаимосвязи исторических событий, проходящих в разных концах Европы. События представлены через призму восприятия главного героя стихотворения – Бойла. Автор главы проводит анализ текста с целью выявления особенностей ирландского быта в этот период времени, а также анализ символов, которые на протяжении всего текста подчёркивают хрупкость человеческого бытия. Бомбардировка Дрездена, в которой участвовал герой стихотворения, как символа несправедливости, а также детская травма героя, в понимании Карсона, становятся причиной стагнации нынешнего ирландского общества и желания жить в прошлом.

Ключевые слова. Киаран Карсон, бомбардировка Дрездена, фарфор как символ, конфликт в Северной Ирландии, ИРА, стагнация.

Стихотворение Киарана Карсона «Дрезден» [1] отличается от прочих стихотворений поэта как в техническом плане, так и в тематическом.

Карсон заслуженно считается певцом Белфаста. В этом городе он родился, жил, получил образование, женился, работал в библиотеке. Умер он тоже в Белфасте и стал своеобразным «гением места» (во всех смыслах) столицы Северной Ирландии.

Изучение исторического периода через художественную литературу всегда имеет подводные камни. Известно, что взгляд писателя или поэта на исторические события зачастую бывает субъективным, а герои, живущие в определённую историческую эпоху, воспринимают текущие события через призму собственных проблем. Однако у Карсона зачастую рассказчик передаёт лишь эмоции, и читатель сам делает вывод о тех или иных событиях. Так, например, происходит в самом известном стихотворении Карсона – «Белфастское конфетти», где рассказчик оказывается свидетелем теракта [2].

В «Дрездене», которым открывается сборник «The Irish for No» (1987), Карсон отходит от своих любимых приёмов. Во-первых, «Дрезден», как уже видно из названия, выходит за пределы Белфаста, хотя, парадоксальным образом, стихотворение повествует вовсе не о Германии, а об Ирландии. Во-вторых, рассказчиков в тексте два: собственно «я», то есть повествование начинается от первого лица, но затем читатель видит события глазами человека по имени Бойл и по прозвищу Конь – Horse. В-третьих, текст стихотворения достаточно длинный в отличие от коротких текстов в одну-две строфы, типичных для Карсона. Последнее объясняется довольно просто

– невозможно рассказать об истории Северной Ирландии с 20-х годов XX века до приблизительно 70-х в нескольких строках. Два рассказчика тоже вполне понятны: в конце стихотворения первый рассказчик «я» уходит дальше, оставляя Бойла там, где он застрял во времени и пространстве. Подробнее об этом будет сказано ниже.

Что касается названия, то это один из самых интересных моментов в стихотворении Карсона.

Повествование в тексте нелинейное, читатель постоянно вынужден «перескакивать» вслед за мыслью рассказчиков в прошлое, причём это прошлое также описывается фрагментарно и нелинейно.

Рассказчик знакомится с главным героем, Бойлом по прозвищу Конь (Horse) случайно и попутно узнает, что прозвище Бойл получил из-за брата-близнеца по прозвищу Мул (Mule). Мул – алкоголик, который живёт вместе с братом в старом автокараване, окружённом стеной из ржавых консервных банок. Автор описывает сооружение как 'барочную' архитектуру. Караван стоит на окраине небольшого ирландского городка Каррик, и здесь Карсон покидает пределы любимого Белфаста. Местоположение городка символично – он находится в Республике Ирландия, но графство Донегол исторически относится к Ольстеру, хотя и не вошло в Северную Ирландию при разделе Ирландии. У Донегола большая общая граница с Северной Ирландией и совсем небольшой участок с остальной территорией Республики. Выбор автора неслучаен – как и Каррик, и графство Донегол находится между двумя частями Ирландии если не официально, то духовно и исторически, так и главный герой, Бойл, находится «между» – между двумя Ирландиями, Ирландией и Англией своим прошлым и будущим.

Также практически сразу становится понятно, что Конь Бойл выбрал жизнь в автоприцепе в окружении ржавых жестянок не из бедности. У него единственного в городке есть телевизор, а ржавые банки служат сигнализацией – невозможно пройти мимо них, не задев банки или проволоки. Также нельзя назвать Бойла социофобом – он охотно пересказывает горожанам новости, которые он смотрит по телевизору, например, про подрыв бомбы террористом-смертником где-то на Ближнем Востоке. Более того, он специально обходит город, чтобы рассказать новости. При взрыве никто не пострадал, кроме самого террориста, и Бойл начинает рассказывать про времена, когда «умели делать бомбы». Попутно идёт рассказ про молодого Флинна, которого задержали с взрывчаткой в автобусе, направлявшемся в Дерри. Здесь Карсон с чёрным юмором описывает ситуацию сразу после разделения Ирландии на Республику Ирландия и Северную Ирландию. Именно на это время пришлось детские

годы Бойла. Флинн останавливает патрульный из RUC («or was it RIC?» – спрашивает с иронией Карсон). Royal Irish Constabulary (Королевская ирландская полиция) после разделения Ирландии была расформирована, после чего была создана Royal Ulster Constabulary (Королевская полиция Ольстера), чьи полномочия, как очевидно из названия, ограничивались лишь Ольстером, точнее, той его частью, которая отошла к Северной Ирландии [3]. При этом большинство полицейских из RIC, независимо от своего вероисповедания, перешли в RUC. Но совершенно очевидно, что во времена этого политико-административного перехода у полиции, независимо от того, какое подразделение они представляли, боевики ИРА симпатии не вызывали, поэтому Флинн был арестован и получил тюремный срок.

Тюрьму Карсон описывает крайне необычно – за то время, что Флинн провёл в тюрьме, он выучил множество гэльских слов, из чего следует, что, борясь за независимость Ирландии, Флинн не говорил по-гэльски. Слова, выученные Флинном в тюрьме, входят в семантические поля «рыболовный промысел» и «сельское хозяйство». Таким образом, сокамерниками Флинна были рыбаки, фермеры, возможно, учителя. Упоминание местной присказки («when you buy meat, you buy bones/When you buy land, you buy stones») свидетельствуют о голоде и бедности населения в 20-е годы. Здесь впервые Карсон упоминает слова «delph» и «crockery ware» – фарфор. Когда фермер копает землю, лопата издаёт скрежет, словно натывается на обломки костей или осколки фарфоровой посуды. И здесь же первый, очень косвенный намёк на Дрезден – лопата разгребаёт пепел. Это символ рухнувшего прошлого, крушения жизни.

Бойл также описывает способ употребления пищи в те времена – тарелка ставилась в выдвижной ящик стола, чтобы при внезапном визите соседа ящик можно было быстро закрыть.

Бойл не говорит об этом прямо, но в детстве он не хотел быть похожим на Флинна и надеется, что выбраться из бедности ему поможет образование. Однако в школе работает жестокий учитель, и дети не получают никаких знаний. Поэтому после школы Бойл перебирается в Англию и устраивается на металлоперерабатывающий завод, где работает с ржавыми железками, которые так напоминают ограду из банок вокруг его каравана много лет спустя.

В начале Второй мировой войны Бойл поступает на службу в Королевские ВВС, которые заработали дурную репутацию даже в самой Великобритании из-за тактики маршала Артура Харриса, который стремился уничтожить не только немецкую армию, но и немецкую культуру, а также немецких рабочих вместе с семьями. Именно поэтому города, подвергшиеся

английским и американским бомбардировкам, были практически стёрты с лица земли кроме соборов, служивших точками наведения для бомбардировщиков. Харрис был единственным из британских военачальников, который не получил звание пэра Англии после войны, но заслужил прозвище «мясник Харрис» [4, с.19]. Наиболее сомнительной операцией под командованием Харриса была бомбардировка Дрездена, в которой не было стратегической необходимости, так как войска Вермахта уже покинули город. Также некоторые исследователи утверждают, что целью бомбардировки являлось устрашение Советского Союза, поскольку Дрезден должен был попасть в советскую зону после капитуляции Германии. Также считается, что целью бомбардировок могло быть уничтожение культурного наследия, так как основной удар пришёлся по центру города, где не было войск, но находились архитектурные памятники немецкого барокко, а также проживали тысячи горожан [5].

Карсон говорит про Бойла «Of all the missions Dresden broke his heart. It reminded him of china». Не разрушенные здания и не огненные смерчи, пожиравшие людей, потрясли воображение Бойла – ему постоянно чудились звуки бьющихся фарфоровых статуэток – пастушек, аллегорических фигур, изображающих Справедливость, Надежду и Мир, херувимов. В сознании Бойла возникают воспоминания о детской травме – он нечаянно разбивает фарфоровую фигурку молочницы, ассоциирующуюся у него с матерью, кормилицей и, возможно, даже пробудившую в нём чувство первой влюбленности («her mouth of rose and cream»). Отбитая рука молочницы – одна из реликвий, которую Бойл хранит в жестяной коробке из-под печенья вместе с наградами и обломками карандашей. Этот фрагмент фигурки несёт в себе громадный символический смысл – рука с кувшином протягивается к Бойлу из пустоты, из небытия, из вакуума, возникшего на месте Ирландии его детства, на месте Англии, где его мечты пошли прахом, на месте Дрездена, который он с сотнями других лётчиков превратил в пыль.

Также Карсон оправдывает свою репутацию поэта, чьи стихи будто наложены на карту [6, с. 58]. Таково стихотворение «In Parenthesis», сюда же можно отнести уже упомянутое «Белфастское конфетти».

Однако у рассказчика Бойл вызывает противоречивые чувства. К Бойлу во двор рассказчик попал случайно – в самом начале стихотворения хозяйка бедной лавки, которую интересуется лишь урожай картофеля, отправляет его в караван Бойла за какими-то сведениями. В лавке продаётся много консервов, банки из-под которых перемещаются во двор Бойла и превращаются в пирамиды, ржавеющие от времени. И Бойл, и хозяйка лавки словно застряли среди консервных банок, издающих грохот при малейшем вмешательстве

извне, как и ржавый колокольчик на двери лавки. Город полон людей-призраков – у лавочницы есть дочь, про которую все знают, но редко кто видит, так как та постоянно занимается делами по хозяйству. Мул постоянно пребывает в алкогольном дурмане. Карсон особо подчёркивает, что братья являются близнецами, но прямо говорит, что сейчас не место для сравнений. Конь Бойл – не алкоголик, но он пребывает в дурмане своего прошлого, как и жители городка, гордящиеся террористом Флинном.

Карсон показывает людей, которые будто замерли в определённый период своей жизни. В этом смысле символично и название стихотворения – оно было опубликовано в 1987 году, когда многие работы по реконструкции исторического облика Дрездена ещё находились в стадии разработки. Также Дрезден является для поэта является символом хрупкости бытия. Недаром образ дрезденского фарфора присутствует и в некоторых других стихотворениях Карсона. Например, в «Reveberation» читатель слышит эхо дальнего взрыва (очевидно, очередного теракта в Белфасте) и видит покачивающуюся, готовую упасть вазу дрезденского фарфора. «a Dresden vase is... about to topple» [7].

По сравнению с другими работами Карсона «Dresden» также отличается не только длиной самого текста, но и длинными законченными предложениями в то время, как большинство его стихотворений написаны короткими эллипсисами или даже разрозненными словосочетаниями. Это способствует усилению эффекта стагнации, затянутости, движения по кругу. Постоянные флэшей отбрасывают читателя вместе с героями в прошлое, которое, парадоксальным образом, было для героев болезненным, но из которого они не могут вырваться. Именно поэтому рассказчик и не хочет оставаться у Бойла.

«I might have stayed the night, but there's no time
To go back to that now; I could hardly, at any rate, pick up the thread.
I wandered out through the steeples of rust, the gate that was a broken bed»

Сборник «The Irish for No» вышел в свет задолго до подписания Соглашения Страстной Пятницы, поэтому автор видит современных ему ирландцев в мрачном свете. Бойл является квинтэссенцией ирландца, который разочаровался в своей стране, пытался служить извечному ирландскому врагу – Англии, что, в конечном итоге, разбило ему сердце; он охотно интересуется новостями из других стран, но не в состоянии переступить через ржавые бастионы вокруг своего примитивного дома, чтобы что-то изменить.

Та же самая тема поднимается Карсоном и в «Белфастском конфетти», где героя на КПП спрашивают «What is my name? Where am I coming from?»

Where am I going?» [2], и простые вопросы символизируют выбор, который должен сделать ирландец. Карсон сам был вынужден жить с таким выбором всю жизнь и честно старался понять все стороны конфликта, о чём неоднократно писал в своих стихах.

Список литературы

1. Carson, C. Dresden. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.ronnowpoetry.com/contents/carson/Dresden.html> (дата обращения: 12.09.2025).
2. Carson, C. Belfast Confetti. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://genius.com/Ciaran-carson-belfast-confetti-annotated> (дата обращения: 12.09.2025).
3. Royal Ulster Constabulary GC. Police Remembrance Trust. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://policememorial.org.uk/roll-of-honour-forces/royal-ulster-constabulary-gc/> (дата обращения: 12.09.2025).
4. Richard, M. Dresden and the Ethics of Strategic Bombing in World War II. Louisiana University, 2010. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://repository.lsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2241&context=honors_etd (дата обращения: 12.09.2025).
5. Бомбардировка Дрездена: воздушные варвары с человеческим лицом. История.рф. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://history.ru/read/articles/bombardirovka-driezdienna-vozdushnyie-varvary-s-cheloviechieskim-litsom> (дата обращения: 12.09.2025).
6. Neal, A. Ciaran Carson: Space, Place, Writing. Liverpool: Liverpool University Press, 2010. 238 p.
7. Carson, C. Reveberation. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://briefpoems.wordpress.com/2020/04/16/antenna-brief-poems-by-ciaran-carson/> (дата обращения: 12.09.2025).

CIARAN CARSON'S «DRESDEN» AS A KEY TO UNDERSTANDING THE CONTEMPORARY HISTORY OF IRELAND

E.V. Zimina

The chapter analyses the poem «Dresden» by Ciaran Carson, a contemporary Irish poet, that covers the history of contemporary Ireland between the 1920s, i.e. the partition of Ireland into Northern Ireland and the Republic of Ireland, up to the these days. The author aims to prove Carson's belief that historic events happening in different parts of Europe are interconnected. The events of the poem are shown through the eyes of Biyle, the main character. The author of the chapter analyses the text to identify peculiarities of Irish everyday life in the period under study and carries out the analysis of the symbols that show the fragility of human life throughout the text. The Bombing of Dresden, in which the main character took part, as a symbol of injustice, as well as his childhood trauma became, according to Carson, the cause of the current stagnation of the Irish society of the period and of the desire to live in the past.

Keywords: Ciaran Carson, bombing of Dresden, porcelain as a symbol, the Irish Troubles, the IRA, stagnation.

2.11. ОБРАЗ РОССИИ В РОМАНЕ ТОМА РОБА СМИТА «МАЛЫШ 44»

© А.С. Лузянин, О.Ю. Поляков

В главе анализируются способы репрезентации образа России и советской истории в романе Т. Р. Смита «Малыш 44». В исследовании применяется имагологический подход, а также сравнительно-исторический метод. В главе демонстрируется, что автор целенаправленно конструирует деформированный образ России, опираясь на клише и мифы. Установлено, что ключевыми приемами автора являются гиперболизация негативных аспектов советской жизни, демонизация власти и рядовых граждан, примитивизация быта и природы, а также смещение акцентов в интерпретации исторических событий.

Ключевые слова: Образ России, советская действительность, имагология, русофобский дискурс.

Том Роб Смит – британский писатель и сценарист, выбравший основной темой своего творчества советский период российской истории. Его литературный дебют состоялся в 2008 году, когда был опубликован детективный роман «Малыш 44», в котором он сосредоточился на описании послевоенной советской действительности.

Западная литературная критика высоко оценила первый роман Смита, назвав его одним из лучших современных произведений о России. Примечательна статья Фионы Атертон «Мрачная середина Зимы», в которой отмечено воссоздание в романе атмосферы эпохи: «В этом романе есть абсолютно правдоподобная мрачность, ощущение тщетности, от которого невозможно избавиться. Больницы, фермы и детские дома просто пронумерованы, а не названы; местная фабрика – “новая церковь, народный собор”; мужчины умирают от "безнадежности, незаинтересованные в выживании”» [1]. Остальные критики также отмечают авторское дарование Тома Робба Смита, делая акцент на том, как он сумел разрушить мифы о советском образе жизни, что, конечно же, не соотносится с действительностью.

Мотивированный успехом первого романа, Смит вновь обратился к теме советской истории в романах «Колыма» (2009) и «Агент 6» (2011), которые входят в трилогию о Льева Давыдове – сотруднике Министерства государственной безопасности. Основу каждого из романов трилогии составляет детективное начало, однако на первый план автор ставит описание жизни в СССР. Смит пишет о советской действительности 1950-х годов, обращая внимание на исторические, идеологические и социальные контексты эпохи. Выбирая для своих романов Россию периода СССР, автор целенаправленно формирует негативные представления о русском человеке и государстве в целом.

В романе «Малыш 44» псевдодокументальное изображение советского быта, работы государственных служб и институтов превалирует над детективным началом. По утверждениям самого Смита, при написании романа он руководствовался источниками, которые в книге приведены отдельно, после основного текста. Тем не менее, исторические факты и события не занимают центрального места в повествовании, не становясь структурообразующими элементами сюжета, а выступая лишь в качестве фона, на котором разворачивается основное действие. «Малыш 44» представляет собой не исторический роман, а скорее детективный нарратив, облаченный в псевдоисторическую оболочку. Тома Роба Смита больше интересует бытописание жизни советских людей, однако он не стремится к исторической точности, а, напротив, следует по пути имагологических деформаций: либо просто описывает далёкие от истины стереотипные явления (аплодисменты при каждом упоминании фамилии Сталина), либо создает доведенные до абсурда картины советской жизни (во время голода родители варят суп из своего умершего сына).

Преднамеренность имагологической репрезентации проявляется в расположении отдельных эпизодов романа, когда на первый план выводятся, утрируются и изображаются порой в натуралистическом ключе негативные качества героев, которые экстраполируются на гетерообраз русских в целом. Так, Том Роб Смит в сильной позиции текста описывает охоту двух героев на кота, подробно описывая то, как дети убивают животное. Тем самым автор с самого начала предпринимает попытку навязать читателю негативный образ русского человека.

Создание образа Советского Союза можно рассматривать в рамках концепции швейцарского политолога Ги Меттана, представленной в его работе «Запад-Россия: тысячелетняя война». Опираясь на выводы Меттана, можно констатировать, что Т. Р. Смит в своем романе точно воспроизводит все ключевые элементы русофобского дискурса. Исследователь выделяет несколько механизмов, при помощи которых создается искаженный образ «другого»: поддержание негативного исторического нарратива, демонизация правителей и персонализация образа врага, игнорирование и искажение ментальных особенностей изображаемого государства и др. [5]. Если Меттан анализирует эти механизмы с позиции политолога, разоблачая их как инструмент информационной войны, то Роб Смит неосознанно или сознательно использует их для создания деформированного образа России.

Мир, созданный автором романа, во многом напоминает знаменитую антиутопию Д. Оруэлла, где тоталитарное государство контролирует все аспекты общественной и политической жизни общества. Том Роб Смит

нарочито игнорирует позитивные аспекты советской жизни, показывая читателю одностороннюю картину. Писатель, рассуждая о том, что власть в СССР искажает действительность, сам прибегает к такому же приему, создавая необъективный, мифологизированный образ государства.

Города, природа и пространство в целом изображены в романе гротескно, их описания нередко далеки от достоверности, автор прибегает к примитивизации природных образов, пейзажных зарисовок или интерьеров: «...девочка отпустила дверь, и та захлопнулась. Свет проникал сюда только через щель под дверью <...> Кровать, печка, маленький столик и сундук – здесь не было ничего таинственного» [7, с. 240].

Мрачными, серыми и безрадостными представлены также городские пейзажи: «...ориентироваться оказалось довольно легко – нужный ему дом возвышался над остальными, отчетливой громадой выделяясь на фоне серого зимнего неба. На другой стороне улицы друг напротив друга громоздились несколько П-образных мрачных многоэтажек» [7, с. 54].

Даже русская природа, традиционно изображаемая как символ гармонии и мира, показана враждебной, леса и поля становятся местами страданий и преступлений: «Он живо представил себе опушку леса, место преступления – снег вытоптан оперативниками, фотографами, следователями. Все они осматривают мертвую девочку, рот ее открыт и забит землей» [7, с. 112].

В изображении русского менталитета также заметны сходства с антиутопией Дж. Оруэлла. В романе каждый боится каждого, сосед шпионит за соседом, а дети за родителями, как это было в романе «1984». Всех людей объединяет страх перед Сталиным, вокруг которого строится жизнь каждого советского человека: «Затем каждому классу предстояло написать небольшую контрольную для проверки того, насколько хорошо ученики усвоили материал. *Кто любит вас больше всех? Правильный ответ: Сталин. Кого вы любите больше всех? Правильный ответ: смотри выше*» [7, с. 176].

Проводя очевидные параллели между романом Оруэлла и реальной советской действительностью, Смит обращается к культурному тезаурусу западного читателя, его «пресуппозиции адресата», и, таким образом, пытается оказать влияние на восприятие публикой России.

Том Роб Смит, комментируя некоторые события из истории России, искажает ценностные ориентиры советского народа. Примечателен собственно авторский комментарий относительно Великой Отечественной войны: «Красная Армия получила приказ уничтожать все города и деревни, которые могли попасть в руки немцев. Тотальное уничтожение ее родного дома стало мерой предосторожности. Этими словами можно было оправдать

любую смерть. Лучше уничтожить собственный народ, чем допустить, чтобы немецкий солдат принес людям буханку хлеба» [7, с. 200]. Смещая акценты с действий захватчиков на действия Красной армии, которая защищает страну, автор практически демонизирует образ советского солдата, тем самым одобряя действия фашистов.

Автор делает страх ведущим мотивом произведения. Он пронизывает все уровни общества, заставляя людей совершать поступки, противоречащие совести: например, Раиса выходит замуж за Льва из страха, что ее могут объявить диссиденткой.

Советская идеологическая пропаганда в изображении Смита, как и многое другое, доведена до абсурда: любое отклонение от официальной линии карается, а права личности полностью игнорируются. Так, например, автор романа акцентирует внимание на том, что власти отказываются признавать существование серийного убийцы, так как это противоречит партийной идее о том, что в СССР преступность не может существовать.

Описывая советских людей, Том Роб Смит использует грубо искаженные стереотипы и мифы. Большинство персонажей изображены гротескно жестокими или недалекими. Особенно ярко точку зрения автора на советского человека демонстрирует эпизод с обнаружением одного из трупов детей: «Неожиданно он отпустил ее и убрал руку, которой сжимал Илону за шею. Она закашлялась, хватая воздух широко раскрытым ртом. Мужчина по-прежнему лежал сверху, прижимая ее к земле, но смотрел совсем в другую сторону. Его внимание привлекло что-то еще, находящееся сбоку от них. Илона повернула голову. Рядом с ней под снегом виднелось обнаженное тело молодой девушки» [7, с. 87].

Роман изобилует сценами насилия, которыми автор пытается подчеркнуть бесчеловечность системы и людей, находящихся в ней. Сотрудники МГБ и других государственных структур в романе могут совершать бесчинства разного рода, оставаясь безнаказанными: они расстреливают людей, пытаются их и занимаются фальсификацией дел. Том Роб Смит противопоставляет МГБ обычным людям, которые, по мысли автора, бесправны.

Создавая образы главных героев романа, Льва и Раисы Демидовых, писатель прибегает к обезличенной типизации. Так, Лев из идеального продукта системы по ходу сюжета преобразуется в диссидента, а Раиса олицетворяет собой интеллигенцию, вынужденную носить маску лояльности. Оба героя в ходе повествования лишаются привычного уклада жизни из-за власти. На их примере Смит показывает отношение со стороны власти как к лояльным режиму, так и к тем, кто его не поддерживает.

Том Роб Смит, будучи английским писателем, создает свой роман для западного читателя, рассуждая в типичной для массовой литературы парадигме «свой» и «чужой»: «чужим» в контексте произведения являются именно советская система и мировоззрение. В скрытой форме им противопоставляются западные ценности. Автор видит в образе «другого» врага, поэтому создает бинарные оппозиции, в рамках которых сравнивает СССР и Запад. К примеру, в мире романа жизнь человека ничего не стоит и приносится в жертву общему благу, в то время как на Западе жизнь – высшая ценность. Помимо этого, автор сталкивает индивидуализм и коллективизм: чувства и привязанности персонажей подавляются системой, но именно это в конечном итоге и спасает жизни главных героев.

Автор не стремится к объективному изображению советских реалий, напротив, он использует готовый набор культурных клише и стереотипов о СССР, сложившихся еще в период холодной войны. Смит разрушает позитивные стереотипы о России и еще более демонизирует отрицательные. Ключевой способ создания образа СССР – гиперболизация: все негативные элементы советской жизни доведены до крайней степени. Можно утверждать, что Смит не ставил перед собой задачу понять историческую сложность и многогранность эпохи, он использует советские реалии как декорацию для универсальной истории о борьбе добра и зла. Он скорее мифологизирует Советский Союз, превращая его в архетипическое царство зла, которое соответствовало бы рецепционным установкам и имагологическим ожиданиям западного читателя.

Список литературы

1. Атертон, Ф. Мрачная середина зимы // The Daily Star. 2 октября 2008. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.thedailystar.net/magazine/2008/10/02/book.htm> (дата обращения: 19.10.2024).
2. Гачев, Г.Д. Ментальности народов мира. – М.: Алгоритм; Эксмо, 2008. 544 с.
3. Земсков, В.Б. Россия на «переломе» // На переломе: образ России прошлой и современной в культуре и литературе Европы и Америки (конец XX – начало XXI вв.) / отв. ред. В.Б. Земсков. – М.: Новый хронограф, 2011. С. 4-26.
4. Козлова, А.А. Имагологический метод в исследованиях литературы и культуры // Обсерватория культуры. 2015. № 3. С. 114-118.
5. Метган, Г. Запад – Россия: тысячелетняя война / перевод М. Аннинская, С. Булгакова, Ю. Обозный]. 2-е изд., дополненное. – М.: Паулсен, 2017. 468 с.
6. Поляков, О.Ю. Становление и развитие категориального аппарата имагологии // Вестник ВятГУ. 2014. №9. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/stanovlenie-i-razvitie-kategorialnogo-apparata-imagologii> (дата обращения: 06.10.2025).
7. Смит, Т.Р. Малыш 44 / пер. с англ. А. Михайлов. – Белгород: Клуб семейного досуга, 2012. 477 с.
8. Филюшкина, С.В. Национальный стереотип в массовом сознании и литературе (опыт исследовательского подхода) // Логос. 2005. № 4 (49).

THE IMAGE OF RUSSIA IN TOM ROB SMITH'S NOVEL «CHILD 44»

A.S. Luzyanin, O.Y. Polyakov

The chapter analyzes the ways of representing the image of Russia and Soviet history in T.R. Smith's novel "Kid 44". The study uses an imagological approach, as well as a comparative method. The chapter demonstrates that the author purposefully constructs a deformed image of Russia based on clichés and myths. It is established that the author's key techniques are the hyperbolization of negative aspects of Soviet life, the demonization of power and ordinary citizens, the primitivization of everyday life and nature, as well as a shift in emphasis in the interpretation of historical events.

Keywords: image of Russia, Soviet reality, imagology, Russophobic discourse.

2.12. ИСТОРИЗМЫ И АРХАИЗМЫ КАК СТИЛИСТИЧЕСКИЙ РЕСУРС В ЯЗЫКЕ СОВРЕМЕННОЙ ФРАНЦУЗСКОЙ КОМЕДИИ

© М.Ю. Авдоница

Глава посвящена исследованию функций архаизмов в языке современной французской драматургии. Цель работы – выявить и систематизировать стилистические и смысловые задачи, которые решают устаревшие языковые единицы в комедийном тексте на материале пьесы Ива Жамиака «Акапулько, мадам». Методом лингвокультурологического и контекстуального анализа были выделены ключевые группы историзмов и архаизмов: античные и христианские выражения, средневековые фразеологизмы и устаревшие грамматические формы, литературные цитаты и анахронизмы, ставшие основой заданий учебного пособия «Язык французской театральной пьесы». Делается вывод о том, что историзмы являются эффективным инструментом обогащения современной театральной речи, придавая ей глубину и многомерность.

Ключевые слова: историзмы, архаизмы, французский язык, театральный дискурс, лингвокультурология, Ив Жамиак, «Акапулько, мадам», стилистика, интертекстуальность, анахронизм.

Язык театральной пьесы представляет собой уникальный объект лингвистического исследования, где стилистические приемы играют ключевую роль в создании художественного мира и характеристике отношений персонажей. Особое место среди таких приемов занимают архаизмы – лексические единицы, выражения или значения слов, вышедшие из активного употребления в связи с исчезновением соответствующих понятий или заменой на новые синонимы. Архаизмы и историзмы являются выразительным средством стилизации, создания комического эффекта и актуализации культурных кодов.

Устаревшей лексике посвящено значительное количество работ: фундаментальные работы В.Н. Телии [1], В.В. Воробьева [2], А.Т. Хроленко [3], а также исследования, посвященные разграничению

терминов «архаизм» и «историзм» [4], их функционированию в определенном языке [5] и их эквивалентов в других языках [6], переводу [7] и использованию в обучении иностранным языкам [8]. Однако в специфическом контексте современной французской комедии эти единицы изучены недостаточно полно.

Целью данного исследования является комплексный анализ функций историзмов и архаизмов в пьесе Ива Жамиака «Акапулько, мадам». Для достижения цели были поставлены следующие **задачи**: 1) Выявить и классифицировать устаревшие языковые единицы в тексте пьесы; 2) Проанализировать их лингвокультурологический потенциал и стилистические функции; 3) Определить роль этих единиц в построении комедийного эффекта и характеристике речевого портрета персонажей.

Актуальность работы обусловлена возросшим интересом к проблемам интертекстуальности и лингвокультурологии, а также необходимостью разработки учебных материалов по стилистике французского языка для высшей школы.

Методологическую основу исследования составили методы лингвокультурологического и контекстуального анализа. Сначала методом сплошной выборки из текста пьесы были извлечены все случаи употребления устаревшей лексики и выражений. Затем проведена их классификация по тематико-хронологическому принципу. На третьем этапе осуществлен контекстуальный анализ с целью определения стилистических и характеризующих функций каждой выделенной единицы.

Материалом послужил оригинальный текст комедии Ива Жамиака «Акапулько, мадам» (1976) [9; 10].

Краткое содержание пьесы.

В пьесе практически соблюдены единство действия, места и времени: в течение трех дней все сидят за столом в большом доме Жерома, богатого создателя рекламных роликов. Его жена Нат, домохозяйка 35 лет, занятая уборкой, готовкой, воспитанием сына Лорана (он школьник), неожиданно получает от незнакомца по телефону приглашение уехать от всей этой рутины – начав с Акапулько, путешествовать по райским уголкам планеты. За ужином она понимает, что ее мнение никого из близких не интересует. Она сообщает о решении уехать своей сестре Мартине (ей 23 года, она живет в доме Нат, которая ее воспитывает с детства), потом мужу, они ей не верят. Лоран понимает причины такого решения, но Тома, жених Мартины, утешает мальчика, говоря, что Нат уже не в том возрасте. Оскорбленная Нат нарочно ведет себя так, что Тома теряет голову. Семья пытается показать Нат, что она всем нужна и дорога, кульминацией является роскошный ужин в

ее честь. Подумав, что Нат согласна остаться, семья вновь переходит к обычному полилогу, из которого Нат исключена. Она уходит собирать вещи.

Результаты

Проведенный анализ позволил выявить и систематизировать широкий пласт устаревшей лексики в пьесе Жамиака, которая выполняет ряд важных функций.

1. Выявлены выражения, связанные с **античной культурой**:

c'est un pactole – ‘золотое дно’; ‘источник богатства’ – в тексте это насмешливое замечание Нат о вечных капризах Мартины;

Grands Dieux! – междометие ‘Великие боги’, напоминающее о том, что Галлия была провинцией Древнего Рима и ее население пять веков поклонялось его богам;

Morphée – ‘Морфей, бог сна’, в реплике Нат о том, что она прекрасно выспалась;

un parthénon – в диалоге с Нат муж извиняется за то, что был пятнадцать лет монументом самодовольства и употребляет Парфенон как имя нарицательное в гиперболе.

Эти единицы служат для придания речи персонажей возвышенности, которая часто оборачивается иронией или самопародией в бытовом контексте.

2. Христианские выражения:

la pupille de mes yeux – зеница ока;

honorer le Seigneur – восхвалять господу;

entonner le miserere – заунывно жаловаться;

l'enfer est pavé de bonnes intentions ‘благими намерениями вымощена дорога в ад’;

Cain – Каин;

междометия с именем бога и черта: *Mon dieu* (‘Боже мой’); *Bon Dieu!* (‘черт возьми’); *Dieu!* (‘господи’); *Dieu du ciel!* (‘господь всевышний’); *Dieu merci* (‘слава богу’); *parbleu!* (‘черт подери’); *Ciel!* (‘О небо’); *Hosannah!* (‘осанна’, торжествующий возглас); *Au diable!* (к чертям); *parbleu!* (‘черт побери’ – *bleu* вместо *dieu*, это выражение постоянно употребляют герои «Трех мушкетеров», так как было запрещено употреблять имя божие всуе).

Многочисленные обращения к Богу, проклятия, церковная лексика используются как эмоционально-экспрессивные маркеры, отражающие спектр чувств персонажей – от восторга до раздражения. Выражение *la pupille de mes yeux* (зеница ока) приобретает ироничное звучание в комедийном диалоге с Лораном.

3. Средневековые выражения и фразеологизмы:

Ma main au feu pour Nat! - mettre la main au feu [11] ‘поручиться головой’, речь идет об испытании, когда говорящий правду доказывает это, положив руку в огонь;

moutardier [12] – лакуна: папа римский Иоанн XXII (1316–1334) – второй папа времен Авиньонского пленения – очень любил горчицу и создал почетный пост «*le premier moutardier du pape*» для своего племянника. Обычно это выражение характеризует заносчивого человека [13], но здесь Нат приказывает подать ей горчицу тоном папы римского;

garder une dent contre qn ‘иметь зуб против кого-либо’;

Oyez, bonnes gens! ‘послушайте, хорошие люди!’ – старинная глагольная форма.

Эти единицы используются для стилизации и создания эффекта театральной условности.

4. Литературное цитирование и перефразирование:

Пародийное перефразирование известной цитаты из фарса об адвокате Патлене «*Revenons à nos moutons*» в «*Revenons aux maths!*» (когда Жером настойчиво требует от сына поступать в Политехнический университет) и цитата из трагедии Корнеля «Сид» (*Qui l'eût cru!*) придает ситуации мелодраматическое звучание и является частью французского культурного кода. Узнавание усиливает комический эффект, основанный на интертекстуальности.

5. Анахронизмы и псевдоисторизмы: Нарочитое смешение эпох в рекламе йогурта, где фигурируют экзотизмы-анахронизмы (*Каин и его шкура мамонта, Чингисхан, ятаган, мужик*) создает абсурдистский комический эффект.

Цитата «*Personne n'est parfait*» («*Nobody's perfect!*») из фильма «В джазе только девушки» играет в тексте роль псевдоисторизма, так как психолог по образованию Мартина приписывает его Юнгу, что служит для речевой характеристики персонажа.

Результаты исследования демонстрируют, что историзмы и архаизмы в пьесе «Акапулько, мадам» не являются простым украшением. Они выполняют следующие ключевые функции:

- **Создание исторического и культурного контекста**, даже если действие происходит в современности, что придает повествованию глубину.
- **Характеризация персонажей:** через использование устаревшей лексики раскрывается их образованность, ироничность, склонность к драматизации или, напротив, прагматизм.

- **Генерация комического эффекта:** достигается за счет контраста между возвышенной, архаичной формой и прозаическим, бытовым содержанием высказывания (например, *Oyez, bonnes gens!* перед принятием душа).

- **Активизация интертекстуального диалога,** который требует от зрителя/читателя определенной культуры, эрудиции и повышает интеллектуальный уровень комедии.

Проведенный анализ послужил основой заданий учебного пособия «Язык французской театральной пьесы» (МГЛУ, 2025) [14].

Заключение

Язык является хранителем культурной памяти. Устаревшая лексика, будучи введенной в современный коммуникативный контекст, не теряет своей значимости, а наполняется новыми стилистическими смыслами. Выявленные функции и классификация лексики были успешно апробированы в учебном процессе, что свидетельствует о практической ценности исследования.

Можно констатировать, что историзмы и архаизмы в языке современной французской театральной пьесы представляют собой не реликтовый, а активный и многофункциональный стилистический ресурс. В результате исследования были выделены ключевые группы историзмов и архаизмов: античные аллюзии, христианские выражения, средневековые фразеологизмы, устаревшие грамматические формы, литературные цитирования и анахронизмы. Установлено, что их использование служит для создания исторического колорита, иронии, характеристики персонажей и актуализации интертекстуальных связей. Проведенный анализ лег в основу заданий учебного пособия «Язык французской театральной пьесы».

На материале комедии Ива Жамиака «Акапулько, мадам» было показано, что устаревшие языковые единицы служат инструментом для создания комического эффекта, углубления речевых портретов персонажей, организации интертекстуальных связей и обогащения культурного подтекста произведения.

Перспективы дальнейших исследований видятся в сравнительном анализе использования историзмов в драматургии разных жанров и эпох, а также в изучении их восприятия современной театральной аудиторией.

Список литературы

1. Ковшова, М.Л. Вероника Николаевна Телия 1930—2011 // Язык, сознание, коммуникация: Сб. статей / Редкол. М.Л. Ковшова и др. – М.: МАКСПресс, 2013. С. 4–6.
2. Воробьев, В.В. Лингвокультурология. Теория и методы. – М.: РУДН, 1997. 331 с.

3. Хроленко, А.Т. Основы лингвокультурологии / Под ред. В.Д. Бондалетова. – М.: Флинта, Наука, 2008. 181 с.
4. Забавина, И.А. К разграничению терминов "архаизм" и "историзм" // Коммуникативно-функциональный аспект языковых единиц. – Тверь: Тверской гос. ун-т, 1993. С. 47–52.
5. Некрасова, Л.С. Функционирование историзмов в современном английском тексте. Дисс. ... к. филол. н. – СПб.: РГПУ им. А.И. Герцена, 2008. 169 с.
6. Французско-русский фразеологический словарь / ред. Рецкер, Я.И. – М.: Гос. издательство иностранных и национальных словарей. 1963. 1112 с.
7. Силкина, Н.С. Проблемы передачи архаизмов, диалектизмов и заимствований при переводе прозы XIX-XX веков на русский язык (на материале французского и английского языков). Автореф. дис. ... к. филол. наук. – М.: МПГУ, 2000. 23 с.
8. Меняйло, В.В., Кравченко, С.В. Кузнецова, Е.О. Классификация историзмов английского языка с целью интенсификации чтения аутентичных текстов исторической тематики // Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература. Сер. 9. Вып. 1. 2015. С. 93–98.
9. Jamiaque, Y. Acapulco, Madame // L'Avant-scène théâtre. 1976. № 598. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.avantscenetheatre.com/> (дата обращения 23.10.2025).
10. Jamiaque, Y. Acapulco, Madame // Современная французская комедия / Сост. Т.Б. Проскурникова. – М.: Радуга, 1986. С. 264–361.
11. Mettre sa main au feu // // L'Internaute. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.linternaute.fr/expression/langue-francaise/225/mettre-sa-main-au-feu/> (дата обращения 23.10.2025).
12. Moutardier // CNRTL Étymol. et Hist. 1. 1292 <<https://www.cnrtl.fr/definition/moutardier>
13. Premier moutardier du pape // Mots-surannes.fr. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.mots-surannes.fr/premier-moutardier-pape-premje-mutardje-du-pap/> (дата обращения 23.10.2025).
14. Авдонина, М.Ю. Язык французской театральной пьесы. Учебное пособие. – М.: МГЛУ, 2025. 72 с.

HISTORICISMS AND ARCHAISMS AS A STYLISTIC RESOURCE IN THE LANGUAGE OF CONTEMPORARY FRENCH COMEDY

M.Yu. Avdonina

The chapter examines the functions of archaisms in the language of contemporary French drama. The aim of the study is to identify and systematize the stylistic and semantic functions fulfilled by obsolete linguistic units in the text of Yves Jamiaque's play «Acapulco, Madame». Using cultural linguistics and contextual analysis, key groups of archaisms were identified: Antiquity allusions, Christian expressions, medieval phraseological units and obsolete grammatical forms, literary quotations, and anachronisms, which form the basis of the assignments in the textbook "The Language of the French Theatrical Play." It is concluded that archaisms are an effective tool for enriching contemporary theatrical language, giving it depth and multidimensionality.

Keywords: historicisms, archaisms, French language, theatrical discourse, cultural linguistics, Yves Jamiaque, «Acapulco, Madame», stylistics, intertextuality, anachronism.

2.13. ИСТОРИКО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ФРАНЦУЗСКОГО ГАСТРОНОМИЧЕСКОГО ЗАСТОЛЬЯ В ТЕАТРАЛЬНОЙ ПЬЕСЕ

© Н.И. Жабо, И.Б. Чернышева

Глава посвящена исследованию функций гастрономических элементов в структуре современной французской театральной пьесы. Цель работы – выявить, как выбор блюд, ритуалы их подачи и обсуждения за столом служат не только фоном, но и активным средством раскрытия характеров, конфликтов и культурных кодов. Материал: комедия И. Жамиака «Акапулько, мадам». Методы: лингвокультурологический и контекстуальный анализ. Результаты: установлено, что сцены застолья выполняют ключевые нарративные и характеризующие функции, маркируя психологическое состояние персонажей, транслируя и одновременно подвергая рефлексии или иронии ключевые элементы национальной идентичности. Вывод: застолье в пьесе является микромоделью французского общества, его культурных ценностей, этикетных норм и межличностных отношений.

Ключевые слова: французская гастрономия, лингвокультурология, театральный дискурс, Ив Жамиак, «Акапулько, мадам», исторические аллюзии, пищевые ритуалы, этикет, комедия, культурный код.

Французская кухня, являясь частью всемирного культурного наследия ЮНЕСКО, представляет собой не только совокупность кулинарных практик, но и сложный культурный феномен, отражающий историю, социальные нормы и менталитет нации. Изучение репрезентации гастрономии в художественных текстах, в частности в драматургии, позволяет выявить имплицитированные культурные коды и их роль в построении художественного мира. Современная французская комедия, оставаясь верной традиции изображения быта, использует сцены застолья как важный инструмент характеристики персонажей и развития конфликта.

Французская национальная кухня (*Le repas gastronomique français*) вошла в 2010 г. в Список всемирного наследия ЮНЕСКО [1]. В 2016 г. в городе Туре была открыта Вилла Рабле («*Villa Rabelais*»), напоминающая о Гаргантюа и Пантагрюэле как о любителях вкусно и обильно поесть, для встреч специалистов гуманитарных и социальных наук, что привело к созданию Университета гастрономических наук [2]. В 2022 г. в Список всемирного наследия ЮНЕСКО включен и багет [3], который в исследуемом нами тексте играет важную роль.

Значительный интерес к французскому гастрономическому дискурсу проявляют как современные русские исследователи (среди них Ф.Л. Косицкая и Зайцева И.Е. [4], Л.В. Мещерякова и К.И. Осиян [5]), так и зарубежные социолингвисты (Ж. Бусоко и др. [6]) и историки гастрономии, такие как Марион Годфруа-Тейар и Ксавье Декто [7], Особенно значимым, по мнению французов, является торжественный гастрономический ужин

(Франсис Шеврие и Лоик Бьенаси [8]) и отдельные его этапы, в частности, подача сыров [9].

Данное исследование является частью регулярно проводимых дискуссий и круглых столов межвузовского коллектива [10; 11] и входит в состав материалов по дисциплине «История и культура стран второго иностранного языка» факультета заочного обучения Московского государственного лингвистического университета [12].

Несмотря на большой интерес в целом, функционирование гастрономических элементов в драматургическом тексте как структурного и смыслообразующего элемента исследовано недостаточно.

Целью данного исследования является комплексный анализ функций элементов гастрономического застолья в пьесе Ива Жамиака «Акапулько, мадам». Для достижения цели были поставлены следующие **задачи**:

1. Классифицировать типы гастрономических сцен в пьесе.
2. Выявить и проанализировать историко-культурные аллюзии, связанные с едой и напитками.
3. Определить роль гастрономических элементов в развитии сюжета, создании комического эффекта и речевой характеристике персонажей.

Актуальность работы обусловлена интересом современной гуманитарной науки к проблемам репрезентации повседневности, а также практической потребностью в изучении культурных кодов для преподавания языка и страноведения.

Методы

Методологической основой исследования выступили принципы лингвокультурологического и контекстуального анализа.

На первом этапе методом сплошной выборки из текста пьесы были извлечены все реплики и ремарки, связанные с приготовлением, подачей и потреблением еды и напитков.

На втором этапе проведена их классификация по типам приема пищи (повседневные, праздничные) и их функциям в повествовании.

На третьем этапе осуществлен детальный контекстуальный анализ каждой выделенной сцены с целью выявления исторических аллюзий, потенциала для характеристики отношений персонажей и для комического эффекта.

Материалом послужил оригинальный текст пьесы Ива Жамиака «Акапулько, мадам» (впервые напечатанный в одном из сборников театральных пьес в 1976 г. [13] и изданный в нашей стране в 1986 г. [14], а также задания пособия на его основе [15].

Краткое содержание пьесы. Нат, домохозяйка 36 лет, живет в безупречном браке пятнадцать лет. Муж заставил ее бросить работу модельера во имя воспитания сына Лорана. В доме также живет младшая сестра Нат, Мартина, 23 лет, которая приводит на обед своего нового жениха Тома. В прологе незнакомец звонит Нат по телефону и назначает ей встречу в аэропорту. Он смеется над ее респектабельностью и предлагает улететь сначала в Акапулько, а потом ехать по райским уголкам мира все дальше и дальше. Нат начинает наблюдать за отношением к ней в семье. Ее привычно не замечают, не слушают все, кроме Лорана. Она сообщает сестре, а потом мужу, что уезжает. Ей не верят, но потом решают подыграть ей, чтобы она успокоилась. Тома обижает Нат, сказав Лорану, что мама не уедет, потому что она не в том возрасте. Нат обвораживает Тома, он покрывает ее руки поцелуями, и это видит Мартина. Ей готовят роскошный завтрак, потом обед. Но, решив, что сделано достаточно, снова начинают вести себя так, как в начале пьесы – равнодушно не слушают ее. Она идет собирать вещи.

Результаты

Проведенный анализ позволил систематизировать гастрономические сцены в пьесе и выявить их ключевые функции.

1. Повседневные приемы пищи как отражение динамики отношений в семье:

○ **Обычный ужин:** Настойчивые вопросы главной героини Нат «*Reprendrez-vous de l'andouillette?*» («Будете еще андуэт?») остается без ответа, так как семья привычно игнорирует ее. Реализуется двойной смысл сцены: а) Сильный запах колбаски андуэт, которую необходимо вынести из столовой до подачи сыров; б) муж героини, ее сестра и жених сестры ведут оживленный полилог и не замечают Нат. Это служит метафорой нарастающих проблем, и в финале пьесы, в конце парадного ужина, когда члены семьи решают, что достаточно постарались, чтобы отговорить Нат от отъезда из дома, она задает тот же вопрос (но уже о сырах), что знаменует развязку конфликта. И зритель понимает, что она приняла решение уехать.

○ **Завтрак:** Сцена с Лораном, которому каждый вошедший дает противоположное указание, сидеть прямо или наклониться над чашкой и не капать на пижаму багетом, который он обмакивает в кофе по французской традиции. Это нерешенный вопрос этикета и вопрос о чистоте, но это является и комической иллюстрацией мелочного контроля в семейных отношениях. Его угроза «Вот будут у меня дети... Шесть будут сидеть наклонившись, и шесть прямо!» – это пародийный протест против гиперопеки.

○ **Завтрак в постель:**

«ЖЕРОМ. Ты хорошо спала, дорогая?

НАТ. Да, Мартина разбудила меня, принесся завтрак в постель. Тёплые бриоши и круассаны на серебряном подносе и кружевная салфеточка!»

○ **Горячий успокоительный напиток тизан:**

«Нат вошла с подносом, на котором чайник и чашка.

НАТ. Липовый цвет и мята для тебя, дорогой!»

Горячий заваренный успокоительный сбор для усталого после работы мужа – это приятная ежевечерняя процедура неспешного питья напитка, который французы называют тизан. Травяные чаи можно готовить из любой части растения, их заваривают, обработав (сушка, приготовление на пару и т. д.). Чай не характерен для французского обихода.

2. Праздничные и ритуальные приемы пищи как способ характеристики и иронии:

○ «Лимонадная вечеринка» (*citronnade-party*): Эта искусственная, «открыточная» попытка устроить мексиканский вечер оборачивается ссорой жениха и невесты. Реплика Мартины о теплом лимонаде «*C'est dégueulasse*» ('это отвратительно') имеет двойной смысл и относится одновременно к напитку и к пылким ухаживаниям Тома за Нат. Это единственное английское гастрономическое заимствование в пьесе.

Парадный ужин (*Le souper des grands soirs*): Детали сервировки: «Очень красивая скатерть, фарфоровые приборы, столовое серебро, хрустальные бокалы, а на середине стола – большой букет цветов... Мартина держит в обеих руках большой серебряный поднос, накрытый серебряным колпаком»), специальная одежда Мартины и Лорана: «*robe d'hôtesse*» 'униформа официантки', «*toque de cuisinier*» 'колпак повара', через руку у Лорана сложенная белая салфетка.

Церемонная и стильно произнесенная фраза «*Madââme est servie!*» (означающая, что можно начинать обед) создают образ идеального ритуального «театрального действия» вкушания еды, которое свойственно всем носителям французской культуры. Однако эта идиллия сопровождается шантажом Жерома («после сыра я собираюсь повеситься») и смешным моментом подачи к мясу горчицы и изысканного соуса бешамель, гордости Мартины как кулинара. Мартина открыто говорит, что надеется таким образом заставить Нат остаться дома. При этом она перефразирует выражение «*le jeu en vaut la chandelle*» 'игра стоит свеч!': «*Pourvu que la tambouille en vaille la chandelle*», употребляя просторечное слово *tambouille* 'стряпня; еда' вместо слова *jeu* 'игра'.

Все умеют наслаждаться: («Нат благоговейно отпивает из бокала вино, наслаждаясь им как знаток»), делать комплименты хозяйке («**Un vrai beurre, ce rôti. А côté, la culotte de velours du Bon Dieu n'est qu'un blue-jean**» ‘Это роти – мягкое как масло. По сравнению с ним бархатные штаны Господа все равно что джинсы’) и обслуживать: «Нат ставит бокал на стол. Тома поспешно берет бутылку. Мартина встаёт, берёт с тележки мясное блюдо, подходит к Нат сзади и кладет ей на тарелку».

3. Историко-культурные аллюзии в гастрономическом коде:

○ «**Veau Marengo**», известнейший французский рецепт. Предложение Нат приготовить это блюдо («**Refaisons l'Histoire!**» ‘давай проживем историю заново’) – не просто кулинарный выбор, а символический вызов мужу. Отсылка к решающей победе Наполеона в 1800, после которой его личный повар сумел придумать «из ничего» рецепт цыпленка или мяса Маренго, позволяет интерпретировать это как заявку Нат на собственную «победу» в семейной борьбе.

○ «**Crottin de Chavignol**»: Упоминание этого конкретного сыра с детальным описанием его вкуса («ароматы грибов и подлеска... ореха и фундука») служит маркером принадлежности к культуре «вкуса» и отличает истинных ценителей.

○ **Les œufs mimosa**: яйцо, сваренное вкрутую, нарезают пополам, достают желток, смешивают его с майонезом и другими ингредиентами и вкладывают обратно. Лоран показывает, что Мартина плохая хозяйка и ничего не готовила, когда Нат однажды уехала на несколько дней из дома. Всем во Франции известно, что Элвис Пресли угощал этим блюдом группу Битлз.

Обсуждение

Результаты исследования демонстрируют, что гастрономия в пьесе Жамиака «Акапулько, мадам» является полноценным нарративным инструментом.

1. **Еда как индикатор отношений**: Эволюция от повтора вопроса об андуйет до такого же повтора предложения сыра в финале маркирует путь от скрытого раздражения Нат к открытому кризису и отъезду. Ритуалы застолья (сервировка, этикет) показывают разрыв между внешней стороной жизни семьи и ее внутренним неблагополучием.

2. **Комический и драматический потенциал**: Абсурдность сцены завтрака Лорана, контраст между изысканным соусом и простой горчицей, пародийная «вечеринка» – все это служит источником комедийного эффекта, основанного на нарушении норм и ожиданий. В то же время эти сцены несут

драматическую нагрузку, раскрывая непонимание мужа и сестры, и в то же время, трудный путь к пониманию причин поведения Нат ее сыном.

3. Культурный код и интертекстуальность: Использование исторических аллюзий требует от зрителя определенной культурной компетенции. Понимание этих отсылок обогащает восприятие текста, превращая бытовой диалог в многоуровневое высказывание. Таким образом, застолье в пьесе Жамиака выполняет функцию культурного и социального зеркала, в котором отражаются не только гастрономические пристрастия французов, но и глубокие психологические и социальные проблемы современной семьи.

Проведенный анализ подтверждает продуктивность лингвокультурологического подхода к изучению драматургического текста.

Заключение

В заключение можно констатировать, что гастрономические сцены в комедии Ива Жамиака «Акапулько, мадам» являются не бытовым фоном, а сложно организованной системой, выполняющей ключевые сюжетные, характеризующие и культурологические функции. Через выбор блюд, ритуалы их подачи и обсуждения раскрываются динамика семейных отношений, индивидуальные черты персонажей, актуализируются исторические аллюзии и создается комический эффект. Исследование подтвердило, что французское гастрономическое застолье представляет собой значимую часть французского культурного кода, расшифровка которого необходима для глубокого понимания современной французской драматургии.

Полученные результаты могут быть использованы в дальнейших исследованиях репрезентации повседневности в литературе, а также в практике преподавания лингвокультурологии и страноведения.

Список литературы

1. Андреев, С. Французская национальная кухня вошла в Список всемирного наследия ЮНЕСКО. 29.04.2020. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://france-guide.ru/unesco-gastronomia> (дата обращения: 29.10. 2025).

2. L'université ouverte des sciences gastronomiques. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://villa-rabelais.fr/fr/universite-ouverte-des-sciences-gastronomiques> (дата обращения: 29.10. 2025).

3. La baguette de pain inscrite au patrimoine immatériel de l'Unesco. . [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.culture.gouv.fr/actualites/La-baguette-de-pain-inscrite-au-patrimoine-immateriel-de-l-Unesco> (дата обращения: 29.10. 2025).

4. Косицкая, Ф.Л., Зайцева, И.Е. Французский гастрономический дискурс и его жанровая палитра // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2016. №2 (167). С. 25–30.

5. Мещерякова, Л.В., Осиян, К.И. Особенности французской гастрономической культуры и способы перевода гастрономической лексики на русский язык // Журнал: Научные исследования: от теории к практике. – Омск. 2016. №1 (7). С. 216–217.
6. Boussoco, J., Dany, L., Giboreau, A., Urdapilleta, I. «Faire la cuisine»: approche socio-représentationnelle et distance à l'objet. In: Les Cahiers Internationaux de Psychologie Sociale 2016/3 № 111. P. 367–395.
7. Godfroy-Tayart, M., Dectot, X. L'histoire passe à table. Eds. Payot et rivages. 2016. 180 p.
8. Le Repas gastronomique des Français / sous la dir. de Francis Chevrier et Loïc Bienassis Paris, Eds. Gallimard, 2015. 272 p.
9. Le plateau de fromages idéal : conseils pour bien servir le fromage. [Electronic resource]. <https://www.makro.be/fr-BE/inspirations/2015/11/11> (дата обращения: 09.10.2016).
10. Жабо, Н.И., Авдоница, М.Ю., Бобунова, А.С. Культурема «Французская кухня» в русской культуре как ведущая тема межвузовских студенческих семинаров на французском языке // Традиционная культура в современном мире. История еды и традиции питания народов мира. – М.: Новое Время, 2023. С. 281-287.
11. Жабо, Н.И. Авдоница, М.Ю. Образовательные проекты по традициям и практике французской кухни // Традиционная культура в современном мире. История еды и традиции питания народов мира. – М.: Центр по изучению взаимодействия культур, 2019. С. 128–137.
12. Авдоница, М.Ю., Жабо, Н.И. Франция в современном мире: Учебное пособие по дисциплине «История и культура стран второго иностранного языка». – М.: Московский государственный лингвистический университет, 2024. 86 с.
13. Jamiague, Y. Acapulco, Madame // L'Avant-scène théâtre. 1976. № 598. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.avantscenetheatre.com/> (дата обращения 23.10.2025).
14. Jamiague, Y. Acapulco, Madame // Современная французская комедия. Сборник. / Сост. Т.Б. Проскурникова. – М.: Радуга, 1986. С. 264–361.
15. Авдоница, М.Ю. Язык французской театральной пьесы. Учебное пособие. – М.: МГЛУ, 2025. 72 с.

HISTORICAL AND CULTUROLOGICAL ASPECT OF THE FRENCH GASTRONOMIC MEAL

N.I. Zhabo

The chapter examines the functions of gastronomic elements in the structure of a modern French theatrical play. The aim of the research is to identify how the choice of dishes, the rituals of their serving and table discussion serve not only as a background but also as an active means of revealing characters, conflicts, and cultural codes. Material: the comedy «Acapulco, Madame» by Yves Jamiague. Methods: cultural linguistics and contextual analysis. The study results establish that gastronomic scenes perform key narrative and characterising functions: they mark the psychological state of the characters, conveying and simultaneously subjecting to reflection or irony key elements of national identity. Conclusion: the food scenes in the play is a micro-model of French society, its cultural values, etiquette norms and interpersonal relationships.

Keywords: French gastronomy, cultural linguistics, theatrical discourse, Yves Jamiague, «Acapulco, Madame», historical allusions, food rituals, etiquette, comedy, cultural code.

2.14. ЛАКУНАРНОСТЬ ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ ИСТОРИИ: ОПЫТ ПЕРЕВОДА НА ИСПАНСКИЙ ПОВЕСТИ Н. БАРАНСКОЙ «НЕДЕЛЯ КАК НЕДЕЛЯ»

© Ю.Н. Сандлер

В главе рассматривается опыт перевода на испанский язык повести Н.В. Баранской «Неделя как неделя» (первое издание – 1969 г., авторская редакция – 1989 г.). Анализируются трудности передачи лакун, обусловленных историко-культурным контекстом произведения, а также способы их компенсации в переводе. Особое внимание уделяется понятиям и лексемам, представляющим мотивированные лакуны по отношению к испанскому языку. Испанский перевод повести выполнен впервые. Автор главы и перевода совпадают, что позволяет сочетать аналитический и практический подходы к материалу.

Ключевые слова: лакуна, лакунарность, советизм, Баранская, испанский язык, советская литература, франкизм.

Повесть Н.В. Баранской «Неделя как неделя» была впервые опубликована в журнале «Новый мир» в 1969 году. Повесть имела «большой и заслуженный успех у читателей» [1, с. 323] и «большой общественный резонанс» [2, с. 244], однако не получила одобрения от партийного руководства и была практически забыта. Вместе с тем, произведение получило широкое распространение за рубежом, в 70-е повесть была издана в США, Швейцарии, Дании, ФРГ, Франции, Италии и т.д. В Советском Союзе и, позднее, в России, повесть «Неделя как неделя» переиздавалась в составе сборников в 1981 и 1990 году (с авторскими правками 1989 года), однако не получила широкого признания.

В настоящее время повесть «Неделя как неделя» входит в программу подготовки к экзамену по русскому языку уровня A-Level в Великобритании вместе с произведениями таких классиков русской и советской литературы, как А.С. Пушкин, Н.В. Гоголь, А.П. Чехов, А.И. Солженицын и т.д. [3]. Существует три перевода повести на английский язык – первый, «Alarm Clock in the Cupboard», выполненный Беатрис Стилман (1971 г.), «A Week Like Any Other Week» Эмили Лерман (1974 г.), и «A Week Like Any Other: Novellas and Stories», который включает редакторскую правку от 1989 года, переведенный Пьетой Монкс (1989 г.). Наиболее распространенный перевод Э. Лерман включает ряд исторических неточностей.

Данные о переводе повести на испанский язык отсутствуют. В Испании организации, освещающие вопросы социализма, в качестве иллюстративного материала используют англоязычный перевод Э. Лерман [4].

Повесть в английском переводе была включена в программу по литературе Государственной школы иностранных языков (EOI) города

Альбасете (Испания) в 2024-2025 учебном году. Студенты проявили устойчивый интерес к произведению, сопоставляя советские и испанские реалии 1960-х годов. Процесс анализа был затруднён отсутствием в переводе Э. Лерман комментариев, необходимых для адекватного восприятия социокультурных особенностей, малознакомых испанской аудитории. В связи с этим автором статьи предпринята попытка создания испанского перевода повести.

Повесть охватывает семь дней, с понедельника по воскресенье, из жизни советской молодой матери конца 60-х: Ольга Воронкова работает младшим научным сотрудником НИИ, ее муж трудится в закрытом учреждении, их дети посещают ясли и детский сад. «Сюжет повести демонстрирует насколько была сложна женская повседневность: необходимость сочетать дом и работу одновременно еще отягощалась бытовой неустроенностью» [2, с. 244].

Особое внимание при переводе повести уделялось лакунам – лингвистическому феномену, впервые описанному канадскими лингвистами Ж.-П. Винэ и Ж. Дарбильтэ в 1950-е годы. Они определили лакуны как «пробелы» перевода, возникающие при отсутствии в целевом языке эквивалента исходного слова [5, с. 65]. В англоязычной традиции используются термины *lexical gap* и *semantic gap*, в испанской – *laguna léxica* и *laguna lingüística*. Наибольшее развитие теория лакун получила в советской и российской лингвистике: Ю.С. Степанов называл лакуны «анти-словами» и приводил примеры русских лексем «ровесник», «уютный» (по отношению к французскому языку) [6]. Лакунами по отношению к испанскому языку будут являться, например, «выспаться», «наестся», «ухмыльнуться» [7]. Существенный вклад внесли Ю.А. Сорокин и И.Ю. Марковина, разработавшие целостную теорию лакун в труде «Этнопсихолингвистика» (1988). Для выявления лакун необходимо исследование аутентичных языковых материалов – переводов и корпусов. Единой классификации лакун нет, однако различают межъязыковые и внутриязыковые лакуны; согласно Ю.С. Степанову, абсолютными считаются лакуны, которые осознаются при составлении переводных словарей, а относительными – употребляемые в языке-мета реже, чем в исходном. Г.В. Быкова предлагает выделять мотивированные и немотивированные лакуны по принципу внеязыковой обусловленности [8]. По мнению В.Л. Муравьева, лакуны важно рассматривать также в историческом контексте, так как языки продолжают непрерывное развитие [9]. Становится очевидным, что без изучения историко-социологического контекста заполнение лакун в рамках перевода не представляется возможным.

В данной работе представлены примеры межъязыковых лагун, появление которых обусловлено различием социально-бытовых условий проживания носителей русского и испанского языков. Преимущественно были проанализированы советизмы, представляющие собой лингвистический феномен, впервые в советской лингвистике описанный Г.В. Черновым [10]. Советизм можно определить как тип лексической единицы, который появился в активном словаре после революции 1917 года и был связан с элементами общественной и политической жизни советской эпохи.

В повести «Неделя как неделя» [11] представлен повседневный уклад жизни типичной советской женщины 1960-х годов, детерминированный социальными и политическими нормами эпохи. Положение женщин в Испании в тот же период также регулировалось жесткими нормативами, их характер определялся патриархальным устройством общества, опиравшимся на догматы католицизма. Режим Ф. Франко (1939–1975) существенно ограничил права женщин по сравнению с мужчинами [12; 13]. В отношении бытового устройства общества также наблюдались существенные отличия между СССР и Испанией 60-70 годов. Традиционными для СССР стали очереди [14; 15; 16], общественные прачечные [17; 18], коммунальные квартиры [19]. Все это отсутствовало в испанском социуме 60-х, где «условия жизни значительно улучшились» по сравнению с периодом после Гражданской войны [20; 21; 22, с. 3].

Работа по переводу произведения Н.В. Баранской на испанский язык требовала детального погружения в историко-социальный контекст Испании и СССР 60-70 годов для достижения максимальной точности и использования при невозможности прямого словарного перевода аналитических конструкций или специальных комментариев.

«Кооперативная квартира» является примером советизма, немотивированной лагуны, требующей не столько заполнения, сколько культурологического комментария. Пример из произведения: «Муж Люси черной – доктор наук, недавно построили большую **кооперативную квартиру**, денег хватает...» [11] – предлагаемый перевод: *El esposo de Lusya la Morena es un doctor en ciencias, recientemente construyeron un gran **apartamento cooperativo**, les sobra el dinero... (N. del T. En la Unión Soviética, solo las personas con altos ingresos podían ser propietarias de un apartamento cooperativo).*

В толковых словарях под редакцией С.А. Кузнецова, С.И. Ожегова и Д.Н. Ушакова не приводятся определения для «кооперативной квартиры». В словаре под редакцией С.А. Кузнецова кооператив объясняется как жилищная организация, в которой пайщик может приобрести квартиру [23,

с. 455]. Постановление о жилищно-строительной кооперации было принято в 1925 году в СССР, но в полную силу заработало только в 1958 году после решения ЦК КПСС о создании жилищно-строительных кооперативов (ЖСК) [24]. Члены ЖСК строили жилье за свой счет, но получали льготы и ссуду от государства. Ранее жилье в СССР распределялось бесплатно, в порядке очереди, через предприятия и организации. Потеря места в очереди на бесплатное жилье была существенным недостатком вступления в кооператив, поэтому доля ЖСК в общем объеме жилищного строительства в СССР не превышала 7-8% [25, с. 59]. «Кооперативная квартира считалась в СССР признаком богатства» [26, с. 26], гарантировала «удобную и спокойную жизнь, свободную от угнетающей атмосферы коммуналок» [там же], и воспринималась «обычным советским человеком так же, как сейчас средний россиянин воспринимает элитное жилье» [27].

В Испании не существовало централизованной системы распределения жилья, подобной советской: недвижимость находилась в частной собственности, могла быть приобретена или арендована. Для граждан с низкими доходами предусматривалось строительство малоэтажного доступного (*Casas Baratas*) и «государственно субсидируемого жилья» (*Vivienda de Protección Oficial*), квартиры в котором можно было купить или арендовать по цене значительно ниже рыночной. Когда данные меры оказались недостаточными, в конце 1950-х годов был принят ряд законов, приведших к появлению кооперативного жилья. На 1960-е годы пришелся взрыв его популярности [28], что позволило гражданам с относительно невысокими доходами рассчитывать на приобретение собственной квартиры.

«Кооперативная квартира» в повести Н.В. Баранской не могла быть переведена на испанский язык термином *apartamento cooperativo* без дополнительных комментариев, несмотря на схожесть концептов: квартира, право собственности на которую возникает у члена жилищного кооператива после полной выплаты паевого взноса. Смысловое содержание понятия «кооперативная квартира» в русском языке включает дополнительные коннотативные компоненты, такие как «богатство» и «высокий социальный статус», которые отсутствуют в значении аналогичного термина в испанском языке. Для перевода был предложен комментарий (*Nota del traductor, N.del T.*): «В Советском Союзе только люди с высокими доходами могли приобрести кооперативную квартиру».

Следующим примером советизма, мотивированной лакуны является «коммунальная квартира». Примеры из текста и предлагаемый перевод: – Хочешь сменить свою трехкомнатную квартиру на мою комнату

в коммунальной? [11] —¿Quieres cambiar tu apartamento de tres habitaciones por mi habitación en una **kommunalka**?

Он жил в большой коммунальной квартире [11]. Él vivía en una amplia **kommunalka**.

В Словаре русского языка С.И. Ожегова советизм «коммунальная квартира» объясняется как та, где живут несколько семей [29, с. 241]. В Большом словаре русского языка под редакцией С.А. Кузнецова уточняется, что эта квартира предоставлялась городским хозяйством [23, с. 445]. Лексема «коммуналка» с пометкой «разговорное» дается в обоих словарях. Коммунальная квартира выступает одним из символов эпохи СССР, в современной культуре с ней связана репрезентация советского прошлого [19; 30]. Коммунальные квартиры были результатом государственной политики уплотнения и национализации жилья после революции 1917 года и оставались частью социального ландшафта страны практически до распада СССР. Проживание в коммунальной квартире характеризовалось отсутствием полноценного личного пространства, созависимостью с соседями, бытовыми неудобствами.

В Испании отсутствовали предпосылки введения политики уплотнения. Жилье оставалось частной собственностью. В период массовой урбанизации в середине XX века, преимущественно в 60-е годы, в рабочих районах крупных городов семьи с невысоким уровнем дохода могли арендовать комнаты в квартирах, где уже проживали другие семьи – это называлось *apartamento compartido* (совместное жилье) [31]. Концепция *apartamento compartido* остается популярной и в настоящее время, прежде всего, как альтернатива студенческим общежитиям. Расселение добровольное и осуществляется в арендуемое жилье. Отсутствие в Испании такого феномена, как коммунальные квартиры, косвенно подтверждается и использованием в источниках транслитерального перевода лексемы: *kommunalka* [32; 33]. Большой русско-испанский словарь под редакцией Г.Я. Туровер дает перевод для «коммунальной квартиры» как «*apartamento communal (compartido)*» [34, с. 240], что, на наш взгляд, не является полноценной альтернативой. В качестве переводческого решения была выбрана транслитерация: *kommunalka*.

Следующей лакунарной лексемой, выбранной для анализа, стала «прачечная». Пример из текста и предложенный перевод: Диме надо сходить в **прачечную** [11]. *Dima debe ir a la lavandería (N. del T. En la Unión Soviética, las lavanderías eran establecimientos de servicio donde los residentes podían dejar su ropa para que fuera lavada por un módico precio. El proceso de lavado,*

así como la recogida y la entrega de las prendas, estaban centralizados y eran gestionados por el personal del local).

Толковые словари русского языка объясняют лексему «прачечная» как ‘предприятие бытового обслуживания, которое производит стирку и последующую обработку белья’ и ‘помещение для стирки белья’ [23, с. 955], ‘общественное предприятие’ [29, с. 469], ‘обслуживающее потребности граждан в стирке белья’ [35, Т. 2, стб. 704]. Данная лексема не является в полной мере советизмом, потому что первые прачечные в России в значении предприятия, оказывающего бытовые услуги по стирке населению, появились в конце XIX – начале XX века, коммунальные прачечные накануне войны работали более, чем в 100 городах РСФСР [36], активно развивалось банно-прачечное хозяйство в послевоенные десятилетия [37]. В Советском Союзе услугами прачечных население пользовалось даже после появления на рынке стиральных машин: их было трудно приобрести, а массовое производство было запущено только в 80-х годах [38].

Лексема «прачечная» переводится русско-испанскими словарями как *lavadero* или *lavandería* [39, с. 712; 40; 34, с. 515]. Словарь Королевской Академии испанского языка (RAE), которая выполняет функцию регулятора языковой нормы на всей территории бытования испанского языка, дает шесть значений для лексемы *lavadero*, в числе которых ‘место для стирки’, ‘предприятие, где отмываются нелегальные доходы’, ‘объекты для промывки полезных ископаемых’ [41]. Для лексемы *lavandería* RAE дает четыре значения, в том числе, аналогичные толкованиям *lavadero*, а также ‘промышленное предприятие, занимающееся стиркой’. Организаций, куда гражданам можно было отнести в стирку белье, в Испании не существовало. В начале века и до появления в домах стиральных машин стирка могла осуществляться в специально оборудованном общественном месте, защищенном крышей, с водоснабжением из ближайшего водоема, процесс организовывался самостоятельно. В конце 50-х в домах начали устанавливать стиральные машины [42; 43]. Предприятия для стирки белья, обслуживающие юридических лиц, существуют до сих пор, в городах также действуют прачечные самообслуживания.

В связи с отсутствием в Испании аналогичных советским организациям по оказанию населению услуг по стирке белья, для перевода лексемы на испанский язык было выбрано слово *lavandería* с уточняющим комментарием переводчика: «В Советском Союзе прачечные представляли собой предприятия сферы услуг, куда жильцы могли сдать одежду для стирки за

небольшую плату. Процесс стирки, а также приём и выдача белья были централизованы и управлялись персоналом».

Следующей мотивированной лакуной является «культпоход». Пример из текста и предложенный вариант заполнения лакуны: **Культпоход** – это не для меня, не для нас с Димой [11]. **Una salida cultural** – eso no es para mí, no es para Dima y para mí.

Словари под редакцией С.И. Ожегова и С.А. Кузнецова определяют лексему «культпоход» как коллективное посещение культурно-просветительского учреждения (театра, музея, кино и т.п.) [29, с. 261; 23, с. 479], в Словаре Д.Н. Ушакова к этому значению добавлены ‘Кампания по ликвидации неграмотности в кратчайший срок (офиц.)’ и ‘Культурно-просветительная кампания’ [35, Т. 1, стб. 1545]. А.В. Завадская, говоря о влиянии Революции 1917 года на систему русского языка, отмечает лексему «культпоход» в числе слого-словных аббревиатур, являющихся объединением начального элемента одного слова с другим словом, представленным в полном виде, вместе с такими языковыми единицами, как «политбюро», «агитпункт», «сельсовет» [44]. Созданная по новым канонам словообразования и обозначающее новое для общества явление, лексема представляет собой один из ярких примеров советизма. Согласно данным Национального корпуса русского языка (НКРЯ), впервые лексема была упомянута в 1927-1928 году в произведении И.А. Ильфа «Из записных книжек» [53]. Примеры из литературы и публицистики 60–70 годов демонстрируют употребление лексемы в значении ‘коллективного посещения культурно-просветительского учреждения’ (здесь и далее примеры взяты из Национального корпуса русского языка (ruscorpora.ru): «Воскрешая былые традиции, надо организовать культпоходы в кинотеатры...» [Д. Писаревский. Здравствуй, «Чапаев»! // «Советский экран», 1964], «Но когда выпадает командировка в Москву, они, встречаясь с друзьями студенческих лет, снова [...] вспоминают [...] культпоходы в театр...» [Новелла Цветкова. Салют, компаньера Альба! // «Огонек». № 10, 1970].

В испанской лингвокультуре отсутствует лексема, передающая весь спектр значений советизма «культпоход». Словари предлагают переводить слово с помощью аналитической конструкции «*visita colectiva*» (с уточнением «*a los teatros, museos...*») [34, с. 260; 40]. Однако участвовавшие в официальном дискурсе сообщения об организованных походах на культурные мероприятия [46; 47; 48] обуславливают иной способ передачи лексемы – с помощью аналитической конструкции «*salida cultural*», которую можно перевести на русский язык как «культурный выход». Таким образом,

советизм «культпоход» может быть переведен на испанский язык с помощью аналитической конструкции *salida cultural*, использующейся в современном официальном дискурсе, несмотря на наличие словарных переводов с использованием других конструкций.

Лексема «производственница» также может быть рассмотрена с позиций лакунарности, так как не находит точной альтернативы в испанском языке. Примеры из текста и предложенный перевод: Вам надо гордиться тем, что вы хорошая мать, да еще и хорошая **производственница** [11]. *Debería estar orgullosa de ser una buena madre y también una buena **trabajadora**.*

... стоит ли меня хвалить как **производственницу** ...?! [11] ¿Deberían elogiarme como **trabajadora**?

В Толковых словарях встречается определение лексемы «производственник» с указанием на наличие существительного в женском роде – «производственница». Так называют лицо, которое непосредственно участвует в производственном процессе [23, с. 1010; 29, с. 495], в Словаре Д.Н. Ушакова лексема дается с пометкой «новое» [35, Т. 3, стб. 938]. Датой первого упоминания лексемы «производственница» НКРЯ указывает 1928-1931 годы, в произведении «Сестры» В.В. Вересаева [45], что относит ее к группе «советизмов». Траектория развития советского общества сформировала для женщины определенные социальные роли: «работница, труженица, производственница, которая должна была жить и работать на пользу страны» [49, с. 83].

В Испании в конце 30-х годов было провозглашено, что «государство освободит замужнюю женщину от мастерской и фабрики» [52, с. 41]. Гражданский кодекс предписывал женщине получать разрешение мужа для занятия оплачиваемой деятельностью. СМИ демонстрировали образ женщины, счастливой служением мужу [50; 51]. Таким образом, социально-коммуникативные реалии Испании эпохи Ф. Франко не создавали предпосылок для возникновения в языке номинации, соотносимой по смыслу с советизмом «производственница».

Словари предлагают переводить лексему «производственник» как *productor* и *trabajador* [34, с. 544; 40], которые при обозначении лица женского пола принимают формы *productora* и *trabajadora*. Словарь RAE объясняет лексему *productor* как тот, кто производит что-либо или лицо, которое непосредственно участвует в производстве. В числе значений также ‘лицо, финансирующее проект’ и ‘группа, производящая кинематографическую продукцию’ [41]. Лексему *trabajador, trabajadora* RAE объясняет как ‘тот, кто работает’, ‘преданный работе’ и ‘человек, имеющий оплачиваемую работу’. [41]. Для перевода лакуны «производственница» на

испанский язык была выбрана единица *trabajadora*, как обладающая более узким смысловым содержанием по сравнению с *productora* и акцентирующая внимание на преданности работе – качествах, характерных для образа советской «производительницы».

В данной работе рассмотрены с позиций лакуарности некоторые термины и понятия из повести Н.В. Баранской «Неделя как неделя», которые при наличии словарных переводов являются лакунами по отношению к испанскому языку в связи с существенными отличиями историко-социологического контекста. При этом количество лексем и понятий, которые могут быть отнесены к разряду лакун по отношению к испанскому языку, существенно. Часть из них, такие, как, например, «домострой», «пережиток», «мать-героиня», следует отнести к лакунам, обусловленным разницей исторического развития России (СССР) и Испании, ряд других – «отпроситься», «наесться» и так далее – относятся к разряду немотивированных лакун. Анализ подобных лакун позволяет не только уточнить границы национально-специфических смыслов, но и глубже понять механизмы формирования языковой картины мира. В этом контексте опора на художественные тексты представляется особенно продуктивной, поскольку именно художественный дискурс концентрирует культурно обусловленные элементы языка, отражающие систему ценностей, повседневные реалии и социальные отношения носителей.

Список литературы

1. Коротко об авторах: [в т. ч. Н. Баранская] // Грани. 1990. № 156. С. 323–327.
2. Попова, О.Д. «Книга о вкусной и здоровой пище» в системе идеологических мифов периода перехода от эпохи «оттепели» к эпохе «застоя» // Диалог со временем. 2022. Вып. 79. С. 236–252.
3. Sample Assessment Materials Pearson Edexcel Level 3 Advanced GCE in Russian (9RU0): First teaching from September 2017, First certification from 2019. [Электронный ресурс]. – URL: <https://qualifications.pearson.com/content/dam/pdf/A%20Level/Russian/2017/specification-sample-assessments/SAMs-GCE-A-level-L3-in-Russian-January-2017.pdf> (дата обращения 06.10.2025).
4. Feminismo socialista y economía planificada (1): ¿Qué ha hecho el socialismo por las mujeres? [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://cibcom.org/feminismo-socialista-y-economia-planificada-1-que-ha-hecho-el-socialismo-por-las-mujeres/#sdfootnote31anc> (дата обращения: 02.10.2025).
5. Vinay, J.P., Darbelnet, J. Comparative stylistics of French and English: A methodology for translation. Vol. 11. John Benjamins Publishing, 1995.
6. Степанов, Ю.С. Французская стилистика (в сравнении с русской). Учебное пособие. Изд. 3-4 стереотип. – М.: Едиториал, 2003. 360 с.
7. Сандлер, Ю.Н. Проблема межъязыковой лакуарности при переводе художественных текстов: Глаголы с результирующим подсобытием в испанском переводе романа «Мастер и Маргарита» // Активные процессы в современном русском языке: национальное и интернациональное. 2021. С. 738–748.

8. Быкова, Г.В., Стернина М.А. Лакунарность в системе языка // Научная школа профессора Зинаиды Даниловны Поповой. 2018. С. 78–85.
9. Муравьев, В.Л. Лексические лакуны. – Владимир: Владимирский государственный педагогический институт им. П.И. Лебедева-Полянского, 1975. 97 с.
10. Чернов, Г.В. К вопросу о передаче безэквивалентной лексики при переводе советской публицистики на английский язык // Ученые записки 1-го МГПИИЯ. Т. XVI. М., 1958. С. 223–225.
11. Баранская, Н.В. Неделя как неделя: повесть // День поминовения. М., 1989. С. 263–317.
12. Barrera López, V. La punición franquista del aborto. La Ley de 1941 en perspectiva // Vegueta: Anuario de la Facultad de Geografía e Historia. 2024.
13. Alonso, M., Blasco, E.F. El papel de la mujer en la sociedad española. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://shs.hal.science/halshs-00133674/> (дата обращения 06.10.2025).
14. Федченко, М.Н. Повседневная жизнь советского человека (1945–1991 гг.): монография. Курган: РИЦ КГУ, 2009. 231 с.
15. Якушева, Л.А. Человек в очереди: социокультурная модель и артефакт // Ярославский педагогический вестник. 2016. № 4. С. 277–280.
16. Смоляк, О. Сделай сам. Несколько замечаний о комфорте и изобретательности советского человека в 1960-е годы // Ab Imperio. 2011. № 4. С. 236–260.
17. Жидченко, А.В. Новый советский город как идеальная модель женской повседневности в 1950-60-е гг. // Современная научная мысль. 2024. № 1. С. 187–190.
18. Горлов, В.Н. Повышение уровня жизни советских людей как один из наиболее существенных результатов развития советского общества в 1950-1960-е гг. // История: факты и символы. 2021. № 2 (27). С. 9–18.
19. Орлов, И.Б. Жилищная политика советской власти в первое послереволюционное десятилетие. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.pseudology.org/chtivo/ZhiliePolicy.htm> (дата обращения: 11.02.2013).
20. Barranquero Teixeira, E. Hambre en la posguerra española. Poder, estrategias de supervivencia y resistencias cotidianas a partir de un enfoque «micro» (Málaga, 1939-1951) // Historia y MEMORIA. 2023. № 27. P. 177–210.
21. Barreira, Ó.R. Cambalaches: hambre, moralidad popular y mercados negros de guerra y postguerra // Historia social. 2013. P. 149–174.
22. Espín, M. Vida cotidiana en la España de la posguerra. Editorial Almuzara, 2022.
23. Большой толковый словарь русского языка / сост. и гл. ред. С.А. Кузнецов. – СПб.: Норинт, 2000. 1536 с.
24. Жилищные кооперативы в СССР // Коммерсантъ. 2010. 30 августа. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.kommersant.ru/doc/1495585> (дата обращения: 20.10.2025).
25. Вергасова, Р.И. Наследование пая в жилищно-строительной кооперации: проблемы и их решение // Известия высших учебных заведений. Правоведение. 1987. № 2. С. 59–62.
26. Supa, W. Жилое пространство и менталитет индивида в русской прозе XX–XXI веков // Międzynarodowa Konferencja Naukowa "W kręgu problemów antropologii literatury. Świat rzeczy w literaturze", Białystok, 21-23 września 2014. 2016.
27. Квартира в кооперативе – назад в СССР? // Интерфакс. 2009. 25 марта. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.interfax.ru/business/70389> (дата обращения: 25.09.2025).
28. González-Blanch, M.G. El acceso a la vivienda en Madrid a mitad del siglo XX. Un problema llevado al cine // ARTE Y CIUDAD. Revista de Investigación. 2024. № 26. P. 247–274.

29. Ожегов, С.И. Толковый словарь русского языка: Ок. 100 000 слов, терминов и фразеологических выражений / Под ред. проф. Л.И. Скворцова. 26-е изд., испр. и доп. – М.: ООО «Изд-во Оникс»: ООО «Изд-во «Мир и Образование», 2010. 736 с.
30. Гапонова, Ж.К., Никкарева, Е.В. Коммунальная квартира (коммуналка) в референтном поле современной художественной литературы для детей и подростков // Текст. Книга. Книгоиздание. 2024. № 35. С. 35–53.
31. Canevari, R., Venzel, S. URSS: Optimismo por el espacio en el diseño de los años 60 // SOCIAL REVIEW. International Social Sciences Review/Revista Internacional de Ciencias Sociales. 2020. V. 9. № 3. P. 191–206.
32. Schlöel, K. «Kommunalka» o el comunismo como forma de vida. Hacia una topografía histórica de la Unión Soviética // Cuadernos de historia contemporánea. 2000. № 22. P. 257–273.
33. Moro, F.G. Apropiaciones del espacio doméstico en la vivienda socialista: una mirada a la Unión Soviética y Vietnam // EN BLANCO. Revista de Arquitectura. 2022. V. 14. № 32. P. 130–142.
34. Большой русско-испанский словарь / Г.Я. Туровер, Х. Ногейра. Новая ред. испр. и доп. Мадрид: RUBIÑOS-1860; – М.: Русский язык, 2000.
35. Толковый словарь русского языка: в 4 т. / под ред. Д.Н. Ушакова. – М.: Гос. ин-т «Сов. энциклопедия»: ОГИЗ, 1947.
36. Хисамутдинова, Р.Р. Состояние прачечного хозяйства Чкаловской (Оренбургской) области в годы Великой Отечественной войны и в послевоенный период (1941-1953 гг.) // Вестник Оренбургского государственного педагогического университета. Электронный научный журнал. 2018. № 4. С. 252–266.
37. Хомякова, Н.В. Социальная политика Советского государства на Южном Урале после окончания Великой Отечественной войны (1945—1953 гг.): дис. ... канд. ист. наук. Оренбург, 2007. 255 с.
38. Савельева, О.О. Одежды свои очищай... // Энергия: экономика, техника, экология. 2014. № 1. С. 76–80.
39. Платонова, Е.Е., Шерстнев, А.Н. Современный испанско-русский. Русско-испанский словарь: свыше 120 000 слов и словосочетаний. – М.: АСТ, 2013. 863 с.
40. Diccionario.ru: словари испанского языка. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://diccionario.ru/> (дата обращения: 05.07.2025).
41. Diccionario de la lengua española / Real Academia Española. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://dle.rae.es/> (дата обращения: 05.07.2025).
42. Martínez, F.J.P. Profesiones populares femeninas en A Coruña a finales del siglo XIX y principios del XX: Notas para su recuerdo y puesta en valor // XV Congreso virtual sobre Historia de las Mujeres. 2023. P. 269–310.
43. Sarasúa, C. El oficio más molesto, más duro: el trabajo de las lavanderas en la España de los siglos XVIII al XX // Historia social. 2003. P. 53–77.
44. Завадская, А.В. Влияние Октябрьской революции на язык (на примере словообразовательной системы русского языка) // 1917 год. Эпоха перемен (к столетию Великой русской революции): материалы Всерос. науч. конф. с междунар. участием (28 ноября 2017 г.). Т. 1. – Оренбург: Изд-во ОрГМУ, 2018. С. 51–55.
45. Национальный корпус русского языка [Электронный ресурс] / гл. ред. В.А. Плунгян. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://ruscorpora.ru> (дата обращения: 20.10.2025).
46. Salida cultural // Gobierno Abierto de Aragón. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://gobiernoabierto.aragon.es/agoab/voluntariado/programas/68824285001> (дата обращения: 15.10.2025).
47. Salida cultural: Museo de Arte Universidad de Navarra (UNED Senior) // UNED Extension. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://extension.uned.es/actividad/idactividad/28854> (дата обращения: 15.10.2025).

48. Salida Cultural en Moralarzarzal al Museo de Arte Contemporáneo de Madrid // Ayuntamiento de Moralarzarzal. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.moralzarzal.es/events/salida-cultural-en-moralzarzal-al-museo-de-arte-contemporaneo-de-madrid/> (дата обращения: 23.10.2025).

49. Потемкина, М.Н., Савичева, Ю.О. Производственная адаптация женщин в условиях Великой Отечественной войны (на примере Магнитогорского металлургического комбината) // *Magistra Vitae: электронный журнал по историческим наукам и археологии*. 2016. № 1. С. 77–86.

50. Molinero, C., Ysàs, P. Productores disciplinados: control y represión laboral durante el franquismo (1939-1958) // *Cuadernos de relaciones laborales*. 1993. № 3. P. 33–49.

51. Muñoz, S.G. Las luchas feministas. Las principales campañas del movimiento feminista español (1976–1981) // *Investigaciones feministas: papeles de estudios de mujeres, feministas y de género*. 2017. № 2. P. 585.

52. Balaguer Ribera, A. La mujer en publicidad: evolución de los mensajes publicitarios desde los años 60 hasta la actualidad en la televisión española. 2017. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://rua.ua.es/dspace/handle/10045/68398> (дата обращения 06.10.2025).

**LACUNARITY THROUGH THE LENS OF HISTORY:
THE EXPERIENCE OF TRANSLATING N. BARANSKAYA'S STORY
«A WEEK LIKE ANY OTHER» INTO SPANISH**

Y.N. Sandler

This chapter examines the experience of translating N. V. Baranskaya's story «A Week Like Any Other» (first published in 1969, author's edition 1989) into Spanish. The analysis focuses on the challenges of translating lacunae caused by the story's historical and cultural context, as well as the strategies employed for their compensation in the translation. Particular attention is paid to concepts and lexemes that represent motivated lacunae relative to the Spanish language. The Spanish translation of the story is the first of its kind. The author of the chapter is also the translator, which allows for a combination of analytical and practical approaches to the material.

Keywords: lacuna, lacunarity, Sovietism, Baranskaya, Spanish language, Soviet literature, Francoism.

**2.15. СОМАТИЧЕСКИЙ КОД КУЛЬТУРНОЙ ПАМЯТИ:
ПАРЕМИОЛОГИЧЕСКИЕ УНИВЕРСАЛИИ
И ЭТНОКУЛЬТУРНАЯ СПЕЦИФИКА (НА МАТЕРИАЛЕ РУССКОГО,
АНГЛИЙСКОГО И ЯПОНСКОГО ЯЗЫКОВ)¹**

© А.Р. Нурутдинова

Исследование направлено на установление универсальных и этноспецифических черт в репрезентации культурной памяти, закодированной в телесных метафорах. В основе методологии лежит лингвокультурологический и сопоставительный анализ, позволяющий определить ядро общих антропологических концептов и периферию культурно-обусловленных смыслов. В результате исследования установлено, что универсальность

¹ Работа выполнена за счет гранта, предоставленного Академией наук Республики Татарстан образовательным организациям высшего образования, научным и иным организациям на поддержку планов развития кадрового потенциала в части стимулирования их научных и научно-педагогических работников к защите докторских диссертаций и выполнению научно-исследовательских работ.

базируется на общности человеческого физиологического опыта, в то время как специфика детерминирована национальной картиной мира, системой ценностей и особенностями менталитета. На материале паремиологических единиц с соматическим компонентом, доказано, что тело служит не только биологическим, но и фундаментальным культурно-символическим ресурсом для осмысления и вербализации ключевых жизненных концептов.

Ключевые слова: соматический код, культурная память, паремиология, языковая картина мира, лингвокультурология, сопоставительный анализ, русский язык, английский язык, японский язык.

В современной лингвистике антропоцентрическая парадигма выдвигает на первый план изучение языка как ключа к пониманию национального сознания и культурных кодов. Одним из наиболее продуктивных и в то же время недостаточно изученных аспектов этого направления является соматический код культурной памяти, который находит своё концентрированное выражение в паремиологическом фонде языка. Пословицы и поговорки, содержащие наименования частей тела (соматизмы), представляют собой не просто украшение речи, а устойчивые «конденсаторы» исторического опыта, нравственных установок и мировоззренческих ориентиров народа. Несмотря на устойчивый интерес к паремиям в целом, сопоставительный анализ соматического кода в разноструктурных и разнокультурных языках, таких как русский, английский и японский, до сих пор не получил комплексного освещения, что и определяет актуальность настоящего исследования.

Теоретико-методологический фундамент исследования составляют концепции социальной и культурной памяти. Исходной точкой послужила теория М. Хальбвакса, постулирующая социальную природу феномена памяти [1, с. 45]. Ключевое значение для работы имеет развитый Я. Ассманом категориальный аппарат, в частности, предложенное им разделение на краткосрочную коммуникативную и долговременную культурную память. Согласно Ассману, культурная память, аккумулирующая судьбоносные события прошлого, объективируется в устойчивых культурных формах (таких как тексты, ритуалы, памятники) и поддерживается институциональными практиками коммуникации [2, с. 76]. В рамках данного подхода паремиологический фонд может быть рассмотрен в качестве одной из таких стабильных знаковых систем, обеспечивающих хранение и трансляцию культурного опыта. В области лингвокультурологии и паремиологии теоретической основой исследования служат труды отечественных ученых (В.Н. Телия, В.А. Маслова, Р.М. Фрумкина и др.), заложивших основы изучения фразеологизмов и пословиц как отражения национального менталитета. В рамках основанной В.Н. Телия Московской

фразеологической школы сложился лингвокультурологический подход к фразеологии, рассматривающий устойчивые выражения как средство накопления и трансляции культурных знаний [3, с. 127].

Несмотря на разработанность данной проблематики, кросс-культурный аспект, особенно с привлечением материала восточных языков (в частности, японского), долгое время оставался на периферии научного дискурса. В русле работ Q. Wang (2016) демонстрируется, что содержание, структура и валентность автобиографической памяти существенно различаются в западных (евро-американских) и восточноазиатских культурах, различие находит прямое отражение в языке: для западного сознания характерна автономия и самофокусировка, тогда как для восточного – гетерономия и ориентация на социальный контекст; и данная дихотомия проявляется на материале соматических паремий [4, с. 296]. Таким образом, научная проблема заключается в выявлении и системном описании универсальных и этноспецифических характеристик соматического кода, объективированного в паремиях трёх лингвокультур.

Целью данной работы является сопоставительный анализ паремиологических единиц с соматическим компонентом в русском, английском и японском языках для реконструкции универсальных и уникальных фрагментов языковой картины мира. Достижение цели предполагает решение следующих задач:

- отобрать соматические паремии в трёх языках и выявить общие антропологические константы, стоящие за универсальными соматическими образами;
- установить этнокультурную специфику, обусловленную особенностями национального мировосприятия и системы ценностей;
- определить, какие соматизмы являются ядром паремиологического фонда в каждой из лингвокультур и как это соотносится с культурной динамикой памяти.

Тело, будучи первичным источником физического опыта, служит универсальной основой для осмысления абстрактных понятий. Данный когнитивный механизм, общий для всех лингвокультур, позволяет концептуализировать сложные идеи через конкретные телесные формы и ощущения, но языковое воплощение этих концепций, т.е. выбор конкретных телесных образов и их смысловых оттенков – глубоко национален и отражает уникальный исторический опыт и систему ценностей каждого народа [5, с. 129].

Наиболее ярко национальная специфика проявляется в паремиях, которые аккумулируют культурные знания и традиции, выступая маркерами

народного мировидения. Изучение данной специфики через анализ живого языкового материала позволяет реконструировать особенности национальной ментальности, обеспечивающей передачу и сохранение уникальных культурных кодов [6, с. 19].

Анализ подтвердил, что соматизмы – ‘сердце/heart/心 (kokoro), голова/head/頭 (atama), рука/hand/手 (te)’ – образуют ядро в трёх лингвокультурах, что свидетельствует об общности телесного опыта как основы категоризации мира, но их семантические наполнения существенно различаются [7, с. 29].

Концепт ‘сердце’ в русской и английской лингвокультурах актуализирует эмоциональную сферу: ‘Сердце весть не весть, а чувствует’ [8]; ‘What the heart thinks the tongue speaks’ [3].

В японской языковой картине мира концепт 「心」 (kokoro) представляет собой фундаментальный холистический конструкт, нерасчленимо объединяющий то, что в европейской традиции принято дифференцировать: эмоциональную сферу (‘сердце’), интеллектуальную деятельность (‘разум’, ‘ум’) и духовно-нравственное начало (‘душа’, ‘дух’) [7, с.67]. Пословица 「親の心子知らず」 (Oya no kokoro ko shirazu) – служит идеальной иллюстрацией этой целостности [9]. Её буквальный перевод ‘Сердце [и разум] родителя неведомы ребёнку’, но более распространённый вариант: ‘Родительская любовь (забота) неведома детям’, где ‘kokoro’ именно комплексное чувство заботы. Речь идёт о внутреннем состоянии, полном заботы, тревоги о будущем, жизненной мудрости и предусмотрительности. Родительское сердце это интегрированный сплав любви (эмоция), расчёта и планирования (интеллект) и глубокой ответственности (духовно-нравственный аспект). Ребенок, не имеющий жизненного опыта, часто видит лишь поверхностные проявления родительской воли (запреты, наставления), но не способен воспринять глубинный комплекс переживаний и мыслей, стоящий за ними [10]. Таким образом, пословица не просто констатирует непонимание, а встраивается в систему традиционных японских ценностей, подчёркивая важность сыновней почтительности (ко:о:) 「孝行」 и признания мудрости старших.

Концепт ‘рука» как символ деятельности, контроля и участия действительно является универсальным, что находит отражение в паремиях многих языков [11], например, в русской ‘Руки работают, а голова кормит’ или английской ‘Many hands make light work’.

В японском языке концепт 「手」 (te) развивает универсальную метафорику, но при этом демонстрирует уникальную семантическую ёмкость

и грамматикализацию, отражающие специфику японского мировоззрения [7]. Как и в европейских языках, 「手」 (te) обозначает физическую деятельность и занятость: выражение 「手が空く」 (te ga aku), букв. ‘рука освобождается’, означает, что у человека появилось свободное время, то есть он готов к новым действиям.

Наиболее показательной является способность 「手」 (te) обозначать не просто помощь, а непосредственное физическое участие и содействие [9]. Идиома 「手を貸す」 (te o kasu) – ‘одолжить руку’ – подразумевает не абстрактную поддержку, а конкретное действие, когда кто-то буквально прикладывает свои руки к решению проблемы другого, что отражает ценность не столько абстрактной ‘коллективности’, сколько прагматического сотрудничества и взаимозависимости 「相依い」. Однако уникальной чертой японского 「手」 (te) является его крайняя продуктивность в сфере обозначения способов, методов и ресурсов. Выражение 「手を尽くす」 (te o tsukusu) – ‘испробовать все руки’ (исчерпать все методы) – раскрывает представление о том, что методы – это не абстрактные схемы, а конкретные, доступные ‘инструменты’ действия, которыми человек ‘располагает’. Данная метафора пронизывает язык: 「手が早い」 (te ga hayai) – ‘руки быстрые’ (о человеке, который быстро переходит к действию, часто с оттенком физического насилия или сексуального домогательства), 「手を変え品を変え」 (te o kae shina o kae) – ‘меняя руки и товары’ (используя все новые и новые методы). Даже слово 「手段」 (shudan) – ‘средство, метод’ – содержит иероглиф 「手」 (te).

Таким образом, японский концепт 「手」 (te) представляет собой не просто аналог европейской ‘руки’, а сложную семантическую сеть, центрированную вокруг идеи конкретного, инструментального действия и прагматического управления ситуацией [9]. Его частотность в значении ‘метода’ указывает на глубоко укорененное в культуре восприятие решения задач через наличие конкретных, осязаемых ‘инструментов’ в распоряжении человека или группы.

Наиболее яркие расхождения в соматическом коде проявляются в наличии культурно-специфичных концептов, которые не просто отсутствуют в других языках, но и структурируют собой целые пласты мировоззрения [10]. В японской культуре идентифицируется уникальный соматический код ‘кэй’ (汗), объединяющий пот и слёзы как метафору тотальных усилий и не просто вербализацию ценности, а её архетипической, телесной метафорой [7]. Он визуализирует и материализует абстрактное

понятие ‘усилие и поведенческой установки’ 「頑張る」 (ganbaru) ‘проявлять стойкость духа и прилагать все усилия до конца’ как социально одобряемая модель поведения, ожидаемая от члена группы. Результат такого труда выражается, например, во фразе 「汗と涙の結晶」 (Ase to namida no kesshō) – ‘Кристалл [из] пота и слёз’ о результате, который был буквально ‘кристаллизован’ из физических усилий (пот) и душевных страданий (слёзы), но это не просто описание труда, а его поэтизация, где создаётся образ тяжелого труда превращающегося в нечто прекрасное и ценное, подобное драгоценному камню [9].

Устойчивое выражение, обозначающее запредельную степень усилия, работу вне человеческих возможностей выражена идиомой 「血の汗を流す」 (Chi no ase o nagasu) – ‘проливать кровавый пот’ или более идиоматичный русский перевод ‘работать до кровавого (седьмого) пота’. В отличие от русских паремий, акцентирующих результат труда (‘дело мастера боится’), данный код фокусируется на ценности самого процесса, сопряжённого с жертвой [11]. Данный код не имеет структурных аналогов в русской или английской паремиологии, где труд чаще метафоризируется через ‘руки’ или ‘спину’, но не через физиологические жидкости, символизирующие тотальную самоотдачу, что отражает японскую культурную модель, где процесс, сопряжённый с лишениями, ценится не менее, а иногда и более, чем результат.

Для русской языковой картины мира фундаментален код ‘лица’ как чести / стыда (‘без стыда лица не износишь’) [11]. Выражение ‘не ударить лицом в грязь’ это не только подтверждение внутренней состоятельности, но и состоятельности перед лицом общества, защита личного достоинства в публичном пространстве [11]. Русское ‘лицо’ имеет социальное измерение, но оно основано на внутренней чести, в то время как японское ‘mentsu’ на социальном статусе и репутации. В японском языке концепт 「面目」 (menboku) это ‘лицо’ в смысле репутации, но не внутреннего чувства чести и стыда (как в русском), а внешнего, социального облика, престижа в глазах группы, то есть ‘лицо’, которое даруется обществом и может быть утрачено. Концепт 「メンツ」 (mentsu) – ‘лицо’, заимствованный из китайского (面子, miànzi) как синоним 「面目」 (menboku), тесно связан не только с личным престижем, но и с ответственностью перед группой. Потеря лица индивидом бросает тень на всю группу (семью, компанию), что усугубляет степень позора. Его сохранение является главной целью следования сложной системе долга 「義理」 (giri) – жёсткий долг признательности и моральных обязательств перед вышестоящими, группой или обществом [9].

Сравнительный анализ паремий с соматическим компонентом выявляет их функцию как диагностических маркеров базовых культурных установок. Если русская картина мира акцентирует антиномии (внутреннее/внешнее, разум/чувства), а английская – прагматический контроль, то японская ориентирована на идеи гармонии, долга и упорства, что находит отражение в её соматической терминологии [13].

В японской лингвокультурной традиции существует система различения психосоматических центров, не имеющая прямого аналога в европейских языках. В её рамках 「胸」 (mune, грудь) – ассоциируется с более поверхностными, трепетными чувствами и 「心」 (kokoro, сердце/душа) как место локализации сиюминутных, открыто проявляемых чувств. В то же время 「腹」 (hara, живот) с глубинными, истинными и часто скрытыми намерениями и эмоциями (решимость, гнев, искренность), что подчеркивает системность японской ‘соматической топографии’ и представляет собой концептуальный и психосоматический центр человека, выступая резервуаром его подлинной, скрытой от внешнего мира сущности.

Именно в hara сосредоточены глубинная воля, сокровенные намерения и бессознательные эмоции, которые в идеале следует скрывать для поддержания социальной гармонии, что делает этот концепт ключевым для понимания японской коммуникативной этики [7]. Hara как центр воли и решимости: 「腹を決める」 (hara o kimeru) букв. ‘решить в животе’. Речь идёт о глубинном, безоговорочном принятии решения, за которым стоит вся воля человека, решение, принятое после внутренней борьбы и готовности нести последствия. Hara как центр скрытых эмоций (чаще негативных): 「腹が立つ」 (hara ga tatsu) букв. ‘живот встаёт’, но эта фраза описывает глубокий, сдерживаемый гнев, который поднимается из глубин чрева, в отличие от более спонтанного раздражения «頭にくる» (atama ni kuru – ‘приходить в голову’). Hara как центр искренности и коммуникации: 「腹を割って話す」 (hara o watatte hanasu) – букв. ‘говорить, разрезав живот’ – акт полного самораскрытия, когда человек ‘вскрывает» своё сокровенное внутреннее пространство (hara), чтобы показать истинные намерения [9].

Высокая частотность концепта Hara в языке маркирует фундаментальную для японской культуры оппозицию ‘омотэ/ура’ (表/裏) – ‘лицевая/изнаночная сторона’. 「建前」 (tatemae) – публичная, социально ожидаемая позиция, соответствующая статусу и ситуации – как общение на уровне ‘головой’ и ‘лица’ (mentsu). 「本音」 (honne) – подлинные, часто скрываемые чувства и желания. Таким образом, общение на уровне hara как

общение на уровне *honne*, высшая степень доверия и близости. Отсюда и важность ‘чтения воздуха’ 「空気を読む」 (*kuuki o yomu*), то есть интуитивного понимания истинных намерений собеседника, которые он не высказывает прямо.

Определение ядерных соматизмов в паремиях позволяет выявить не просто частотные слова, а культурные доминанты – ключевые концепты, вокруг которых кристаллизуется коллективный опыт и ценности [13]. Доминанты выполняют функцию культурных архетипов, аккумулирующих и транслирующих из поколения в поколение базовые модели поведения и мировосприятия. Именно через их призму можно понять ‘динамику памяти’ культуры, а именно, что она выбирает помнить, каким опытом наделяет высший авторитет традиции и как это влияет на адаптацию к меняющимся условиям (см. таблицу 1).

Русская лингвокультура: Ядро ‘Душа’ vs ‘Сила’ – память экзистенциального выбора. Ядерные соматизмы: ‘Душа’ и, в несколько ином ключе, ‘Сила’.

Культурная динамика памяти: ‘Душа’ является абсолютным ядром, маркирующим внутренний, невидимый мир человека, его морально-нравственный стержень и эмоциональную глубину. В русской паремиологии ‘Душа’ часто противопоставляется не только «телу», но и формальному, внешнему закону (‘Душа всему мера’, ‘С души долой – и с тела долой’), что подчеркивает её примат как внутреннего морального судии. Паремии с этим компонентом хранят память о примате искренности, соборности и духовной общности над формальными отношениями – память о ценности «внутреннего человека».

Культурная динамика памяти: ‘Сила’ в паремиологическом фонде (‘Сила есть – ума не надо’, ‘Силён, да не прав’, ‘Сила солому ломит’, ‘Одна рука и в ладоши не бьёт’) хранит амбивалентную память. С одной стороны, это память о необходимости физической мощи для выживания в суровых условиях. С другой – это критическая память, предупреждение о бесполезности силы без справедливости и ума. Данная амбивалентность отражает исторический опыт народа, постоянно балансирующего между необходимостью коллективного усилия и осуждением бессмысленного насилия.

Динамика русской культурной памяти, отражённая в паремиях, – это драма между стремлением к духовной гармонии (‘душа’) и суровой необходимостью физического выживания (‘сила’). Память хранит не рецепт успеха, а экзистенциальный выбор между правдой-искренностью и мощью-принуждением.

Английская лингвокультура: Ядро ‘Голова’ и ‘Рука’ – память прагматического успеха. Ядерные соматизмы: ‘Head’ (голова) и ‘Hand’ (рука).

Культурная динамика памяти: ‘Head’ олицетворяет рациональный контроль, расчёт, благоразумие и личную ответственность. Паремии хранят память об успешных стратегиях выживания, основанных на индивидуализме, самоконтроле и планировании – это память, отфильтровавшая эмоциональные порывы как угрозу эффективности.

Культурная динамика памяти: ‘Hand’ символизирует прагматическое действие, владение, практицизм и выгоду. Пословица ‘A bird in the hand is worth two in the bush’ – это квинтэссенция культурной памяти, отдающей приоритет реальному, достижимому и контролируемому активу перед потенциальными, но рискованными возможностями. Динамика памяти английской культуры – это память о технологиях успеха. Она инструментальна и ориентирована на результат. Паремиологическое ядро хранит и транслирует не моральные дилеммы, а проверенные временем рецепты личного и экономического благополучия через рациональность и практическое действие.

Японская лингвокультура: Ядро ‘Хара’ и ‘Кэй’ (Пот/Слёзы) – Память о долге и упорстве. Ядерные соматизмы: 「腹」 (Hara, живот) и 「汗」 (Ase, пот) / 「涙」 (Namida, слёзы) как единый код усилия.

Культурная динамика памяти: ‘Hara’ – это соматизм, хранящий память о социальной иерархии, долге и скрытой, но подлинной коммуникации. Идиомы отражают память о том, что истинные намерения должны быть глубоко скрыты, а решения – выношены и безоговорочны, чтобы не нарушать групповую гармонию – память о ценности внутренней стойкости и соответствия своей социальной роли.

Культурная динамика памяти: код ‘Пота и Слёз’ хранит память о ‘гамбару’ – культурном императиве упорства и стойкости. ‘Пот и слёзы’ как проявление, внешний знак более глубокой культурной установки. Ядром является не просто физиологический процесс, а концепт 「苦勞」 (kurō) – тяготы, лишения, упорный труд, или 「努力」 (doryoku) – усилие. Культурная память обеспечивает легитимность труда и страдания как пути к достижению цели и социальному признанию.

Динамика японской культурной памяти – это память о поддержании групповой гармонии через внутреннюю стойкость (hara) и самоотверженное усилие (ase/namida). Память направлена не на индивидуальный успех или

экзистенциальный выбор, а на воспроизводство модели идеального члена группы, который ставит долг и упорство выше личных интересов и эмоций.

Таблица 1

Соматическое ядро и культурная память

Лингвокультура	Ядерные соматизмы	Культурная динамика памяти
Русская	‘Душа’, ‘Сила’	Память об экзистенциальном выборе между духовной искренностью и необходимостью физического выживания.
Английская	‘Head’ (Голова), ‘Hand’ (Рука)	Память о технологиях индивидуального успеха , основанных на рациональности, контроле и прагматизме.
Японская	「腹」 (Hara) – внутренний центр, 「苦勞」 (Kurō) – тяготы / усилие (метафорически: пот / слёзы)	Память о примате групповой гармонии , обеспечиваемой сокрытием истинных намерений («хара») и культом самоотверженного усилия.

Таким образом, соматическое ядро паремиологического фонда каждой лингвокультуры непосредственно репрезентирует и определяет её культурную динамику памяти, а также выступает в роли мнемонического кода, который:

1. Кристаллизует главный исторический и экзистенциальный опыт нации.
2. Выбирает те модели поведения, которые данная культура наделяет высшей ценностью и авторитетом традиции.
3. Транслирует эти модели следующим поколениям в сжатой, афористичной и легкоусвояемой форме.

Список литературы

1. Хальбвакс, М. Социальные рамки памяти / Пер. с фр. С.Н. Зенкина. – М.: Новое издательство, 2007. 348 с.
2. Ассман, Я. Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности / Пер. с нем. М.М. Сокольской. – М.: Языки славянской культуры, 2004. 368 с.

3. Телия, В.Н. Русская фразеология: Семантический, прагматический и лингвокультурологический аспекты. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. 288 с.
4. Wang, Q. Remembering the self in cultural contexts: A cultural dynamic theory of autobiographical memory // *Memory Studies*. 2016. Vol. 9 (3). P. 295–304.
5. Маслова, В.А. Лингвокультурология: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. – М.: Издательский центр «Академия», 2001. 208 с.
6. Нора, П. Проблематика мест памяти // *Франция-память* / П. Нора, М. Озуф, Ж. де Пюимеж и др.; Пер. с фр. Д. Хапаевой. – СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 1999. С. 17–50.
7. Алпатов, В.В. Япония: Язык и культура. – М.: Языки славянских культур, 2008. 208 с.
8. Мокиенко, В.М. Славянская фразеология: Учеб. пособие. 2-е изд., испр. и доп. – М.: Высшая школа, 1989. 287 с.
9. Фельде, О.Я. К вопросу о японской языковой картине мира (на материале соматизмов) // *Вестник РГГУ. Серия «Востоковедение. Африканистика»*. 2017. № 4 (31). С. 68–80.
10. Пермяков, Г.Л. Основы структурной паремиологии. – М.: Наука, 1988. 236 с.
11. Варина, Е.А. Соматический код русской культуры: выражение эмоций и ценностных смыслов (на материале фразеологии и паремиологии) // *Вестник Томского государственного университета. Филология*. 2019. № 61. С. 152–170.
12. Воркачев, С.Г. Счастье как лингвокультурный концепт. – М.: ИТДГК «Гнозис», 2004. 192 с.
13. Зализняк, А.А., Левонтина, И.Б., Шмелев, А.Д. Ключевые идеи русской языковой картины мира. – М.: Языки славянской культуры, 2005. 544 с.

**SOMATIC CODE OF CULTURAL MEMORY:
PAREMIOLOGICAL UNIVERSALS AND ETHNOCULTURAL SPECIFICITY
(BASED ON RUSSIAN, ENGLISH, AND JAPANESE LANGUAGES)**

A.R. Nurutdinova

The aim of this research is to identify and conduct a comparative analysis of paremiological units with a somatic component in the Russian, English, and Japanese languages. The work is focused on establishing universal and ethno-specific features in the representation of cultural memory encoded in bodily metaphors. The methodology is based on linguocultural and comparative analysis, which allows for determining the core of common anthropological concepts and the periphery of culturally conditioned meanings. As a result of the study, it has been established that universality is based on the commonality of human physiological experience, while specificity is determined by the national worldview, value system, and peculiarities of mentality. Based on the analysis of paremiological units with a somatic component, it is proven that the body serves not only as a biological but also as a fundamental cultural and symbolic resource for comprehending and verbalizing key life concepts.

Keywords: somatic code, cultural memory, paremiology, linguistic worldview, cultural linguistics, comparative analysis, Russian language, English language, Japanese language.

РАЗДЕЛ 3

РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ПРОШЛОГО КАК ФАКТОРА ИДЕНТИФИКАЦИИ В ЛИТЕРАТУРНОМ СОЗНАНИИ

3.1. ИСТОРИЧЕСКИЙ И МИФОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ТРАГЕДИИ ЭСХИЛА «ПРОСИТЕЛЬНИЦЫ»

© Н.Ю. Сивкина, М.Н. Колбасов

Трагедия Эсхила «Просительницы» имеет в основе мифологический сюжет. Традиционно исследователи анализируют структуру этой трагедии, её место в творчестве древнегреческого драматурга. Авторы данной главы поставили цель – определить границы исторического и мифологического контекстов трагедии Эсхила. В ходе исследования применялись сравнительно-исторический и историко-филологический методы, позволяющие интерпретировать текст с учётом времени его создания и во взаимосвязи с другими творениями драматурга. Авторы главы приходят к выводу, что исторический и мифологический аспекты постановки тесно переплетаются. Трагедия имеет множество аллюзий на современные драматургу политические события в Греции V века до н.э.

Ключевые слова: Эсхил, «Просительницы», трагедия, «Персы», греко-персидские войны, Афины, египетское восстание.

Тема греко-персидских войн была для эллинов одной из самых значимых. И дело не только в том, что произошло столкновение Западного и Восточного мира и уклада, эта война оставила драматический отпечаток в памяти греков на начальном оборонительном этапе и в то же время воодушевляющий след от громогласных побед в конце войны. Сюжетам и размышлениям на эту тему посвящались и исторические труды (Геродот, Фукидид, Ксенофонт и др.), и литературные (Эсхил, Симонид Кеосский, Софокл и др.), которые порой отличались в оценках событий настолько, что казалось речь идёт о разных событиях [1, с. 66]. Однако все они стремились показать сущность этой борьбы и, осмыслив её значение, прославить греков и воодушевить сограждан на дальнейшие победы. Несмотря на то, что отделение исторического от мифологического контекстов трагедий зачастую признаётся затруднительным в силу разности интерпретаций [2, с. 137], тем не менее этот источник даёт зрителю представление о степени актуальности и значимости события в глазах греков.

В театральной среде наиболее остро проблему сущности греко-персидских войн выразил в своих постановках Эсхил. Именно он, как «отец трагедии» и непосредственный участник многих битв [3, с. 153], воин, в

самых красочных выражениях и сюжетах отразил те эмоции и чувства греков, которые волновали граждан афинского полиса.

Ярчайшим произведением Эсхила о греко-персидских войнах, посвященным целиком историческому сюжету, является трагедия «Персы» (472 г. до н.э.). Однако, на наш взгляд, не менее значимо эта тема представлена и в постановке «Просительницы», в основе которой лежит миф о Данаидах. Обе постановки исследователи относят зачастую к раннему этапу творчества Эсхила [4, с. 6], обосновывая свою позицию ещё слабо развитой действенной линией трагедии, главенствующей ролью хора и статичностью сюжета. В обеих постановках прослеживаются сходные художественные образы и приёмы, которые помогают зрителям погрузиться в атмосферу борьбы греков с персами, вспомнить о начальных событиях и сделать выводы на будущее.

Но если исторические события сюжета «Персов» ясны зрителям сразу, т.к. описываются прямо, то историческая подоплёка «Просительниц» менее очевидна в силу мифологической составляющей и зачастую остаётся незамеченной [5, с. 94–95]. Поэтому, сначала следует обратиться к сопоставлению сюжетов и художественных элементов этих двух трагедий.

Так, трагедия «Персы» повествует о том, как в Сузах царица Атосса и население ждут возвращения царя Ксеркса после похода в Грецию. Они уже чувствуют дурные предзнаменования, которые подтверждаются дальнейшим рассказом о событиях из уст вестника и самого Ксеркса. Персидское войско оказалось полностью разбито. На фоне этого рассказа с описанием битв Эсхил постоянно вкладывает в уста героев оценку значения этой борьбы, как победы прогрессивного демократического строя над тираническим [6, с. 120].

Трагедия «Просительницы» сфокусирована на фрагменте мифа, когда Данаиды, спасаясь от замужества со своими двоюродными братьями, сыновьями Эгипта, просят аргосцев о защите. На протяжении всего сюжета девушки ждут ответа. Царь Пеласг принимает их под свою защиту только после того, как дочери Даная обратились к жителям полиса, и народное собрание приняло решение помочь им.

Если задача трагедии «Персы» однозначно понимается как прославление греческих побед и порядков над персидскими с целью воодушевления граждан на дальнейший разгром персов в Малой Азии [7, с. 30; 8, с. 12], то задумка трагедии «Просительницы» менее очевидна и вызывает споры именно в силу использования мифологической основы.

Безусловно, Эсхил неспроста выделил лишь малую часть из мифа о Данаидах, а именно – их обращение за помощью и ответ аргосцев с его последствиями. Эта мысль подчёркнута и в самом названии трагедии –

«Просительницы», а не «Данаиды», «Брак Данаид» или «Преступление Данаид».

В противоположность мнению Сурикова И.Е., который считает, что главенствующий сюжет этой трагедии, поставленной в 463 году до н.э., – внутривосточный [9, с. 19], хотелось бы обратить внимание на внешнеполитические мотивы. Думается, что в 460-е годы до н.э. они являлись наиболее актуальными для автора и зрителей в связи с переходом войны для греков из оборонительной стадии в освободительную.

Действительно, отсылки к этому утверждению обнаруживаются в тексте, когда аргосский царь говорит: «Задача не из лёгких – вновь начать войну» (Aeschil. Niket., 341). Иными словами, если понимать под Египтом Персию, а под Аргосом Афины, то на момент обращения Данаид военные действия не велись. Причём здесь стоит напомнить, что в историографии уже не раз отмечалось: какое бы место действия постановки не называлось, тем не менее подразумеваться всегда будут именно афинские реалии и проблемы, т.к. местом постановки является этот полис [10, с. 54]. Тогда кого следует понимать под просительницами?

Вероятнее всего, египтян, которые в 460 году подняли восстание за независимость от персов и попросили помощи у Афин, после согласия которых началась египетская экспедиция [11, с. 124]. Подчеркнем, что обращение послов за помощью к афинскому полису приходилось как раз на время постановки трагедии и нашло в ней прямое отражение как наиболее близкое и значимое событие в городе.

Можно также добавить, что позиция самого драматурга – явный призыв сограждан помочь египтянам – очевидна в силу его увлечения египетской культурой и в целом Востоком. Стоит вспомнить, что трагедии «Просительницы» и «Персы» проникнуты множеством описаний образа мыслей египтян [12, с. 25–29]. Кроме того, Эсхил здесь в очередной раз выступает как соратник Перикла, поддерживавшего египетскую экспедицию [9, с. 24].

Возникает вопрос, почему Эсхил выбрал именно этот мифологический сюжет для постановки? Вероятно, потому, что трагедия «Просительницы» была обращена к чувствам сограждан и призвана напомнить им о самом начале греко-персидских войн. Тогда имело место сходное с сюжетом мифа историческое событие – ионийское восстание 499 года. Фактически, Данаиды Эсхила могут олицетворять и греков, находившихся в Малой Азии, тогда под сыновьями Эгипта, от которых скрываются Данаиды, следует понимать персов.

Связь сюжета трагедии с ионийским восстанием можно проследить по описаниям просительниц и Данаид в ходе сюжета. С одной стороны, Эсхил

называет их: «...эти иноземки в варварских нарядах пышных, из каких чужих они земель?» (Aeschil. Hiket., 234–236), «чужеземец прав» (Aeschil. Hiket., 500). Эти примеры указывают на другую территорию, откуда прибыли просительницы, причем имеется в виду явно нематериковая Греция. Другой вид одежды, намекающий на персидский фасон, вполне можно применить к греческим городам в Малой Азии.

С другой стороны, Эсхил даёт и иное описание просительниц: «<...> ведь не просто гости – кровники приюта просят <...>» (Aeschil. Hiket., 619–620), «Что ветви, как молящим об убежище велит закон, вы нашим принесли богам...» (Aeschil. Hiket., 241–242). То есть Эсхил подчёркивает родство греков с этими просительницами, их общие традиции и законы, что и даёт нам основание говорить о связи этого мифического сюжета с событиями 499 г.

Следовательно, Эсхил сознательно проводил в своей трагедии параллель между начальными событиями греко-персидской войны и современной ему обстановкой. Для чего ему это было нужно? Так он указывал гражданам полиса на правильное решение вопроса о вмешательстве в восстание египтян, по которому наверняка существовали разные точки зрения, обсуждения велись в Греции и в Афинах, в частности. В дополнение к этому намёку на правильный выбор, Эсхил одновременно напоминает афинянам об уже начатой миссии греков по освобождению народов от власти персов, поэтому с момента ионийского восстания Афины, фактически, выполняют историческую миссию, о которой не следует забывать.

Следует обратить внимание и на речи эсхилевского царя Аргоса о том, что он не имеет права принимать решение о таком покровительстве, которое может привести к войне, в одиночку. «Решенья принял, проголосовав, народ» (Aeschil. Hiket., 601) – говорит Данай, что подчёркивает главенствующую роль народного собрания. Подобные выражения, часто произносимые из уст царя Аргоса, обычно трактуют, как мысль Эсхила о бурном развитии демократии в первой половине V века, его поддержке дальнейшей демократизации полиса, восхвалении более прогрессивного строя Афин в сравнении с другими городами Греции [13, с. 126]. Точнее, это является ещё одним доказательством того, что речь в трагедии идёт не об Аргосе, а о самом демократическом полисе Греции – об Афинах.

Конечно, в этих пассажах можно увидеть и очередное противопоставление двух систем: греческой демократии и персидской деспотии, что уже встречалось в «Персах» [14, с. 189–193]. Вероятно, это нельзя рассматривать как случайное явление. Поскольку греко-персидские войны ещё шли, для Эсхила, как воина, было важно подчеркнуть такое моральное преимущество для поднятия духа греков, воодушевления их на

дальнейшие освободительные походы против персов [15, с. 98]. Мотивы греко-персидских войн в «Просительницах» также отражает фраза царя Аргоса: «Если вся страна в опасности, пусть весь народ решает, как избежать бед» (Aeschil. Niket., 366–367). Здесь подчёркивается масштаб войны, т.к. речь идёт уже не о конкретном полисе и мифическом сюжете, а о противостоянии всей Греции Персидской державе.

Кроме того, «Просительницы» и «Персы» связывает ещё один общий образ – попытка подчинения Греции Азией. В первом случае это выражается в не желаемой свадьбе, которая, исходя из сюжета трагедии Эсхила, вовсе не состоится, т.к. Греция ни за что не согласится подчиниться персам. «Отврати, владыка Зевс, злополучный этот брак, мерзкую свадьбу эту!» (Aeschil. Niket., 1063–1065) – говорится в финале «Просительниц». Во втором же случае этот образ выражен во сне Атоссы, где греческая девушка не согласна находиться под персидским ярмом и рвёт ненавистную сбрую: «Мне две нарядных женщины привиделись: одна в персидском платье, на другой убор дорийский был <...> две единокровные сестры. Одной в Элладе постоянно жить назначен жребий, в варварской стране – другой. Узнав, – так мне приснилось, – что какие-то пошли у них раздоры, сын, чтоб спорящих унять и успокоить, в колесницу впряг обеих и надел обеим женщинам ярмо на шею. Сбруе этой радуясь, одна из них послушно удила взяла, зато другая, взвившись, упряжь конскую разорвала руками, вожжи сбросила и сразу же сломала пополам ярмо. Упал тут сын мой, и стоит, скорбя, над ним его родитель Дарий» (Aesch. Pers., 181–198).

Таким образом, подводя итоги, можно отметить, что художественные образы, речи героев, небольшое изменение мифического сюжета свидетельствуют в пользу того, что для Эсхила в трагедии «Просительницы» была наиболее важной параллель с внешнеполитическими событиями Греции и Афин, необходимая для поддержания духа граждан и воинов в дальнейшей борьбе с персами. Мифологический сюжет, несколько сокращённый и изменённый, следует признать удачным выбором автора. Миф позволил, с одной стороны, выразить конкретную политическую идею – помощь восставшим египтянам, а с другой, актуализировал память о событиях начала греко-персидских войн, чтобы граждане, имея достойные примеры подвигов и мужества в прошлом, могли иметь ориентир в будущем и не забывать о великой освободительной миссии Афин.

Список литературы

1. Ветошкина, М.К. Педагогическое измерение древнегреческого понимания войны в V–IV вв. до н. э. // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2020. № 2(145). С. 66–70.

2. Суриков, И.Е. Из истории афинских олигархических переворотов конца V в. до н.э. I. Пелопоннесская война и внутривосточное положение в Афинах // Проблемы истории, филологии, культуры. 2024. № 1(83). С. 134–151.
3. Рунг, Э.В. Греко-Персидские войны в поэтической традиции греков: от Симонида Кеосского до Эсхила // Вестник Санкт-Петербургского университета. История. 2007. № 4. С. 149–158.
4. Поникаровская, М.В. Политическая жизнь в Афинах в первой половине V века до н.э. в отражении трагедий Эсхила. Дис. канд. ист. наук. – СПб.: СПбГУ, 2016. 178 с.
5. Каллистов, Д.П. Античный театр. Искусство: Ленинградское отделение, 1970. 174 с.
6. Рунг, Э.В. Зарождение дихотомии «Европа – Азия» в литературной традиции классической Греции // Мнемон. Исследования и публикации по истории античного мира. 2018. Вып. 18.1. С. 111–126.
7. Поникаровская, М.В. Героическая смерть у Эсхила // Мнемон. Исследования и публикации по истории античного мира. 2017. Вып. 17.1. С. 23–36.
8. Колбасов, М.Н. «Персы» Эсхила как призыв к единению греков вокруг Афин // Vita memoriae: теории и практики исторических исследований: Сборник статей по материалам XI Всероссийской научной конференции молодых ученых, студентов и учащихся МБОУ СОШ. 2024. С. 11–14.
9. Суриков, И.Е. Трагедия Эсхила «Просительницы» и политическая борьба в Афинах // Вестник древней истории. 2002. № 1 (240). С. 15–24.
10. Кулишова, О.В. Античный театр: организация и оформление драматических представлений в Афинах V в. до н.э. – СПб.: ИЦ «Гуманитарная Академия», 2014. 320 с.
11. Борухович, В.Г. Египет и греки в VI-V веках до н.э. / Уч. зап. Горьковского гос. ун-та. Серия история. Вып. 67. Горький, 1965. С. 74–137.
12. Борухович, В.Г. Египет в классической греческой трагедии // Античный мир и археология. 1974. № 2. С. 23–31.
13. Тронский, И.М. История античной литературы. Учебно-педагогическое издательство Министерства просвещения РСФСР: Ленинградское отделение, 1951. 508 с.
14. Goldhill S. Battle Narrative and Politics in Aeschylus' Persae // JHS. 1988. Vol. 108. P. 189–193.
15. Craig, J.D. The Interpretation of Aeschylus' Persae // The Classical Review. 1924. Vol. 38, № 5/6. P. 98–101.

THE HISTORICAL AND MYTHOLOGICAL ASPECT OF AESCHYLUS' TRAGEDY «THE PETITIONERS»

N.Y. Sivkina, M.N. Kolbasov

Aeschylus' tragedy «The Petitioners» is based on a mythological plot. Traditionally, researchers analyze the structure of this tragedy, its place in the work of the ancient Greek playwright. The authors of this chapter set out to define the boundaries of the historical and mythological contexts of Aeschylus' tragedy. In the course of the research, special historical methods were used: comparative historical and historical-philological, which make it possible to interpret the text taking into account the time of its creation and in relation to other works of the playwright. The authors of the article conclude that the historical and mythological aspects of the production are closely intertwined. The tragedy has many allusions to contemporary political events in Greece in the 5th century BC.

Keywords: Aeschylus, «The Petitioners», tragedy, «The Persians», the Greco-Persian wars, Athens, the Egyptian uprising.

3.2. ОБРАЗ СЕЛЕВКА: ИСТОРИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ В ДИЛОГИИ Л.Р. ВЕРШИНИНА

© А.С. Гусева, Н.Ю. Сивкина

Цель работы: исследовать литературный образ Селевка Никатора в романе–хронике Л.Р. Вершинина «Лихолетье Ойкумены». Методы исследования: общефилософские (анализ и синтез) и специальные методы (сравнительно–исторический). Основные результаты исследования заключаются в следующем: в рамках романа представлен глубокий художественный образ правителя, сильно отличающийся от его исторического аналога. Авторы считают, что это связано не только с фрагментарным состоянием исторических источников, на основании которых написан роман, но и личной позицией Л.Р. Вершинина, для которого важно показать развитие сильной личности, а не второстепенного героя каким являлся Селевк Никатор в рамках исторического повествования. Переосмысленный в рамках романа образ «обрастает» новыми мифами, расширяющими представление широкого читателя о правителе и эпохе, тем самым дополняя уже сложившуюся историческую традицию.

Ключевые слова: эллинизм, Селевк Никатор, Вершинин, историческая традиция.

История античности богата различными событиями, оказавшими влияние на дальнейшее развитие человеческой цивилизации. Поэтому вполне объяснимо, что жизнь и деяния людей, совершавших великие завоевания или заложивших основу для мировой науки и культуры, до сих пор привлекают внимание ученых и деятелей искусства. Однако все попытки исследовать и осмыслить античность очень сильно ограничены из-за состояния источников, на которых они базируются.

Античные авторы, которые первыми начали осмыслять свое прошлое и настоящее, с одной стороны, рационализировали поступки правителей и полководцев, пытаясь логически их объяснить или придать им моральную окраску, с другой стороны, они мыслили символами и образами, а значит, наделяли своих героев символическими, свойственными для мифов, характеристиками [1, с. 55].

Особенно ярко эти черты проявляются в эпоху эллинизма, наступившую после походов Александра Македонского, богатую на сложных и противоречивых личностей – соратников великого полководца (диadoхов). Примечательно, что самым известным представителем этой эпохи является сам Александр: в истории и литературе давно сложился его имидж – непобедимого полководца и замечательного правителя, впервые попытавшегося соединить культуры Востока и Запада. Поэтому даже попытки переосмыслить образ полководца и развенчать его исторический миф идут именно по этим сущностным ипостасям царя [2, с. 55]. Подобной известностью не отличаются преемники Александра, диadoхи: Антигон, Птолемей, Кассандр, Селевк, Лисимах, поскольку вокруг них не сложился такой миф, эксплуатация которого была бы возможна в различных культурах,

они не включены в историческую традицию, и не так узнаваемы, а ведь именно эти черты позволяют образу жить достаточно долго, чтобы о нем помнили и переосмысливали [3, с. 374].

Тем не менее, в современной художественной литературе было предпринято несколько попыток обращения к этой довольно противоречивой эпохе, например диалогия Льва Вершинина «Приговоренные к власти» («Обреченные сражаться» [4] и «Время царей» [5]).

Автор романов – историк античности, специалист по истории Эпира VIII–III вв. до н.э., и писатель, творчество которого посвящено проблемам психологии власти, ответственности личности за свои действия и бездействие, справедливости и сохранению исторической памяти. Вершинин в своем литературном творчестве исследует жизнь сильной личности, совершающей благие деяния, которые прославляют ее в истории. По мнению автора, в период диadoхов такими личностями являются соратник Александра Великого Антигон Одноглазый, его сын и правитель Македонии Деметрий Полиоркет и царь Эпира Пирр.

Интересно, что он позиционирует свой роман как «роман–хронику». Для этого жанра характерна целостность изображения, т.е. о любом событии рассказывается от его начала и до конца. При этом повествование никогда не возвращается назад и не «забегает» вперед [6, с. 307]. События романов следуют в хронологическом порядке от смерти Александра Македонского до битвы при Ипсе. С точки зрения истории было бы логично завершить роман именно в этом месте, поскольку здесь заканчивается один из этапов борьбы диadoхов. Другим подходящим событием для завершения повествования является смерть Селевка Никатора, которая ознаменовала окончание эпохи диadoхов, но Л. Вершинин заканчивает свое повествование не этой знаменитой битвой и не смертью Селевка, а разговором Деметрия Полиоркета и его сына Антигона Гоната о дальнейшем плане военных действий. Вероятно, автору было важно показать своих героев на пике славы и расцвете сил, показать, что впереди еще много сражений. Конечно, Вершинин, идеализируя Антигона Одноглазого и Деметрия не мог остановиться на битве при Ипсе, закончившейся для них плачевно, Антигон в той битве погиб, а Деметрий лишился всех территорий. Последующие его деяния были не вполне удачны, поэтому автор о них также предпочел умолчать.

Вершинин, будучи историком, отдает дань ключевым событиям эпохи, например битве при Ипсе – одному из величайших сражений эпохи эллинизма. При этом описания события – очень насыщенное на детали, сражение описывается от лица разных исторических лиц со всеми

подробностями от начала и до конца [5, с. 152–219]. Однако полностью соблюдать принцип непрерывности исторического повествования автору все же не удалось из-за фрагментарности первоисточников, поэтому насыщенными являются лишь отдельные эпизоды повествования, что характерно больше для романа, чем для хроники. Вершинин широко использует в романе–хронике переписку философа Киня и историка Иеронима, домысленную автором, которая дополняет основное повествование и поясняет читателю события, о которых он не имеет представления. Данная черта, как и уравнивание всех событий, крупных и мелких в рамках повествования (с одинаковой тщательностью описана смерть царя Главкия, известного воспитанием Пирра Эпирского и масштабная битва при Газе) характерны уже для хроникального повествования [6, с. 307].

При этом для жанра хроники характерно наличие определенных типажей, отражающих своеобразие общества [6, с. 308]. Образ идеального героя эпохи представлен Антигоном, Деметрием и Пирром. Остальные деятели прорисованы не столь выразительно. Например, Селевк. Он был выдающейся исторической личностью, основатель державы Селевкидов, продолживший политику великого царя по «слиянию» Востока и Запада. Еще античные авторы пытались объяснить его необычное возвышение от обычного командира, которых было множество в войске Александра, до одного из самых влиятельных правителей эпохи диадохов. Поэтому представляется необходимым проследить его роль в романе–хронике.

Вершинин дает свою авторскую трактовку поступкам Селевка. При этом нельзя сказать, что он полностью следует свидетельствам своих предшественников. Исходя из своих личных предпочтений, а также современных моральных норм он пытается рационализировать образ и поступки диадохов, в том числе и Селевка. Поскольку мы говорим о художественных произведениях, то любопытно обратиться к мнению конкретных исторических личностей об этом правителе, которые конструирует автор, исходя из замысла произведения, что невозможно сделать в рамках просто исторических сочинений.

Например, Пердикка – хранитель печати Александра и опекун царей, опасавшийся предательства со стороны бывших товарищей [7, с. 69], охарактеризовал Селевка следующим образом: «Он не блещет умом, но не честолюбив, предан и не способен на предательство» [4, с. 13]. При всей своей предвзятости Пердикка был способен оценить и положительные стороны своего начальника охраны: «Не очень умный, но дотошный и въедливый, он поставил дело так, что о безопасности своей Верховный

может не думать. Личная стража подготовлена выше всяких похвал» [4, с. 22–23]. Другой диадох Кассандр, наместник, а позднее царь Македонии, отмечал коварство и хитрость Селевка: «Он, получив письмо и копию речей, пошлет нарочного к Птолемею согласовывать позиции, точнее говоря, испрашивать совета. Вполне возможно, что, получив совет, поступит с точностью наоборот, но тут уж винить некого, такой уродился». [4, с. 99]. Главный противник основателя династии Селевкидов Антигон Одноглазый говорит о его веселости и щедрости, а также наглости, ведь он отказался платить дань Антигону и объявил себя полноправным наместником Вавилона [4, с. 118]. Автор удачно приводит такие характеристики героев, которые можно объяснить их личными мотивами, раскрывающимися по ходу сюжета.

Наиболее приближенные к Селевку люди, например, друг детства Птолемей Сотер и сын Антиох, дают более целостный и богатый на детали образ. Когда основатель династии Селевкидов вынужден был скрываться от войск Антигона, он прибыл ко двору Птолемея. «Скверно выглядит Селевк! Он сейчас выглядит лет на десять постарше меня, хотя на самом деле он на десять лет младше. Впрочем, его можно и даже нужно понять. Вот так, враз, ни с того ни с сего потерять все, из властного сатрапа в одночасье превратиться в нищего, бездомного скитальца, просителя, вынужденного вместе с юным сыном мыкаться по дворам вчерашних друзей» [4, с. 156]. Фактически он думает о друге как о «неудачнике», которого он решил не выдавать [4, с. 162]. Его сын Антиох, во многом похожий на своего родителя, в свою очередь, «казался едва ли не близнецом отца, и разница в возрасте совершенно не ощущалась, особенно когда Антиох говорил: так же четко, с теми же интонациями и паузами, что и Селевк» [5; с. 153]. Автор намеренно вводит в повествование эпизоды, которые демонстрируют тщеславие полководца и умение контролировать себя. Например, посольство Селевка в Индию. Посол индийского царя обратился к полководцу недостаточно почтительно, по его мнению, поскольку не считал македонца достойным титула «Царя царей» Этот факт вызвал у основателя династии Селевкидов сдержанную реакцию: «лишь побелевшая нижняя губа выдает с трудом подавленную вспышку бешенства, столь необычную для спокойного и уравновешенного Селевка...» [5, с. 123]. Таким образом, взгляд других героев позволяет нам сформировать не образ идеального царя и полководца, а живого человека, способного на гнев, радость и искреннюю привязанность.

Вершиин добавляет в повествование не самые известные поступки Селевка. Дело в том, что античные авторы выстраивают его образ вокруг ключевых «жизненных вех» полководца, например, убийство Пердикки

(Нер. Еум. 5) бегство из Вавилона и возвращение в него (Diod. XIX. 90. 1; App. Syr. 54), а также битвы при Газе (Diod. XIX. 83–84; App. Syr. 54) и Ипсе (Diod. XX. 113. 4) – два самых известных сражения, в которых участвовал этот военный начальник. Здесь автор придерживается исторической традиции.

Однако, для полноты повествования, писатель добавляет малоизвестные события и те, что могли бы иметь место. Так, историки Клитарх и Тимаген, версия которых не самая достоверная, сообщают историю, согласно которой Птолемей спас жизнь Александра во время штурма города в стране маллов, за что он якобы и получил прозвище Сотер («Спаситель») (Curt. IX. 5. 21). Но наш основной источник – Квинт Курций Руф, описывая этот штурм, не упоминает ни Птолемея, ни Селевка (Curt. IX. 5. 14–21). Вершинин же использует этот эпизод, чтобы объяснить возвышение правителя Вавилона и его крепкую дружбу с правителем Египта, ведь «Селевк успел отвести вражескую секиру в том бою... и стоял стеной, не подпуская к двум раненым вопящую орду туземцев, и после битвы будущий наместник Египта, тяжело дыша и морщась от боли, надел на мизинец молодому, мало кому известному тогда богатырю этот серебряный перстень, залог отроческой дружбы с Царем Царей. Божественный, позже узнав об этом, как ни странно, не разгневался! Напротив, он вызвал Эвмена и велел архиграмматику внести гетайра Селевка, который спас Спасителя, в списки людей, допущенных на попойки в узком кругу...» [4, с. 162]. Таким образом, автор объясняет сближение царей (Селевка и Птолемея) не политическими причинами, связанными с необходимостью создания союза против остальных диадохов, а личными мотивами и привязанностями этих людей.

Также образ и характер Селевка раскрывается через битву при Ипсе. В этом сражении военный талант Селевка признают как античные авторы, так и современные. Так полководец был достаточно умен, чтобы копировать Дария III, правителя Персидской державы, который «поставил на кон все, что имел, у малоизвестной дотоле деревушки Гавгамелы» [5, с. 186]. Только в отличие от правителя Персии Селевк смог выиграть сражение с данной стратегией. При этом, ему было не чуждо сочувствие и способность оценить противника по достоинству. Автор вводит сцену после битвы, в которой Селевк видит погибших сторонников Антигона: «Лежат герои, тихо и благостно, словно прикорнув ненадолго, и если бы не жуткие раны – колотые, резаные, рубленые, рваные, – Селевк, возможно, не выдержал бы и попытался их разбудить, чтобы присесть к столам и по старинке выпить за нежданную встречу...» [5, с. 212]. Это характеризует основателя династии Селевкидов как благородного человека, способного по достоинству оценить верность и героизм других людей.

Исторические факты о Селевке, которые Л.Р. Вершинин мог использовать для своей дилогии, сильно фрагментарны из-за состояния источников. Поэтому стремление создать целостную картину, максимально приближенную к истории, побуждало писателя «домысливать» события. Это, а также привнесенная автором оценка поступков и событий, фактически закладывают основы для нового мифа вокруг личности сподвижника Александра Македонского.

В качестве примера приведем факт женитьбы Селевка на Стратонике, дочери своего союзника Деметрия Полиоркета. Сын Селевка Антиох влюбился в мачеху, тогда основатель династии Селевкидов передал свою жену своему наследнику – история, которая в древности вызвала много разговоров (Plut. Dem. 38; App. Syr. 59–61; Luc. De Dea Syr. 17–18; Val. Max. V. 7. 3. 1; Plin. Maior. VII. 37) [8, с. 473]. Однако Л.Р. Вершинин предлагает другую версию развития событий. В основе его концепции лежат человеческие достоинства присущие великим людям, таким как Антигон Одноглазый, Деметрий Полиоркет и Пирр Эпирский. Селевк, по его мнению, не соответствует критериям достойного правителя. Поэтому неравный брак Селевка и Стратоники вызывает неодобрение автора произведения. Желая все же возвысить царя в глазах читателя, он объясняет передачу Стратоники Антиоху иначе: «уже перед свадьбой старый царь увидел, какими глазами глядит на будущую мачеху единственный сын и наследник, объявил, что слишком обременен годами для такого брака и хочет видеть любимую женщину счастливой супругой того, кто будет править после него» [5, с. 121]. В этой версии, Селевк вовсе не женился на дочери Деметрия, что, конечно, не соответствует исторической традиции.

С другой стороны, Селевк, в изображении Л. Вершинина, не всегда действует самостоятельно, бывает не уверен в своих решениях, поэтому иногда его «науськивают «жирные коты» Вавилона» [4, с. 176], т.е. члены вавилонских торговых элит. Иногда он «холодный, рассудочный, а когда надо – и вспыльчиво–непредсказуемый» [5, с. 187]. Вероятно, для автора Селевк все же остался загадочной и довольно противоречивой фигурой той эпохи.

Таким образом, знакомясь с образом Селевка в романе–хронике Вершинина, можно выделить несколько интересных тенденций. С одной стороны, в рамках художественных текстов становится возможным погрузить читателя в «живой мир» античности, показать эмоции и мнения разных участников событий. Автору удалось сформировать более глубокий образ Селевка, подчеркнуть противоречивость его натуры, когда герой предстает не в роли идеального полководца и политика, а как обычный человек с его переживаниями и амбициями, достижениями и неудачами, что

невозможно передать в сухом научном историческом исследовании. С другой стороны, авторская концепция далеко не всегда соответствует исторической традиции, а иногда даже искажает ее. От романа–хроники читатели ожидают приближения к истории, данное произведение передает скорее литературные, а не исторические подробности.

Список источников

1. Сивкина, Н.Ю. Мифологизация и рационализация образа знаменитой царицы Македонии // Исторический журнал: научные исследования. 2022. № 1. С. 48–56.
2. Чиглинец, Е.А. Рецепция мифа об Александре Македонском в современном массовом сознании // Ученые записки Казанского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. 2008. Т. 150. № 1. С. 54–64.
3. Чиглинец, Е.А. Античность в современной культуре: теория и практика рецепции // Проблемы истории, филологии, культуры. 2012. № 1. С. 371–377.
4. Вершинин, Л.Р. Обреченные сражаться. – М.: Эксмо–Пресс, 1998. 237 с.
5. Вершинин, Л.Р. Время царей. – М.: Эксмо–Пресс, 1998. 233 с.
6. Майдурова, Ю.А. Особенности жанра романа–хроники Н.С. Лескова «Соборяне» // МНКО. 2011. № 5. С. 306–309.
7. Шофман, А.С. Распад империи Александра Македонского. – Казань: Издательство Казанского университета, 1984. 224 с.
8. Гусева, А.С., Сивкина, Н.Ю. Легенда о Стратонике: мифологический аспект // Манускрипт. 2024. Т. 17. № 4. С. 472–477.

THE IMAGE OF CELERY: HISTORICAL TRADITION IN THE DIOLOGY BY L.R. VERSHININ

A.S. Guseva, N.Yu. Sivkina

The purpose of the work is to explore the literary image of Seleucus Nicator in L.R. Vershinin's novel–chronicle «The Troubles of the Oikoumene». The research methods include general philosophical methods (analysis and synthesis) and special methods (comparative–historical). The main findings of the study are as follows: the novel presents a profound artistic portrayal of a ruler that differs significantly from his historical counterpart. The authors believe that this is due not only to the fragmentary state of the historical sources on which the novel is based, but also to L.R. Vershinin's personal perspective, which emphasizes the development of a strong individual rather than the secondary character portrayed as Seleucus Nicator in historical narratives. The reinterpretation of Seleucus Nicator in the novel introduces new myths that expand the general public's understanding of the ruler and his era, thereby contributing to the existing historical tradition.

Keywords: Hellenism, Seleucus Nicator, Vershinin, historical tradition.

3.3. ОСОБЕННОСТИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ИСТОРИЧЕСКОГО СЮЖЕТА В ТРАГЕДИИ ХАННЫ КАУЛИ «СУДЬБА СПАРТЫ»

© Е.В. Щекочихина

В главе рассматривается идейно-художественное своеобразие трагедии Ханны Каули «Судьба Спарты» (1788) в аспекте особенностей рецепции драматургом античного наследия, проявившихся в гендерном переосмыслении традиционного сюжета. Цель исследования – проанализировать с опорой на историко-литературный и сравнительный

методы, как драматург трансформирует текст Плутарха, перерабатывая его образную систему в соответствии с критериями сценической эффективности и в связи с общественно-политической проблематикой эпохи. При анализе трагедии особое внимание уделяется рассмотрению образа Хилониды, бросающей вызов патриархальным ограничениям и утверждающей приоритет гражданского долга над личными привязанностями. Х. Каули в «Судьбе Спарты» предлагает новую трактовку гендерных ролей, что значительно обогащает идейно-тематический репертуар жанра исторической трагедии.

Ключевые слова: английская женская драма XVIII в., Ханна Каули; исторический дискурс, историческая трагедия, рецепция античности, Плутарх, патриотизм, гражданская добродетель, женская субъектность.

Трагедия «Судьба Спарты» (1788) занимает особое место в творчестве видного английского драматурга Ханны Каули и в литературном процессе Англии конца XVIII века. Пьеса была создана в период творческой зрелости драматурга, о наступлении которого свидетельствовали ее наиболее успешные произведения «Беглянка» (1776), «Альбина» (1779) и «Уловка красавицы» (1780), и послужила характерным примером переосмысления наследия Античности в эпоху Просвещения и его адаптации к проблематике современных драматургу общественно-политических дискуссий. При создании трагедии драматургический выбор Каули сместился с английской истории на классический источник, а именно «Сравнительные жизнеописания» Плутарха [1, с. 104], обращение к которым дало возможность не только актуализировать древний сюжет, обратиться к историко-культурным и социально-политическим реалиям современности, но и поставить вневременные проблемы – вопросы семейных ценностей и гражданских добродетелей, эксцессов абсолютной власти, проблемы тирании, войны и мира, крушения империй.

Трагедия «Судьба Спарты» является адаптацией «Жизни Агиса» Плутарха, при осуществлении которой Х. Каули, не отступая от фабульной основы первоисточника (что отражается в описании сцены укрытия в храме Минервы, изображении внутреннего конфликта Хилониды, разработке мотива фамильной чести, анализе действий героини, направленных на утверждение активной роли женщины в государственной жизни), трансформировала его сюжетную и образную систему, руководствуясь критериями сценической эффективности [2, с. 61]. О сознательном отступлении от текста Плутарха Каули открыто сообщает в прологе, оправдывая использование художественного вымысла в рамках исторического сюжета: «В основе истина – фантазии здесь мало, / Она лишь там, где избыточных фактов нам не доставало» («The ground-work true – a little fancy grant, / Where FACT had in its bounties been but scant») [3, с. 4].

В основе художественного конфликта трагедии – политико-династический кризис в Спарте, в ходе которого один из двух царей, Клеомброт, супруг Хилониды, был свергнут её отцом Леонидом, узурпировавшим власть. Клеомброт, возглавив войско наёмников, осаждает город с целью возвращения своего владычества. Хилонида, оказавшаяся в ситуации жизненно важного выбора между преданностью мужу и верностью отцу, сочла необходимым следовать своему дочернему долгу и остаться на стороне Леонида. Мотивированная не только личными чувствами, но и гражданской ответственностью, поскольку военное столкновение неминуемо привело бы к катастрофическим последствиям для Спарты, героиня предпринимает рискованную попытку посредничества в разрешении конфликта. Инкогнито, под видом жрицы, рискуя жизнью и репутацией, она проникает в лагерь осаждающих с дипломатической миссией – убедить Клеомброта отказаться от штурма. Она не преследует цель перейти на сторону мужа, не пытается бежать, она лишь стремится исполнить патриотический долг и уладить конфликт. Хилонида умоляет Клеомброта отложить наступление всего на одну ночь, приводя эмоциональные доводы о невинных жертвах, страдающих от жестокости войны, которыми неминуемо обернётся штурм. Призванная к ответу за свой визит во вражеский стан, Хилонида восклицает: «Узрите это, матери, в нежных младенцах, / мирно покоящихся на ваших материнских грудях!» («... See it, ye mothers, in the tender babes/ Reposing safely on your matron bosoms») [3, III, i, с. 35]. Когда одних лишь просьб оказывается недостаточно, Хилонида переходит к крайнему средству убеждения – ультиматуму, угрожая самоубийством. Ключевая фраза «Угроза эта – не жены, но СПАРТАНКИ» («Tis not a woman's, but a SPARTAN'S threat») [3, II, i, с. 20] является драматическим выражением её самоопределения, ведь для спартанки честь и благополучие родины дороже собственной жизни. В данном высказывании обозначен акт самоидентификации героини, утверждающий приоритет гражданского долга спартанки над личными обязательствами жены.

Риторика Хилониды, апеллирующая к идеалам мира, не достигает конечной цели, однако ей удаётся заключить кратковременное перемирие, отсрочив нападение на сутки. Амфар, льстивый и коварный пособник Леонида, узнав о миссии Хилониды, отравляет разум царя и настраивает его против дочери, намекая на ее предательство. По возвращении в город Леонид, узнав о ее самовольных действиях, отвергает миротворческие инициативы дочери и предписывает ей организовать убийство Клеомброта, заманив того в засаду. Получив категорический отказ, тиран лишает Хилониду и ее малолетнего сына свободы.

Столкнувшись с обвинениями в измене, величественная Хилонида обращается к толпе, повествуя о том, как она пренебрегла своей безопасностью ради народного блага. Она с достоинством принимает наказание, «с привычным ей величием» («...she advances, with her wonted grandeur!») [3, III, i, c. 33], а ее стойкость и непокорность вызывают у Леонида некоторое недоумение. Он заявляет: «Не подобает дочери, чьи деяния таковы, предстать пред нами с видом столь невозмутимым...» («Ill daughter suits it, with such acts as yours,/ To come with looks, thus unimpress'd, before us;...») [3, III, i, c. 33]. Высшей точкой гражданского самоопределения Хилониды становится сцена суда, в которой она открыто противопоставляет патриархальной связи «отец-дочь» правовые отношения «подданная-судья», настаивая на последних: «... – Не дочь ныне, но подданная, и на суде, склоняюсь пред тобою; – Не к отцу взываю, но к судьбе» («... —Not daughter now, But subject, and arraign'd, I bend before thee; – Not to a father pleading, but a judge») [3, III, i, c. 34]. Хилонида требует судить ее по всей строгости закона, демонстрируя готовность умереть, если ее признают предательницей. Апеллируя к классическому прецеденту, Хилонида проводит прямую параллель между своей судьбой и участью Ифигении – героини одноимённой трагедии Еврипида («Ифигения в Авлиде», 406 г. до н.э.), принесённой в жертву своим отцом, Агамемноном, ради успеха греческого войска в Троянской войне [4, с. 71]. Однако если у Еврипида Ифигения в конечном счёте принимает свою жертву добровольно, то Хилонида, опираясь на иную версию мифа, акцентирует роль Агамемнона как инициатора жертвоприношения, тем самым возлагая на Леонида прямое обвинение в готовности принести дочь в жертву государственной целесообразности и собственной славе:

«Тогда, подобно Агамемнону, обреки дитя
 На закланье, во славу твою бессмертную!
 Мир требует таких уроков. – О, не думай,
 Что я опозорю роль, что мне отведена, —
 Дочь Леонида не может бояться смерти»
 («Then, Agamemnon like, devote thy child
 A sacrifice, to your immortal fame!
 The world demands such lessons. - Oh, suppose not,
 I should disgrace the glorious part assign'd me -
 The daughter of Leonidas can't fear to die») [3, III, i, c. 34].

Между тем честолюбивый Амфар, одержимый жаждой завладеть как трон, так и Хилонидой, берётся совершить то, от чего она отказалась, – заманить Клеомброта в рошу для расправы, сообщив, что Хилонида назначила там свидание другому мужчине. Никрат, брат Амфара,

олицетворяющий добродетели верности и мужества, сообщает заключенной Хилониде о заговоре. Она направляет его в роццу на встречу с мужем. Однако в темноте по ошибке Амфар наносит смертельный удар кинжалом вовсе не сопернику, а собственному брату, добродетельному Никрату. Появляющийся в следующей сцене Клеомброт успевает выслушать предсмертное предупреждение Никрата, который сообщает о заточении Хилониды и раскрывает истинные намерения Амфара: его претензии на трон и на супругу Клеомброта.

Тем временем, наемники, вопреки приказу Клеомброта о передышке на одну ночь, начали штурмовать городские стены. Леонид освобождает дочь из заточения и допускает ее кратковременное воссоединение с супругом. Клеомброт, руководствуясь понятиями воинской чести, берёт на себя задачу по усмирению взбунтовавшихся отрядов. Несмотря на тактический успех этой операции, его окружают войска Амфара, и он вынужден искать убежища в святилище храма.

Конфликт трагедии разрешается в священном пространстве храма Минервы, отсылающем к плутарховскому первоисточнику. Леонид, поправший святость убежища, демонстрирует тем самым крайнюю степень тиранического произвола. Наиболее показательным проявлением деспотической сущности Леонида становится попытка осквернения религиозного святилища и демонстративно пренебрежительное обращение с Верховным жрецом, олицетворяющим сакральный авторитет. Получив известие о том, что Клеомброт испросил убежища в храме, царь в ультимативной форме требует от жреца: «Дерзкий жрец, удались; и с тобою все твои наёмники!» («Bold priest, retire; and with thee all thy hirelings!») [3, V, iii, с. 77]. Далее тираническое высокомерие Леонида распространяется и на его собственных сторонников: когда один из них осмеливается указать на святость алтаря, царь глумливо парирует, избличая собственный волюнтаризм и поправление любых – даже религиозных – норм:

«Глупцы! Неужели я не воспользуюсь благоволением фортуны
Из-за ваших предрассудков. – Клянусь своей судьбой, Клеомброт,
Я сам стану жрецом, чтобы принести тебя в жертву Палладе!»
(«Fools! Shall I throw back the fortune of this day
Because ye're scruple bound. - Now by my fate
Cleombrotus I swear, I'll be the priest
To offer thee a sacrifice to Pallas!») [3, V, iii, с. 78].

Леонид, движимый мстью, пытается совершить расправу над зятем. Клеомброт предпринимает отчаянную попытку спастись и хватает с алтаря ритуальный нож, нарушая тем самым религиозный запрет. В этой

критической ситуации Хилонида обращается к отцу с мольбой о сохранении жизни Клеомброту. В ответ Леонид выдвигает условие: помилование в обмен на вечное изгнание зятя, при этом он требует от дочери публичного согласия остаться в Спарте и занять место царицы, стремясь получить тем самым моральное и политическое оправдание для своей власти. Но Хилонида отказывается от короны и добровольно выбирает изгнание, что становится актом ее высшего морального выбора, утверждающим главенство добродетели над узурпированной властью.

Финал обретает черты трагической иронии, когда попытка Амфара захватить трон приводит к ранению Леонида. Клеомброт, уже отправившийся в изгнание, возвращается, услышав о случившемся, обезоруживает и побеждает предателя, продемонстрировав свое милосердие. Умиравший Леонид, ставший свидетелем благородства Клеомброта и предательства Амфара, публично признаёт его право на трон. Он дает ему свое прощение и благословение:

«Отомстил за меня твой супруг!
И в награду ему – престол Спарты и твоё сердце!»
(«Thy husband hath reveng'd me,
The Crown of Lacedemon and thy heart,
His rich rewards!») [3, V, iii, c. 84].

Получив власть, Клеомброт провозглашает как идеал союз личного и гражданского долга, поклявшись посвятить жизнь как благу спартанских граждан, так и любви к супруге, что знаменует утверждение новой модели власти, основанной на согласии и добродетели:

«Ну, СПАРТАНЦЫ, будьте свидетелями моей жизни!
Ваша слава и счастье моей Хилониды —
Вот единственное, чем отныне владеть мне дано».
(«But SPARTANS bear ye witness to my life!
Your glory, and my Chelonice's bliss
Are the sole objects which shall hence engross it») [3, V, iii, c. 85].

Таким образом, важнейшей особенностью интерпретации сюжета Плутарха в трагедии Каули является перенос акцента с военно-политических коллизий на морально-этическую проблематику и фигуру женщины-гражданки. Драматург не просто адаптирует исторический сюжет о конфликте двух спартанских царей, отца и зятя, но радикально переосмысляет его, выдвигая на первый план образ Хилониды, чья добродетель проявляется не в пассивном страдании, а в активном публичном действии. Через этот образ Каули исследует возможность совмещения «женских» добродетелей, таких как материнская любовь и супружеская верность, с добродетелями гражданскими – патриотизмом,

мужеством и готовностью к самопожертвованию ради отечества. Подобная стратегия позволяет ей подвергнуть ревизии те ограничения, которые налагались существовавшими в современном ей обществе моделями гендерного поведения.

Трагедия Ханна Каули «Судьба Спарты» представляет собой сложный и многоаспектный драматический текст, в котором переплетаются верность неоклассическим канонам и смелое переосмысление претекста [1, с. 124], что позволяет рассматривать пьесу как значимый памятник своей эпохи, вносящий уникальный вклад в развитие исторической трагедии. Художественная смелость Каули проявилась в синтезе, с одной стороны, верности канонам высокого жанра, а с другой – его радикального пересмотра с целью включения в него женского голоса и актуальной политической критики. Её пьеса утверждает идеал гармоничного государства, основанного не на тиранической власти, а на единстве мужской и женской добродетелей, гражданской ответственности и верховенства закона.

Список литературы

1. Escott, A. The Celebrated Hannah Cowley: Experiments in Dramatic Genre, 1776–1794. – London: Routledge, 2016. 320 p.
2. Robbins, J. E. Negative Spaces: British Women Playwrights and the Staging of Absence, 1770–1830. – New York: Cornell University Press, 2013. 198 p.
3. Cowley, H. The Fate of Sparta; or The Rival Kings. A tragedy. – London: Printed for G.O.J. and J. Robinson, 1788. 88 p.
4. Mahotiere, M. de la. Hannah Cowley: Tiverton's Playwright and Pioneer Feminist 1743–1809. Devon Books, 1997. 96 p.

THE PECULIARITIES OF THE INTERPRETATIONS OF THE HISTORICAL PLOT IN HANNAH COWLEY'S TRAGEDY "FATE OF SPARTA"

© **E.V. Shchekochikhina**

The chapter deals with the ideological and artistic originality of Hannah Cowley's tragedy "The Fate of Sparta" (1788) focusing on the specifics of playwright's reception of ancient heritage which is defined by the gender reinterpretation of the traditional plot. The aim of the study is to analyze, using historical-literary and comparative methods how the playwright transforms the Plutarch's text revising its imagery system in accordance with the criteria of stage effectiveness and due to socio-political issues of the era. When analyzing the tragedy, a special focus is placed on the character of Chelonice who defies patriarchal restrictions and asserts the priority of civic duty over private affections. H. Cowley's "The Fate of Sparta" presents a new interpretation of gender roles, which greatly enhances ideological and thematic scope of historical drama.

Keywords: English women's drama of the 18th century; Hannah Cowley; historical discourse; historical tragedy; reception of antiquity; Plutarch; patriotism; civic virtue; female agency.

3.4. ТРАНСФОРМАЦИЯ СЮЖЕТА О ДАФНЕ И АПОЛЛОНЕ В РОМАНЕ «ЛАТИНИСТ» МАРКА ПРИНСА

© М.Д. Кочеткова

Рассматривается рецепция античности в романе Марка Принса «Латинист». Цель исследования: выяснить, какие изменения внесены в миф о Дафне и Аполлоне и почему этот сюжет стал актуален для XXI века. В ходе анализа произведения используется герменевтический и сравнительно-сопоставительный методы, показывается, как Принс осознанно обращается к античному сюжету, делает его идейным центром и трансформирует на нескольких уровнях. Во-первых, персонажи романа интерпретирует текст Овидия. Во-вторых, главные герои сопоставляются с Дафной и Аполлоном, сближая античный сюжет с реалиями XXI века: современная «нимфа» перестаёт убегать и в конце романа метаморфозе подвергают именно «бога». В-третьих, автор вводит фигуру вымышленной поэтессы, чья судьба также сравнивается с судьбой Дафны. Делается вывод, что интерес к мифу и вносимые в его сюжет изменения обусловлены современными гендерными реалиями и желанием дать Дафне голос, поставить героиню на один уровень с Аполлоном.

Ключевые слова: Марк Принс, Латинист, трансформация мифа, мифологические образы, современный миф, Метаморфозы, древнегреческая мифология.

В каждую эпоху античные сюжеты претерпевают определённую трансформацию. Это актуально и в настоящее время, когда авторы всё чаще используют мифологию как основу для создания произведений, «существенно преобразуя античные образы, наделяя их смыслами, определяемыми не столько прошлым, сколько современностью» [1, с. 325]. И, хотя в любом случае затрагиваются актуальные для времени проблемы и даётся новый взгляд на миф, отвечающий восприятию человека XXI века, действие в таких произведениях может происходить и во времена условной Древней Греции (к примеру, роман Мадлен Миллер «Цирцея»), и в наши дни: буквально, как в цикле книг «Перси Джексон и Олимпийцы» Рика Риордана, где персонажи – боги и полубоги и где всё ещё есть, пусть осовремененные, Подземный мир и Олимп. Если жанр подобного произведения не фэнтези, то проводятся параллели между героями современного сочинения и мифов, например, как это сделал американский писатель Марк Принс в дебютном романе «Латинист» («The Latinist»), вышедшем в 2022 году. Именно это произведение будет анализироваться в данной главе.

Идейным центром романа является миф о Дафне и Аполлоне, который наиболее известен по первой книге «Метаморфоз» Овидия и к которому в основном обращались не в прозе, а в поэзии и в изобразительном искусстве. То, что в XXI веке этот сюжет стал интересен для писателей, на наш взгляд, является поводом для исследования, так что, анализируя «Латиниста» Марка Принса, мы рассмотрим, какие именно изменения внесены в миф, какими

способами автор раскрывает историю о Дафне и Аполлоне и сделаем вывод, почему этот сюжет стал актуален для XXI века.

Стоит заметить, помимо Марка Принса к этому мифу также обращается другой англоязычный писатель – Уилл Боаст (Will Boast). В 2018 году вышел его роман «Дафна», где главная героиня страдает редким заболеванием, катаплексией – её парализует в моменты сильных эмоций. Уилл Боаст «переворачивает» миф: Дафна встречает Олли, и совершается обратная метаморфоза – героиня оставляет свою «кору», покидает безопасную изоляцию, чтобы быть вместе с любимым человеком [2].

Марк Принс, в отличие от Уилла Боаста, не «переворачивает» античный сюжет, а трансформирует его, меняя концовку. Кроме того, автор напрямую с помощью персонажей обращается к «Метаморфозам» (а также несколько раз – к скульптурной группе Бернини «Аполлон и Дафна»). Его «Дафна», Тесса Темплтон, аспирантка в Оксфорде, изучает творчество Овидия и, в частности, очень интересуется сюжетом о Дафне и Аполлоне, рассматривая его не как историю любви, а как историю о неравенстве, в которой дана лишь точка зрения бога. Например, она спорит с Кристофером Эклсом, её научным руководителем и вторым главным героем «Латиниста», современным Аполлоном, который из-за любви, перерастающей в одержимость, – или «хюбристической страсти», как заметила А.В. Глебовская, [3, с. 43] – пытается разрушить её карьеру. В начале романа Тесса Темплтон отказывается принимать правку в статье от одного из рецензентов, что «любовь» Аполлона к Дафне не всегда трактуется в ироническом ключе. Она видит в мифе лишь несправедливость («Типа, глядите, до чего довела Дафну его любовь. Притом, что Аполлон-то остался Аполлоном, без каких-либо последствий» [4, с. 16]), и считает, что фрагмент с нимфой и богом «заканчивается на неоднозначной ноте»: «Дафна, превращённая в дерево, “как будто” принимает участие лавра. “Свои сотворённые только что ветви, богу покорствуя, лавр склонил, будто кивая” (непонятно, зачем переводчик добавил это “богу покорствуя”). Главное здесь – “как будто”, в этом Тесса была уверена» [4, с. 96]. Героиня полностью принимает сторону Дафны, с которой ассоциировала себя ещё будучи подростком, когда переводила фрагмент с латыни и сравнивала превращение нимфы в лавр с собственными физическими изменениями: «Тело преобразилось, вернее, преображалось, а поскольку то было первое её столкновение с пубертатом, ничего не мешало думать, что за этим следует новое превращение – в существо иного вида» [4, с. 123].

Подобное «личное» отношение к античной культуре напоминает другое произведение в жанре Dark Academia – «Тайная история» Донны Тартт,

университетский роман [5, с. 22], с которым часто сравнивают «Латиниста» Марка Принса. Как для персонажей «Гайной истории», для Тессы Темлтон и Криса Эклса их настоящей жизнью является классическая филология. Главные герои смотрят на реальность через призму знаний об античности. «Вы говорили про богов, полубогов, смертных <...> Как думаете, в Оксфорде схожая иерархия?» – отвечает Тесса студентке, которая предлагает рассказать о преподавателе, бросающем из окна окурки [4, с. 9]. Или можно вспомнить Криса, идущего по «лабиринту коридоров» больницы и представляющего, что он Тезей, а мать, которую он навещает, – не менее страшное существо, чем Минотавр [4, с. 99].

И, наконец, как герои романа Донны Тартт, современные Дафна и Аполлон сбрасывают лоск цивилизации, чтобы после многих интеллектуальных противостояний сначала почти отдастся страсти, а затем напасть друг на друга.

По словам Марка Принса, «Латинист» – это прежде всего история об одержимости, касающаяся обоих главных героев [6]. И правда, как Крис Эклс думает только о ней, так и Тесса Темплон не обращает ни на что внимание, кроме своей карьеры, – и оба в итоге готовы на всё ради своих желаний.

Чтобы Тессу не взял ни один университет, и она осталась с ним в Оксфорде, Крис пишет рекомендательное письмо, преуменьшая навыки аспирантки и выражая сомнение в её готовности к научной деятельности. Также он взламывает её почтовый ящик, следит за её перепиской, присваивает себе её исследования, хотя в итоге последнее не удаётся, – в общем, делает всё, чтобы Тесса продолжала от него зависеть. Когда же планы Криса терпят крах и героиня чётко даёт понять, что не может ни простить, ни ответить на его чувства, то современный Аполлон, уважаемый профессор, видит лишь один выход и, обезумев от страсти, пытается её изнасиловать, воплощая то, что раньше герой просто любил повторять: «цивилизация – лишь тонкий слой льда, сковывающий океан тьмы и хаоса» [4, с. 67].

Тесса же ради карьеры в прошлом оставила своего парня, у которого недавно умер отец, чтобы выступить на научной конференции, и в целом предпочитала ему университетскую жизнь, из-за чего тот её бросил. Она обманывает сестру, выманивая у неё деньги, чтобы купить билет в Изола-Сакра на раскопки, и в итоге разрушает репутацию Криса как учёного, а затем, в рамках самообороны, ударяет его по голове подаренным ею пресс-папье в виде скульптуры Бернини «Аполлон и Дафна» и делает недееспособным. Так, Марк Принс трансформирует миф, сближая его с

реалиями XXI века: современная «нимфа» перестаёт убегать, находит в себе силы дать отпор, и в конце истории «обездвиживают», подвергают метаморфозе именно «бога» (в результате удара Тессы Крис получает черепно-мозговую травму и впадает в состояние бодрствующей комы). Судя по данным изменениям, автор берёт на себя «восстановление справедливости», которой, с феминистской точки зрения, не было в трактовке Овидия. «Но, если вчитаться, речь идет о попытке изнасилования» [4, с. 346], – комментирует Тесса миф о Дафне и Аполлоне после всех пережитых событий. «Собственно говоря, будь на свете хоть какая-то справедливость, это его (т.е. Аполлона) следовало бы подвергнуть терминальной метаморфозе» [4, с. 346], – такова последняя реплика героини в романе. Это и происходит: Крис Эклс – Аполлон, а не Дафна – становится практически растением, однако нельзя сказать, что Тесса Темплтон счастлива. Роман завершается её встречей с подругой, которая прежде занималась раскопками, но оставила всё ради любви – того, что героиня несколько раз лишилась в погоне за успешной карьерой.

Тесса реализуется как учёный, получает уважение, заслуженное место, но нельзя сказать, что она побеждает, что её полностью услышали и что мир на её стороне. Эта Дафна, в отличие от Дафны из мифа, не смогла остаться верной себе. В конце концов из практических соображений героиня принимает отвергаемую вначале правку рецензента о любви Аполлона. И, самое главное, чтобы выжить, Тессе пришлось обманывать: она скрыла, что виновата в недееспособности Криса, что ударила его в целях самообороны, а вместо этого инсценировала всё как несчастный случай. Можно сказать, Дафна Марка Принса в итоге заняла место Аполлона – стала такой же, как он, по характеру и буквально стала кандидатом на его должность.

Таким образом, несмотря на то что автор «восстанавливает справедливость», трансформирует античный сюжет в пользу Дафны, он не переходит на сторону героини и даже не делает современного Аполлона абсолютно отрицательным персонажем.

Повествование в романе «Латинист» ведётся с двух точек зрения, и в линии Криса Эклса раскрывается мотивация его поступков, прошлое героя и то как оно повлияло на становление характера. Описаны проблемы с матерью, которая его била и не давала стать тем, кем он хочет; чувства к Тессе, которые он анализирует, рефлексировать над ними, но не может от них избавиться; описан его прошлый брак с Дианой, чьё имя отсылает к Артемиде, сестре Аполлона: брак равных, которые никому не доверяли и в итоге перестали доверять даже друг другу. В середине произведения, когда Крис ухаживает за больной матерью, налаживает с ней связь и затем присутствует

на её похоронах, к нему нельзя не испытать сочувствие, и любовь героя не вызывает сомнений, в отличие от способности любить Тессы.

И всё же Марк Принс не оправдывает современного Аполлона, его попытку, по словам героини, «совершить над ней летальную метаморфозу, превратить её в нечто куда более малозначительное, чем есть на самом деле» [4, с. 77]. Автор лишь добавляет персонажам глубину, пытается раскрыть их характеры и показать, как много деталей есть в небольшом фрагменте Овидия о Дафне и Аполлоне. Например, Принс описывает, как быстро Крис Эклс переходит от уговоров к агрессии, когда первое перестаёт помогать, или как в начале Тесса, подобно ставшей лавром Дафне, лишь молча кивает и, «онемев от ярости», принимает все условия наставника, несмотря на нанесённую обиду: «Так будет всегда, подумала она. Он всегда будет так с тобой говорить. А ты – отмалчиваться в ответ» [4, с. 139].

И, самое главное, Марк Принс показывает миф с двух сторон, где читатели видят, как вроде бы искреннее беспокойство Аполлона может восприниматься Дафной:

«“переживаю за тебя”

Тесса вспомнила слова, которые Аполлон говорит Дафне, преследуя ее: он, мол, переживает, что, спасаясь бегством, она расцарапает ноги. Типа, спасибо, Аполлон, что подумал о моём благополучии» [4, с. 234].

Для этой же цели – равенства женского и мужского голоса – Марк Принс создаёт и ответ Дафны Аполлону, где раскрывается мысль Тессы о том, что Дафна – прежде всего лавр, лишь трофей, и подтверждается, что ни о какой истории любви, с точки зрения нимфы, не может идти и речи. Приведём подтверждающий это фрагмент:

«...Всеведущий, предвидел ты,
что бедра, некогда мне дорогие,
разрубят на куски и в корпус судна
преобразят? Что всякий раз,
победу одержав, мои волосы
вручат венком лавровым генералу
или атлету, чье чело в поту
и крови, и останусь я нагая,
без веток? Нагота и пустота,
Да, пустота и нагота – удел мой
навек. Так на что мои волосы,
ладони, стан, нутро ты предназначил?» [4, с. 338–339].

Этот ответ написала частично выдуманная Принсом поэтесса Сульпиция, жившая во II веке н.э., чьи произведения до открытия героини считались творчеством её мужа – Публия Мария Сцевы, впрочем, благодаря чему они и

сохранились до современности. Данный феномен Тесса объясняет на конференции так: «По сути, мы имеем дело с парадоксальной ситуацией: до нас дошли только те произведения римлянок, которые приняли за произведения мужчин. Мы должны быть благодарны за то, что Сульпицию, жену Мария, принимали за Мария – как минимум со времен “Суды” и до сегодняшнего дня» [4, с. 285].

Сульпицию, как и Тессу, тоже можно назвать Дафной. Нимфа, по словам героини на защите диссертации по «Метаморфозам», служит примером того, как «потенциальную поэтессу заставили замолчать»: «Мы так и не услышали её голоса, и это трагично» [4, с. 133]. Только Дафна-Сульпиция замолчала не навсегда: она стала лавровым деревом – спряталась за мужским именем, избежав полного исчезновения, – но в итоге, благодаря нахождению её останков и открытию Тессы, поэтесса совершает обратную метаморфозу: выйдя из тени истории, она словно, пережив мужской гнёт, наконец возвращает человеческий облик.

Итак, в романе «Латинист» даётся три взгляда на миф о Дафне и Аполлоне: через буквальную интерпретацию текста Овидия персонажами, через историю Сульпиции и через развитие отношений главных героев. Все эти подходы приводят к выводу о неравенстве между героями античного сюжета, которое автор старается устранить, не идеализируя реальность.

Можно сделать и вывод, почему этот сюжет стал актуален для XXI века. Это обусловлено и связано, на наш взгляд, с постоянно поднимаемой темой равенства прав мужчины и женщины. Вероятно, писатели хотят дать Дафне голос, возможность действовать, хотят поставить на один уровень с Аполлоном. Это делает невозможной концовку как у Овидия, и поэтому необходимо искать альтернативу. Марк Принс, в отличие от Уилла Боаста, не может полностью изменить мотивацию героев мифа, так что автору остаётся отдать первенство Дафне, но лишить её образ «чистоты» – сделать её такой же одержимой, как Аполлон, и таким образом в очередной раз показать, что «цивилизация – лишь тонкий слой льда, сковывающий океан тьмы и хаоса».

Список литературы

1. Ильмова, Ю.А. «Игра в античность» в пространстве современной массовой культуры // Ярославский педагогический вестник. 2015. № 6. С. 324–333.

2. A Debut Novel Upends the Myth of Apollo and Daphne // The New York Times [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.nytimes.com/2018/02/27/books/review/daphne-will-boast.html> (дата обращения: 30.10.2025).

3. Глебовская, А.В. Университетская среда как проекция античного мифа (На материале романа М. Принса «Латинист») // Современное искусство в контексте глобализации: наука, образование, художественный рынок: Материалы

XV Всероссийской научно-практической конференции с международным участием, Санкт-Петербург, 7 февраля 2025 года. СПб: Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов, 2025. С. 43-44.

4. Принс, М. Латинист / Пер. с англ. Александры Глебовской. СПб: Polyandria NoAge, 2025. 352 с.

5. Анцыферова, О.Ю. Античный код в университетском романе Донны Тартт «Тайная история» // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2015. № 2 (2). С. 22–27.

6. Ask the Author: Mark Prins // The Daily Iowan [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://dailyiowan.com/2022/01/17/ask-the-author-mark-prins/> (дата обращения: 30.10.2025).

TRANSFORMATION OF THE PLOT ABOUT DAPHNE AND APOLLO IN THE NOVEL "THE LATINIST" BY MARK PRINS

M.D. Kochetkova

The reception of antiquity in Mark Prins's novel "The Latinist" is considered. The purpose of the study: find out what changes have been made to the myth of Daphne and Apollo and conclude why this story has become relevant for the 21st century. During the analysis of the work, hermeneutic and comparative methods are used, it is shown how Prins consciously refers to the ancient plot, makes it an ideological center and transforms it on several levels. Firstly, the characters of the novel literally interpret Ovid's text. Secondly, the main characters are compared with Daphne and Apollo, bringing the ancient plot closer to the realities of the 21st century: the modern "nymph" stops running away and at the end of the novel it is "god" who is "immobilized". Thirdly, the author introduces the figure of a fictional poetess who created Daphne's answer. It is concluded that the interest in the myth and its changes are due to the equation of the rights of men and women and the desire to give Daphne a voice, to put the heroine on the same level as Apollo.

Keywords: Mark Prince, The Latinist, myth transformation, mythological images, modern myth, Metamorphoses, Greek mythology.

3.5. СИНТЕЗ МИФОЛОГИЧЕСКОГО И ИСТОРИЧЕСКОГО В РОМАНЕ НАТАШИ ПУЛЛИ «THE HYMN TO DIONYSUS»

© С.В. Гордеева

Цель данной главы – проанализировать интеграцию исторического материала в структуру мифа о Дионисе в романе «The Hymn to Dionysus» Наташи Пулли. В главе рассматривается, как соединение мифа и истории становится инструментом этической и культурной рефлексии. В работе применяются принципы нового историзма (С. Гринблатт), концепция гуманизации мифа Т. Манна и понятие цикличности мифологического времени в интерпретации М. Элиаде. Исследование выявило, что Н. Пулли показывает социальные институты архаики, как предельные формы человеческой трансгрессии. На этом фоне дионисийский миф функционирует как акт сакрального вмешательства, в котором хаос служит средством восстановления этичности человечества. Н. Пулли создает текст, где история и миф взаимно переписывают друг друга: историческая реальность мифологизируется, а миф деметафоризируется, становясь способом постижения исторического опыта.

Ключевые слова: миф, гуманизация мифа, древнегреческая мифология, Наташа Пулли, The Hymn to Dionysus, новый историзм, Дионис, циклическое время, мифопоэтика.

Современная литература все настойчивее обращается к мифу, как к способу переосмысления культурной памяти и одновременно к инструменту критики современных идеологий. С XX века наблюдается отчетливая тенденция к гиноцентрическому пересмотру мифологических и исторических нарративов: авторы, обращаясь к античному материалу, стремятся не столько возродить древние сюжеты, но реконструировать женскую оптику восприятия мира, вытесненную классической традицией. Общим стремлением в этих произведениях часто является пересмотр патриархального канона и деконструкция традиционных образов античных героев, а сюжет характеризуется структурным сходством: акцент переносится с героического пути на личную стойкость, внутреннюю жизнь и психологическую мотивацию героини, вынужденной противостоять конфликтам, инициированным мужчинами или богами.

Роман Н. Пулли «The Hymn to Dionysus» занимает уникальное положение в этой тенденции. Хотя произведение широко опирается на мифологический материал, его структура и поэтика демонстрируют органичное соединение мифологического и исторического начал, что позволяет рассматривать текст не как «ретеллинг мифа» через отдельно взятую оптику, а как попытку воссоздания самой архаической эпохи. Этот жанровый сдвиг, а по сути своей возвращение к истокам гуманизации мифа в концепции Т. Манна [1], является ключевым методологическим приемом автора. Введение в повествование фантастических элементов можно рассматривать не как отступление от исторического анализа, а как его непосредственный инструмент. В романе Н. Пулли Дионис, представленный в божественной ипостаси, действует и чувствует наравне с людьми; мифологические существа – такие как дракон, порожденные из его зубов войны или гигантские муравьи – интегрированы в структуру мира как часть его естественного устройства, хоть и отнесенного в прошлое; магия и чудеса (пророческие трансы, оживающие статуи и артефакты, подаренные людям богами, мистическая связь с природой: разговаривающие пчелы, превращение людей в дельфинов, метаморфоза Пенфея) трактуются не как сверхъестественное, а как формы знания и взаимодействия с реальностью. Даже безумие и одержимость, вызванные Дионисом и приведшие к краху цивилизации, представлены как исторический феномен, из которого со временем было исключено все, что не вписывалось в рамки формирующегося рационального мировоззрения. Автор стремится воссоздать именно архаическое мироощущение, в котором мифологическое и чудесное были не художественными аллегориями, метафорами или попыткой осмыслить все

вокруг и дать выход фантазии, а имманентными, работающими элементами повседневной, духовной и политической реальностей.

Сюжетное действие романа начинается, когда главный герой – Файдрос, воспитанник фиванского легиона «Фурий», – еще в детстве оказывается втянут в придворный заговор: царица Агава приказывает убить младенца, сына ее сестры Семелы, рожденного от Зевса. Файдрос помогает своему командиру, царевичу Гелиосу, спасти ребенка с необычными синими глазами. Проходят годы. После Троянской войны Файдрос, ставший изгнанником собственного легиона из-за смерти Гелиоса, вновь встречает этого мальчика – теперь пленника, которого собираются продать в рабство. Не подозревая, что перед ним сам Дионис, воин клянется его защитить, но нарушает клятву. Бог вмешивается, превращая весь экипаж корабля в дельфинов, щадя лишь Файдрота. Спустя годы Дионис возвращается в Фивы в облике синеглазого «witch» (дословно: «ведьмак» или «ведьма»), когда Файдрос, уже возглавляющий отряд новобранцев, находится на грани душевного истощения, ожидая неизбежного возмездия за предательство. Однако в то же время появление Диониса сопровождается вспышками массового безумия, городскими беспорядками и слухами о новом божестве, чье присутствие разрушает прежний социальный порядок.

Именно на этом фоне Н. Пулли тщательно рисует конкретные исторические аспекты общественной жизни архаической Греции, которые представлены как предельные формы человеческой трансгрессии, нарушающие границы этического и человеческого: институционализированное рабство, криптия, «государственные контракты на смерть», детоубийство и проч. Главный герой является воином элитного формирования «the Sown» (дословно: «Посеянные», что отсылает к мифу о воинах, которые выросли из зубов дракона, посеянных Кадмом), организованного в пары «командир и его подопечный» – аллюзию на Священный Отряд из Фив [2] – это кульминация культа слепого воинского долга и институционализированной модели вертикали насилия, где личная жизнь и тело человека подчинены ей, а власть воспринимается как единственная гарантия порядка: «For me, power had always been fixed. You obeyed the Queen, and you obeyed the general, and your commander. That was the order of the world, and the only way it could go if you didn't want it all to collapse into screaming chaos» («Ты подчиняешься Царице, подчиняешься военачальнику и своему командиру. Так устроен мир, и только так он может не распасться в вопящем хаосе» – здесь и далее перевод романа наш – С.Г.) [3, p. 159].

Такой травматический и антигуманный характер изображенного у Н. Пулли общества представляет собой не фоновое описание архаического мира с целью воссоздания жизненного и исторического правдоподобия в

русле реализма, а системную модель разрушенной этической вселенной, требующей мифологического переосмысления. Историческое – не контекст, а симптом кризиса цивилизации, внутри которого активизируется дионисийский миф как принцип морального возрождения. Появление Диониса обозначает момент сакрального вмешательства, когда человечество «заходит слишком далеко, и забывает свою природу и свои пределы» [3, р. 171], знаменуя поворот к этическому возрождению: через хаос, экстаз и ритуальное разрушение старого порядка, миф возвращает человечеству способность различать гуманное, являющееся священным, и насильственное. В таком контексте мифологический хаос оказывается не разрушением, а фазой этической реконструкции культурного сознания.

Н. Пулли выстраивает в своем романе мифопоэтическую деконструкцию аполлонического космоса, в котором традиционный олимпийский порядок утрачивает сакральную легитимность. Фигура Аполлона – классического посредника между божественным и человеческим [4] – оказывается редуцированной до функции идеологического надзора: его оракулы становятся частью шпионской инфраструктуры, а сам «голос с неба» демистифицируется как технологический артефакт – рупор.

Такая рационализация сакрального служит средством разоблачения и демонстрации коррупции и секуляризации государственного порядка. Аполлон, традиционный бог света, порядка и разума [4], показан как исключительно политический механизм, лишенный подлинного мифологического содержания. Эта деконструкция фальшивого сакрального порядка усиливает необходимость появления и одновременно возвращения Диониса – воплощения хаотического, но истинного сакрального опыта.

Этот мотив напрямую соотносится с концепцией гуманизации мифа, представленного как процесс превращения древнего, жесткого и часто безличного мифа в нечто человеческое, наполненное этическим и духовным смыслом [5]. Н. Пулли реализует этот принцип, смещая акцент с внешнего действия на внутреннее преображение героя: для Файдраса, выросшего в среде, где война является не выбором, а нормой существования: «There was a whole pack of us, little knights raised among the tents. <...> We ran around a lot, we played in the sea, we helped with polishing armour and making arrows, and our commanders hid honey cakes and toys in among the wreckage after the fighting was over, which was why I always loved big battles» («Нас был целый выводок – маленькие воины, растущие среди шатров. <...> Мы целыми днями носились по лагерю, играли в море, помогали чистить доспехи и точить стрелы, а командиры прятали среди развалин после боя медовые лепешки и игрушки. Вот почему я всегда обожал большие сражения») [3, р. 9], встреча с

Дионисом становится актом исцеления: он открывает для себя, что хаос может быть столь же удовлетворительным, как и порядок [3, р. 146], в связи с чем путь главного героя отражает в микрокосме процесс этизации, который Дионис запускает для всей цивилизации. Таким образом, дионисийское безумие у Н. Пулли выполняет катарсическую функцию, превращаясь в средство преодоления исторической травмы и обновления мира. Однако этот тезис уже обозначает смещение исследовательского вектора в сторону анализа непосредственно концепции гуманизации мифа как центральной философской категории.

Если аполлоническое пространство у Н. Пулли принадлежит профанному времени, в котором сакральное сведено к функции, то Дионис восстанавливает циклическое, сакральное время, в котором смерть и возрождение вновь обретают смысл.

Кульминация романа – падение Кадмеи – имеет ритуально–мифологическую структуру, а не историческую. Город гибнет не от осады или голода, а от внутреннего безумия, пробудившегося в его жителях под влиянием Диониса. В этом эпизоде Н. Пулли как бы поворачивает ход времени вспять: разрушение превращается в символическое возвращение к первотворению, к архаическому моменту *in illo tempore*, когда хаос вновь становится источником жизни [6, с. 35–37]. Фивы, созданные из хаоса, должны вернуться в хаос, чтобы избежать онтологического распада, в котором мотивы танцев, песен и огня – это формы сакрального обнуления, ритуал, отменяющий профанное время.

На уровне философии времени Н. Пулли создает парадоксальную структуру: время в романе – циклично, поскольку каждая потеря сакрального начала вызывает новый цикл разрушения и обновления, но при этом каждый новый виток не является повторением в буквальном смысле: он представляет собой восходящую спираль, где каждое возрождение знаменует собой прогрессию. Разрушение Фив не воспроизводит вечный застой, а становится импульсом к очередной этической эволюции человечества.

Н. Пулли модифицирует элиадовскую модель [6]: вечное возвращение превращается из онтологической необходимости в исторический инструмент гуманизации. Финальная сцена, в которой герои видят возрожденные Афины, знаменует завершение цикла и начало нового. Здесь Дионис уже не разрушитель, а покровитель: ежегодные дионисийские празднества становятся формой ритуального самовосстановления цивилизации [6, с. 37–41]. По крайней мере, до следующей ее механизации и профанации.

В конечном счете, если классический историзм стремится реконструировать контекст, то Н. Пулли, действуя в парадигме нового

историзма, осуществляет реконтекстуализацию [7]: она не просто возвращает миф в эпоху, а через миф и язык заново создает мир [8], не столько отражая Фивы Архаики, но активно пересобирая исторический контекст, демегафоризируя миф. Историческое и мифологическое ведут диалог: миф обнуляет ложную «жизненную необходимость» исторических порядков, показывая их искусственность и бессмысленность, тогда как исторические детали делают миф более конкретным, «плотным» и ритуально убедительным. В этом смысле «The Hymn to Dionysus» – не роман о прошлом или пересказ мифа, а форма интерпретации самой идеи исторического, который предлагает выход из современного цикла насилия и долга, используя архаическое сознание как призму, через которую можно осмыслить и критиковать текущие социальные и этические проблемы, требующие пересборки.

Список литературы

1. Манн, Т. Собрание сочинений в 10 томах. / Под ред. Н.Н. Вильмонта и Б.Л. Сучкова. Пер. с нем. – М.: Гос. Изд-во худож. лит., 1960. Т. 9. С. 172–192.
2. Плутарх. Сравнительные жизнеописания в двух томах. // Литературные памятники. М.: Наука, 1994. Т. 1. С. 328–330.
3. Pulley N. The Hymn to Dionysus [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://psv4.userapi.com/s/v1/d/rPD9dlkFedEZgkXi9th4aSBEUfZLCRsy8qD0sU9fev-CuHPoi0RJyхTv2uFmdNQiNDGkIQv8oTMSJS9G9E9BufuxojcEM78phZ2EfDWGSCIpv4RF_-W_jQ/The_Hymn_to_Dionysus_-_Natasha_Pulley.epub (дата обращения 25.10.2025).
4. Мурзин, Н. Отвергнутый бог: Аполлон от греков и до наших дней [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/otvergnutyu-bog-apollo-n-ot-grekov-i-do-nashih-dney> (дата обращения 26.10.2025).
5. Кушнир, Ж. Феномен гуманизации мифа в интеллектуальной прозе XX века / науч. консультант: Е.М. Прус; обл.: Андрей Шиманский. Chişinău: Pontos, 2017. 352 p.
6. Элиаде, М. Избранные сочинения: Миф о вечном возвращении; Образы и символы; Священное и мирское. / Пер. с фр. М.: Ладомир, 2000. 414 с.
7. Эткинд, А. Новый историзм, русская версия. // Новое литературное обозрение. 2001. № 1. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/nlo/2001/1/novyj-istorizm-russkaya-versiya.html> (дата обращения: 11.10.2025).
8. Greenblatt S. Learning to Curse: Essays in Early Modern Culture. – New York: Routledge, 1990. 192 с.

SYNTHESIS OF THE MYTHOLOGICAL AND THE HISTORICAL IN NATASHA PULLEY'S NOVEL «THE HYMN TO DIONYSUS»

S.V. Gordeeva

The aim of this study is to analyze the integration of historical material into the structure of the Dionysian myth in Natasha Pulley's novel «The Hymn to Dionysus». The chapter examines how the fusion of myth and history becomes an instrument of ethical and cultural reflection. The

research applies the principles of New Historicism (S. Greenblatt), Thomas Mann's concept of the humanization of myth, and Mircea Eliade's interpretation of the cyclic nature of mythological time. The study reveals that Pulley presents the social institutions of archaic society as ultimate forms of human transgression. Against this background, the Dionysian myth functions as an act of sacred intervention, in which chaos serves as a means of restoring humanity's ethical integrity. Pulley creates a text in which history and myth mutually rewrite one another: historical reality becomes mythologized, while myth undergoes demetaphorization, transforming into a mode of comprehending historical experience.

Keywords: myth, humanization of myth, ancient Greek mythology, Natasha Pulley, The Hymn to Dionysus, New Historicism, Dionysus, Apollonian and Dionysian, cyclical time, mythopoetics.

3.6. ДВОЙНОЕ ЗРЕНИЕ (ИСТОРИЯ И МИФ) В РОМАНЕ Л. ЮЗЕФОВИЧА «ФИЛЭЛЛИН»

© Н.М. Самсоник

Цель данной работы – исследовать взаимодействие истории и мифа в романе Леонида Юзефовича «Филэллин». Методы исследования включают сравнительно-исторический анализ, а также изучение документальных основ и их художественной трансформации в тексте. В результате установлено, что Юзефович создаёт «вариации на исторические темы», сознательно мифологизируя персонажей и хронотоп, смещая временные планы и вводя вымышленные элементы. Автор не ставит целью реконструкцию прошлого, но, держась в рамках достоверности, предлагает читателю художественное осмысление истории.

Ключевые слова: Леонид Юзефович, «Филэллин», исторический роман, миф, документ и литература, филэллинство, Александр I.

Проблема соотношения исторической точности и художественного вымысла остаётся главным вопросом при изучении природы исторического романа. Теоретик литературы и автор исторических романов Юрий Тынянов писал: «Там, где кончается документ, там я начинаю»¹. Там, где исторический документ не раскрывает оставшиеся тёмными места, художник волен «додумать» и заполнить это пространство художественным вымыслом. В этом отношении примечателен роман Леонида Юзефовича «Филэллин», в котором автор берёт хорошо знакомую, но противоречивую эпоху начала XIX века. Автор не отказывает своему произведению в статусе исторического романа, но применяет другое определение: «**вариации на исторические темы**». В интервью газете «Коммерсантъ» Юзефович рассказывал о принципах работы с историческим материалом: «Как историк я старался держаться в рамках достоверности, но моя роль не сводится к выбору цветов при раскрашивании реально существовавших персонажей. Реконструкция прошлого не была моей целью» [1].

Своеобразен жанр «Филэллины». Это роман в дневниках, письмах и мысленных разговорах героев с отсутствующими собеседниками. В предисловии Юзефович честно признаётся, что это «реальные» документы,

являющиеся плодом вымысла автора, герои – исторические личности или имеют прототипов, пишут и говорят о том, о чём люди тогда писали и говорили, но мыслят и ведут себя совсем иначе [2]. Автор заимствует и развивает реминисценции на основе реальных писем и дневников: так, рисуя характерный речевой портрет Мосцепанова, Юзефович заимствует из кляуз его исторического прототипа стилистику и целые выражения [3]; в образе императора Александра I заметны реминисценции и не прямые заимствования из писем императрицы Елизаветы Алексеевны и записей лейб-хирурга Тарасова.

События романа охватывают почти десятилетие: всё начинается с письма 1822 года Григория Мосцепанова к графу Аракчееву и кончается последними записями камер-секретаря Игнатия Еловского о своей поездке в Грецию в 1835 году. В эти рамки входят события Греческой революции 1821–1829 годов, последние годы жизни и царствования Александра I (Блаженного), первые годы существования Королевства Греция, которых, тем не менее, автор касается очень бегло. Интересно, что, несмотря на ожидания читателей, связанные с противоречивой эпохой Александра I и начала царствования Николая I, Л. Юзефович не касается восстания на Сенатской площади. В интервью Сергею Шаргунову он объясняет это своим нежеланием касаться декабризма «мимоходом», иначе это событие перетянет всё внимание на себя и потребует более явного освещения, поскольку многие декабристы сами были филэллинами [4].

Фактически «военных» сюжетов в романе немного. В первых записях герои упоминают события начала Греческого восстания: клич фанариотского князя Александра Ипсиланти для греков, мятеж в Морее, расправа османских властей над константинопольским патриархом Григорием в дни Пасхи, последовавшая за этим резня на Самосе и Хиосе. Тем не менее, эти события 1821 года даны героями только вскользь, как и весь последующий ход войны, фактически, оказывается скорее фоном для повествования, которое интересует «война» другого уровня – война духа и идей.

Примечательна в этом отношении осада Акрополя: автор в целом достоверно описывает события с августа до декабря 1826 года – после взятия Мисолонги османский военачальник Решид-паша Кутахья взял Афины и осадил Акрополь, за стенами которого укрылись греческие повстанцы под началом Яниса Макриянниса. Фабье увёл свой полк из Афин в Навплион, чтобы не обресть его на гибель; позднее он совместно с лидером греческих партизан Караискакисом безуспешно попытался нанести удар по турецким укреплениям и артиллерии, чтобы задержать осаждающих. Уже в декабре

Фабье с пятью сотнями солдат и мешками пороха для осаждённых высадился в Фалероне, но на половине пути столкнулся с полками Ибрагим-паши.

Эпизод со стычкой греков и турков при подходе первых к Акрополю историческим источникам известен, но участие Ибрагим-паши в борьбе за Афины не зафиксировано. Скорее всего Ибрагим-паша и не принимал участия в осаде Акрополя, поскольку был скован боями с греческими инсургентами в дарованных отцу османских владениях в Море. Тем не менее, Юзефович вводит данный эпизод в «Филэллин» как переломный не столько в самой войне греков за независимость, сколько в исканиях героев: нарисованный романтическими красками Ибрагим-паша, идеал французского Просвещения и египетский дикарь, будучи двойником Фабье и исключительным антифилэллином, разбивает все чаяния и надежды героев-филэллинов, открывая им глаза на суровую реальность, где люди не благородны, а народы не бывают избранными и не способны ответить на неподъёмный призыв европейской цивилизации.

Лондонской конференции и первых лет свободной Греции писатель не касается. Еловский в последних записях своего журнала представляет нам победу филэллинства, но не греков: навязанный в 1832 году великими державами юный король из Баварии, новые, циничные порядки из Германии, где окружённый священным ореолом Парфенон – лишь парадный вход королевского дворца, где холм Акрополя недоступен для греков, проливавших кровь на нём.

Героев в романе можно разделить на три группы: 1) исторические личности, фигурирующие под своими именами, 2) герои, имеющие исторических прототипов, которым автор частично поменял имена, и 3) вымышленные псевдоисторические персонажи.

Связующий события романа герой – отставной штабс-капитан Григорий Мосцепанов. Неудержимый правдолюбец и «доносчик» – любимый герой Юзефовича, к которому он вернулся после повести «Подлинная история о правдолюбце Мосцепанове». Этот герой имеет исторического прототипа – это главный учитель Выйского училища Евлампий Максимович Мосцепанов, черниговский дворянин и участник Отечественной войны 1812 года. Романый Мосцепанов проходит через те же перипетии, что и его исторический прототип: он борется с кумовством и несправедливостью на демидовских Нижнетагильских заводах, пишет «кляузы» пермскому губернатору и оказывается без поддержки государственных лиц.

Фрагменты, посвященные Мосцепанову, содержат анахронизмы. Исторический Евлампий действительно содержался в екатеринбургском остроге, но всё смещается на годы вперёд: если Мосцепанов содержался под

арестом в Екатеринбурге с 1821 года, то романый герой оказывается в остроге только в октябре 1823 года. Под арестом Мосцепанов сидел до 1825 года, после чего был приговорён к ссылке в Сибирь, на что не было получено позволения Николая I и Сената. В романе Еловский, не желая сообщать императору о «смерти» клязника, в попытке успокоить говорит ему, что Мосцепанов должен быть уже в ссылке в Сибири.

Смерть преследует героев. Одни источники указывают на то, что Мосцепанов в остроге скончался [5], но другие исследователи считают [6], что он был выслан из Пермской губернии после царского помилования. Эта неоднозначность судьбы героя, его положение между жизнью и смертью, поскольку документ не довершил его историю, коррелирует с тёмными местами и неопределённостями в последней поездке и смерти Александра I. Первый источник лишь частично нашёл отражение в романе: «умер» романый Мосцепанов вскоре после встречи с императором Александром в сентябре 1824 года, по заключению лекарей, «от разрыва сердца». Вскоре он «воскрес», чтобы вновь появиться в Таганроге и отбыть в Грецию. Чем дальше Мосцепанов от России, тем более в нём проявляется мифическое начало: подобно эпическому герою, он покоряется судьбе и следует за ней в «загробный мир» – волшебную Грецию, где находит конец своего долгого пути в разочаровании и долгожданном покое.

Второй по важности герой – Шарль-Антуан Фабье. Этот герой-авантюрист – двойник Мосцепанова, романтический герой, через которого автор рисует типичного «сына времени» – вдохновенного циника, что пребывает в постоянном поиске дома и борьбе за мировой идеал. Его утопические идеи обращены не столько к самой Греции, сколько к раненой Франции и всей Европе: он стремится переместить Грецию прошлого, колыбель цивилизации, вскормившую Европу, в настоящее и будущее, греки настоящего ему неинтересны.

Исторический прототип Шарля-Антуана – наполеоновский офицер и аристократ, барон Шарль-Николя Фавье. Впервые мы встречаем его на страницах романа за чтением руанского «Меркурия», а именно газетной зарисовки о себе же. Через этот очерк читателю даются основные детали биографии героя: участник русской кампании, после реставрации Бурбонов бежал в Испанию, где воевал на стороне конституционалистов, когда же революция там была разгромлена французскими войсками, предложил свои услуги греческому правительству и возглавил первый регулярный полк из греков и добровольцев-филэллинов.

Разочаровавшись в своём революционном утопизме, Фабье попытался посадить на греческий престол герцога Намюрского, но, не преуспев в этом,

вернулся во Францию, где получил прощение от Луи-Филиппа Орлеанского и был введён в палату пэров. События французской экспедиции в Морею, которой руководит исторический Фабье, автор в судьбе романного Фабье опускает.

Важной деталью мифологизации героев становится связывающая их хромота. Она преследует героев: ею наделены Мосцепанов и Фабье, которым были нанесены травмы в Бородинском сражении. Если хромота Мосцепанова не указана в источниках, то реальный Фабье лишился ноги в сражении. Искалеченные ступни героев – это физиологически выраженная их «душевная» хромота, воплощение отягощающих их невыполнимых утопических исканий, которые мешают им сделать шаг. Неспроста среди хромых героев оказываются именно филэллы: хромотой отличался лорд Байрон, к личности которого герои обращаются в контексте европейского филэллства – апогея романтизма; хромотой временно страдал и Александр I. Еловский так пишет о встрече государя и Мосцепанова на гауптвахте в Перми: «<...> интерес Мосцепанова вызвал правый сапог государя с надетой под ним повязкой с мазью. <...> Казалось, Мосцепанов заморожен открывшимся ему подобием. Как у него самого, он был больше левого, пусть не по длине стопы, а по толщине голенища. <...> **Оба они были уязвлены миром**» [2, с. 171–172].

Александр I – историческая личность, нарисованная мифологическими красками. Юзефович выступает создателем своего собственного мифа о нём. Последние годы жизни государя и его странствия по России мы видим в записях царедворцев: камер-секретаря Игнатия Еловского и придворного лекаря, грека Константина Костандиса. Оба этих героя вымышленные. Они наблюдают за судьбой царя со стороны. Не имея своего собственного голоса в романе, Александр имеет своего выразителя, «тень» – камер-секретаря. Возможным прототипом Еловского может считаться старший камердинер императора Егор Анисимов. В уста Костандиса часто вкладываются заключения баронета Виллие, о которых мы можем узнать из записей Д. Тарасова.

Еловский в своём журнале записывает каждую остановку Александра по пути. Однако автор нарушает хронологическую последовательность событий: после смерти Софьи Нарышкиной, единственной внебрачной дочери, Александр вновь отбыл из Петербурга. Камер-секретарь пишет: «Надобности спешить уже не было, но русский человек знает два способа забыться – вино и скачка. Из них государю доступен только второй» [2, с. 124]. Для Александра дорога – это побег от себя самого, от угрызений совести, от горя. В июле-августе 1824 года после недолгой остановки у графа

Аракчеева в селе Грузино государь сворачивает с исторического маршрута: отбывает в Брест-Литовск на смотры Литовского полка. В ходе манёвров императора в правое берцо лягнул конь. Этот случай подробно описан в записях Д. Тарасова, но происходит это раньше описываемых событий – в августе 1823 года; в Грузино и уже Перми, напротив, Тарасов продолжал лечить последствия удара. Травма, нанесённая государю, становится предвестником его угасания и смерти, как заключает в одной из своих записей Костандис. Дальнейшая дорога до Перми и пребывание в ней даётся крупными мазками.

Александр, как и Мосцепанов – фаталист. Если пермский кляузник судьбе покоряется, то государь ей противится и ищет способы превозмочь её. В этом его трагедия как великого государя и человека, уподобляющая его мифологическому двойнику – Александру Македонскому. Петербургское наводнение 1824 года стало для Александра ответом на его нежелание помочь грекам: он видит в этом божественное провидение и возлагает вину на себя. Юзефович опускает путешествие Александра после Урала по Польше и Прибалтике, осенью 1825 года царская чета в связи с болезнью императрицы отбывает в Таганрог.

Александр в «Филэллине» не только мифический герой, но и человек. Д. Тарасов оставил в своих записях случай: в последние свои дни Александр был занят неким важным делом, было пасмурно, камердинер Анисимов зажёл свечи, но как тучи разошлись – государь не погасил их; когда же камердинер заметил, что негоже свече перед живым человеком в полдень гореть, император отозвался цинично, назвав это предрассудком. Этот сюжет возникает в журналах Еловского, но иначе – страшась судьбы государь попытался потушить свечу: «Дня через три в комнатах внезапно потемнело от сошедшихся над городом туч. Работая, государь попросил зажечь свечу у него на столе. Через полчаса тучи разогнало ветром с моря, снова стало светло, но свеча продолжала гореть. Он не обращал на нее внимания, пока я не имел глупость указать ему, что жечь свечи днем – к покойнику в доме. В Царском, где разросшаяся под окнами его кабинета сирень заслоняет дневной свет, он не раз слышал от меня то же самое – и смеялся над моим суеверием, а сейчас, побледнев, принялся дуть на свечное пламя, но от волнения не мог потушить. Мне пришлось сделать это самому» [2, с. 219].

События последней дороги Александра смещаются на месяц: октябрьский визит государя в Крым в романе происходит в сентябре. В этот путь были вписаны неофициальные, мифологизированные «инстанции». Тем не менее, обстоятельства и события во многом являются отражениями кратких записей лейб-хирурга Тарасова: от посещения Балаклавы и Георгиевского собора, во

время которых разыгралась погода, в это время царь был без шинели, до ухудшения здоровья после визита в Бахчисарай. Так, в ряд посещённых мест были вписаны голицынское имение Кореиз и Карасу-Базар – последние пристанища проповедовавшей баронессы Криднер, с которой император так и не примирился. Посещение покойницы стало предвестником скорой смерти, Еловский пишет: «По дороге в Бахчисарай он пожаловался мне на озноб, а когда я попенял ему на его неосмотрительность, возразил, что на кладбище нисколько не мерз, согреваясь молитвой духа, которой обучился у покойницы. Позднее у меня было ощущение, что старая ведьма утянула его за собой» [2, с. 239]. В уста Костандиса автор вложил заключение Виллие: государь, возвращаясь в Таганрог через Мариуполь, уже страдал от лихорадочного пароксизма.

Интересно для нас также полное отсутствие в романе фельдъегеря Маскова. Тарасов подробно останавливается на связанном с ним несчастном случае, произошедшем во время поездки императора в Крым. Вокруг гибели Маскова строилась теория, что в Петропавловской крепости был похоронен вместо императора Александра I именно он, потому и гроб был закрыт. Роман же следует официальной версии истории: император скончался и был забальзамирован.

Романный Александр, предчувствуя скорую смерть, сообщил Костандису свою последнюю волю: он желал, чтобы его сердце было захоронено в Греции, подобно тому, как своё сердце и лёгкие оставил Байрон. Мозаика из мифологических образов складывается до конца: Александр Великий умер в своём Вавилоне, пока диадохи готовятся к борьбе, и лишь один хитрый Птолемей, Костандис, украл драгоценную часть счастливейшего из монархов, чтобы принести родине процветание.

Баронесса Беата Варвара Юлия фон Криднер фигурирует под своим именем. Автор, фактически, ничего не менял, только взял один из вариантов произношения фамилии курляндского барона, за которым героиня была замужем. Баронесса Криднер – бывший придворный мистик императора Александра I, руководительница Библейского общества и сторонница мистического христианства, которая проповедовала идеи воссоединения церквей. Она – несомненно, филэллин, но филэллинство её обращено не столько к грекам, сколько целиком к человечеству, во имя которого, как она пишет императору, страдают греки. Баронесса является проводником между мистико-мифологическим и историческим пространствами: предсказания её обращены к ветхозаветным сюжетам, в том числе к Книге Исаии, и древнегреческим мифам: Александр для неё – вождь людей, современный Агамемнон, что должен повергнуть пришедшего из Египта аспида. Сама она

сравнивает себя с Кассандрой, что связывает её и императора мифологическими связями.

Еловский раскрывает для нас биографию баронессы, в полной мере заимствованную у исторического прототипа. В большей мере уделяется внимание политической стороне её жизни: когда интерес Александра к мистицизму остыл, во дворе усилилась «клика» Аракчеева (криднеровский «Змей»), который предпринял репрессивные меры по отношению к Библейскому обществу. Тем не менее, исторически известно, что император ответил баронессе на письма с призывами вступить в войну с Портой, после которого она больше ничего не писала. Романый Александр отказывает ей в ответе и просит камер-секретаря написать от своего имени.

При написании романа «Филэллин» Леонид Юзефович отходит от традиционной формулы исторического романа, выстраивая свои «вариации» на стыке собственного авторского мифа и исторического документа, где оба явления могут быть недостоверными и содержать лишь часть правды. Филэллинство – не столько историческое движение, сколько метафора утопических стремлений, столкновения идеала с суровой реальностью, – это движущая сила всего романа, в котором герои предстают одновременно и как исторические личности, и как мифологические фигуры, ищущие свою судьбу.

Таким образом, соединение истории и мифа в романе «Филэллин» Леонид Юзефович проводит на уровне сюжета, героев, хронотопа. Оставаясь в рамках достоверности, писатель не ставил целью воссоздать историю, его цель – художественное осмысление времени и определение причинно-следственных связей между событиями и судьбами героев, гонящихся за своей собственной иллюзией.

Примечания

1. Юрий Тынянов // Как мы пишем. – Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1930. 218 с. С. 163.

Список литературы

1. Башмакова, М. Титаны исчезли не только в литературе [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.kommersant.ru/doc/4565142> (дата обращения: 31.10.2024).

2. Юзефович, Л. Филэллин. Роман в дневниках, письмах и мысленных разговорах героев с отсутствующими собеседниками. – М.: АСТ; Редакция Елены Шубиной, 2021. 384 с.

3. Черноухов, Э.А. Дело Е.М. Мосцепанова // Культура Урала в XVI-XXI вв.: исторический опыт и современность. – Екатеринбург: 2008. С. 244-248.

4. Открытая книга. Леонид Юзефович. «Филэллин» // Россия культура: телеканал, 28 октября 2021. Время воспроизведения: 00:14:20-00:15:05. – Режим доступа:

<https://shargunov.com/video/leonid-yuzefovich-filellin.html?ysclid=maxic1oely824875395>
(дата обращения: 10.02.2025).

5. Ганьжа, С. Летопись событий Нижнетагильского горного округа [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://historyntagil.ru/history/2_5.htm (дата обращения: 12.10.2025).

6. Черноухов, Э.А. Принципиальный учитель // Запад, Восток и Россия: вопросы всеобщей истории / Под ред. В.Н. Земцова. – Екатеринбург: УрГПУ, 2013. С. 122—127.

7. Рейтблат, А.И., Шкерин, В.А. Феоктист Улегов, автор «Гостинного двора российской словесности» // Литературный факт. 2018. № 8. С. 112–129.

8. Рэй, М.-П. Александр I / пер. с фр. А.Ю. Петров, А.Ю. Терещенко. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2013. 495 с.

9. Тарасов, Д.К. Император Александр I. Последние годы царствования, болезнь, кончина и погребение. – Петроград: Тип. А.С. Суворина, 1915. 253 с.

10. Юзефович, Л.К. Подлинная история о правдолюбце Мосцепанове // Юзефович Л.К. Обручение с вольностью: Повести. – Пермь: Кн. изд-во, 1980. С. 3-9.

HISTORY AND MYTH IN LEONID YUZEFOVICH'S NOVEL «PHILHELLEN»

N.M. Samsonik

The purpose of this work is to explore the interaction of history and myth in Leonid Yuzefovich's novel "Philhellyn". The research methods include comparative historical analysis, as well as the study of documentary foundations and their artistic transformation in the text. As a result, it is established that Yuzefovich creates "variations on historical themes", deliberately mythologizing characters and chronotope, shifting time plans and introducing fictional elements. The author does not aim to reconstruct the past, but, keeping within the framework of authenticity, offers the reader an artistic understanding of history.

Keywords: Leonid Yuzefovich, "Philhellen", historical novel, myth, document, philhellenism, Alexander I.

3.7. ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОТОБРАЖЕНИЯ ПРАВОВ И ОБЫЧАЕВ КОРЕННЫХ НАРОДОВ ЗАПАДНОЙ СИБИРИ В РОМАНЕ А. ИВАНОВА «ТОБОЛ. МНОГО ЗВАННЫХ»

© Е.В. Сидорина Е.В., П.Е. Янина

Глава посвящена анализу романа Алексея Иванова «Тобол. Много званных» в контексте этнографических и фольклорных элементов, отражающих быт, верования и обычаи коренных народов Западной Сибири. Авторы рассматривают специфику жанрового определения произведения, обращая внимание на его позиционирование как романа-пеплума и полемику вокруг его историчности. Особое внимание уделено художественному изображению обычаев и верований хантов (в тексте – остяков), фольклорных мотивов и мифологических образов, таких как культ медведя и отношение к собаке. Исследование основывается на сопоставлении литературного материала с этнографическими источниками: трудами А.А. Дунина-Горкавича, Е.С. Новик, Н.В. Лукиной и др. Авторы выявляют, что, несмотря на стремление к достоверности, писатель допускает определённые отступления от этнографической точности, что свидетельствует о синкретической жанровой природе романа.

Ключевые слова: Алексей Иванов, роман «Тобол», Сибирь, остяки, ханты, обские угры, миф, хантыйская мифология, Нуми-Торум.

Важной особенностью романа Иванова является его этнографический колорит: делая предметом изображения сибирский город Тобол и его обитателей, писатель стремится отразить местные обычаи коренных жителей Сибири, воссоздать атмосферу времени с учетом исторической специфики, и при создании художественных образов героев романа во многом ориентируется на реальные факты и события. Подобная особенность дает основание некоторым критикам называть роман Иванова историческим.

Прежде всего, следует отметить, что сам А. Иванов определяет жанр своего произведения как «роман-пеплум» [1, с. 377]. Этот жанр известен в киноиндустрии и представляет собой драматическое, историческое повествование о древних временах с античными, библейскими истоками и образными ассоциациями. В статье Л.А. Колобаева «Русский исторический роман по-новому: «Тобол» Алексея Иванова» показана структура и жанровая специфика видоизмененной категории исторического романа А. Иванова «Тобол» [1]. Идея свободного духа, присутствующая в образах героев прошлого, идет от времени более позднего и сегодняшнего, а не от описываемого по сюжету, именно этот пункт видоизменяет привычное определение исторического романа в произведении А. Иванова.

Проблема определения жанра и направления произведения затрагивается также в работе Нидворягиной С.А. «Современное прочтение истории в романе А. Иванова «Тобол» [2]. В ней анализируется проблема прочтения истории в романе, «Тобол» назван синкретической вариацией на актуальную историческую тему, это текст, проблемный спектр которого находится в нескольких смысловых плоскостях.

Новизна нашего исследования связано с тем, что в ней особенности художественного отображения нравов и обычаев коренных народов Западной Сибири в романе анализируются сквозь призму фактологических сведений и документальных источников. Источниками сведений о коренных народов Западной Сибири стали: трехтомная работа «Тобольский север» Александра Александровича Дунина-Горкавича (1854–1927) – исследователя Севера Западной Сибири, руководителя научных экспедиций на Тобольском Севере и активного краеведа Тобольского музея, работы Е.С. Новик, Е.М. Мелетинского, Н.В. Лукиной и др. [3–13].

А. Иванов в своем романе показывает Сибирь времен Петра Первого с разных сторон, описывает жизнь многих слоев населения: от пленных шведов до губернатора Сибири. Не обходит стороной писатель и изображение коренных народов этого региона – читатель знакомится с осянками и их образом жизни по мере продвижения сюжета.

Прежде всего стоит обратить внимание на следующие вопросы: кто такие остяки? Откуда произошло их название? Как еще их называют? В настоящий момент остяки – это устаревшее название для целого ряда коренных народов Западной Сибири, к ним относятся южные и северные селькупы, кеты, юги, ханты. Последние относятся к уральской языковой семье, финно-угорской группе, преимущественно о них и пойдет речь в данной статье. Изначально в летописях ханты упоминаются под названием «югра» или «угры», так Карамзин в «Истории Государства Российского» пишет: «1499 г. Во время похода русских на Югру, при Великом Кн. Иоанне III, войска русские при переходе через Каменный Пояс (Уральские горы) встретили толпу мирных самоедов, убили из них 50 человек и взяли добычу 200 оленей. Покорив землю Югорскую, воеводы великокняжеские обязали всех жителей, вогуличей, югорцев (или, как вероятно, остяков и самоедов) клятвою верности» [14, с. 43].

Однако сразу стоит отметить различие в употреблении названий «ханты» и «остяки», так как между актуальным названием народа и употребляемым А. Ивановым в своем романе словом есть значительная разница. Первое, «ханты», возникшее в советское время, больше связано с понятием этничности, в то время как второе, «остяки», скорее, отражает бытовую категорию и используется исключительно в обиходной речи людей, а в государственных, общественных текстах термин уже не используется (хотя в некоторых источниках, используемых для подготовки статьи, и упоминается). Название народа «остяки» является экзоэтнонимом (иноязычное наименование топонима, не употреблявшегося местным населением), данным русскими покорителями Сибири. Это наименование появилось из хантыйского сочетания *ас-ях*: ась – Обь, а ях – народ, что буквально обозначало Обский народ на местном наречии. Можно привести пример другого подобного образования экзоэтнонима: Конда-ях (ях – народ, Конда – название реки в Ханты-Мансийском округе России, левый приток Иртыша) – народ, живущий на реке Конда, по-другому Нарымские остяки. Однако, как уже было упомянуто, в советские времена было решено вернуть малым коренным народам их исторически правильные названия: так хантэ, маньсь, кето, нивх (все эти слова обозначают «человек») стали хантами, манси, кетами, нивхами.

Первый раз об остяках читатель узнает из второй главы «От бога ветер». «Остяки, инородцы здешние, говорят, что гнус – это пепел ведьмы, которую сожгли заново» – говорит один из героев, проживший в Сибири всю свою жизнь [15, с. 32]. Из одной проброшенной фразы читатель сразу узнает минимальную необходимую информацию о народе – они отличаются от

русских солдат, а еще имеют свои предания и веру, не православную. В этом отрывке А. Иванов обращается к фольклору народов Западной Сибири: у ненцев есть сказка о Парнэко. В ней рассказывается, что на берегу ледяного моря жила страшная и злая старуха по имени Парнэко [16]. Однажды увидела она молодого парня и решила утащить его с собой, а юноша сопротивлялся, как мог, и чайки громко кричали над ними, издеваясь над жалкими усилиями злодейки. Тогда, разозлившись, старуха прокляла весь род человеческий, а парень из последних сил толкнул ее в костер. Когда Парнэко сгорела, из ее пепла возникли мошки, по-другому гнус, так и сбылось ее проклятие. Этот сюжет широко распространен среди всех народов Западной Сибири, поэтому вполне вероятно, что одна из его версий существовала и у хантов, и у обских угров.

О быте и общих принципах жизни остяков мы узнаем из описания поселения Певлор на Оби. Сведений о существовании такого поселения в настоящем нет, однако по данным на начало XX века известно, что остяки обитали по берегам Оби на всем ее протяжении: от Томской губернии до города Березова и даже по притокам реки. Если обращаться к монографии А.А. Дунина-Горкавича «Тобольский Север. Этнографический очерк местных народов», то поселение, описанное А. Ивановым, можно отнести к остякам, обитающим в бассейне рек Пима, Тром-Югана, Агана, Назыма – звероловам, рыболовам и оленеводам, занимающихся всеми вышеперечисленными промыслами по причине скудности региона проживания. Примечательно, что в романе «Тобол» автор дает следующую деталь, характеризующую этнографические особенности изображаемых персонажей: «Остяки взволнованно переговаривались по-хантыйски» [15].

Отдельное внимание стоит уделить отношению хантов к животным. В тексте романа упоминается, что «остяки считали собак особой породой людей: с собаками разговаривали как с равными, объясняли им жизнь и рассказывали сказки, чтобы они знали таежных духов по именам» [16, с. 37]. Позже автор снова возвращается к этой теме: одна из героинь романа – вывезенная из Певлора девушка Айкони – разговаривает с русскими собаками, упоминая своих богов: «– Ты большая собака! – по-хантыйски говорила Айкони Чингизу и трясла его за грудь. – И ты большая собака! – Айкони трясла Батыя. – Вы оба очень большие собаки! Вы храбрые и сильные собаки! У вас страшный голос Хынь-Ики! Вы по ночам Нуми-Торуму песню поёте!» [16, с. 211].

В действительности к собакам у хантов и манси было особое отношение, существует множество мифов, в которых собака играет ключевую роль. В основном образ собаки встречается в антропогониях – мифах о

происхождении человека, они могут быть частью космогоний либо отдельными повествованиями, но в обоих случаях человек появляется, когда мир уже создан. Например, у хантов бог Торум спустил своего сына на землю в золотой люльке. Мальчик сделал из земли мужчину женщину, дунул на них – и они ожили. Затем Торум создал морошку и бруснику и сказал людям: «Питаетесь ими». В другом хантыйском мифе, наоборот, Торум и его мать сначала создали ягоды, а уже потом человека. Но собака появляется в мифах о болезнях человека, объясняющих смертность, так как ханты верили, что изначально человек был бессмертным. Приведем текст мифа: «Собака Торумом проклята. Раньше человек умирал, а потом оживал всегда. Один раз он умер, а собака пошла к Торуму и спрашивает, как его оживить. Торум говорит: «Положи ему на ноги камень, а на голову гнилушки, он и оживет». Собака понесла гнилушки и камень человеку, а навстречу черт: «Клади гнилушки на ноги, а камень на голову». Собака так и сделала. Когда человек встал, камень ему лоб пробил, и он совсем умер. Собака снова пошла к Торуму: «Я камень ему на голову положила, а он совсем умер». Тогда бог ее проклял: «Носи шубу, и что хозяин во двор положит, то и ешь!» Раньше собака человеку настоящим товарищем была, из одной посуды с ним ела, чистой была» [13, с. 75].

Также есть миф, в котором охоте обучает людей именно собака, она же помогает одомашнить игрища в честь медведя, за что ее позже воспевают в песнях. Кроме того, собака встречается в фольклоре хантов о богатырях: собачью голову вместо скальпеля натягивает на себя витязь, а также есть поверье, что кровь собаки может заменить кровь человеческую. Об особых отношениях охотника с собакой ярко свидетельствует существующее у хантов правило: если собака нашла зверя, в него нужно стрелять – иначе «стыдно» будет перед ней.

Немаловажным животным в хантыйской мифологии и быту является медведь. Он является одним из ключевых символов культуры народов Западной Сибири, в частности обских угров и хантов. Медведь считался священным зверем, предком человека. По одному из хантыйских мифов один богатырь заблудился в непроходимом лесу, чтобы как-то пробраться сквозь чащу он разделся и полез через бурелом нагишом. Мох на колоде, которую он перелезал, стал его шерстью, а когда богатырь не смог найти свою одежду – окончательно превратился в медведя. Кроме того, медведя восточные ханты называли Явун ики – сын верховного божества Торума, был посредником между верхним и средним миром, помогал людям в промыслах. С этим животным связан один из важнейших культурных аспектов хантов – Медвежьи игрища. Во время них люди почитали Явун ики, преподносили

дары, чтобы задобрить божество. Высокий статус медведя в системе верований обских угров объясняется тем, что самому верховному божеству Торуму присущи медвежьи черты: когда он приходит в ярость, у него вырастают клыки, он зубастый и с когтями на руках. В песнях, обращённых к Торуму (другие его названия - Нуми-Торум, Нум- Торум). Торум - означает «вселенная» или «небо»; Нум-Торум – «верхний бог», применяются те же эпитеты, что и к медведю, то есть рисуется образ верховного божества: «...Не особенно далеко ушедший от более раннего медвежьего облика...» [17, с. 115]. Таким образом, можно говорить «о прямой родственной связи между медведем-богом и верховным богом в облике медведя» [17, с. 127]. Отсюда и то особое значение, которое придавалось стилизованному изображению медведя.

В своем романе А. Иванов сталкивает остячку Айкони с Явун-Ика, Когтистым стариком. Здесь автор сильно отошел от действительно принятых обычаев народов Западной Сибири. Айкони – сильная героиня, борющаяся за свое благополучие среди чужаков и пытающаяся сохранить связь со своими богами. У остяков было невозможно представить, чтобы женщина пошла на медведя. Во время медвежьих игрищ охотникам нельзя пересекаться взглядом с женщинами, так как те несут неудачу. Кроме того, убийство животного обязательно проводится в соответствии с обрядами, так как медведь – священное животное. Во-первых, нельзя убивать спящего хозяина леса – его всегда будят. Во-вторых, добытого медведя очищают водой или снегом в зависимости от сезона, сами охотники тоже проходят обряд очищения. В-третьих, медведя всегда укладывают в жертвенную позу: морда лежит на передних лапах (с этой части туши шкура не снимается). Также важно отметить, что остяки никогда не вели праздных разговоров об убиении медведя, наоборот, были осторожны в своих словах: «Ни один остяк не решится при убиении медведя сказать: «мы сняли с него шкуру» или «убили медведя»; он скажет вместо этого «мы сняли с него священную малицу» или «священный зверь скончался». В «Тоболе» Нахрач – вогульский князь-шаман – сам отправляет остячку на битву со священным медведем – подобное развитие событий в настоящем было невозможно.

Таким образом, мы видим, что несмотря на общую ориентацию на сохранение национального колорита, А. Иванов иногда достаточно вольно обращается с фактами этнографического характера, он обращается не только к хантыйскому фольклору, но и к фольклору других северных народов. Это подтверждает наблюдения тех критиков, которые не видят оснований для того, чтобы считать роман историческим, и синкретической природе романа, включающей черты нескольких жанров.

Список литературы

1. Колобаев, Л.А. Русский исторический роман по-новому: «Тобол» Алексея Иванова // Вестник РУДН. Срия: Литературоведение. Журналистика. 2019. Т. 19. № 3. С. 376-389.
2. Нидворягина, С.А. Современное прочтение истории в романе А. Иванова «Тобол»: выпускная квалификационная работа по специальности 44.03.05. Башкирский государственный университет, Бирский филиал. Бирск, 2022. 77 с.
3. Дунин-Горкавич, А.А. Тобольский север. Этнографический очерк местных инородцев. – Петербург, 1911. 51 с.
4. Ивановский, Н.П. О человеческих жертвоприношениях. Отдельный оттиск из трудов Антропологического Общества при Императорской Военно-медицинской академии. – СПб.: Военная Типография, 1896. 10 с.
5. Лукина, Н.В. Мифы, предания, сказки хантов и манси. – М.: Наука, Главная редакция восточной литературы, 1990. 568 с.
6. Лукина, Н.В., Мошинская, В.И. О некоторых особенностях в отношениях к собаке у обских угров // Археология и этнография Приобья. – Томск, 1982. С 46-60.
7. Надь, З. Васюган на рубеже столетий: ханты или остяки? // Вестник Томского государственного университета. История. 2016. №5. С. 123–12.
8. Плесовских, В.И. Система религиозных представлений ханты и манси. – М., 1992. 36 с.
9. Сагалаев, К.А. В гости к Обскому старику: обряд почитания Ас тый ики // Сибирский филологический журнал. 2019. No 4. С. 26-31.
10. Сибирские угры в ожерелье субарктических культур: общее и неповторимое. Ханты-Мансийск; – Томск: Изд-во Том. ун-та, 2018. 316 с.
11. Старцев, Г.А. Остяки: Социально-этнографический очерк. – Ленинград: Прибой, 1928. 152 с.
12. Христофорова, О. Мифы северных народов России. От творца Нума и ворона Кутха до демонов кулей и злых духов кана. М., 2025. 244 с.
13. Чернецов, В.Н. Представление о душе у обских угров // Тр. Ин-та этнографии АН СССР. Нов. сер. Т. 51: Исследования и материалы по вопросам первобытных религиозных верований. – М., 1959. 156 с.
14. История государства Российского: В 3 кн. (12 т.). Кн. 1. (Т. 1-4). – СПб.: Золотой век, Диамант, 1997. 623 с.
15. Иванов, А. Тобол. Много званых. – М.: АСТ, 2019. 704 с.
16. Сказка про Парнэко [Текст]: ненецкая сказка / перевод и обработка Надежды Салиндер // Легенды и мифы древней земли. – Красноярск: Платина, 2015. С. 59-63.
17. Бауло, А.В. «Старик священного города»: иконография божества в облике медведя по археологическим и этнографическим данным // Археология, этнография и антропология Евразии. 2016. No 44(2). С.118-128.

FEATURES OF THE ARTISTIC REPRESENTATION OF THE CUSTOMS OF THE INDIGENOUS PEOPLES OF WESTERN SIBERIA IN A. IVANOV'S NOVEL "TOBOL. MANY INVITED"

E.V. Sidorina, P.E. Yanina

The article is devoted to the analysis of Alexey Ivanov's novel "Tobol. Many invited" in the context of ethnographic and folklore elements reflecting the way of life, beliefs and customs of the indigenous peoples of Western Siberia. The author examines the specifics of the genre definition of the work, paying attention to its positioning as a fiction novel and the controversy surrounding its historicity. Special attention is paid to the artistic depiction of the customs and beliefs of the Khanty (Ostyakov in the text), folklore motifs and mythological images, such as

the cult of the bear and the attitude towards the dog. The study is based on a comparison of literary material with ethnographic sources: the works of A.A. Dunin-Gorkavich, E.S. Novik, N.V. Lukina, and others. The author reveals that, despite striving for authenticity, the writer allows certain deviations from ethnographic accuracy, which testifies to syncretic genre nature of the novel.

Keywords: Alexey Ivanov, the novel "Tobo", Siberia, Ostyaks, Khanty, Ob Ugrians, myth, Khanty mythology, Numi-Torum.

3.8. ЛЕРМОНТОВСКИЙ МИФ В РУССКОЙ ЛИРИКЕ

© В.И. Абрамова

Целью данной работы является выделение основных мифологем, через которые лермонтовский миф репрезентирован в русской лирике. Автор использует метод сплошной выборки, проводя корпусное исследование. Материалом для работы послужили тексты, представленные в поэтическом подкорпусе Национального корпуса русского языка и выдаваемые системой на запрос «Лермонтов» (выборку составили стихотворения русских поэтов, написанные в XX веке). В результате анализа данных текстов, автор приходит к выводу, что основными мифологемами, которые репрезентируют лермонтовский миф в русской лирике являются следующие: странник, Демон, Ангел, Кавказ, бабушка, обличитель пороков, боевой офицер, дуэль. Благодаря некоторым из них лермонтовский миф пересекается с пушкинским мифом, фамилии двух поэтов часто присутствуют в одном поэтическом контексте.

Ключевые слова: лермонтовский миф, мифологема, образ, лирика, пушкинский миф, близнечный миф.

Русская поэзия уже на протяжении нескольких веков словно осознает самое себя. Поэты создают стихотворения о поэтах. Складывается особая лирическая картина мира, в которой у каждого поэта есть свое место, своя роль и свое значение.

Ряд исследований посвящен пушкинскому мифу в русской литературе [1; 2]. Лермонтовский миф, созданный русскими поэтами, тоже не остался без внимания литературоведов. Филологи отмечают, что он был востребован на рубеже XIX–XX веков, поэт превратился в романтического культурного героя «серебряного века» [3, с. 230]. Затем произошла советская канонизация Лермонтова: поэт был представлен как борец, мститель за Пушкина, сраженный, как и он, безжалостной рукой. На протяжении полувека, отмечает М.А. Александрова, в советской поэзии «воспроизводятся мотивы мщения дуэльному убийце и “светской черни”, декларации исторической справедливости, пафос негодования, унаследованный как бы от самого Лермонтова <...>. Лермонтов либо воскрешается для мщения, либо удваивается в потомке-мстителе» [4, с. 214].

Анализ поэтических текстов, представленных в Национальном корпусе русского языка, позволяет сделать ряд выводов относительно того, как

представлен лермонтовский миф в русской поэзии. Они проиллюстрируют и уточняют сказанное выше.

Анализируя пушкинский миф, Т.Г. Шеметова выделяет в нем ряд мифологем, понимая под ними элементы мифологического сюжета, которые могут быть как наиболее репрезентативными образами, так и событиями [5, с. 35]. Подобный ряд мифологем конструирует и лермонтовский миф в русской лирике.

Фамилия Лермонтова сопровождается в русских поэтических текстах довольно устойчивыми мотивами и образами, отсылающими нас к его известным произведениям. Наиболее частотным является обращение к стихотворению «Выхожу один я на дорогу...»: например, у Г.В. Иванова: «И Лермонтов один выходит на дорогу, / Серебряными шпорами звеня» [Г.В. Иванов. «Мелодия становится цветком...» (1943-1958), НКРЯ] или у В.П. Катаева: «Кремешки трещали под ногою, / Я по ним, любовью полный, шел / Лермонтов владел моей душою / И меня в неведомое вел» [В.П. Катаев. «Все равно, куда ведет дорога...» (1913-1982), НКРЯ]. Таким образом, мы можем говорить о мифологеме *странник*, которая является репрезентативной для лермонтовского мифа. Причем, этот странник путешествует не столько по физическому, земному миру, сколько по миру космическому, по звездным дорогам, он слышит, как «звезда с звездой говорит» и видит землю «в сиянье голубом». Возможно, косвенной отсылкой к стихотворению «Выхожу один я на дорогу...» будут служить образы звезд, сопровождающие Лермонтова в русской поэзии. У К.Д. Бальмонта читаем: «Лермонтов – весь многозвездная дума» [К.Д. Бальмонт. Заветная рифма: «Не Пушкин, за ямбами певший хорей...» (1892-1935), НКРЯ], у В.В. Набокова находим: «Лермонтов – в венке из звезд прекрасных» [В.В. Набоков. «Пушкин – радуга по всей земле...» [На смерть А. Блока, 2] (1922), НКРЯ], у С.П. Шевырева видим: «Не призывай небесных вдохновений / На высь чела, венчанного звездой» [С.П. Шевырев. На смерть Лермонтова: «Не призывай небесных вдохновений...» (1841), НКРЯ]. Следует отметить, что образ звезды в лирике Лермонтова создан еще в ряде стихотворений: «Звезда» («Вверху одна...»), «Небо и звезды», «Звезда» («Светись, светись, далекая звезда...»). Кроме того, по замечанию Ю.В. Манна в поэме «Мцыри» «романтический конфликт проецирован на небесно-астральный фон», а в поэме «Демон» «самоу романтическому конфликту придан небесно-астральный, вселенский масштаб» [6, с. 250].

Есть в текстах, представленных в НКРЯ, аллюзии к поэме «Демон», которые сопровождают образ Лермонтова: «Лермонтов... заоблачных гор обитатель, / Видевший ангелов лица, / помнящий очи того / Кто у ложа

грузинки / гостил до зари, до денницы» [С.Г. Стратановский. «Вновь сошлись в поединке...» (1990-1999), НКРЯ]. В поэтических текстах сам Лермонтов нередко представлен как Демон, мыслится неразделимым со своим героем: *«Забуду ль, как влачил мою кровать / на кручи демон, в тучный драп одетый? / Его привыкли Лермонтовым звать, / но он с другой был, знаю я, планеты»* [А.С. Присманова. «Недолговечна полная луна...» (1933), НКРЯ]; *«Казался ты и сумрачным и властным, / Безумной вспышкой непреклонных сил; / Но ты мечтал об ангельски-прекрасном, / Ты демонски-мятежное любил!»* [В.Я. Брюсов. К портрету М.Ю. Лермонтова: «Казался ты и сумрачным и властным...» (06.05.1900-07.05.1900), НКРЯ]; *«Он пролетал, как Демон, / Не глядя на Казбек»* [Г.А. Шенгели. «Старушки нежной внучек...» [Лермонтов, 2] (1942), НКРЯ]; *«Дабы не казаться изысканно-голословным, / Публикую опись только инвентаря: / Лермонтов (демон)»* [И.Л. Сельвинский. «Расстрел начался по кругу слева направо...» [Записки поэта, 43] (1926), НКРЯ]. Таким образом, в лермонтовский миф входит мифологема *Демон*.

С другой стороны, Лермонтов сопоставляется в поэтических контекстах с ангелом, героем одноименного стихотворения. Оно становится для русских поэтов предметом размышления о судьбе его автора: *«Так Лермонтов в узком мундире / Жил в царстве указов и слез, / Так ангел летел и в эфире / К нам душу беспечную нес»* [А.П. Ладинский. «Не зная причины – томиться...» [Похищение Европы, 3] (1932), НКРЯ]; *«Но побелели, что мороз / твои, о ангел, волоса, / когда ты Лермонтова нес / живую душу в небеса»* [А.С. Присманова. Дорога: «Спи, тополь, спи – иль наяву...» (1936), НКРЯ]. Таким образом, Лермонтов предстает как посланник небес, душу которого ангел и приносит в этот мир, и уносит из него, поэтому мы можем говорить о входящей в лермонтовский миф мифологеме *Ангел*.

Образ Лермонтова в русской поэзии сопровождают не только отсылки к его произведениям, но и образы Кавказа: *«Мое – над Пятигорском тучи / И котловина диких гор, / Певучий Лермонтов над кручей, / Поэта – с небом разговор»* [К.Д. Бальмонт. Надпись на коре платана: «Платан, закатный брат чинара...» (1929), НКРЯ]; *«Так: Лермонтовым по Кавказу / Прокрасться, не встревожив скал»* [М.И. Цветаева. Прокрасться...: «А может, лучшая победа...» (14.05.1923), НКРЯ]; *«Михаил Юрьевич Лермонтов, / Сквозь сон проходя, / Нервничая, / Раскуривает Машука чубук»* [В.А. Моница. «Над звонким телом рояля...» (1923-1924), НКРЯ]; *«О гордая вершина Эльборус, / о Лермонтова вечная вершина!»* [А.С. Присманова. Горы: «Действительно, природа хороша...» (1946), НКРЯ]; *«Слышно, как Лермонтов песню заводит на Тереке»* [И.В. Чиннов. «Слышно, как Лермонтов песню заводит на

Тереке...» (1984), НКРЯ]; «*А дальше там... где мазанки и лебеди, / Где я платочком беленьким машу, / Конечно, лето, и, конечно, Лермонтова / Я навещаю под горой Машук*» [Л.Г. Губанов. Выстрел: «Остриженным апрельчиком не выстоял...» (1961-1983)]; «*Вот облако у горного горба / остановилось греть кривую спину... / Спи, Лермонтов! Скрипучая арба / везет тебя, могучего, в ложбину*» [А.С. Присманова. «Найдя мешок нездешнего добра...» (1936), НКРЯ]. Кавказ в структуре лермонтовского мифа – это «место гения», т.е. «локус геокультурного пространства, устойчиво связанный с конкретным именем» [7, с. 23]. Любовь Лермонтова к Кавказу стала общим местом многочисленных биографий поэта, более двадцати стихотворений, десять поэм, роман «Герой нашего времени» связаны с темой Кавказа. Кавказ – место гибели и временного упокоения поэта, что тоже вписывает его в лермонтовский миф (рождение и смерть поэта, как отмечала Т.Г. Шеметова, «создают рамку мифа, внутри которой варьируются различные мифологемы» [8, с. 21]).

В нескольких стихотворениях, посвященных Лермонтову, упоминается бабушка поэта Е.А. Арсеньева, трепетно заботившаяся о внуке почти всю его недолгую жизнь: «*Старушки нежной внучек, / Балованный слегка*» [Г.А. Шенгели. «Старушки нежной внучек...» [Лермонтов, 2] (1942), НКРЯ]; «*Не в силах бабушка помочь, / Царь недоволен, власти правы*» [Вс.А. Рождественский. Лермонтов: «Не в силах бабушка помочь...» (1925-1976), НКРЯ]. Современные исследователи отмечают, что образ бабушки можно считать определенным архетипом, обладающим национальной специфичностью. Он восходит к архетипу мудрого старца / старухи, которые владеют магическими знаниями, хранят родовую память, имеют «авторитет возраста» [9, с. 120]. К тому же, мифологема *бабушка* в структуре лермонтовского мифа сближается с мифологемой *няня* в структуре мифа пушкинского. О типологической схожести этих мифологем свидетельствует в частности тот факт, что Арина Родионовна в современной культуре воспринимается скорее как бабушка, а не как няня Пушкина, что отмечают И.В. Мотеюнайте и Е.М. Мещерякова [9].

В русскую литературу Лермонтов вошел как поэт, разочарованно глядящий на свое поколение, способный бросить в толпу «железный стих, / Облитый горечью и злостью». В НКРЯ контексты, в которых фигурирует Лермонтов, содержат такие характерные строки: «*Дай, Лермонтов, свой желчный взгляд, / своей презрительности яд*» [Е.А. Евтушенко. Молитва перед поэмой: «Поэт в России – больше, чем поэт...» [Братская ГЭС, 1] (1965), НКРЯ]; «*Лермонтова гордый яд*» [Л.Г. Губанов. «Неровен час, как хлынет ливень...» (1961-1983), НКРЯ]; «*Это Лермонтов в юности нам / Ту*

строку обронил огнепально, / Что на сердце оставила ирам [И.В. Елагин. «Ах, как всё это, право, печально!..» (1976-1982), НКРЯ]. Таким образом, можем говорить о мифологеме *обличитель пороков*, сближающейся с мифологемой *пророк*. Именно лермонтовский пророк читает в очах людей «страницы злобы и порока».

В русской лирике образ Лермонтова отразился как образ поэта-воина. В десяти контекстах, обнаруженных нами в НКРЯ, он представлен именно в этом статусе, который обозначен либо через упоминание воинского звания, либо через детали одежды: *«Вот Лермонтов-поручик. / Он некрасив, нескладен, и все вокруг серо, / Но как же он прекрасен, когда в руке перо!»* [Б.Ш. Окуджава. «Ах, если б знать заранее, заранее, заранее...» (1989-1990), НКРЯ]; *«А Лермонтов в строю, в фуражке белой, / В армейском стуртуке без эполет, / Все смерти ищет»* [А.П. Ладинский. «Шумит Арагва в каменном ущелье...» [Стихи о Кавказе, 2] (1938), НКРЯ]; *«Так Лермонтов в узком мундире / Вывал, задыхался от слез»* [А.П. Ладинский. «Не зная причины – томиться...» [Похищение Европы, 3] (1932), НКРЯ]; *«Свалившись новогодним даром, / Как долго был ты для меня / Каким-то елочным гусаром / В дыму бенгальского огня»* [Б.А. Садовской. Лермонтов: «Свалившись новогодним даром...» (1929), НКРЯ]; *«Там, среди толпы жантильно-гибкой, / Всегда храня печальный вид, / С разочарованной улыбкой / Поручик Лермонтов стоит!»* [Н. Я. Агнивцев. Санкт-Петербург: «Ах, как приятно в день весенний...» (1921-1923), НКРЯ]; *«Являлся Вигель с табакеркой, / И Глинка за вином кричал, / И Лермонтов в углу скучал, / Красуясь пурпурной венгеркой»* [Б.А. Садовской. Кровь: «Штаб-ротмистр Николай Тугарин...» (1918), НКРЯ]; *«Жил Лермонтов, поручик / Тенгинского полка»* [Г.А. Шенгели. «Старушки нежной внучек...» [Лермонтов, 2] (1942), НКРЯ]; *«Волны с кашлем бьют о берег, / берег бледный и больной. / Злополучный офицерик / говорит один с луной»* [С.В. Петров. Лермонтов: «Волны с кашлем бьют о берег...» (1935), НКРЯ]; *«Кто этот всадник? Приглядишь получше. / Он ночью прискакал издалека. / Не узнаешь? То Лермонтов, поручик / Пехотного Тенгинского полка»* [М.А. Зенкевич. Всадник под буркой: ««Станичники, донцы, кубанцы, терцы!..» (1943), НКРЯ]; *«Прекрасен грозный образ Гумилева! / Как Лермонтов, он тоже офицер»* [А.И. Несмелов. Гумилев: «Прекрасен строгий образ Гумилева!...» (1941), НКРЯ]. Возможно, такой акцент на воинском звании Лермонтова сделан потому, что создающее лермонтовский миф коллективное поэтическое сознание пытается отделить его от пушкинского мифа. Действительно, они во многом совпадают: у обоих героев легендарное происхождение (Пушкин – потомок африканца, Лермонтов – потомок шотландского барда); оба связаны

с родной культурой и со старшим поколением (Пушкин – воспитанник няни, Лермонтов – воспитанник бабушки); оба призваны исправить мир с помощью поэтического слова (Пушкин – пророк, «любезный народу», Лермонтов – непримиримый обличитель высшего общества, поруганный пророк); оба умирают в расцвете творческих сил (Пушкин – погиб от руки наемника, направленной тайными недоброжелателями; Лермонтов – погиб от руки приятеля, тоже подстреканного тайными врагами). Русские лирики мыслят Пушкина и Лермонтова в рамках модели близнецного мифа, они нередко оказываются рядом в поэтических контекстах: *«Здесь Пушкина изгнанье началось / И Лермонтова кончилось изгнанье»* [А.А. Ахматова. Кавказское: *«Здесь Пушкина изгнанье началось...»* (1927), НКРЯ]; *«В делах поэзии и драк / Он был, как Лермонтов, неистов, / И, как другой (из лицеистов), / Самодержавию не враг»* [М.А. Тарловский. Памяти Иннокентия Анненского: *«Я Вас не знал и знать не мог...»* (17.08.1927), НКРЯ]. Различает пушкинский и лермонтовский миф как раз то, что Лермонтов избрал для себя военную карьеру, а Пушкин не служил по военной части.

Ключевой момент как пушкинского, так и лермонтовского мифа – смерть поэта. Более того, по мнению исследователей, само «стихотворение М.Ю. Лермонтова “Смерть поэта” стало началом “надындивидуального цикла” в русской поэзии XIX–XX веков» [10, с. 18]. В этот цикл включаются стихотворения разных авторов о поэтах, трагически ушедших из жизни. Среди поэтических текстов, в которых фигурирует Лермонтов, в НКРЯ мы обнаружили двенадцать лирических произведений, отражающих ситуацию «смерть поэта»: *«И злость безвластия лишь раз его ожгла / И птицы старости ему лишь раз пропели, / Когда июльским днем с Кавказа весть пришла / О том, что Лермонтов застрелен на дуэли»* [Г.А. Шенгели. Ермолов: *«Он откомандовал. В алмазные ножны...»* (1920), НКРЯ]; *«Вновь сошлись в поединке / Лермонтов и Мартынов / Обыватель земли / и заоблачных гор обитатель»* [С.Г. Стратановский. *«Вновь сошлись в поединке...»* (1990-1999), НКРЯ]; *«Грозные тучи несутся вскачь / (Лермонтов падает... Муза, плачь!..)»* [М.А. Тарловский. Экскурсия: *«Из-за некошенных камышей...»* (1928), НКРЯ]; *«Оплакать Лермонтова гибель / В горах Кавказа / Хлынул ливень»* [Л.Н. Мартынов. На смерть Пикассо: *«Не солнечными ли протуберанцами...»* (1973), НКРЯ]; *«Поручик Лермонтов, нахмутив брови, / Неспешно выбирает пистолет»* [Б.А. Нарциссов. *«Расширенные черные глаза...»* [Стихи о Лермонтове, 2] (1969), НКРЯ]; *«В граненый ствол скользнула пуля – / Заряд старательно забит – / Сто лет назад в тот день июля, / Когда был Лермонтов убит»* [А.И. Несмелов. Без

роз: «В граненый ствол скользнула пуля...» (1941), НКРЯ]; «*Фуражка Лермонтова на траве / лежала, наполненная водою... / Сутулясь, гора уж не первый век / стоит, омраченная той бедою*» [С.П. Щипачев. После дуэли: «Не знаю, как опишу...» (1966), НКРЯ]. В четырех контекстах лермонтовский поэтический миф, отражающий смерть поэта, пересекается с пушкинским: «*Закатам облака к лицу, / Как Пушкину и Лермонтову гибель*» [Д. Самойлов. «Закатам облака к лицу...» (1983-1984), НКРЯ]; «*Не помедлив, стреляют злодеи / В сердце Лермонтова или Пушкина*» [Д. Самойлов. Оправдание Гамлета: «Врут про Гамлета...» (1963), НКРЯ]; «*На поединке я по крайней мере / Увидел бы перед собою цель / И, глубину презрения измерив, / Как Лермонтов бы мог ударить вверх / Или пальнуть в кольчужницу, как Пушкин...*» [И.Л. Сельвинский. Дуэль: «Дуэль... Какая к черту здесь дуэль?..» (1960), НКРЯ]; «*Но пройдет еще четыре года – / Лермонтов поспеет на закланье, / И убьет его не чужестранец, / Не случайный, подставной убийца, – / Свой же брат убьет его – военный, / Богу чести преданный дурак*» [М.А. Тарловский. Убийство посла: «Императорского русского посла...» (1929), НКРЯ].

Таким образом, М.Ю. Лермонтов представлен в русской поэзии через аллюзии к созданным им произведениям и к биографическому контексту, а также через ряд мифологем, из которых наиболее воспроизводимыми являются мифологемы *боевой офицер* и *дуэль*. Одна из них разводит его образ с образом Пушкина, другая сближает, делая лермонтовский и пушкинский миф похожими, но не во всем совпадающими друг с другом.

Список литературы

1. Загидуллина, М.В. Пушкинский миф в конце XX века. – Челябинск: Челяб. гос. ун-т, 2001. 245 с.
2. Шеметова, Т.Г. Пушкинский миф: функционирование в современной литературе [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/pushkinskiy-mif-funktsionirovanie-v-sovremennoy-literature> (дата обращения: 01.10.2025).
3. Папоркова, Н.А. Образ М.Ю. Лермонтова в поэзии Б.А. Ахмадулиной // Ярославский педагогический вестник. 2011. Т. 1. №. 3. С. 230–233.
4. Александрова, М.А. Образ Лермонтова в поэзии советского времени и «Встреча» Булата Окуджавы // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия Филология. Журналистика. 2021. Т. 21. №. 2. С. 212–218.
5. Шеметова, Т.Г. Мифологема «Потомок негров» как значимый элемент пушкинского мифа в литературе XX в. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/mifologema-potomok-negrov-kak-znachimyy-element-pushkinskogo-mifa-v-literature-xx-v> (дата обращения: 29.10.2025).
6. Манн, Ю.В. Русская литература XIX века. Эпоха романтизма. М.: РГГУ, 2007. 518 с.
7. Калуцков, В.Н. О взаимодействии «гения» и пространства: от места «гения» – к его ландшафту // Гений места» в русском искусстве XX века. – Волгоград: Панорама, 2016. С. 21–27.

8. Шеметова, Т.Г. Биографический миф о Пушкине в русской литературе советского и постсоветского периодов. Автореф. дис. ... д. филол. н. – М.: МГУ, 2011. 48 с.

9. Мотеюнайте, И.В., Мещерякова, Е.М. Сюжет «Лето у бабушки» как медийная проекция пушкинского мифа (мультсериал И. Шаймарданова «Пушкин и... Михайловское» (2023)) // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2. 2024. Т. 2. С. 118–129.

10. Верина, У.Ю. Ситуация «Смерть поэта» в лирике Вениамина Блаженного [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/situatsiya-smert-poeta-v-lirike-veniamina-blazhennogo> (дата обращения: 01.10.2025).

LERMONTOV'S MYTH IN RUSSIAN LYRICS

V.I. Abramova

The aim of this study is to identify the main mythologemes through which the Lermontov myth is represented in Russian lyric poetry. The author employs a continuous sampling method, conducting a corpus study. The material for this study is texts presented in the poetry subcorpus of the National Corpus of the Russian Language and returned by the system in response to the query "Lermontov" (the sample consists of poems by Russian poets written in the 20th century). After analyzing these texts, the author concludes that the main mythologemes representing the Lermontov myth in Russian lyric poetry are the following: wanderer, demon, angel, Caucasus, grandmother, denouncer of vices, military officer, and duel. Through some of these, the Lermontov myth intersects with Pushkin's, and the names of the two poets often appear in the same poetic context.

Keywords: Lermontov myth, mythologem, image, lyrics, Pushkin myth, twin myth.

3.9. РОССИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ И.С. ШМЕЛЕВА ПЕРИОДА ЭМИГРАЦИИ

© В.А. Сотков

В главе рассматривается образ России в эмигрантской прозе И.С. Шмелева. Он транслируется через включение в повествование образов святых, как единственного, по мнению писателя, отражения «души России». Репрезентация образов святых разнообразна и подчинена замыслу автора, стремление раскрыть который, является основной целью работы. В большинстве произведений святые представлены схематично, они не введены в систему персонажей, но создают духовную атмосферу повествования. Исключением является произведение «Куликово поле», в котором Сергей Радонежский является главным героем. Связь с Россией отражается также в образах старцев, продолжателей благих дел святых на земле, их задача состоит в помощи людям выбрать правильный праведный путь, принять свой крест, впервые в творчестве писателя подробно описана нравственная миссия стариц (монахинь). Образы святых и старцев – это мост, соединяющий прошлое и настоящее России, а также объединяющий православный мир, который по итогам революции оказался рассеянным по всему земному шару.

Ключевые слова: Россия, эмиграция, святые, праведничество, старцы, художественный анализ, образ.

Художественное творчество И.С. Шмелева в период 1920–1930-х гг., сопряжено для прозаика с личными трагедиями и переживаниями, которые стали для автора переломными на пути к познанию себя, а точнее Бога в себе: «потеря единственного и горячо любимого сына, России и всего того,

что и составляло его жизнь» [1, с. 192]. В 1924 году писатель пишет своего рода манифест «Душа Родины», который в полной мере отражает боль по утрате России. В этом очерке собраны все темы, которые в дальнейшем найдут место в произведениях писателя, именно в нем он расскажет, что такое Родина и в чем она выражается, а также объяснит, кто повинен в гибели России и есть ли у нее надежда на восстановление.

И.С. Шмелев задает вопрос и сразу же дает на него ответ: «Что это значит – найти Родину? Прежде всего: душу ее почувствовать. Иначе – и в ней самой не найти ее. Надо ее познать, живую! Не землю только, не символ, не флаг, не строй. Чуют ее пророки – ее поэты; по ней томятся, за нее отдают себя» [2, с. 59]. Он убежден, что народ не знает и не чувствует России, а если и осязает ее, то частично, по-своему. Родину может постичь только одаренный творчеством, именно просвещенные являются ее выразителями.

И.С. Шмелев довольно конкретно определяет в чем таится душа Родины: «Она смотрится в душу родным небом, солнцем и непогодами. Она говорит нам родною речью – душою слов, своими далями и путями... Вяжет с собой могилами... Вливается в сердце образами Великих, раскидывается в летописях и храмах, в куполах, в колоколах... Чуется вся в свершенном, зовет-увлекает далями. В путеводных огнях-маяках видится нам ее Дух-водитель, – Бог ее!» [2, с. 59].

В первой главе очерка он конкретно обозначает, что дух России и дух народа находится в сонме Святых, которые «открывают тайник народного Идеала, русского Идеала, народной правды – поражающего явления русских старцев» [2, с. 60]. Действительно, после эмиграции в каждом произведении одним из героев прямо или косвенно будет выступать Святой, который и станет выразителем духа России на страницах, а раскрыть способы интерпретации образа России через призму святости – основная цель данной статьи. Материалом выступили наиболее яркие произведения писателя, написанные им в эмиграции: «Богомолье», «Лето Господне», «Куликово поле», «Няня из Москвы», «Пути Небесные».

Основными исследовательскими приемами данной статьи стали метод комплексного изучения литературного произведения, позволяющий рассмотреть представление образа России через духовную перспективу в книгах И. Шмелёва («Лето Господне», «Богомолье»), повести «Куликово поле», романе «Пути небесные»; а также историко-сравнительный метод, посредством которого удалось выявить ключевые символы и мотивы, объединяющие указанные произведения.

Тема святости в произведениях И.С. Шмелева корнями уходит в традицию православных житий, в которых закладывается «представление о

нравственных исканиях человека, о характере воплощения нравственного идеала как личного, так и общественного» [3, с. 9]. Л.Е. Зайцева обращает внимание на метажанровые связи в произведениях эмигрантского периода его творчества: во-первых, материалами для них становятся хождения и жития древнерусской литературы, во-вторых, в них преобладает общность мотивов житийной литературы (вечная жизнь, чудеса, откровения, аскетизм, провидение и др.) [4]. Н.И. Пак анализирует эмигрантские произведения Шмелева, но говоря об образах святых в «Путих Небесных», она рассматривает их не как часть определенной персонажной системы, а с функциональной точки зрения – определения их роли в жизни главных героев романа [5].

И.С. Шмелев как в документальном творчестве, так и в художественном, остается весьма точен в передаче исторического облика святых, старцев. Однако пространство художественного текста позволяет автору многогранно выразить субъективно-авторское восприятие житийных мотивов, в его творчестве каноны изменяются, но вместе с тем, он следует житийным традициям, которые начинают формироваться с XI в, особенно в вопросах изображения святого. «Традиционно это герой-праведник, идеальный как в духовном, так и в нравственном отношении (основным средством построения образа становится гипербола), подвижник, посвятивший свою жизнь подвигу служения Богу» [6, с. 26].

Творчество И.С. Шмелева автобиографично, и неудивительно, что именно православие становится для него мостом соединяющем его эмигрантскую жизнь с потерянной Россией прошлого.

В.М. Живов справедливо замечает: «Мы научаемся жить со святыми и общаться с ними так, как жили и общались наши отцы и деды» [7, с. 5]. Незримо святые присутствуют на страницах произведений И.С. Шмелева, но при этом не являются главными героями. Святые создают атмосферу духовности, которая помогает людям в обретении своего пути в жизни.

В повести «Богомолье» сюжетобразующим следует считать образ Сергия Радонежского, о котором разговаривают и к кому идут за утешением богомольцы: «Не к Преподобному ли изволите?», «К Преподобному мы» [8, с. 26]. Автор избегает детализированного описания внешности святого потому, что хочет создать впечатление незримого, таинственного его присутствия в жизни героев. Вместо конкретного портрета предлагается внутреннее восприятие, которое каждый читатель воспринимает индивидуально, исходя из собственного опыта и чувств. Таким образом, образ святого обретает символичность и обобщенность, позволяя читателю

глубже погрузиться в мир духовной трансформации персонажей, испытывающих влияние встречи со святыней.

В «Лете Господнем» по подсчетам исследователей встречается свыше 60 имен святых: Преподобный Сергей, Целитель Пантелеимон, Георгий Победоносец, Иов Многострадальный, Св. Пантелеймон и т. д. К святым обращаются за помощью: Божьего заступничества и чуда искала семья маленького Вани в излечении умирающего отца.

Особое значение имеет роман Ивана Сергеевича Шмелева «Пути небесные», который представляет собой важное духовное наследие автора. Образы святых в этом произведении играют ключевую роль не только в формировании сюжета, но и в раскрытии глубинных изменений, происходящих в характерах центральных персонажей. Роман насыщен упоминаниями более тридцати святых, каждое из которых помогает лучше понять идейно-эстетическую концепцию текста. Святые представляют собой идеалы терпения, смирения, сострадания и любви, вдохновляющие героев романа на внутренние преобразования. Через обращение к святым переживаниям и воспоминаниям герой проходит путь внутреннего просветления, переосмысливая свою жизнь и мировоззрение. Этот приём позволяет писателю показать сложность человеческого пути к Богу и личностному совершенствованию, подчёркивая особую роль религии и веры в осознании смысла бытия.

Тем не менее среди множества святых, изображенных в романе «Пути небесные», особое внимание, согласно нашему мнению, уделяется образу Николая Чудотворца. Благодаря его божественному влиянию главные персонажи – Виктор Алексеевич и Даринька – впервые знакомятся друг с другом и впоследствии постоянно ощущают его поддержку на протяжении всей истории. Когда Даринька находилась в глубоком отчаянии и почти решила броситься с моста, именно появление старика, поразительно схожего обликом с Николаем Угодником, спасло её жизнь: «Строгий окрик старичка-бутошника остановил ее: «Увидала его лицо... и, прямо ужас!.. Будто это не бутосник, а сам Никола Угодник!.. ну, совсем такой лик, как на иконах пишут... темный, худой, бородка седенькая, а глаза и строгие, и милостивые» [8, с. 363].

Т.И. Петракова в статье «“Сокровища Благих”. Святые как герои повести И.С. Шмелева “Лето Господне”» сообщает, что книги И.С. Шмелева являются незаменимым «пособием» «на пути к святости, на пути формирования правильного отношения к тому, что выше человека – к Богу, Церкви, Родине, родителям и учителям, святыне в широком смысле этого слова» [9, с. 130].

В произведении «Куликово поле» Иван Сергеевич Шмелев отступает от традиционной манеры изложения и включает фигуру преподобного Сергия Радонежского непосредственно в число действующих лиц. Образ святого оказывается ключевым элементом развития сюжета и главной темой повествования становится идея крестного пути человека. Кульминационным моментом служит эпизод явления Преподобного Сергия странником герою Василию Сухову, просящему путника доставить крест Средневым. Эта сцена отражает главную идею произведения – преодоление трудностей и испытаний с опорой на веру и помощь высших сил.

Образ старца олицетворяет собой мост между двумя значительными этапами русской истории: эпохи святого Сергия Радонежского и великого князя Дмитрия Донского, когда Троице-Сергиевская лавра являлась важным центром религиозной культуры и паломничества, и периода революции начала XX века, когда страна столкнулась с глубоким кризисом веры и разрушением традиционных устоев. Символ креста в данном контексте приобретает метафорическое значение страдания и духовного очищения российского народа от прежних заблуждений. Авторская мысль выражает скорбь по утраченной православной вере как силе единения нации, а пустой монастырь становится эмблемой потерянной защитой святой Руси и её внутренней опоры.

Старцы, по мнению И.С. Шмелева, продолжатели праведного пути святых на земле. Старец Варнава, позже причисленный к лику святых, утешает богомольцев, его обитель пронизана светом и чудесами. Кроме Старца Варнавы, в произведениях Ивана Шмелева мы встречаемся и с другими монахами и старцами. Например, в повести «Няня из Москвы» (1933) появляется фигура светоносного старца Алексея, чье лицо напоминает лик мученика. Он не учит, а собственным примером демонстрирует истинный путь жизни. Отец Алексей (прообразом послужил новопрославленный святой Алексей Зосимовский) не наставляет прямо, а мягко ведет читателей к познанию добра и учения Творца, показывая гармонию души и искреннюю любовь к ближним.

Роман Ивана Сергеевича Шмелева «Пути Небесные» (1935–1947 гг.) отличается особым вниманием к образу старцев, выполняющим важную идейно-художественную функцию. Эти мудрые наставники оказывают значительное влияние на судьбы героев, направляя их на верный путь и поддерживая в испытаниях. Среди наиболее значимых фигур выделяется отец Амвросий Оптинский, известный своими целительными молитвами и способный предвидеть будущее, что ярко проявляется в сценах спасения

Дариньки от нападения сбежавшего тигра и пророчестве о трагическом конце девушки.

Отметим, что наряду с классическими мужскими образами старцев в романе представлены женские образы – старицы-матушки Агнии, Виринеи и Иустины. Каждая из них сопровождает главную героиню на определённом этапе её жизни, оказывая ей поддержку и укрепляя дух. Такой широкий спектр образов старших наставников создаёт глубокое эмоциональное и философское пространство, отражающее поиски истины и гармонии человеческой души.

Старец Варнава Гефсиманский находит ответ на все вопросы Дариньки. «Еще и не светало, когда (это был день Собора Иоанна Крестителя) вышла Даринька во святой путь. Было морозно, звёздно. Даринька надела старую ватную шубейку, с в о ю, какую носила еще у Кантилеева, в златошвейках, надела валенки, варежки, повязалась теплым платком и стала похожа на девушку-мещанку» [8, с. 223]. Главная героиня встает на путь праведной жизни в единении с Богом, она перестает быть барыней, содержанкой, она становится простой девушкой среднего сословия, которая является опорой русского государства.

В эмигрантском творчестве И.С. Шмелева значимую идейно-смысловую нагрузку несут святые. Часто, не получая визуального оформления, они выполняют функцию утешителей, покровителей заблудшей души. Исключением в этом отношении может считаться образ Сергия Радонежского в рассказе «Куликово поле» (1939–1947), где святой становится одним из главных героев. Писатель отходит от агиографической традиции в изображении жизни святого, заостряя внимание на теме крестного пути русского человека. Святые – это своеобразный мост, связывающий прошлое и настоящее России (Православная Древняя Русь и атеистическое советское государство), а также части света, где нашли приют тысячи вынужденных эмигрантов, которые смогли сохранить в душе частичку святости великой России.

Очерк «Душа Родины» И.С. Шмелев заканчивает призывом: «Опаляющим огнем веры зажжем душу свою и народа душу, – и отвалим от гроба камень, дадим волю живым ключам. Как загорится тогда Россия, Живого Бога познавшая» [2, с. 68]. В цитате нашли отражения представления о России, как о месте удивительного единения Бога и людей, а главными просветителями и проводниками Бога на земле святые и старцы, ведущие праведный образ жизни. И только в них, по мнению писателя, скрыта душа Родины и ее сила.

Список литературы

1. Конкина, Л.С., Сотков, В.А. Специфика повествовательной ситуации в очерке И.С. Шмелева «Старый Валаам» // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. 2013. Т. 15. № 2–1.
2. Шмелев, И.С. Крестный подвиг. Очерки. Статьи. Автобиографические заметы. 1922–1949. Воспоминания о И.С. Шмелеве. М.: Собрание, 2007. 623 с.
3. Гудкова, С.П. Феномен праведничества в осмыслении отечественного литературоведения и критики / С.П. Гудкова, В.А. Сотков // Дневник науки. 2017. № 8(8). С. 9.
4. Зайцева, Л.Е. Религиозные мотивы в позднем творчестве И.С. Шмелева, 1927–1947 гг. Дисс. ... к. филол. н. М., 1998. 157 с.
5. Пак, Н.И. Традиции древнерусской литературы в творчестве Б.К. Зайцева и И.С. Шмелев. Дисс. ... д. филол. н. М., 2005. 347 с.
6. Сотков, В.А. Феномен праведничества в прозе И.С. Шмелева 1920–1930-х гг. Саранск: Национальный исследовательский Мордовский государственный университет им. Н.П. Огарёва, 2018. 200 с.
7. Живов, В.М. Святость. Краткий словарь агиографических терминов. М.: Гнозис, 1994. 115 с.
8. Шмелев, И.С. Собрание сочинений: в 5 тт. М.: Книжный Клуб Книговек, 2015.
9. Петракова, Т.И. «Сокровища благих» святые как герои повести И.С. Шмелева «Лето Господне» // И.С. Шмелев и писатели литературного зарубежья. XX Крымские международные Шмелевские чтения: сб. научн. ст. между. конф. 15–19 сентября 2011 г. Алушта: Антиква, 2012. С. 129–136.

THE IMAGE OF RUSSIA IN THE WORKS OF I.S. SHMELEV DURING HIS EMIGRATION PERIOD

V.A. Sotkov

This article examines the image of Russia in the émigré fiction of I.S. Shmelev. This image is conveyed through the inclusion of saints in the narrative, as the only reflection, in the writer's view, of the "soul of Russia." The representation of saints is varied and subordinated to the author's intention, the exploration of which is the primary goal of the work. In most works, saints are presented schematically; they are not integrated into the character structure, but create the spiritual atmosphere of the narrative. An exception is "Kulikovo Field," in which Sergius of Radonezh is the main character. The connection with Russia is also reflected in the images of elders, the continuers of the saints' good deeds on earth. Their task is to help people choose the right, righteous path and accept their cross. For the first time in the writer's work, the moral mission of nuns is described in detail. The images of saints and elders form a bridge connecting Russia's past and present, as well as uniting the Orthodox world, which, following the Revolution, was scattered across the globe.

Keywords: Russia, emigration, saints, righteousness, elders, artistic analysis, image.

3.10. СЕМИОТИЧЕСКАЯ ФУНКЦИЯ ПРОЦЕССА ВХОЖДЕНИЯ В СВЕТ В РОМАНЕ М. ПРУСТА «ПОД СЕНЬЮ ДЕВУШЕК В ЦВЕТУ» И РОЛЬ ИСТОРИЧЕСКОЙ ДОСТОВЕРНОСТИ

© А.А. Рубан

В данной главе прослеживаются условия реализации семиотической функции в романе М. Пруста. В сцене знакомства Паламеда де Шарлюса и Марселя этикетные знаки сочетаются с коммуникативными, игровыми, статусными, знаками «светской пантомимы», сценически-декоративными и др. Методы исследования: структурно-

функциональный; сравнительно-сопоставительный; метод анализа семиотических моделей; метод анализа эталонно-нормативных моделей и этикетных знаков. Сочетание изобразительных приемов призвано подчеркнуть заведомо театральную двойственность образа Паламеда де Шарлюса. Историческая достоверность многих светских описаний и выводов назидательного характера – один из важнейших принципов повествователя. Более подробно рассматривается процесс вхождения в свет и трансформация правил «Парижского светского кодекса».

Ключевые слова: эксцентричность, Паламед де Шарлюс, историческая достоверность, ассоциативность знака, внутренний ритм, пинакотека, имя-медаль, коллекция имен, клан Германтов, *viola da gamba*.

Семиотическая функция процесса вхождения в свет (знакомство с Робером де Сен-Лу и Паламедом де Шарлюсом) и роль исторической достоверности необычайно важны для понимания более широкого интеллектуального контекста эпохи.

Историческая достоверность в серии романов М. Пруста «В поисках утраченного времени» – один из основных принципов воссоздания действительности. Повествователь почти всегда верен «глубинному историзму», принципу истинности чувств и впечатлений, часто стремится создать реалистическую картину жизни высших сословий в определенную эпоху. При этом повествователь раскрывает и проблему угасания творческого восприятия под воздействием светских штампов. Приверженность повествователя к историзму сочетается с эстетической установкой на прославление прекрасного. Тем не менее, светские наблюдения носят назидательный характер.

Ян Мукаржовский отмечает: «Коммуникативное слово, как показывает наиболее ярко выраженная форма коммуникативной речи – научный язык, тяготеет к строго ограниченному значению, элементы которого поддаются учету, поэтическое слово, даже если на определенном этапе развития оно симулирует тенденцию к интеллектуальной схематизации, всегда направлено и на не высказанное прямо значение (ассоциативные представления, сложные пучки чувств, волевые побуждения) и посредством этих не высказанных прямо значений способно обретать предметное отношение и к вещам, не лежащим на узком пути данной смысловой связи» [1, с. 140]. Исторические образы обрастают различными мифологическими ассоциациями. Сам по себе художественный мир достаточно ограничен. Но если он включается в процесс символизации и эстетизации – возникает и новое поле для коммуникативного обмена знаками. М.Б. Храпченко приходит к выводу: «Изображение исторической личности как некоей совокупности идеальных свойств и черт было знаком должного, тех высоких норм человеческого поведения, которые – с точки зрения поэта – крайне необходимы его современникам. Эстетические знаки в данном случае по-своему

характеризовали передовое, рождающееся в жизни и оказывали большое влияние на молодое поколение» [2, с. 282]. Текст романа М. Пруста «Под сенью девушек в цвету» многослоен и закодирован достаточно сложно с точки зрения соотношения исторически достоверного / вымышленного, реального / иррационального, выраженного с документальной точностью / невыраженного, игрового, сакрального / профанного, исторического / мифологического.

Среди образов персонажей в романах серии есть исторические личности (Анатоль Франс, Оноре де Бальзак, Стендаль, Проспер Мериме, Альфред де Виньи, Жорж Санд, Фредерик Шопен, Эдуар Мане, Поль Верлен, Морис Метерлинк, Эдвард Григ, Камилл Сен-Санс, Бетховен, Ротшильд, Достоевский и др.). Историческая достоверность проявлена и в передаче светского дискурса эпохи. Например, в буржуазных гостиных и салонах знати много спорили о Вагнере и Ницше. Повествователь Марсель обращает внимание на полемический характер восприятия их философских идей и творчества. Ю.Л. Цветков отмечает: «Если Вагнер находил логическое объяснение мифу, используя древнегерманскую и скандинавскую мифологию, то Ницше полагал, что миф есть построение собственной картины мира, в которой миф представляет собой лишь некую игровую условность» [3, с. 629]. Обширные отсылки и аналогии свидетельствуют о стремлении повествователя воссоздать исторический и интеллектуальный контексты значительного периода времени.

Е.М. Мелетинский отмечает: «Еще до Леви-Брюля «философия жизни», в частности, в лице А. Бергсона, противопоставила миф и интеллект, исходя из философского интуитивизма» [4, с. 155]. В этом смысле язык исторической достоверности формируется благодаря наличию отсылок историко-культурного, назидательного, символического, философского характера. Назидательный дискурс у Пруста может опираться на цикличность, ассоциативность, полемичность, суггестию знаковых комплексов. М. Бахтин пишет о важности самосознания Автора как доминанты для построения образа Героя (и героев повествователь тоже черпает из самого себя в ипостаси познающего некие мыслеобразы Единого, в том числе и творящего покаяние). «Замысел требует сплошной диалогизации всех элементов построения. Отсюда и та кажущаяся нервность, крайняя издерганность и беспокойство атмосферы в романах Достоевского, которая для поверхностного взгляда закрывает тончайшую художественную рассчитанность, взвешенность и необходимость каждого тона, каждого акцента, каждого неожиданного поворота события, каждого скандала, каждой эксцентричности» [5, с. 109–110].

Интересен не только детальный анализ каждой «эксцентричности», но и анализ совокупный. Например, экспрессивность знаков, эстетизация действительности у Пруста влияют на понимание обобщающих моделей утраченного и воссозданного времени.

Выбор героев подчиняется не столько принципу хроники (семейной саги), сколько более сложному принципу поиска знаковых суммарных совокупностей (темпоральные, пространственные, этикетные, социальные, коммуникативные знаки). Философская назидательность не менее важна как постоянный компонент многослойной ценностной функции. Роман Якобсон в статье «Заметки о прозе поэта Пастернака» пишет о наличии исторического чутья и динамического экспрессивного начала в поэзии и прозе поэта как сценического развернутого действия. Отсюда и обилие «эксцентричностей» (термин М. Бахтина), мотив карнавальности, контрасты верха и низа, смешение мужского и женского начал. Без определенной степени театрализации не достичь эффекта воздействия на «почтенных зрителей». «Если поэт в каких-то моментах продолжает определенную традицию, он тем самым сильнее отходит от нее в другую; да и никакая традиция не может быть отвергнута целиком: элементы фарсового отрицания ощутимы лишь во взаимосвязи [6, с. 326].

Эстетическими и эмоционально-экспрессивными импульсами для Пастернака стала музыка Скрябина, поэзия Блока и Белого, открытия театра 1910-х годов, творчество Владимира Маяковского и Хлебникова, философия Марбургской школы Когена и др. Пруст тоже охвачен поиском новой экспрессии и модернистской эстетики – его вдохновляли Мусоргский, Стравинский, русские сезоны С. Дягилева, искусство мозаики, новые формы воздействия кино и монтажа, Вагнер, «эстетические провокации» и эксперименты сюрреалистов и символистов (С. Малларме, П. Верлен, Ж.К. Гюисманс, Г. Аполлинер). Атрибуция в романе этикетных норм и их последовательного разрушения – особое тяготение к поэтическому началу в самой гуще «светского калейдоскопа», стремление «войти в моду», прослыть «блестящим молодым человеком».

Жан-Ив Тадье отмечает: «Даже упоминание лавки торговца жилетами Жюльена носит знаковый характер, так как она находилась неподалеку от Дворца Германтов. Так постепенно формируется структура престижных адресов в Париже, декретов Мнения в сфере высокой моды и в сфере выбора квартала» [7, р. 71].

«Исходное игровое состояние» опирается на историческую достоверность. Но в процессе переосмысления эпохи рубежа веков повествователь стремится найти ключ ко времени счастья. При этом

градация ритмических акцентов зависит не только от большей или меньшей степени документальности, «правдивости летописи», но, например, от суггестивной функции и ассоциативных знаковых подборок, величины интервального временного шага, усиления или ослабления влияния тех или иных героев, от состояния влюбленности или стойкого опровержения предлежащего и отрицания силы прежнего чувства. Важнее «фантом прошлого», чем фиксация каждодневной рутины. Поэтому метр и ритм (система повторов) в серии романов Пруста глубоко специфичны. Особый ритм – это временная дистанция и ассоциативная сторона переосмысления пережитого времени встреч и свиданий, другой – внутренний ритм и непрерывный самоанализ повествователя, дневниковые мотивы, формирование внутренней мелодики, многоголосья, условного « хора голосов», поиск внутреннего тембра и многочисленных созвучий.

Жиль Делез в монографии «Различие и повторение» отмечает: «Мы видим, что частное в действии, скорее, переменная, а общность – элемент ритмически повторяющихся структур» [8, с. 100]. Само «чувство Я» у Пруста – источник ритмического канона и разрушения этого канона. У этого «я» (как бы на поверку) – еще тысячи свидетелей. Повествователь то ищет опоры в суждениях «третьих лиц», то отрицает эти «множества совокупностей», то охвачен созерцанием, то снова стремится разрушить только что им воздвигнутую «прочную крепость». Фундамент прошлого остается текучим и подвижным в системе противоположно заряженных знаков. Жак Деррида в работе «О грамматологии» выводит принцип историзма из стремления Пруста добавить в «скучную историю» серости дней или борьбы за существование элементы самоиронии, саморазоблачения («былые восторги» и понимание неизбежного процесса утраты иллюзий). Иерархическая светская система перестает быть незыблемой – она опровергается ради мифологизации и самомистификации, ради усиления роли счастливого случая. Эмоционально переживаемое вновь важнее установки на унылое сетование по поводу того, что так или иначе не сбылось, не стало явью.

Внутренний мир повествователя настолько богат и неисчерпаем, что он наделяет прошлое новой выразительностью «как бы только что» пережитого им. «Нас интересует как раз то, что в понятии знака, служащего всей совокупности знаков, существующего и функционально проявленного лишь внутри истории (наличия). Само это наличие (историко-философского характера) определяется в системе знаковых комплексов и в генеалогическом плане» [9, с. 129].

Исторические и генеалогические изыскания отличают фрагмент романа, посвященный процессу вхождения в свет, сближения с Германтами

(знакомство с Паламедом де Шарлюсом). В.П. Трыков отмечает: «Пруст, несомненно, ориентировался в изображении парижских салонов и на философско-моралистическую традицию «Мемуаров» Сен-Симона, что позволило ему превратить коротенькие газетные заметки не только в зарисовки быта, нравов, жизненной философии парижского света, но и подойти к ответу на вопрос о сущности феномена «Светскости» и его роли в жизни творческой личности» [10, с. 320]. Характер сочетания тех или иных знаков имеет несчетное количество вариантов, оттеняющих значение индивидуального случая, совпадения настроения / дисгармонии, принятия / отторжения, новизны переживания / вызова, акции / реакции, эстетической провокации / поиска умиротворяющего баланса сил.

С.А. Дубровская, О.О. Осовский отмечают: «Фактически Бахтиным описана методология диалогического чтения, результатом которого становится порождение нового текста как переработки прочитанного» [11, с. 73]. Диалогическое восприятие среды отличает и метод М. Пруста (под влиянием концепции А. Бергсона об «интуитивном выборе» потенциальных собеседников и даже единомышленников): «Нет сомнения, что в эту интуицию в ее фактическом употреблении Бергсоном входит, тем не менее, в качестве необходимого элемента рассудочное познание (теоретизм), так было с исчерпывающей ясностью вскрыто Лосским в его превосходной книге о Бергсоне» [11, с. 74].

Ролан Барт в работе «Наслаждение от текста» отмечает, что текст осуществляет своего рода «социальную утопию», помогает воссоздать атмосферу духовного родства идей, продлевает диалог с великими умами. Эта тенденция к гармонии раскрывается в семиосфере – то есть «в сфере означающего, опережая историю (если только история не выберет варварство), текст делает прозрачными пусть не социальные, но хотя бы языковые отношения, в его пространстве ни один кодовый язык («культурный код») не имеет преимущества перед другими, они свободно циркулируют (с учетом «кругового» значения этого слова)» [12, с. 423].

Анализ примеров. Процесс вхождения в свет. *Знакомство повествователя Марсея в летнем Бальбеке с Робером де Сен-Лу и бароном Паламедом де Шарлюсом. Сближение с кланом Германтов. Семиотический анализ.* Категория «быть принятым» необычно важна в структуре эталонно-нормативной функции. Рассмотрим наиболее яркие примеры «иерархии светской» и соответствующей иерархии этикетных, социальных и статусных знаков с усилением роли генеалогии и геральдики. Паламед де Шарлюс появляется на страницах романа «Под сенью девушек в цвету» в Бальбеке. Имя Паламед барон де Шарлюс унаследовал от князей сицилийских, с

которыми клан Германтов тоже был в родстве. Для периода рубежа веков была характерна мода на титулы. Финансовые кланы нуждались в «укоренении», они покупали не только земли, но и титулы князей, графов, герцогов, принцев и принцесс. Сам Паламед подчеркивал, что имя Паламед встречается у некоторых влиятельных церковников, у итальянских князей, подесты, верхушки банковской элиты. Номинативная функция переходит в знаково-символическую. Имя Паламед семиотически зашифровано (знаковая модель через геральдические или вещественные знаки) – имя словно античная медаль или медаль Эпохи Возрождения. Действует и принцип выведения последующего знака из предыдущего. Имя Паламед – знак принадлежности к старинному роду, которым так гордились все Германты в процессе их «аристократизации» и обрастания великосветскими связями среди вельмож и политиков. Очередная ступень знакового кодирования по принципу градации – имя Паламед становится символом-эмблемой: медаль в исторической коллекции. Цепочка знаков есть одновременно исторически выверенная генеалогическая цепочка.

Имя – Знак – Медаль – Медаль в исторической коллекции – Знак принадлежности к старинному роду. Медаль переходит «из рода в род». Марсель становится собирателем коллекции редких вещей, фотографий, открыток и имен по аналогии с коллекцией медалей, гемм, камней. При этом он может и не обладать огромным состоянием – он собиратель «имен» и хранитель традиций всего клана. Марсель испытывает эстетическое наслаждение, упиваясь тем, что превзошел многих богачей по части вкуса и верности аристократам духа – он достиг втайне от всех более высокого положения коллекционера, знатока истории рода, он становится «влиятельным человеком», идеологом, защитником клана.

Сравнения по аналогии: коллекция имен – «Пинакотека», особая карта или план родового поместья, «знамя» клана или «кодекс старинной огранки», «собрание правовых обычаев и традиций». Кодирование / декодирование клана Германтов (Ротшильдов) – знак «врожденной принадлежности» к особой Породе, высшей касте, усиление клана еврейских банкиров и министров, высшей буржуазной и коммерческой элиты, «добывание» титулов и «сращивание» с аристократическими домами Германии, Бельгии, Франции, Италии, Англии и реже – Австрии, Венгрии, Польши, Македонии. Родственные связи Германтов в итоге опираются на многие европейские «княжеские дома» (в том числе и через брачные союзы). Отсюда сравнение с усложненной «Грамматикой рода», где бывали и редкие исключения из правил (браки с немецкими или английскими аристократами ради процветания клана и продвижения во власти, многочисленные «тайные

сговору», сделки, подкупы или использование «своих» агентов влияния среди чиновников министерств). Умение особым способом «шифровать» или кодировать европейские языки («смесь французского с эльзасским», «смесь французского с английским», «смесь французского с итальянским», стремление иногда искажать латинские, саксонские, польские слова).

Подбор «древних звучностей» и «более современных звучаний» – знак языкового комбинирования, текучести «парижского словаря», «своего стиля произношения» – безупречное парижское произношение маркизы де Вильпаризи и «легкий немецкий акцент» герцога Германтского, увлечение леди Руфус Израэльс, госпожи Вердюрен, Орианы Германтской и Одетты «английскими фразами» и «модными словечками», возможность «переходить на английский» как знак снобизма или пренебрежения к собеседникам – к тем, что находятся «рангом пониже», знаки-перегородки, «светские перегородки» и ширмы, возможность отгородиться от «посторонних», «непосвященных», «знак тайного сообщества верных», тайные знаки «телеграмм через Ла-Манш», «через Берлин или Лондон», «через Санкт-Петербург».

«Сокровищница имен» декодируется в романе по аналогии с «музыкальным концертом». Упоминаются скрипичные или струнные концерты для «сводного оркестра» семейств учтивых, благородных и влиятельных, «умеющих жить», а сами концерты уподоблены звучанию старинных имен, музыке великих композиторов старой школы. Это собиратели виола да гамба, виола д'аморе (ит.) – *viola da gamba*, *viola d'amore* – особая каста кланопоклонников внутри «целостной касты», где многие способны оказать помощь и поддержку, возвысить, наделить теми или иными привилегиями, дать выгодное место, «познакомить» с нужными людьми или влиятельными особами. Это весьма достойные люди, «тонко чувствующие» меру и предел, чтущие традиции, некие «тайные знаки» для посвященных по аналогии с теми, кто постиг тайну метра и ритма или музыкального искусства, «люди с особым музыкальным слухом» [13, с. 348–349].

Антитеза: многим завистливым и недалеким людям «из светской черни» надо пройти еще несколько ступеней развития, прежде чем они достигнут высочайшего духовного равновесия, подлинного (не показного) аристократического блеска. В Бальбеке повествователь воспринимает свои новые великосветские знакомства на мажорный лад. Семиотический анализ фрагмента. Геральдические, этикетные, коммуникативные, социальные, статусные знаки. Фрагмент-сцена беседы на приеме у маркизы де Вильпаризи. Суждение Робера де Сен-Лу: в имени Германтов есть дивной

красоты портрет маркизы «работы Карьера» – «прекрасно, точно Уистлер или Веласкес, – прибавил Сен-Лу» [13, с. 355]. В замке Германтов были собраны не только шедевры живописи, но и коллекция бюстов всех владельцев поместья. «Культ предков» был воспринят Германтами от римской традиции хранить такие скульптурные изображения. В этом смысле «европеизация» и «аристократизация» клана Германтов очень показательны. Это не просто дань моде собирания коллекций, это желание увековечить «Память рода» и его представителей. Однако Марсель предпочитает «воздушную перспективу» повествования, он дарит Германтам особое бессмертие «внутри» знаково насыщенного многослойного текста. Тем не менее, портрет маркизы де Вильпаризи «говорит сам за себя», он может заменить все «родовые регалии», светские метрики, свидетельства манускриптов – стоит только взглянуть на него, и сразу ясно – перед нами «истая Германт», маркиза в пору расцвета своей юности. Дядя Робера де Сен-Лу – тот самый «Паламед», который показался Марселю и привлекательным, и подозрительным. Паламед «носит титул» барона де Шарлюса (де Шарлю), хотя должен принять титул Принца де Лом, принадлежавший его брату. Но этот титул так и оставался у братца, того самого, который стал герцогом Германтским. Его супруга Ориана-принцесса де Лом – стала герцогиней Германтской. И эти титулы «перевесили» титулы принца и принцессы де Лом. Отсюда возмущение Одетты (ее нарочитое «светское невежество» как знак порицания и легкой зависти) – «Надо же! Герцоги – а выше принцев забрались!». Барон остался при титуле куда более скромном, но и он «доволен своим положением» в парижской светской иерархии. Титулы Германтов – это знаки-разграничители. Робер шутливо замечает: «Ведь в этой семье имена меняются как сорочки!» – знак постоянной смены масок, перемены положения. М.Г. Миронов отмечает: «Имена могут рассматриваться как относительно самостоятельные языковые знаки, потому что они служат средством выражения представлений» [14, с. 168]. Имена у Пруста – «больше чем» имена, они всегда предполагают метасемантику и философское ассоциативное представление, которое в концепции Ф. Brentano оказывается частью новой реальности. Барону де Шарлюсу «хватило ума» в светской игре на повышение не польститься на титул какого-нибудь «итальянского герцога» или «испанского гранда» – это «сверхвеличие» казалось бы тогда неправдоподобным, его бы стали подозревать в том, что он «купил» титул герцога. Зато богатейший и влиятельный сэр Руфус Израэльс даже гордился тем, что сумел купить титул «сэра», то есть приблизиться к Палате Лордов (неслыханная честь для новой финансовой аристократии Парижа и Лондона). Барон де Шарлюс не без

иронии заметил, что «мог бы принять и княжеский титул» – если бы путешествовал инкогнито.

«Игровые перевертыши». По мнению Паламеда, нет титула древнее, чем титул барона, и он древнее титулов баронов Монморанси, которые называли себя «первыми баронами Франции, в то время как они были только первыми баронами Иль-де-Франс». Коммуникативная «завязка» интриги: по мнению Робера де Сен-Лу, Паламед прежде всего «тонкий одаренный человек», артистичный, привыкший блистать, влиятельный, решительный, но он умеет ловко «отвергнуть» чужаков или отомстить своим соперникам среди «сильных игроков».

Разговор о титулах в гостиной отеля в Бальбеке на приеме у маркизы де Вильпаризи. *Повод для дискуссии. Эталон и его проекция на другие сферы жизни. «Внешние» и «внутренние» коды воздействия на публику. Новые возможности светской беседы с чертами философского диалога в духе Платона.* В определенных кругах обретение титулов – вполне «современная тема» для разговора, ибо в период рубежа веков процветали банковские кланы, элита «сговоров» и биржевых тайных сделок, новые «политические клубы», «шикарный Париж биржевиков и коммерческих парижских контор». При этом многие успешные представители коммерческой элиты стремились стать «всеми уважаемыми» землевладельцами – то есть «офранцузиться» и даже «добыть титул». Заметно усиление влияния и на уровне приемов – Свана принимают в Елисейском Дворце, а сэра Руфуса Израэльса – в Букингемском Дворце.

Желание «укорениться» во Франции, стать «частью элиты» присуще и Роберу де Сен-Лу, и Марселю – они искренне любят Францию (в отличие от Блока), воспевают и прославляют аристократию, старину, традиции Плеяды, Ронсара, Жоашена дю Белле, Людовика XIV, они исполнены расположения к великим поэтам и писателям. Блок же «сопротивляется химерам» культуры и стремится поскорее «сколотить состояние», он становится осведомителем сэра Руфуса Израэльса, действует как его «агент влияния», его интересуют сделки и биржевые спекуляции. Блок предпочитает только «свои традиции» и считает, что Робер под гипнозом Парижа слишком «офранцузился», так что даже сочувствует социалистам.

Мотив скептицизма бабушки Марселя – вопросы прочного положения в свете бабушка принимала со всем «здравомыслием буржуазки». Паламед ей понравился, но «всю генеалогию» она не желала считать чем-то незыблемым – пока есть доходы, «можно и титулами величаться», но если не будет денег, то никто не станет принимать всерьез бесконечные разговоры об их «благородном происхождении чуть ли не от Хлодвига» [13, с. 356]. И тут

«идеальные представления» часто терпят крах (примеры черствости, равнодушия к судьбам талантливых поэтов и художников, скупости, ханжества, светского лицемерия, склонности злословить, отказ принимать во внимание заслуги других – в том числе и французских аристократических семейств из Сен-Жермен-де-Пре, усиление роли финансовой аристократии и банковского капитала, биржевой элиты и чиновников министерств). Марсель стремится показать процесс вхождения в неоднородный по составу и свойствам свет с опорой на всю «добропорядочность», «устойчивость» и благовоспитанность более близкого ему клана высшей и средней буржуазии при одновременном усилении роли писательской и журналистской элиты.

Робер де Сен-Лу сообщил Марселю, что Паламед даже в самых высших кругах «выделялся» как человек «исключительно неприступный», «очень красивый» в молодости, «высокомерный», «привыкший к роскоши», «влюбленный в свою знатность», который вместе с Орианой и другой «золотой молодежью» блистал в Париже, искал «запретной любви», сам формировал или разрушал «парижский светский кодекс», считался «светилом» «Клуба Фениксов», прослыл законодателем мод. Например, «выходки», «дерзости», «капризы» Орианы, ее мнения и даже «этикетные жесты» – предмет неистребимого интереса в свете к ее «очаровательной ястребиной персоне». «Выходки», «дерзости», суждения Паламеда не менее значимы (Знаки усиления влияния) – двести членов «Жокей-клуба» трепетали перед мнением Паламеда, он поддерживал широкий круг знакомств в пору своего наивысшего «расцвета». К его чести – он был любезен с людьми талантливыми, достойными внимания знатоками литературы, истории философии, истории Парижа, геральдики, генеалогии. Впрочем, Паламед был способен «обогатить» или «вывести в люди» даже слугу, если тот ему нравился. Прозвище Паламеда – «Принц». Его «лучшая пора» – юные, молодые годы до начала 1920-х, когда барон испытывал влияние очередного витка времени, перестал быть «властителем дум», переживал последствия своих личных драм и не мог обрести прежнего успеха в свете, который разрушался и уходил в прошлое. Принц – «это прозвище он получил не где-нибудь, а у самого графа Парижского» [13, с. 350].

Выводы:

1) историческая достоверность необходима писателю, который стремится воссоздать характер определенного периода времени во всех деталях, с установкой на правдивость и моделирование образов, выражающих суть эпохи;

2) исторические аналогии и светские наблюдения повествователя отличает уместная назидательность. Например, идеалы Робера де Сен-Лу,

Марселя и Паламеда де Шарлюса – светская выдержка, сила духа, интеллект, решимость, защита мировой культуры;

3) очень важна в системе светского взаимодействия категория «быть принятым», и оттого сцена знакомства с Паламедом является очень важной для понимания «церемониала», светской пантомимы, этикетных знаков. Фатическая функция (по Р. Якобсону) переходит в коммуникативную;

4) Ю.М. Лотман называет эстетикой тождества так называемое сближение «равных по уму», когда титулы или связи перестают играть самую главную роль. Сохраняется, тем не менее, некая доля снобизма. Светская пантомима (игра) – опора на сферу поведенческих аналогий, отождествление изображаемых явлений жизни с уже известными в обществе и вошедшими в систему «правил», эталонно-нормативных моделей и даже некоторых штампов;

5) Паламед де Шарлюс защищал интересы своего клана, он боролся за влияние, проводил «скрытые атаки» на бастионы некогда неприступного Сен-Жерменского предместья, отстаивал право принимать у себя титулованных особ «только по своему выбору». Он мог вести себя не просто как «сильный игрок» – он был «хищным» представителем клана, он «съедал» соперников с помощью интриг, мог вовлечь в скандал без последствий для себя;

6) «тиранические» черты Паламеда де Шарлюса сочетались с тайной ранимостью, тщеславием, чувствительностью, стремлением быть во главе «золотой молодежи» Парижа. Он разделял платоновские идеалы и был сторонником культа «прекрасных юношей». То находил место в Париже наймиту, то помогал юношам без средств, то давал значительные средства своим слугам, то продвигал «своих людей» в Париже – оказывал покровительство начинающим поэтам, музыкантам (Морелю), журналистам, писателям, творческой богеме. Робер де Сен-Лу сообщил Марселю не без легкой иронии, что в юности Паламед искал приключений, его отличал авантюризм. Например, Паламед и его приятели – «такие же красавцы, как он», некоторое время эпатировали публику и «жили в одной квартире», светские хроникеры прозвали их «Три Грации» – знак тайного сообщества аристократов, прожигающих жизнь и оттого самовластных;

7) таким образом, категории этикетности, театральности и суггестивности взаимодействуют в семиотическом пространстве Парижа и Бальбека, они тесно взаимосвязаны на уровне «предполагаемого» воздействия на определенный круг лиц или на все общество в целом;

8) светская парижская иерархия сохраняется и в приморском Бальбеке («маркиза везде маркиза», истый парижанин Робер везде «истый

парижанин», Паламед всюду способен так или иначе отличиться, «выделиться»);

9) немногие могут себе позволить держать себя просто, естественно. Марсель ценит прежде всего искусство простоты. Но и значимое искусство «красивого жеста», поклона, позы, кивка, взгляда, передвижений «по сцене» тоже по-своему увлекательно, и необходимо в определенное время постигать этикетные знаки;

10) социальные, поведенческие знаки чаще всего усиливают чье-либо представительство даже в других городах (Париж и Бальбек). Каждый герой эпопеи Пруста связан со своим положением. Одаренность, искусство жить резко «поднимают вверх». В обществе ценят тонкий вкус, некоторую долю изящества, а не только «деньги и связи».

Иной понадеется на свою тонкую артистическую натуру – но его могут «обойти» другие. Наглость принимается, но если только это «природная наглость» светского хлыща, а простым смертным и лицам малозначительным нагловатости не простят, и тут же «сделают замечание», осудят, постараются осадить. Чем натура чувствительнее, тем опаснее «толчки и щелчки», выпады светского злословия или «светского остроумия» (вспомним суждение Франсуа Вийона – «Язык Парижа всех острее»). Что же может защитить от недоброжелательства? Устойчивость круга общения, родственные связи, наличие покровителей «высшего яруса». С одной стороны, светская дама должна быть кроткой, благовоспитанной, понимающей сердце мужа или возлюбленного, нежной, мечтательной. С другой стороны, от каждого такого «хрупкого создания» ждут незаурядной выдержки, силы духа, умного и верного взгляда на вещи, здравомыслия, и женщина должна уметь «вести дом», устраивать свои денежные дела, быть всеми уважаемой. Она должна быть «всею» для своего супруга, предотвращать измены, оставаться окруженной поклонниками. Эти свойства может обрести только женщина с чертами «воина», сильного игрока. Марсель подмечает одиночество Орианы, ее борьбу за внимание герцога.

В сокровенной глубине натуры Паламеда много нежности (влияние «Сентиментального путешествия» Стерна, стремление и в лакее, слуге видеть «Друга», чуть ли не равного по положению собеседника). Грация и достоинство отличают благородного человека. Театральными могут быть жесты, но не речи – в диалогах Паламед умен, чрезвычайно осведомлен обо всех делах Германтов, он старается быть искренним, но умеет и «отомстить» врагам. Светский этикет – почти условность, но им все равно нельзя пренебрегать. Положительные черты и отрицательные «перемешиваются», и оттого характеры становятся сложнее, сохраняют известную степень

непредсказуемости. Ценится «непроницаемость» масок, их скрытые игровые ходы, а не только те, что мы видим на «шахматной доске», на «светском поприще», на открытом игровом поле. Семиотические коды могут сращиваться с перекрестными или смежными символическими функциональными смыслами – мы видим «обе стороны» медали.

Список литературы

1. Мукаржовский, Я. Структуральная поэтика. – М.: Школа, Языки русской культуры, 1996. 480 с.
2. Храпченко, М.Б. Познание литературы и искусства. Теория. Пути современного развития. – М.: Наука, 1987. 576 с.
3. Цветков, Ю.Л. От синтеза искусств к интермедиальности в венском модерне / Национально-культурные коды мировой литературы в контексте аудиовизуальных практик искусства: коллективная монография / Отв. ред., д. филол. н., профессор Т.А. Шарыпина, д. филол. н., профессор М.К. Меньщикова. Нижний Новгород: издатель А.В. Щепинский, 2022. 787 с. С. 627–635.
4. Мелетинский, Е.М. Поэтика мифа. – М.: Изд. фирма «Восточная литература РАН», 2000. 407 с.
5. Бахтин, М. Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Художественная литература, 1972. 470 с.
6. Якобсон, Р. Работы по поэтике. – М.: Прогресс, 1987. 460 с.
7. Tadié, J.-Y. Proust et la Société. – Paris: Éditions Gallimard, 2021. 256 p.
8. Делез, Ж. Различие и повторение / Пер. с фр. Н.Б. Маньковской. – СПб.: ТОО ТК Петрополис, 1998. 384 с.
9. Деррида, Ж. О грамматологии / Пер. с фр. Наталии Автономовой. – М.: AD Marginem, 1998. 512 с.
10. Трыков, В.П. Светские хроники Марселя Пруста // Новый филологический вестник. 2021. №2 (37). С. 312–321.
11. Дубровская, С.А., Осовский, О.О. Бахтин и Бергсон: диалог на страницах пятого тома собрания сочинений французского мыслителя (бахтианские пометы в работе «Введение в метафизику») // Вопросы философии. 2025. № 2. С. 70–80.
12. Барт, Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Пер. с фр. Г.К. Косикова. – М.: Прогресс, 1989. 616 с.
13. Пруст, М. Под сенью девушек в цвет. Роман / Пер. с фр. А.В. Федорова. – М.: Профиздат, 2006. 576 с.
14. Миронов, Д.Г. Семантика и метасемантика в школе Ф. Brentano // Вопросы философии. 2022. № 10. С. 166–175.

SEMIOTIC FUNCTION OF THE PROCESS OF ENTERING THE SECULAR WORLD IN M. PRUST'S NOVEL «UNDER THE SHADOW OF GIRLS IN BLOOM» AND THE ROLE OF HISTORICAL ACCURACY

A.A. Ruban

This chapter examines the conditions for the implementation of the semiotic function in Marcel Proust's novel. In the scene where Palamede de Charlus and Marcel meet, etiquette signs are combined with communicative, playful, status, «social pantomime», stage-decorative, and other signs. The combination of visual techniques is intended to emphasize the deliberately theatrical duality of Palamede de Charlus's character. The historical accuracy of many of the secular descriptions and didactic conclusions is one of the narrator's most important principles.

The process of entering the secular world and the transformation of the rules of the «Paris Secular Code» are examined in greater detail.

Keywords: eccentricity, Palamedes de Charlus, historical accuracy, associative sign, inner rhythm, pinacoteca, name-medal, collection of names, Hermant clan, viola da gamba.

3.11. САМОИДЕНТИФИКАЦИЯ ГЕРОЯ В УСЛОВИЯХ ВИКТОРИАНСКОЙ ЭПОХИ В РОМАНЕ ДЖ. ФАУЛЗА «ЖЕНЩИНА ФРАНЦУЗСКОГО ЛЕЙТЕНАНТА»

© О.С. Голбан

Данная глава посвящена изучению проблемы самоидентификации героя в условиях викторианской эпохи в романе Джона Фаулза «Женщина французского лейтенанта». Целью работы является выявление специфических особенностей изменения личности героя, происходящего через преодоление предрассудков современного ему общества, в частности, оценка трансформации его отношения к живой природе. В рамках данного исследования используются описательно-функциональный, сравнительно-исторический и биографический методы. Результатом исследования становится оценка изменений, произошедших с Чарльзом Смитсоном к концу произведения, а также обобщение авторского изображения особенностей викторианской эпохи и ее сравнения с чертами XX в. Сделан вывод о неприятии писателем невосприимчивости викторианского общества к живой природе, что имеет принципиальное значение для понимания произведения в контексте творческих взглядов Дж. Фаулза.

Ключевые слова: викторианская эпоха, самоидентификация героя, живая природа, преодоление предрассудков.

Проблема самоидентификации героя является ключевой в творчестве Дж. Фаулза. Роман «Женщина французского лейтенанта» (*The French Lieutenant's Woman*, 1969) в этом отношении не становится исключением. Викторианская эпоха является временем действия в произведении, что, с одной стороны, обуславливает целый ряд особенностей повествования, а с другой – формирует конфликт романа. Главный герой, Чарльз Смитсон, изначально предстающий человеком своего времени, в конечном итоге приходит к пониманию неведомой его современникам истинной свободы личности и через преодоление викторианских предрассудков обретает себя.

На данный момент уже существует множество исследований, как отечественных, так и зарубежных, где рассматривается система нравственных ценностей викторианства, которую автор стремится преодолеть¹. На протяжении всего произведения Фаулз не только создает образ эпохи, в которую происходят события, но и постоянно сопоставляет и противопоставляет ее черты тем, что присущи современному ему обществу, анализирует особенности людей того времени, отмечая их слабости и сильные стороны. Кроме того, главный герой, который изначально выглядит более или менее типичным представителем своего времени, представлен

постоянно сомневающимся в выбранном жизненном пути, а главное – в себе самом. Самоидентификация героя связана не только с его переосмыслением собственной натуры, но и с изменением его отношения к природе. Именно этот аспект остается практически не замеченным исследователями и является целью изучения в данной главе.

В центре романа оказывается история взаимоотношений Чарльза Смитсона, молодого баронета, увлекающегося палеонтологией, с двумя женщинами – его невестой Эрнестиной Фримен и Сарой Вудраф, имеющей в викторианском обществе дурную репутацию «женщины французского лейтенанта». На этих отношениях обоснованно сосредоточено внимание критики, обнаруживающей в них суть конфликта романа: столкновение аксиологии викторианства и естественного стремления личности к свободе. По мнению С. Росс, герой, будучи изначально символом викторианской культуры, именно из-за викторианского отношения к Саре не может познать себя и пройти путь самоидентификации [1, р. 189]. М.М. Самамбет, наоборот, утверждает, что не только женщина французского лейтенанта, но и Чарльз на протяжении всего романа противопоставлен викторианской эпохе, а его буквальное путешествие по викторианской Англии, в ходе которого герой проходит определенные испытания, в итоге приводит его «к пониманию смысла жизни, суть которого сводится к свободе и обретению своего «Я» [2]. С. Гувен рассматривает Чарльза как викторианского джентльмена, но критически относящегося к современному ему обществу и ищущего свободы [3].

Обратимся к теме природы, тем образам, которые с ней связаны и так или иначе влияют на развитие и разрешение указанного конфликта.

Прежде всего, для автора важно представление о человеке как части биологического мира. Для него характерно признание физиологии личности как необходимой составляющей его бытия, игнорирование которой недопустимо. Создавая образ викторианской эпохи в романе, Фаулз иронически изобразил ханжество, двойную мораль, вызванную подавлением естественных чувств и стремлений личности. Писатель всячески осуждал XIX век за отрицание сексуальности и всего чувственного в человеке. Так, описывая сцену помолвки Эрнестины и Чарльза, автор с негодованием отмечает ожидаемо иррациональную эмоциональную реакцию героев, живущих в обществе, в котором принято скрывать любые проявления чувственности: «Можно ли целых двадцать лет безжалостно держать взаперти здоровый половой инстинкт, а когда двери тюрьмы распахнулись, удивляться, что арестант разразился рыданиями?» [5, с. 86].

Сара Вудраф в произведении олицетворяет естественность в противовес искусственности викторианских женщин, стремящихся всемерно скрыть свою принадлежность к «миру живой природы». Автор изображает ее «непохожей на других женщин ее времени и социального класса... ни внешне, ни по поведению, ни по сущности» [1, р. 184]. Н. Нинчетович видит в образе Сары символ феминистского сознания и связывает с ним «поиск свободы» – «ключевого лейтмотива» романа [4, р. 233]. С. Гувен противопоставляет двух героинь – Сару и Эрнестину – в отношении противостояния общественным нормам и следования им соответственно [3, р. 344]. Действительно, на протяжении всего повествования Сара постоянно изображается на контрасте с Эрнестиной, представительницей своего времени, которая «не отличалась никакими талантами, кроме общепринятого хорошего вкуса... то есть умела потратить большие суммы денег у портних, модисток и в мебельных лавках» [5, с. 193].

Необходимое в контексте социальных и духовных норм подавление физиологической чувственности является частью характерной для викторианцев невосприимчивости к естественному миру. А это обстоятельство, согласно авторской концепции, как раз приводит к невозможности осознания пределов личной свободы и ограниченности морали. В эссе «Дерево» (*The Tree*, 1979) писатель указал на губительное наследие викторианской эпохи, проявляющееся в отношении человека к природе в XX веке. По мысли Фаулза, люди до сих пор остаются убеждены в том, что взаимодействие с естественным миром должно носить «целенаправленный, усердный, всегда определяемый стремлением к поиску большего знания» характер [7, р. 37], то есть характер использования, а не взаимодействия. Неудивительно, что в «Женщине французского лейтенанта» писатель иронически отмечает, что даже саму природу викторианцы воспринимают как некое зло, если происходящее на ее лоне не представляется возможным подвергнуть наблюдению и моралистической оценке.

Так, Вэрская пустошь, один из ключевых ландшафтов в романе, оказывается проклятым местом лишь потому, что это «ближайшее к Лайму место, куда люди могли пойти, зная, что там за ними никто не будет подсматривать» [5, с. 92]. В этом отношении особенно важным видится то, что именно с этим таинственным лесом тесно связан образ Сары Вудраф и именно там происходят их встречи с Чарльзом, в результате которых герой не только превращается из собирателя окаменелостей в человека, способного тонко чувствовать природу, но и преодолевает предрассудки викторианского общества. С. Росс также подчеркивает важность нахождения Вэрской

пустоши «за границами викторианского общества» [1, р. 181], однако рассматривает это место главным образом в связи с особенностями образа Сары.

Как неоднократно отмечалось в исследованиях, женщина французского лейтенанта противопоставлена обществу прежде всего потому, что обладает большей степенью свободы. Действительно, в тексте романа неоднократно встречаются прямые или же косвенные указания на то, что современники воспринимают эту особенность Сары как психическую болезнь. Но именно благодаря внутренней свободе героиня видит всю двуликую сущность викторианской действительности: «Я живу среди людей, про которых все говорят: они добры, благочестивы, они истинные христиане. А для меня они грубее всякого варвара, глупее всякого животного» [5, с. 142]. Ее сверхъестественную проницательность и понимание истинной сущности человека автор сравнивает с компьютером. Через общение с Сарой Чарльз постепенно приходит к осознанию ошибочности выбранного им жизненного пути и все больше и больше осознает недалекость своей невесты: «Чарльза кольнула мысль, что есть в ней что-то плоское, что остроумие ее не происходит, как следует в буквальном смысле слова, из остроты ума. Не похожа ли эта девица с ее притворно скромной и многозначительной миной на некий автомат, на хитроумную заводную куклу из сказок Гофмана?» [5, с. 151]. По мысли С. Гувена, герой ищет свободы от викторианского общества и способен обрести ее, только выбрав Сару вместо Эрнестины [3, р. 348]. Потенциал личности тесно связан с самой способностью ее осознавать или подсознательно чувствовать себя частью огромного, бесконечно меняющегося живого мира.

Уже при первой встрече Чарльза и «женщины французского лейтенанта» в Вэрской пустоши автор указывает на судьбоносный характер выбора героем дороги для прогулки: «Чарльз не знал, что в эти короткие мгновения, когда он замешкался над полным ожидания морем, в этой светлой прозрачной предвечерней тишине, нарушаемой одним лишь спокойным плеском волн, сбилась с пути вся викторианская эпоха. И я вовсе не хочу этим сказать, что он свернул не на ту тропу» [5, с. 75]. Думается, что это не только намек на то, что герою не суждено остаться человеком своего времени, но и исключение возможности викторианского финала для Эрнестины и Чарльза, который представлен в главе 44.

Однако понимание истинной свободы приходит к герою не только за счет преодоления стереотипов современного ему общества, но и в процессе контакта с дикой природой. Изначально именно его приезд в Лайм-Риджис и блуждания в поисках аммонитов на морском берегу пробуждают в Чарльзе

его истинные желания и стремления и подталкивают его к осознанию различия с будущей невестой в жизненных взглядах: «Быть может, бросить Лондон, обосноваться в Лайме... Но Эрнестина никогда на это не пойдет...» [5, с. 51].

В Саре же Чарльза привлекают в первую очередь интеллект и смелость суждений, немислимые для викторианской эпохи: «Женщина не оспаривает мнение мужчины, если он говорит серьезно, а если и вступает с ним в спор, то говорит крайне осторожно. Сара же как будто претендовала на интеллектуальное с ним равенство, причем именно тогда, когда ей, казалось бы, следовало держаться особенно почтительно, если она хотела добиться своего. Он был возмущен, он... у него просто не было слов. С логической точки зрения, ему следовало отвесить холодный поклон и удалиться... Но он не двигался; он словно прирос к месту» [5, с. 143].

Также и неприятие героем условностей викторианского общества делает Сару, которая выстраивает свое поведение вопреки всем устоям, непреодолимо привлекательной для него. Еще до знакомства с Эрнестиной Чарльз много путешествует, так как считает «английское общество слишком ограниченным, английскую серьезность слишком серьезной, английскую мысль слишком моралистичной, английскую религию слишком ханжеской» [5, с. 131]. Но подлинный масштаб своего существования он начинает осознавать в своей стране, на берегу моря, в лесу. Иными словами, он не принимает те черты викторианского общества, которым противостоит и Сара, и именно она увлекает героя в своеобразное путешествие по Вэрской пустоши, которое приведет героя к пониманию ценности живой природы и собственного «я».

Однако поначалу явная чувственность Сары кажется Чарльзу-викторианцу пугающей. Во время их второй встречи в Вэрской пустоши он видит в ней нечто не соотносящееся с английскими представлениями о женщинах: «Такие лица ассоциировались у него с иностранками, а говоря откровенно (гораздо откровеннее, чем он сказал бы самому себе) – с их постелями... Сначала он понял, что она гораздо умнее и независимее, чем кажется, теперь угадал в ней другие, более темные качества» [5, с. 121]. Как и другие представители викторианского общества, герой на данном этапе считает чувственность чем-то неизведанным, даже пугающим, воспринимает ее как что-то инородное.

Тем не менее, несмотря на довлеющие над Чарльзом предрассудки, он все же отличается от общества, в котором живет, что, безусловно, и определяет его способность и скрытое стремление к самопознанию. Можно сказать, что герой проходит через преодоление в общении с Сарой – сначала

общественных условностей, а потом и себя, порожденного викторианским окружением: «Истинная натура Сары оттолкнула бы большинство англичан его века; и действительно слегка оттолкнула или по крайней мере шокировала Чарльза. Он в достаточной степени разделял предрассудки своих современников и с подозрением относился к чувственности в любом ее виде; но, в то время как они ... возложили бы на Сару какую-то долю ответственности за ее врожденные качества, он этого не сделал» [5, с. 94]. Не только сама Сара, но и прогулки по противопоставленному викторианскому обществу естественному миру Вэрской пустоши, которые способны в глазах почтенных викторианцев любого юношу и девушку «обмазать дегтем на всю жизнь» [5, с. 121], приводят Чарльза к правильным решениям, подталкивают его сознание к переосмыслению собственной жизни, поиску истинных, а не навязанных обществом ценностей и ориентиров. Иными словами, живая природа как бы помогает Саре привести героя к самому себе.

Неудивительно, что свободная в суждениях, тонко чувствующая природу Сара выступает как бы инородным элементом в викторианском обществе. Пуританка миссис Поултни отмечает в Саре лишь «аморальность неконтролируемой чувственности и сексуальности» [1, р. 184], и даже доктор Гроган при всем сочувствии героине не может подняться выше своего времени и понять ее как особу «иррациональную, как природа, не способную к самоидентификации и рефлексии, мотивированную базовыми инстинктами, над которыми она не властна» [1, р. 184]. Чарльз же, хотя и находится под влиянием викторианских предрассудков, подсознательно стремится обрести истинную свободу, которую символизирует Сара. Вроде бы случайные встречи и общение с ней заставляют героя стать на путь познания своей подлинной природы.

По мысли автора, викторианская эпоха не давала людям возможности сделать жизненный выбор, отличный от того, который диктовало им общество. В этом отношении в романе «Женщина французского лейтенанта» противопоставлены дикая природа и социальные условности. Автор постоянно подчеркивает, что различные этапы самоидентификации героя происходят именно в естественном окружении, вне города и его обитателей.

Изначально Чарльз как истинно викторианский джентльмен постоянно проявляет осторожность во время прогулок по Вэрской пустоши. В то же время герой, осуждая ханжескую мораль своих современников, убежден, что в его случайных встречах с Сарой «нет ничего неприличного» [5, с. 166]. Однако на данном этапе викторианец еще преобладает в сознании Чарльза, и поэтому он опасается, что его встречи с «женщиной французского лейтенанта» могут быть обнаружены: «Прежде чем шагнуть в темно-зеленый

сумрак под плющом, Чарльз остановился и боязливо посмотрел вокруг, желая убедиться, что никто его не видел» [5, с. 124]. Чарльза-викторианца пугает «темно-зеленый сумрак» (dark-green shade), будто олицетворяющий его подсознание, а также возможность того, что у блужданий по туннелям Вэрского леса окажутся досужие очевидцы.

Сара же, будучи героем-протагонистом, а следовательно, человеком из XX века, тесно связана с нетронутой человеком природой. По мысли автора, именно поэтому ее не принимают викторианцы, чуждые пониманию естественного окружения человека. На протяжении всего романа сама героиня постоянно подчеркивает свою противопоставленность обществу: «Я думаю, что я обладаю свободой, которой им не понять. Мне не страшны ни унижения, ни хула. Потому что я переступила черту» [5, с. 178]. При этом Сара постоянно стремится к уединению на природе и умеет чувствовать, понимать ее, избирать соучастником всех судьбоносных событий.

Примечательно, что героиня спокойно признается Чарльзу в осознанном выборе своей незавидной для женщины того времени участи: «Мистер Смитсон, я хочу, чтобы вы поняли: дело не в том, что я совершила этот позорный поступок, а в том, зачем я его совершила. Зачем я пожертвовала самым дорогим достоянием женщины мимолетному удовольствию человека, которого я не любила... Я сделала это затем, чтобы никогда уж не быть такой, как прежде. Я сделала это затем, чтобы люди показывали на меня пальцем и говорили: вон идет шляха французского лейтенанта – о да, пора уже произнести это слово» [5, с. 177]. Ее мнимое падение, по сути, оказывается руководством к действию для Чарльза, который в итоге также совершает поступок, обрекающий его на изгнание в викторианском обществе. Разрывая помолвку с добропорядочной девушкой, герой навлекает на себя позор, но тем самым обретает свободу.

Следует отметить, что в контексте рассуждений Сары о «самом дорогом достоянии женщины» в викторианскую эпоху автор вновь говорит о лицемерии в английском обществе того времени. Именно в вопросе отношения к женщине он видит самое страшное и неприемлемое противоречие того периода: «Это было время, когда женщина почиталась святыней – и когда можно было купить тринадцатилетнюю девочку за несколько фунтов, а на часок-другой – и за несколько шиллингов. Когда в Англии было построено больше церквей, чем за всю ее предыдущую историю – и когда в Лондоне на каждые шестьдесят частных домов приходился один публичный (современное соотношение составляет скорее один на шесть тысяч)» [5, с. 266]. Он пространно рассуждает о святости института брака и скандальных особенностях личной жизни почти всех

видных деятелей того периода, на примере конкретных судебных дел показывает силу «мифа о непорочной девственнице» и «невежество в области психологии» в обществе [5, с. 232].

В то же время современное положение в обществе не идеализируется в романе. Автор подчеркивает, что в викторианскую эпоху «говорить вслух об интимной стороне жизни не полагалось» [5, с. 268], но в XX веке приходится наблюдать противоположную картину. В романе обозначается проблема современного общества, которая, по сути, указывает на большую дальновидность викторианцев в вопросах отношения полов: «Сила влечения обусловлена частотой, с которой оно возбуждается: современный мир тратит уйму времени на то, чтобы подстегнуть нашу сексуальную активность, в то время как повседневная реальность изо всех сил старается нам помешать... Если вы не в состоянии съесть больше одного яблока в день, что за прок жить в саду, где ветки ломаются от плодов, вид которых вам уже осточертел? Пожалуй, яблоки показались бы слаще, если бы вам выдавали только по штуке в неделю» [5, с. 269]. То есть автор показывает две крайности в решении одного и того же вопроса, отмечая, что каждая из них имеет достаточно серьезные последствия для личности, живущей в обозначенные эпохи.

Главный герой в итоге оказывается человеком, способным преодолеть давление своего времени: перестав подавлять в себе чувственность, Чарльз приходит к новому пониманию свободы, характерному для человека XX века, а не для викторианца. Фаулз отмечает, что способность героя к самоидентификации заложена в исходных характеристиках его личности. Писатель обращается к евангельскому мифу об искушении в пустыне, отождествляя данный сюжет с поиском истинного «я», свойственным каждой развитой натуре: «Если человек наделен умом и образованностью, ему не избежать своей пустыни» [5, с. 300]. Сара в данном случае оказывается не целью поиска Чарльза, а своеобразным помощником, подтолкнувшим героя на путь самоидентификации. Сознательно желая соединиться с ней, герой приходит к необходимости обретения своего «я», выбора верного жизненного пути: «Средоточием его дум была даже не Сара сама по себе, а некий символ, вокруг которого соединились и сплелись все его упущенные возможности, утраченные свободы, непройденные пути» [5, с. 339]. Однако стремясь к отношениям с Сарой как к «утраченной свободе», Чарльз еще не понимает, что «женщина французского лейтенанта» действительно символизирует свободу, но в значительно большем масштабе.

В конце произведения герой понимает свободу как избавление «от оков своего века, своего происхождения, своего класса и своего отечества» [5,

с. 436]. Однако для него это и безусловное единение с возлюбленной. Сара же открывает ему иное понимание свободы, заключающейся в одиночестве человека, нашедшего себя: «Я не хочу ни с кем делить свою жизнь. Я хочу оставаться самой собой, не приноравливаясь к тому, чего неизбежно будет ожидать от меня даже самый добросердечный, самый снисходительный супруг» [5, с. 460]. По сути, женщина французского лейтенанта не оставляет ему выбора и, заставив пройти сложный путь преодоления общественных предрассудков и собственных опасений, чтобы соединиться с возлюбленной, открывает Чарльзу неведомое ранее понимание свободы и истинного смысла существования.

Таким образом, в романе «Женщина французского лейтенанта» создается образ викторианской эпохи, предрассудки которой главный герой преодолевает глубоко внутри себя. Отрекаясь от избранного жизненного пути, традиционного для викторианского джентльмена, но чуждого самому герою, Чарльз приходит к самоидентификации в соответствии с ценностями XX века, которые символизирует в романе Сара. При этом авторские размышления, представленные в произведении, раскрывают как отрицательные, так и положительные стороны изображаемого времени. Анализ романа доказывает, что писатель однозначно не принимает невосприимчивости викторианцев к живой природе, что особенно важно в контексте как произведения, так и взглядов самого Фаулза. Не полностью отрицая ценности викторианцев, Фаулз в большей степени симпатизирует своему времени, в котором личность обладает большей внутренней свободой и не подвергается столь жестким ограничениям общественными условностями во многом именно благодаря трансформациям общественных взглядов на взаимодействие человека и мира природы. Изменение же главного героя в романе раскрывает смысл изречения К. Маркса, взятого писателем в качестве основного эпиграфа: самоидентификация Чарльза Смитсона оказывается своеобразной «эмансипацией» – преодолением общественных условностей, в первую очередь внутри себя, и обретением свободы.

Примечания

1. Например, работы Росс С., Лавдея С., Палмера У., С. Гувена, Р. Субха, М. Прейслер, Торпа М., Самамбет М.М., Аминовой Е.С., М.С. Дроздовой, Серовой И.Г. и Меняйло В.В., Павлычко С.Д., Лопатиной Ю.С., Толстых О.А., Смирновой Н.А., и др.

Список литературы

1. Ross, S. «Water out of a Woodland Spring»: Sarah Woodruff and Nature in The French Lieutenant's Woman // Aubrey J. John Fowles and Nature: Fourteen Perspectives on Landscape. Madison, 1999. P. 181–194.

2. Самамбет, М.М. Викторианство в романах Дж. Фаулза. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://test.ksu.edu.kz/files/nauka/samambet_m1.pdf (дата обращения 04.10.2025).

3. Guven, S. The Ironic War between Victorian and Modern Values in John Fowles' The French Lieutenant's Woman // International Journal of Languages' Education and Teaching. Volume 6, Issue 2, June 2018. P. 343–352.

4. Ninčetiović, N.V. A dialog between the 19th and 20th century in John Fowles's The French Lieutenant's Woman. – URL: https://www.researchgate.net/publication/374730779_A_DIALOGUE_BETWEEN_THE_NINETEENTH_AND_TWENTIETH_CENTURY_IN_JOHN_FOWLES%27S_THE_FRENCH_LIEUTENANT%27S_WOMAN

5. Фаулз, Дж. Любовница французского лейтенанта / Пер.с англ. М. Беккер, И. Комаровой. – М.: ООО «Издательство АСТ», 2004. 477 с.

6. Fowles, J. The Tree. – L.: Vintage, 2000. 94 p.

THE HERO'S SELF-IDENTIFICATION IN THE VICTORIAN AGE'S CONDITIONS IN J. FOWLES'S NOVEL «FRENCH LIEUTENANT'S WOMAN»

O.S. Golban

This chapter is devoted to the problem's study of the hero's self-identification in the Victorian age's conditions in the novel «The French Lieutenant's Woman» by John Fowles. The purpose of the work is to identify some specific features of the character's personality change, which occurs through overcoming the prejudices of the Victorian society, in particular, to assess the transformation of his attitude to wildlife. Within this research descriptive-functional, comparative-historical and biographical methods are used. The result of the study is an assessment of the changes that occurred to Charles Smithson by the end of the novel, as well as a generalization of the author's depiction of the features of the Victorian age and its comparison with the features of the twentieth century. It is concluded that the writer does not accept the immunity of Victorian society to wildlife, that has fundamental importance for understanding the novel in the context of the creative views of J. Fowles.

Keywords: the Victorian age, hero's self-identification, wildlife, prejudice overcoming.

3.12. ИСТОРИЗМ В СТРУКТУРЕ ТРАВЕЛОГА Ч. СИЛСФИЛДА: «МОРТОН, ИЛИ БОЛЬШОЕ ПУТЕШЕСТВИЕ»

Г.А. Лошакова

Цель главы – проанализировать содержание историзма в дискурсе романа Чарльза Силсфилда «Мортон, или большое путешествие» (“Morton oder die grosse Tour”, 1844). Методы исследования – культурно-исторический, структурно-описательный. Прошлое время в романе противопоставлено настоящему. Прошлое – это история США, великая освободительная война от метрополии. Настоящее – это становление ростовщического капитала, его попытка проникнуть во власть, разрушить старое государство. Молодой герой, проходящий свои «воспитательные ступени», не в силах избежать искушения властью и богатством. Он идет вперед, но в отличие от Мейстера, не к достижению цели служить обществу, а к обретению богатства и власти.

Ключевые слова: Чарльз Силсфилд, Вальтер Скотт, историзм, травелог, дискурс, ростовщик, капитал.

А.В. Михайлов отмечал в свое время, анализируя историзм первой половины XIX века, что «история раздалась вдаль и вглубь, ожила на

глазах <...>» [1, с. 7]. Это относится ко многим произведениям указанного периода, трактующим то или иное произошедшее или происходящее событие в стране. Этот же тезис можно отнести и к произведениям Чарльза Силсфилда / Карла Постля (Karl Postl / Charles Sealsfield, 1793–1864).

Современники Чарльза Силсфилда воспринимали его романы в целом как исторические [2, S. 492]. На первый взгляд, это действительно так. Все без исключения романы Силсфилда связаны с теми или иными историческими событиями. Однако своеобразие романов Силсфилда заключалась в том, что предмет своего рассмотрения он делает исторические процессы, происходящие на другом континенте, а именно в США [3]. Все произведения автора являются в жанровом и дискурсивном плане травелогом, в котором сюжетная линия выстраивается «возле» путешествия, а героем становится, как правило, гонимый судьбой и несчастьями молодой человек. Герои Силсфилда, подобно персонажам В. Скотта, включается в исторический процесс, является или его участниками, или свидетелями. К таким романам относятся «Немецко-американское избирательное сродство» (“Die deutsch-amerikanischen Wahlverwandschaften”, 1840), «Беседы в каюте, или национальные характеры» (“Das Kajütenbuch oder Nationale Charakteristiken”, 1841), «Юг и Север» (“Süden und Norden”, 1843), «Мортон, или большое путешествие» (“Morton oder die grosse Tour”, 1844).

В первой половине XIX века история, как уже было сказано выше, представляла важный предмет для размышлений литераторов. Во-первых, должна была быть осмыслена действительность, сложившаяся в ходе наполеоновских войн и окончания Венского конгресса (1815). Во-вторых, огромное влияние оказывало творчество В. Скотта, изобразившего прошлое Шотландии и Англии как живописную пеструю картину, которая вызывала непосредственный интерес читателей [4]. В немецкоязычном литературном пространстве многие значительные писатели обращаются к далекому или к недавно состоявшемуся прошлому (Г. фон Клейста, А. фон Арним, В. Гауф, Ф. Грильпарцер, и Д. Граббе, Г. Бюхнер) [5].

Как и многие писатели его времени, Силсфилд не ограничился просто восторженным отношением к английскому романисту, а пытался реализовать принципы исторического романа, сложившиеся в творчестве великого шотландца, в своих произведениях. Прозаик оставил восторженные отзывы о его творчестве. В предисловии к роману «Мортон, или большое путешествие» он констатирует, что в начале века появился автор, «по-настоящему великий человек», который придал роману именно «историческое звучание», соответствующее современности [6]. Таким

романистом становится, по утверждению Силсфилда, «сэр» Вальтер Скотт. Скотт является, по утверждению Силсфилда, основателем «классического исторического романа» (des klassisch-geschichtlichen Romans) [6]. Для Силсфилда творчество В. Скотта, сумевшего создать исторический роман и в его рамках осмыслить историю, этнографию, нравственную сущность народа, является точкой отсчета развития новой художественной прозы [7, с. 317].

Великое историческое прошлое становится одним из основных повествовательных мотивов романа «Мортон, или большое путешествие». Сюжетное действие связано с изображением судьбы молодого героя, капитана и предпринимателя Мортонна. Завязка – это драматическое происшествие, потеря им торгового судна. Герой буквально выброшен из жизни, он хотел бы покончить с собой. Далее повествование разворачивается как тревелог, в ходе которого введены географические локации, имеющие непосредственное значение для развития сюжетной линии, а также многие персонажи, воплощающие те или иные идеи. Сначала изображены скитания героя в предместье Филадельфии, его попытка броситься в реку, далее его выздоровление в поместье полковника Ислинга, потом герой попадает в контору банкира Штефи, где наблюдает умоляющих о ссудах кредиторов и издевательств над ними. Во второй части события переносятся в Лондон, в дом банкира Ломонда, в котором герой слушает его речи о власти денег и мировом господстве. Будущая локация лишь вскользь упомянута в финале повествования. Мортон должен отправиться из Лондона в Париж с неопределенной, таинственной целью.

Все локации тревелога очень четко и конкретно обрисованы автором. Вот, например, описание Пенсильвании. Мортон, несмотря на свое разочарование в своей судьбе, когда многое ему не удастся из-за уже сложившегося нового неравенства, остается вначале романа наивным человеком, искренне любящим родину. Завоевания революции для него несомненны. Он любит Пенсильванию, явно понимая, что перед ним уголок его страны, не похожей ни на какую другую. «Никаких замков и дворцов, чьи зубцы гордо и далеко вдаются в землю, но и никаких хижин, вздыхающих под их защитой <...>, просто жилые помещения йоменов. свободные поместья., которые, соединенные сотнями, даже тысячами, являются равными звеньями огромной цепи, тем более привлекательны для глаз, что обычно они перемежаются полями, лугами и часто небольшими участками леса, напоминают огромный парк <...>» [8]. Его восторженный патриотизм поддерживает полковник Ислинг. Он с пафосом утверждает: "Для <...> мыслящего наблюдателя... наша страна – радость, триумфальная

арка, непрерывная цепь триумфальных арок, на фоне которых древние римляне, коронованные вожди тонут в тени» [8]. Границей, разделяющей американское и европейское путешествия героя, становится океан.

Исторические события оживают, так как введено множество имен, свидетельствующих об общественных потрясениях и кризисах. В романе ярко представлена антитеза – великое прошлое Америки, время освободительной борьбы за независимость и современность, в которой герой борется против олигархической власти банкиров и ростовщиков. Прошлое олицетворяет фигура великого Джорджа Вашингтона, реальной исторической личности, с которой связаны прогрессивные перемены в американской действительности. Настоящее представлено вымышленными персонажами, вносящими, как правило, свой негативный вклад в развитие общества. Как реминисценция проходит в романном дискурсе воспоминание об освободительной войне 1775–1783 гг. Полковник Ислинг, желая утешить молодого человека, рассказывает ему об эпизодах борьбы за независимость Северной Америки. Он подчеркивает демократизм Вашингтона, прощающего многое солдатам, его толерантность по отношению к англичанам, с которыми он долгое время не начинает военных действий. Ислинг подчеркивает, что благородные, великие личности завоевали свободу и образцом настоящего героя он показывает Вашингтона.

Герой освободительной войны, однако, испытывает и разочарование, потому что его страна снова попадает под власть торговой и аристократической монополии Англии. История идеальна, реальность настоящего вносит свои коррективы. Историческое время, согласно М. Бахтину, полно и четко [9, с. 223]. Однако в данном случае «существенной» связи времен, прошлого и настоящего, нельзя увидеть. Поэтому горько звучит признание Ислинга: «После революции мы были подобны кораблю без руля, без компаса, без мачт и без парусов. <...> офицеры выброшены за борт <...> Мы были тогда настоящими вигами; заставили отступить тори, то есть Англию; но вскоре она снова оказалась во власти своей давней власти. Мы были свободны де-юре, но де-факто больше, чем когда-либо, в узах Англии – и это было в течение полных двадцати лет после признания нашей независимости» [8].

Молодой герой все же предпочитает не оставаться на родине, чтобы постепенно восстанавливать свое благосостояние, а выбирает другой путь. Мортон отправляется в Лондон, предварительно в Америке завоевывает доверие банкира Штефи, а далее за океаном – ростовщика Ломонда. Следует отметить, что роман Силсфилда во многом близок современной ему литературе, в частности произведениям Оноре де Бальзака. У австрийского

автора также можно найти сюжетную линию становления молодого героя в мире капитала и управляемой им власти. Отсюда изображение среды банкиров и дельцов в деталях и подробностях. В свое время А.В. Карельский, анализируя становление реализма в западноевропейской литературе, отмечал «Персонажи Бальзака <...> подчинены одному закону – власти среды: они движутся в сфере его действия... и это не остается без последствий для самих принципов изображения души героя» [10, с. 203]. У Силсфилда его молодой герой также сосредотачивается не на анализе собственной души, но на анализе крупного капитала и способов его получения. Писатель отходит от рассмотрения душевных метаний героя. Символы моря и переживания по поводу затонувшего корабля отступают на задний план.

Мортон пытается нажить капитал и найти свое достойное место, как ему кажется, уже в американском обществе. Путешествие героя продолжается, и временная остановка героя – это дом Ломонда. Нелицеприятно изображены представителя мира капитала. Они скупы, жестоки, не знают пощады к своим врагам. Что-то дьявольское проскальзывает в облике Ломонда. «<...> эти тонкие, синие губы, такие свинцово-синие, как будто мороз заморозил их, этот орлиный нос, такой острый, эти глаза, такие пронзительные, что проникают в самые сокровенные глубины души <...>» [8]. «В его взгляде есть что-то адски жгучее; в нем адский огонь. Вот как я представляю себе взгляд сатаны, когда он хватает проклятых и, насмехаясь, уничтожает творения своего Бога» [8]. Гетевский мотив сделки с дьяволом намечен и развивается далее в дискурсе. Молодой герой готов к заключению договора с миром жестокого капитала.

Однако автор не забывает в повествовании и об истории. Во-первых, события, казалось бы, личного характера происходящие в Лондоне, несомненно, связаны с последующими, то есть общественными и революционными потрясениями 30-х годов на европейском континенте. Ломонд утверждает, что народы хотят республиканской формы правления, но они сами не знают, что это такое. «<...> дураки хотят республик и всегда впадают в еще более раздражающий деспотизм. <...> мы со старым Штефи не хотим республики в Европе; не подходит для Европы <...> просто дает власть якобинцам, которые не уважают» других людей [8]. Ломонд мечтает, что с помощью капитала он и подобные ему добьются власти и будут править миром. «От бездельника я прошел путь <...> до скупщика, от скупщика до ростовщика, от ростовщика до оптовика, от оптовика до государственного торговца бумагами, и на всех этих жизненных путях меня, как и старого Штефи, сопровождала только одна мысль – о мести, о господстве. Но время нашего правления еще не наступило; оковы рождения,

суеверий еще не были сломлены <...>» [8]. Ломонд говорит о мировой власти капитала и денежной олигархии.

Силсфилд привлекает внимание читателя к аналогичным событиям, происходящим в Англии. В частности, его герой наблюдает, как на улице раздаются яростные крики ирландцев. Так они приветствуют билль об эмансипации католиков, принятый парламентом 24 марта 1829 года. Мортон отмечает, что непреклонное дворянство Британии идет навстречу своему парламенту, и это вызывает его уважение [8]. Историческое время, рождающееся пока в спорах и признаниях героев, превращается в дискурсе в более доступное, которое можно наблюдать (радостные крики ирландцев, упоминание о билле, взгляд постороннего, в данном случае Мортон).

Идеологическим стержнем дискурса становится притча о загадочном флаконе, которым владели многие, стоящие у власти. Он был сферической формы, его венчал крест. «И одни говорят, что в нем содержится волшебный дух, называемый божественным правом или божественной благодатью; другие, что это законное право. Третьи считают, что в нем заключена в высшей степени духовная субстанция, усовершенствованная веками – волшебный дух, делающий своего владельца неотразимым хозяином над подчиненными <...>» [8]. Некоторые видят в нем «так называемый революционный дух, который некоторые также называют духом времени, запертый во флаконе» [8]. Мортон иронически отмечает: «<...> старые джентльмены, которые все еще владеют этим флаконом целиком и полностью, обладают настоящей магической властью над своими народами <...>» [8]. Но флакон не однажды разбивался.

Компаньоны Мортон интересуются, есть ли в их стране подобная пробирка. Он отвечает, что флакон был несколько раз разбит, и его выкрали. Правители, а также их народы погрузились в несчастья. Также разразилась война [8]. Следовательно, для Силсфилда важно осмыслить суть государственной власти в надежде, что она сохранит драгоценный флакон разума и свободы и не даст ему разбиться.

Финал повествования связан с тем, что Ломонд отправляет Мортон в Париж с загадочным поручением. Читатель, знающий о событиях 30-х годов во Франции, мог бы предполагать, что герой получает тайное поручение по препятствию установлению республики. Тем более что Ломонд произносит следующие слова «Итак, Вы теперь один из наших. Ваши годы учения прошли» [8]. Создается оппозиция сюжетной линии романа И.В. Гёте «Годы учения Вильгельма Мейстера». Там герой обретает себя среди достойных людей, понимая, что театральное призвание не для него. В романе

Силсфилда Мортон утверждается в среде ростовщиков и банкиров, также оставляя свою мечту о возвращении. Только в данном случае не в театр к творческим личностям, а на родину, к своему честному предпринимательству.

Подводя итог сказанному, можно прийти к следующим выводам. Прошлое время в романе противопоставлено настоящему, только что свершившемуся. Прошлое – это история США, великая освободительная война от метрополии. Настоящее – это становление ростовщического капитала, его попытка проникнуть во власть, разрушить старое государство. Молодой герой, проходящий свои «воспитательные ступени», не в силах избежать искушения властью и богатством. Он идет вперед, но в отличие от Мейстера, не к достижению достойной бюргера цели служить обществу, а к обретению богатства и служению ему.

Список литературы

1. Михайлов, А.В. Голоса истории на языке поэтического реализма // Немецкая историческая новелла XIX века. – М.: Прогресс, 1981. С. 5–36.
2. Gubitz, A. „Gesammelte Werke von Charles Sealsfield. Zwölfter und dreizehnter (letzter) Theil“ // Sealsfield Ch. Das Kajütenbuch / Hrsg. von A. Ritter. Stuttgart, 1982. S. 492–493.
3. Grünzweig, W. Das demokratische Kanaan. Charles Sealsfields Amerika im Kontext amerikanischer Literatur und Ideologie. Fink, – Münch.: Fink, 1987. 281 S.
4. Орлов, С.А. Исторический роман Вальтера Скотта. – Горький: Изд-во Горьк. ун-та, 1960. 482 с.
5. Меньщикова, М.К. Специфика жанра исторической трагедии в немецкой литературе 30–70 гг. XIX века // Вестник Нижегородского ун-та им. Н.И. Лобачевского. 2015, № 2–2. С.142–147.
6. Sealsfield, Ch. Zuschrift des Herausgebers an die Verleger der ersten Auflage // Charles Sealsfield. Morton oder die große Tour Lebensbilder aus beiden Hemisphären. Sechster Band. / Exotische Kulturromane. Hrsg. von H. Conrad. Münch. und Leipz. bei G. Müller [Электронный ресурс]. – Режим доступа <https://www.projekt-gutenberg.org/sealsfld/morton/chap008.html> (дата обращения 18.10.2025).
7. Лошакова, Г.А. Художественная проза австрийского бидермейера: жанры и поэтика. Дис. ...д. филол. наук. – Н. Новгород, 2014. 426 с.
8. Charles Sealsfield. Morton oder die große Tour Lebensbilder aus beiden Hemisphären. Sechster Band. / Exotische Kulturromane. Hrsg. von H. Conrad. Münch. und Leipz. bei G. Müller [Электронный ресурс]. – Режим доступа <https://www.projekt-gutenberg.org/sealsfld/morton/chap008.html> (дата обращения 18.10.2025).
9. Бахтин, М.М. Время и пространство в произведениях Гёте // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. С. 204–236.
10. Карельский, А.В. От героя к человеку (Развитие реалистического психологизма в европейском романе 1830–1860-х годов) Карельский А.В. От героя к человеку. Два века западноевропейской литературы. – М.: Сов. писат., 1990. С. 197–246.

HISTORISM IN THE STRUCTURE OF C. SEALSFIELD'S TRAVELOGUE: "MORTON OR THE GREAT JOURNEY"

G.A. Loshakova

The purpose of this work is to analyze the content of historicism in the discourse of Charles Silsfield's novel "Morton oder die grosse Tour" (1844). The research methods used are cultural-historical and structural-descriptive. In the novel, the past is contrasted with the present. The past represents the history of the United States and the great war of liberation from the metropolis. The present, on the other hand, is characterized by the rise of usury capital and its attempt to gain power and destroy the old state. The young hero, who is going through his "educational stages," is unable to avoid the temptation of power and wealth. He moves forward, but unlike Meister, he is not pursuing the goal of serving society, but rather the goal of gaining wealth and power.

Keywords: Charles Sealsfield, Walter Scott, historicism, travelogue, discourse, moneylender, capital.

3.13. ИСТОРИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ ПСИХОЛОГИЧЕСКОЙ ДРАМЫ АРТУРА ШНИЦЛЕРА «ВУАЛЬ БЕАТРИЧЕ»

© Ю.Л. Цветков

Глава посвящена анализу драмы в стихах о неподвластном разуму сновидении австрийского драматурга и врача Артура Шницлера (1862–1931) «Вуаль Беатриче» (1901) – из истории итальянского Ренессанса – действие которой происходит во время завоевания Болоньи войсками под предводительством Цезаре Борджиа. Напряженная политическая ситуация не является, однако, историческим конфликтом в драме. Во дворце устраивается свадебный пир, и психологическое развитие конфликта становится доминирующим: властолюбивый герцог Болонский избирает своей невестой прекрасную Беатриче, которая перед свадьбой признается своему возлюбленному Филиппо, что видела себя во сне супругой герцога на троне. Однако во время свадебного пира Беатриче возвращается к Филиппо, чтобы умереть вместе с ним. Но Филиппо решает умереть один. Беатриче разыскивает подарок герцога – пропавшую фату и находит её рядом с телом мертвого Филиппо. Прекрасный сон оказался страшной трагедией: брат Беатриче закалывает сестру.

Ключевые слова: драматургия венского модерна, пятиактная трагедия рока в стихах, импрессионистический идеал, мимолетный человек, исторический фон, психологический конфликт, литературные маски, сновидение, Артур Шницлер, «Вуаль Беатриче».

Творчество известного писателя венского модерна Артура Шницлера включает в себя психологическую прозу и экспериментальную игровую драматургию, хотя начинал он, будучи врачом по профессии, с поэзии. Поэтический талант Шницлера был очень скромным и не выходил за рамки современной ему провинциальной литературы. Его «стихотворения на случай» питались внутренними переживаниями, любовное чувство разрушалось меланхолической рефлексией или иронией в духе Генриха Гейне: «Шницлер использовал в своем творчестве собственные наблюдения и случаи из практики в клинике, их которых возникали сюжеты его произведений. В них он обнаружил знание психологии, пытаясь показать не столько мир скрытых желаний, о чем писал З. Фрейд, сколько конфликт

между “я” и обществом, разлад между близкими людьми, а также ощущение одиночества и страха перед жизнью и смертью» [1, с. 25–26].

К началу 90-х годов Шницлер более не создавал стихотворения, но продолжал писать драмы в стихах. Примером ему служили «драматические сказки» Франца Грильпарцера (1791–1872) «Сафо» (1817), «Волны моря и любви» (1829), «Сон – жизнь» (1831) и др. Кроме того, Грильпарцер, наряду с Ф. Шиллером, был самым репертуарным автором венского Бургтеатра. В 90-е годы Шницлер стал известным драматургом в Австро-Венгрии в жанре одноактных драм: цикл «Анатоль» (1893), драма в стихах «Парацельс» (1898), драма «Спутница жизни» (1899) и пьеса-гротеск «Зелёный попугай» (1899). Желание Шницлера поставить в Бургтеатре вторую пьесу (первая «Забава», 1895) в привычном для театра формате – пятиактную классицистическую трагедию в стихах – потребовала новых путей в освоении драматургического материала. Так появился план создания драмы в стихах «Вуаль Беатриче», работать над которой он начал в 1898 г., подчеркнем, до появления в 1900 г. знаменитой книги З. Фрейда «Толкование сновидений». Шницлер обращается к эпохе Ренессанса в Италии, что в Вене было знаковым явлением. На сцене Бургтеатра Элеонора Дузе играла главную роль в драме Габриэле Д'Аннунцио «Джоконда» (1900), ставились комедии «Ренессанс» (1900) Франца Шентана и Франца Коппель-Эльфельда, «Сестры-близнецы» (1902) Людвигу Фульды, «Монна Ванна» (1902) Мориса Метерлинка и др.

По-новому открыл эпоху Ренессанса для европейского читателя историк культуры Якоб Буркхардт (1818–1897) в знаменитом труде «Культура Италии в эпоху Возрождения» (1860). Книга богата фактологическим материалом, в ней рассматриваются политическое устройство Италии, религиозная организация общества, особенности менталитета и культурные обычаи итальянцев XIII–XV вв.: «Поистине новеллистический вкус к рассказыванию «случаев», чувство яркой детали небезуспешно заменяют у Буркхардта глобальные обобщения» [2, с. 10]. В письме к Георгу Брандесу Шницлер писал о новом историческом материале: «И сейчас я занят совершенно фантастической вещью в пяти актах; мне вообще кажется, будто я сейчас попадаю в другие края. Кто знает, не было ли всё, до сих пор написанное, просто дневником» [3, S. 71]. Всё субъективно-автобиографическое отступает на второй план перед новой сложностью писательских задач.

Шницлер внимательно читал два тома четвертого издания 1884 г. книги Буркхардта и делал выписки, например, подарков к свадьбе Марко Флоретти 1447 г.: «белое дамасское платье с мехом куницы, семнадцать вязаных

рубашек, венки из павлиньих перьев в серебряном обрамлении» и др. [4, S. 101]. Богатство, роскошь одежды и украшений эпохи Возрождения противопоставляются Шницлером в драме «Вуаль Беатриче» переходящим ценностям современного импрессионистического миропонимания и духовного оскудения персонажей драмы. Гуго фон Гофмансталь употребил по отношению к драме Шницлера понятия претенциозности и снобизма. Главные действующие лица – Беатриче, Филиппо и герцог Болонский, по его мнению, чрезмерно стараются произвести впечатление, демонстрирует искусственность и изысканность, которые кажутся неестественными или надуманными [5, S. 167]. То же самое можно сказать о языке персонажей. Он зачастую вычурный и манерный. Шницлер использует «Blankvers» – белый стих – нерифмуемые стихи, чередующие ямб (безударный и ударный слог), обычно пятистопный ямб, заимствуя "белый стих" как распространенную форму немецкой поэзии, особенно в драматургии Грильпарцера, Гёте и Шиллера. Австрийский драматург создает своеобразный эксперимент, сохраняя исторический, буркхардтовский контекст в классицистических рамках поэзии.

В экспозиция драмы «Вуаль Беатриче» сообщается, что в начале XVI в. герцог Романьи Чезаре Борджиа угрожает войной Болонье. Войска незаметно вошли в город. Защитник Болоньи Марискотти, склонный уступить город врагу, закован в цепи. Патриоты Болоньи продолжают сражаться. На протяжении всей пьесы звучат призывы отстаивать честь города. В заключительном монологе герцога перед битвой за Болонью звучит уверенность в победе:

« (...) wir gehen
Von allen Abenteuern, die im Dunkel warten,
Dem neusten und gewaltigsten entgegen! (...)
Ich freue mich des guten Kampfs, der kommt; (...)
Das Leben ist die Fülle, nicht die Zeit,
Und noch der nächste Augenblick ist weit!» [6, S. 156].

Сквозная идея освобождения города пронизывает всю драму. Однако она не касается персонажей, участвующих в завязке, развитии, кульминации и развязке действия. Историческое содержание пьесы остается фоном любовных интриг и не оказывает на них никакого воздействия. Шестнадцатилетняя девушка по имени Беатриче Нарди – дочь резчика гербов – влюбилась в поэта Филиппо Лоши. Они увиделись три дня назад. Филиппо не может ответить взаимностью, поскольку завтра «может быть смерть, и мир будет уничтожен». Беатриче рассказывает Филиппо о своем сказочном сне: «Она увидела себя в роли герцогини, восседала на троне в

большом зале перед множеством людей, и все преклонялись перед ней, а герцог Болонский поцеловал ее. И она внезапно проснулась». Филиппо хотел, чтобы этот сон сбылся, поскольку сон, мечты – это желания человека, в особенности детей. Беатриче обещала вернуться и забрать Филиппо с собой. Однако он уходит с появившимися куртизанками. Филиппо в драме представляет собой известный по циклу одноактных драм тип мимолётного героя – Анатоля, непостоянного и забывчивого персонажа [7]. Филиппо не помнил слова песни, которую посвятил обрученной с ним Терезине. До заключения брака с ней дело не дошло, Филиппо полюбил другую девушку.

Прекрасная Беатриче Нарди, несмотря на влюбленность в Филиппо, намечала свадьбу с Витторино Мональди – работником в мастерской её отца. Витторино считал, что Беатриче рождена не для того, чтобы быть женой простого торговца. Жених был готов умереть, если Беатриче забудет его любовь. Философско-идеалистические представления Филиппо и Беатриче были подготовлены традицией от Беркли и Юма до Конта и Спенсера: «Если мир есть комплекс индивидуальных событий, совпадающих с теми ощущениями, с помощью которых эти события описываются, то его можно рассматривать как царство неповторимых мгновений – «мимолетный мир» [8, с. 390–391]. В отличие от реального человека мимолетный человек «абсолютно неустойчив»: «это человек не цели, а исключительно сиюминутного настроения. Его поведение определяется непредсказуемым потоком ассоциаций. В некотором смысле можно сказать, что идеал мимолетного человека соответствует идеалу абсолютно легкомысленной личности, вся жизнь которой подобна беззаботному и бездумному порханию с цветка на цветок» [8, с. 391–392].

Перенесение характеристики импрессионистической личности, сформировавшейся в европейском обществе конца XIX в., является в драме анахронизмом. Основное действие, давшее название драме Шницлера, связано с возвращением герцога Болонского Леонардо Бонтивольо для освобождения города. Случайно увидев на улице Беатриче со своей сестрой, герцог был потрясен красотой Беатриче. Он был готов отдать за ее любовь дом, сад, сокровища и дивной красоты вуаль – свадебный подарок. Если она родит ему сына, герцог обещал подарить ей целый город. Беатриче настояла на том, чтобы герцог взял ее в жены. Объявляется свадьба герцога и Беатриче. Влюбленный в Беатриче Витторино на почве ревности закалывает себя кинжалом.

Кардинал проводил церемонию бракосочетания, во время которой с верха собора падает и погибает от ударов черный орел, что было расценено как дурной знак и предвестие трагедии. Во время свадьбы с герцогом Беатриче

сбегает к Филиппо, которого любила больше всех на свете. Укрывшись вуалью, она пробралась к нему. Беатриче произносит: «Мы хотим умереть, поэтому я пришла сюда». Но Филиппо посчитал себя обманутым. Он больше не любил Беатриче. Филиппо взял стакан, в который Лукреция налила яд, и выпил из него. Филиппо выбил отравленный бокал из руки Беатриче: «Не обманывай себя, убегай, жизнь ждёт!» – произнес он, умирая.

Беатриче повсюду искали, она возвратилась к герцогу, но на ней не было вуали. Герцог приказывает найти вуаль и вернуться в замок герцогиней. Беатриче отвечает отказом. Тогда герцог угрожает отправить её на суд, уличить в колдовстве, измене и приговорить к смерти от меча. Беатриче просит пощады и хочет принести вуаль. В финальном пятом акте она находит вуаль рядом с умершим Филиппо. Герцог прощает невесту. Но Беатриче просит оставить её и убить. Герцог возвращает дочь отцу, объявляя ее свободной. Но она просит смерти. Брат Беатриче – Франческо вонзает кинжал в её сердце.

Значение сна в этой перегруженной персонажами и смертями драме заключается в предсказанном сном развитии действия. Сон становится пророчеством, воплотившимся в событиях драмы. Концепция сна близка по своей структуре античной драме рока, ближе всего к драме Гуго фон Гофманстала «Эдип и Сфинкс» (1905) и дальше всего от принципа игры в сон и жизнь барочного театра, например, испанского драматурга Кальдерона де ла Барки (1600–1681) «Жизнь есть сон» (1635). Исторического ренессансного содержания – времени великих открытий или творческих взлётов мастеров искусства в пьесе Шницлера нет. Автор создает литературные маски: Филиппо – мимолетный человек импрессионизма с неустойчивой жизненной позицией «конца века». Он проповедует близкую младовенцам философию Эрнста Маха о постоянной смене ощущений современного человека. Любовь, основанная на постоянстве, в драме Шницлера невозможна. На её месте возникают страсти, в которых проявляются изменчивость настроений и мимолетность чувств. Моральные ценности и этическая ответственность, например, чувство вины, отсутствуют. Персонажи теряют свою целостность, универсальность и способность к настоящему деянию, так необходимого для защиты города Болоньи от папских войск.

Недостаточно психологически мотивированным является образ Филиппо, одержимого смертью. Об этом писал Шницлер при постановке драмы «Вуаль Беатриче» в Берлине (1903): «Причины, по которым Филиппо решается на самоубийство, остаются невыясненными – и это, конечно, является основным изъяном пьесы. Допускается возможность самоубийства, но нет его

необходимости» [Цит по: 4, S. 98]. Психологической мотивировки лишен и образ Беатриче. Критик М. Перльман называет этот образ «поэтическим конструктом»: Беатриче олицетворяет человека в начальной стадии становления, когда ещё не развит моральный опыт и поэтому её действия ориентированы на принцип удовольствия. Героиня персонифицирует природную силу, бессознательное и эротическое начало. Её природная непосредственность основывается на образе ребенка, который не действует, а скорее играет. Причина её детскости объясняется распространенной в XIX в. наследственной теорией натурализма. Дисгармония детской сущности и её физического развития обуславливаются в драме душевной болезнью отца, который остался на детском сознательном уровне, а со стороны матери Беатриче наследовала женскую неверность [9, S. 112].

По-разному оцениваются в критике функции сна в драме. Хайнц Политцер указывал на зарождение фрейдистских понятий – вытеснение и сублимация – как некое предвосхищение Шницлером психоанализа [10]. Однако многозначность толкования сновидения Беатричей свидетельствует о ведущей психологической линии развития и символично-пророческом начале сна. Ученик Зигмунда Фрейда Теодор Райк (1888–1969) рассматривал сон Беатриче в пространстве инцеста: якобы герцог Болонский становился эквивалентом отца [11]. Подобные утверждения не выдерживают современной критики. Главное в сновидении Беатриче оказывается отношение к нему персонажей драмы. Филиппо с отвращением и болью воспринимает сон о сопернике, и его агрессия становится ответом на рассказ Беатриче. Для нее самой важнее была заключительная часть сна, в которой в символической форме предсказывалась ее трагическая судьба [9, S. 114]. Сновидения, гипноз и психозы были хорошо известны Шницлеру из врачебной практики, и сны уже присутствовали в его ранних произведениях: рассказ «Следующая», одноактная драма «Парацельс» и др. Они сохранили традиционную концепцию сна.

Постановка драмы Шницлера в Бургтеатре, осуществляемая директором Паулем Шлёнтером, началась в декабре 1899 г., но в последний момент была им отклонена по причине «несвоевременной попытки возрождения классицистических форм» [9, S. 109]. Через год в театре г. Бреслау состоялась успешная премьера драмы, о чем свидетельствовали рецензии в журналах «Литераришес эхо», «Ди Цайт» и «Пройсише Ярбюхер» [9, S. 223]. Современный критик Констанце Флидль попыталась сформулировать главные причины отказов в постановке драмы Шницлера: «Пьеса терпит неудачу из-за того, что эстетические приемы одноактной драмы не могли быть перенесены в "абсолютную драму"

ренессансного типа. Однако в “Беатриче” Шницлер представил скрытую программу: искусство – единственная возможность “живо” сохранить историю; только оно является подлинной культурной памятью. Для этого буркхардтовского историзма требовались иные драматические формы» [4, S. 103].

Трагедия Шницлера «Вуаль Беатриче» так и не стала репертуарным спектаклем. Драматический эксперимент Шницлера оказался во многом несовершенным. Актуализация исторического факта Италии XVI в. – осада Болоньи – не приводит к конкретному разрешению конфликта и мало интересна в таком виде зрителю. Нехарактерное для того времени поведение мимолетных персонажей в костюмах эпохи Возрождения и в обстановке разорения города кажется надуманным и несвоевременным. Шницлер назвал трагические события в пьесе спектаклем – “das Schauspiel”, подчеркивая, как и в предыдущих драмах, главенствующую роль игрового начала. Однако игра любовными чувствами в стихах при развитии интриги в условиях гибели города теряет всякую мотивацию и приближается к неуместному многословию. Интермедийные ассоциации образа Беатриче, на которые рассчитывал Шницлер, с классическими образами Гретхен из первой части трагедии И.В. Гете «Фауст» (1806) и Эмилии из трагедии Г.Э. Лессинга «Эмилия Галотти» (1772) с трудом расшифровываются зрителем, поскольку они «перекочевали» в иной национальный контекст и иную характерологию персонажей.

Список литературы

1. Цветков, Ю.Л. Лирика Артура Шницлера в контексте австрийской литературы // Вестник Ивановского государственного ун-та. Вып. 1 (14). 2014. С. 18–26.
2. Чекалов, К.А. Буркхардт и наука о Возрождении // Буркхардт Я. Культура Италии в эпоху Возрождения. – М.: Интрада, 1996. С. 5–12.
3. Georg Brandes und Arthur Schnitzler. Ein Briefwechsel. Hg. von Kurt Bengel. – Bern: Francke, 1956. 240 S.
4. Fliedl, K. Arthur Schnitzler: Poetik der Erinnerung. – Wien; Köln; Weimar: Böhlau, 1997. 567 S.
5. Hugo von Hofmannsthal – Arthur Schnitzler: Briefwechsel. Hg. von Therese Nickl u. Heinrich Schnitzler. – Frankfurt am Main: S. Fischer, 1964. 411 S.
6. Schnitzler, A. Der Schleier der Beatrice // Schnitzler A. Dramen 1899–1900. – Frankfurt am Main: S. Fischer, 1999. S. 9–156.
7. Цветков, Ю.Л. «Любит – не любит?»: игровое начало цикла одноактных драм «Анатоль» Артура Шницлера // Вестник Ивановского государственного ун-та. Гуманитарные науки. Вып. 2. 2023. С. 22–33. DOI: 10.46726/H.2023.2.3.
8. Бранский, В.П. Искусство и философия. Роль философии в формировании и восприятии художественного произведения на примере истории живописи. – Калининград: Янтарный сказ, 1999. 704 с.
9. Perlmann, M.L. Der Traum in der literarischen Moderne. Untersuchungen zum Werk Arthur Schnitzlers. – München: Wilhelm Fink, 1987. 246 S.

10. Politzer, H. Diagnose und Dichtung. Zum Werk Arthur Schnitzlers // Das Schweigen der Sirenen. Studien zur deutschen und österreichischen Literatur. Stuttgart: Metzler, 1968. S. 110–141.

11. Reik, T. Arthur Schnitzler als Psycholog. Minden: J.C.C. Bruns, 1913. 600 S.

HISTORICAL CONTEXT OF ARTHUR SCHNITZLER'S PSYCHOLOGICAL DRAMA «BEATRICE'S VEIL»

Ju.L. Tsvetkov

Set against the backdrop of Italian Renaissance history, the verse drama «The Veil of Beatrice» (1901) by Austrian playwright and physician Arthur Schnitzler (1862-1931) depicts an action concerning an unfathomable dream, taking place during the conquest of Bologna by Cesare Borgia's forces. The tense political situation is not, however, a historical conflict in the drama. A grand wedding banquet is underway at the palace, and the psychological unfolding of the conflict emerges as paramount: the power-crazed Duke of Bologna has chosen the exquisite Beatrice as his intended. Yet, before their union, she reveals to her beloved Filippo a dream where she envisioned herself as the Duke's queen, seated on the throne. But during the wedding banquet, Beatrice comes back to Filippo, intending to die alongside him. But Filippo chooses to die alone. Beatrice searches for the Duke's gift, the missing veil, and finds it beside Filippo's dead body. The beautiful dream has become a horrifying tragedy: Beatrice's brother stabs his sister to death.

Keywords: Viennese Modernism dramaturgy, five-act verse tragedy of fate, impressionistic ideal, fleeting man, historical background, psychological conflict, literary masks, dream, Arthur Schnitzler, «The Veil of Beatrice».

3.14. НАРРАТИВЫ ПАДЕНИЯ БЕРЛИНСКОЙ СТЕНЫ В КНИГЕ ОЧЕРКОВ «IM SCHATTEN DER MAUER» И АВТОБИОГРАФИИ Е. ГРИШКОВЦА

© М.В. Бурханова

В главе исследуется влияние государства и политики на формирование культуры памяти о падении Берлинской стены. Проанализирована роль искусства в преодолении «неудобного» прошлого и его способность оставаться объективным в условиях политического давления. Приведены примеры из литературы и визуального искусства, иллюстрирующие сложность и многогранность процесса формирования культурной памяти. Выводы подчеркивают ключевую роль государства в формировании культуры памяти, но также отмечают, что искусство и литература могут предлагать альтернативные нарративы. Процесс формирования памяти о падении Берлинской стены остается актуальным и требует дальнейшего изучения.

Ключевые слова: культура памяти, коммеморация, падение Берлинской стены, немецкие авторы, Евгений Гришковец, Объединение Германии в литературе, ГДР, ФРГ.

Разваленная стена лучше всего отражает лицо социализма, – примерно так можно описать отношение немецкого философа Петера Слотердайка ко всей эпохе существования Германской Демократической Республики (ГДР): своеобразное культурное наследие коллективного разочарования [1].

ГДР существовала 41 год: с 7 октября 1949 года до 3 октября 1990 года. Петер Слотердаик был жителем Федеративной Республики Германия (ФРГ) и на момент падения Берлинской стены ему было 43 года. Поскольку философ родился и прожил значительную часть своей сознательной жизни в ФРГ, очевидно, что его мировоззрение сформировалось под воздействием западных ценностей и опыта западногерманского общества. Подобная тенденция восприятия прошлого проявляется и среди современных немецких писателей: ограничения личной свободы, цензура, экономический дефицит и диктатура, например, в романе «Башня» Уве Телькампа 2008 г. [2], в сборнике рассказов «ГДР. Миролюбивое государство, читающая страна, спортивная нация?» 2009 г. [3].

Какова роль государства и политики в формировании культуры памяти? Не заложены ли в таких литературных взглядах на прошлое ГДР глубокие разногласия между западногерманским обществом и социалистическим государством? Может ли искусство оставаться объективным при сильном влиянии политической системы на общественное сознание? Чтобы уйти от упрощенных оценок и плакатных выводов об образе ГДР в литературе, проанализируем официальные документы, речи, фотографии и рисунки о событиях второй половины XX века. Параллельно рассмотрим, как этот нарратив отражается в творчестве немецких писателей, в частности в сборнике рассказов Анке Гиберт «Im Schatten der Mauer» [4] (пер. автора главы – «В тени стены»), и в воспоминаниях жителей Германии, которые зафиксировал немецкий историк Лутц Нитхаммер в рамках нескольких крупных исследовательских проектов по новейшей истории Западной и Восточной Германии [5], а также что видел сторонний наблюдатель – Евгений Гришковец, российский драматург, писатель, а на момент лета 1990 года – обычный студент-филолог, который уехал в Германию накануне Объединения в поисках себя и в 2019 году опубликовал мемуарный роман «Театр отчаяния. Отчаянный театр» [6] в том числе про события того лета.

Образ ГДР в ФРГ изначально формировался как негативный. Политическое руководство ФРГ, возглавляемое Конрадом Аденауэром, активно поддерживало западные ценности и институты, стремясь интегрироваться в европейские и атлантические структуры. Основной задачей считалось укрепление национальной идентичности вокруг капиталистической системы и западных союзников, что предполагало дистанцирование от советского блока и отказ признать реальность существования ГДР как отдельного государства. Этот негативный образ закреплялся благодаря риторике западных держав, считающих попытки объединения Германии частью советской стратегии недопущения интеграции

ФРГ с Западом. Особое значение придавалось укреплению морального сопротивления жителей Восточной Германии влиянию Советского Союза. Только в конце 1960-х годов в ФРГ с приходом к власти Вилли Брандта началась постепенная смена политического курса.

Хотя политические меры не способны «внедрить» воспоминания напрямую, а культуру памяти нельзя «пересоздать» целиком, можно ее корректировать в зависимости от текущих потребностей общества и меняющегося контекста и создать условия для преодоления «неудобного» прошлого. Два элемента играли ключевую роль в создании коллективной памяти, став основой самоидентификации послевоенного поколения ФРГ – стремление преодолеть наследие нацизма и противостояние коммунистическому Востоку. То, что Германии для самоидентификации во второй половине XX века стал необходим некий фактор сплочения, подтверждает высказывание вице-канцлера и министра иностранных дел ФРГ Й. Фишера в 1998–2005 годах: «У всех демократий есть базис, почва. У Франции это 1789 год. У США – провозглашение независимости. У Испании – гражданская война. А у Германии – Освенцим. Это может быть только Освенцим. Память об Освенциме» [7, с. 132].

Антикоммунизм в ФРГ был особой формой негативизма, выходящей за рамки обычной критики. Коммунистов воспринимали как воплощение зла, угрожающего национальной идентичности, культуре и образу жизни. Негативные события объяснялись действиями коммунистов. Например, инцидент в Кёльне в декабре 1959 года, когда на стене синагоги появилась надпись со свастикой и призывом изгнать евреев, западные издания связали с деятельностью Штази. Однако такое объяснение оказалось сильно преувеличенным, ведь всего лишь за январь 1960-го в Западной Германии зарегистрировали почти полтысячи аналогичных антисемитских случаев [7, с. 25]. К концу 1980-х годов антикоммунизм в ФРГ уже вытеснил антифашизм. Восток использовался как инструмент давления внутри страны против левых сил и символ угрозы вовне, обеспечивавший интеграцию ФРГ в западный мир.

Например, в первые годы существования ФРГ суды отказывались наказывать лиц, совершивших преступления при нацистском режиме, если соответствующие деяния не были признаны преступными в тот момент. При этом после объединения Германии в 1990-х годах судебная система ФРГ начала активно применять новые законы к действиям, совершённым гражданами ГДР ещё в рамках старого режима и менять принцип запрета обратного действия законов [7, с. 61]. Согласно заявлениям бывших сотрудников МВД ГДР, опубликованным в газете «Neue Welt» 19 марта 2001

года, дискуссии о деятельности ведомства и режиме ГДР – это исключительно обвинения в репрессиях и нарушениях прав человека, которые преподносятся предвзято без учета контекста Холодной войны [8, с. 585].

Ещё один элемент процесса формирования культурной памяти о ГДР в современной Германии связан с попытками переоценки символического значения ключевых объектов городской среды. Подобный подход символизирует выбор удобных исторических сюжетов и намеренное устранение неудобных аспектов прошлого. Таким образом манипулировал историей федеральный канцлер Гельмут Коль: заменил Дворец республики – центр политической активности ГДР и символ советского режима, реконструкцией фасада бывшего дворца Гогенцоллернов [8, с. 363]. Хотя аргумент активистов движения «За дворец» заключался в том, что уничтожение памятников архитектуры не устраняет негативные воспоминания, а наоборот, укрепляет их значимость, вызывая болезненные ассоциации и недоверие к официальной риторике.

Манипуляции памятью находят отражение и в визуальной культуре. Один из ярких примеров – постер, созданный в ноябре 1989 года журналом «Titanic», где персонаж «Габи из зоны» (Габи – сокращённый вариант имени Габриэла, однако здесь возможна игра слов: Gabi в переводе с английского – «дурачок, простодушный») олицетворял упрощённое представление о жителях ГДР как людях, чьи желания примитивны и сосредоточены на получении потребительских товаров, недоступных ранее. В центре обложки находится фотография улыбающейся женщины, которая держит в руках огурец, очищенный как банан. Женщина одета в джинсовую рубашку, а под фотографией – текст на немецком языке: «Zonen-Gaby im Glück (BRD): Meine erste Banane» («Габи из зоны счастлива (ФРГ): Мой первый банан») [8, с. 575].

Но так ли восторженно относились жители Германии к процессу объединения, как это показывают немецкие писатели, включая Петера Слотердайка, утверждавшего, что за 28 лет Берлинская стена удостоилась столько проклятий, что в итоге люди разобрали ее буквально по кирпичикам и превратили в амулеты победы над злом: «Sie hatte in den 28 Jahren ihres Bestehens genügend Verfluchtheit angesammelt, um in kleinen Bruchstücken als Amulette widerlegter Böartigkeit in Plastiktüten verkauft werden zu können» [1]. Ведь примечательно, что среди художников, которые накануне Объединения разрисовывали Берлинскую стену, преобладали русские, однако присутствовали также представители Польши, Румынии и Югославии. Евгений Гришковец отмечает, что немцы преимущественно оставались

зрителями. Молодой художник из Киева рассказал ему, что трудится на Берлинской стене уже две недели. Приехал специально по приглашению друзей-художников, желающих заработать. Работа строго регламентирована: рисование возможно лишь при наличии разрешения, которое выдаётся после утверждения эскиза галереей Западного Берлина. Каждый художник получает материалы и оплату в размере двухсот марок за законченную работу. Галерея затем продаёт готовое произведение самостоятельно [6, с. 62–66].

Изначальный вопрос Лутца Нитхаммера в интервью с послевоенным поколением восточных немцев был такой: если столь многие в послевоенные годы уехали на Запад, то почему большинство всё-таки осталось? Его исследование выявляет ряд базовых констант. Социальная защита, включая гарантию занятости, значительные субсидии на коммунальные услуги, транспорт и продукты питания, а также бесплатное здравоохранение пользуются поддержкой подавляющего большинства опрошенных. Среди других положительных аспектов выделяются доступные программы профессионального роста, современное жилье, благоприятный социальный климат на рабочих местах и личные контакты с представителями СССР. Население склонно сравнивать своё положение с безработицей, бедностью и маргинализацией в ФРГ: «У нас тут никто с голоду не умирает». Один из интервьюируемых утверждает, что, несмотря на недостатки в области свободы, качество жизни в ГДР представляется ему предпочтительным по сравнению с условиями на Западе [5, с. 335; 359; 372–373].

Но молодое поколение немцев стремилось жить по-западному, потому что хотело больше свободы. И уже в 1980-х годах образ Запада в массовом сознании выглядел идеальным местом, где отсутствовали ограничения и запреты. Служба государственной безопасности 9 сентября 1989 года пишет о мотивах выезда граждан ГДР так: «Подавляющее число данных лиц указывает на <...> так называемый «повседневный дефицит». Исходя из этого, особенно сравнивая с условиями жизни в ФРГ и Западном Берлине, они приходят к негативной оценке уровня развития в ГДР. Преимущества социализма, например, социальная защищённость и безопасность, не принимаются в расчёт, а в сравнении с существующими проблемами и недостатками больше не рассматриваются в качестве решающих факторов. Частично они воспринимаются как само собой разумеющееся и поэтому вообще не ценятся или полностью отвергаются» [8, с. 521].

Через телевидение, кино и журналы из ФРГ распространился образ процветающего западного общества с высоким уровнем потребления и индивидуальной свободой. Повесть Томаса Бруссига «Солнечная аллея» (1999) красочно передает настроение молодости, жаждущей изменений:

молодые герои тайком слушают запретные песни своих кумиров «Rolling Stones», мечтают о настоящих джинсах и осваивают азы модной философии экзистенциализма [9]. Стена была для восточных немцев, как мы это видим по средствам массовой информации и по некоторым немецким литературным произведениям, олицетворением запрета на счастливую и свободную жизнь.

Евгений Гришковец описывает Западный Берлин накануне Объединения как совершенно иной мир, резко контрастирующий с советским опытом. Город поражает своим изобилием ярких цветов, реклам, элегантностью фасадов зданий и ухоженностью деталей повседневности. Жители выглядят уверенно и расслабленно, обладая свободой действий и возможностью наслаждаться жизнью, недоступной жителям Восточной Германии или Советского Союза. Центральным становится эпизод с пивом и декоративной салфеточкой на уличном столике кафе в ФРГ. Для автора, привыкшего к дефициту и ограничениям советского периода, такая простая вещь становится воплощением несбыточной мечты о нормальной жизни, доступной каждому человеку Запада. При этом Е. Гришковец подчеркивает, что цена за кружку пива в ФРГ была сопоставима с полноценным обедом с парой отличного пива в любом ресторане Восточного Берлина: «Я такого прежде не видел даже в кино. Мне эта салфеточка показалась верхом роскоши и красоты. Она была деталью мира достатка и благополучия <...>. Он [прим. автора – мужчина] на бокал ни разу не взглянул <...>. Ему всё в этом мире было доступно. А мне в том мире не было доступно ничего» [6, с. 65–69].

Надежда у некоторых жителей Восточной Германии была на создание действительно нового государства после Объединения. Йенс Касснер, к которому приехал Евгений Гришковец в ГДР и у которого провел первые пять дней, был молодым преподавателем философии в Дрезденском университете. Будучи левым активистом – «он ненавидел то, что было в его стране при коммунистах, горячо поддерживал падение Берлинской стены», он стремился избежать простого поглощения Восточной Германии Западной и мечтал создать принципиально новую страну, сочетающую лучшее обоих миров. Он критически относился к идее свободного самовыражения художников в капиталистической среде, считая, что там возможны лишь коммерциализация искусства или бунтарство ради протеста. Аналогично он отвергал возможность творческого развития в условиях социализма, ограниченного партийной идеологией («пропаганда и обслуживание нужд руководящей партии») или вынужденным диссидентством [6, с. 56–57]. Его разочарование распространялось также на простых жителей Саксонии, чью размеренную, консервативную жизнь он воспринимал как отказ от перемен и

интеллектуального роста. Для него такая стабильность казалась опасной формой коллективного сна, препятствующей развитию и творчеству. Такие же мысли мы наблюдаем в интервью обычных жителей Восточной Германии, которые проводил немецкий историк Лутц Нитхаммер: «И тем не менее политические фантазии в ГДР существуют, однако направлены они не на Олимп, а за границы – в основном на Запад, реже на Восток. У наших собеседников из старшего поколения, когда они вообще соглашались говорить на тему политических перспектив, фантазии эти в большинстве случаев приобретали образ пролетарской утопии конвергенции: вот бы соединить богатство Запада с социальной защищенностью Востока...» [5, с. 374].

Но прогнозы второго немецкого экономического чуда после объединения ГДР и ФРГ, но на этот раз на востоке, себя не оправдали. «Я бродил по празднующему Берлину и улыбался всем. <...> Я там был случайным свидетелем последнего всплеска радости накануне крушения иллюзий» – пишет Евгений Гришковец накануне 1 июля 1990 года. Крушение иллюзий проявится в столкновении экономических надежд и реальности, когда восточные немцы столкнутся с ростом цен, массовыми увольнениями и сохранением социального разрыва с западными соседями. Радость объединения быстро сменится разочарованием и пониманием, что восстановление национальной целостности потребует длительного времени и значительных усилий. «Но кто же об этом тогда мог подумать? Берлин ликовал. Германия снова стала единой» [6, с. 101–102].

Осознавали ли жители ГДР перед объединением, насколько велики окажутся подводные части айсберга, спрятанные глубоко под поверхностью привлекательных обещаний интеграции и процветания? Евгений Гришковец описывает реакцию на его приезд у молодого восточного немца Олафа Фоллингера, преподавателя на математическом факультете в университете имени Гумбольдта: «Мама всего боится... – говорил он, – она не хочет неприятностей. Особенно сейчас. У них на работе (мама работала на какой-то госслужбе) будут большие увольнения, когда Германия станет одна... Она не понимает, кто вы и зачем вы здесь приехали...» [6, с. 57]. Персонаж Олафа показывает, насколько трудно людям, привыкшим к прежнему, пусть и для кого-то несовершенному порядку, принять новые условия жизни, полную неопределённость и тревогу, где граждане Восточной Германии, поневоле отказываясь от стабильности, испытывают чувство дезориентации и страха.

Уже накануне Объединения возникают мелкие торговые схемы, использующие различия между системами (вьетнамцы в Восточном Берлине, а турки – в Западном активно используют возникшую экономическую

разницу, зарабатывая на обмене валют и продаже товаров обеим сторонам) [6, с. 61]. И то, что кусочки Берлинской стены стали продаваться в качестве сувениров – не кажется случайностью или каким-то амулетом свержения зла, а, скорее, проявлением коммерциализации.

Германское общество оказывается местом столкновения различных культурных и этнических групп, каждая из которых стремится занять своё место в новом порядке. Это, в свою очередь, приводит к тому, что некоторые граждане пытаются незаконно присвоить себе статус представителей определенных этнических групп ради льгот и выгод. И таких «мигрантов» Е. Гришковец встретит множество: знакомый Марк предлагает герою воспользоваться возможностями, предоставляемыми различными организациями, включая правоцентристскую организацию Красного Креста, работающую с жертвами антисемитизма в Западном Берлине. Хотя автор изначально отказывается лгать о своём происхождении, Марк убеждает его попробовать и сказать, что он еврей, аргументируя это отсутствием проверки фактов [6, с. 91–100].

По официальным данным в 2003 году уровень безработицы достиг 19,3 %, эксперты же оценивали его в 25 %. Проявлялись и ментальные барьеры: в глазах западных берлинцев их сосед на востоке право-радикален и враждебно настроен к иностранцам, носит смешные шмотки, слушает другую музыку. Школьники Восточного Берлина считают западных высокомерными, всезнайками, хвастливыми и подсевшими на наркотики [8, с. 571–572]. В предисловии к сборнику статей «Все же это не было нашей альтернативой. Оппозиция ГДР. Десять лет после перемен. 1999 год» читаем: «Никто из наших авторов не оплакивает ушедшую диктатуру ГДР, но также в книге мало восхваления в адрес новой ситуации. Если некоторые статьи в большей или меньшей степени пронизаны печалью, то это результат потерянных надежд на другую, лучшую страну. Развал промышленности в Восточной Германии, значительное повышение уровня безработицы. И даже те, кто нашел работу, осознают, что человеческая честь и безукоризненность не относятся к основным элементам капиталистического наемного труда» [8, с. 567]. Вот уж настоящее крушение иллюзий и разочарование.

В 1999 году в десятую годовщину падения Берлинской стены выходит сборник рассказов под редакцией Анке Гиберт, в который включены очерки как известных, так и простых людей, переживших события разделения Германии: «Im Schatten der Mauer» («В тени стены») [4]. Один из очерков «Na, bist du aus dem Osten oder aus dem Westen» («Ну, ты с востока или с запада?») художницы из ГДР – Сабины Цахе (Sabina Zache, 1938 г.), очень сильно перекликается с историей, описанной Е. Гришковцом, но касается

событий ноября 1989 года. На той же улице Кудамма (нем. Kurfürstendamm), где так часто бывал Е. Гришковец и там же был свидетелем «последнего всплеска радости», Сабина Цахе видела, как люди танцевали, радовались, обнимались, и между ними царила чистая любовь: это была прекрасная ночь, которую она никогда не забудет, а потом радость от Объединения прошла.

В конце повести автор утверждает, что жизнь в ГДР не была такой плохой, как это, возможно, хотелось бы западным немцам: «Nur wir sollen reduziert werden, alles an unserem bisherigen Leben wird pauschalisiert und reduziert. Dagegen wehren wir uns. Unser Leben war bunter, vielfaltiger, unterschiedlicher. Diese Einblicke kann ein Westler gar nicht haben, kann er wirklich nicht» / «Просто нас принижают, всё в нашей жизни до сих пор обобщается и принижается. Мы сопротивляемся этому. Наша жизнь была ярче, разнообразнее, многограннее. Западный человек не может обладать такими знаниями, действительно не может» (перевод с нем. автора главы – М.Б.). Это утверждение становится неожиданностью для читателей, поскольку до этого момента Сабина Цахе описывает лишь негативные аспекты жизни в ГДР: история про старушку, которая жила на своей ферме в ужаснейших условиях, бедная и совершенно замкнутая, про пятилетнего племянника, который перенял модель поведения взрослых и однажды сказал, что очень рад, что стал пенсионером, потому что тогда он поедет на Запад и наконец-то купит себе много киндер-сюрпризов.

Сабина Цахе пишет про сложность работы художником в ГДР и постоянные слежки, бесчеловечность и отвратительность системы СЕПГ, из-за которой она не смогла увидеться с умирающим на Западе отцом, из-за которой уже в ФРГ ей пришлось пройти процедуру реабилитации – за несправедливость, допущенную СЕПГ касательно периода ее обучения и потерянной справки (из-за чего у художницы были проблемы с выходом на пенсию). Однако в финале Сабина Цахе неожиданно осознает, что в ГДР ей было хорошо, ей там нравилось: «Früher – zu DDR-Zeiten – habe ich mich mit der DDR nie besonders verbunden gefühlt. Doch jetzt nach der Grenzöffnung beziehe ich plötzlich Stellung» / «Во времена ГДР я никогда не чувствовала особой связи с ГДР. Но теперь, после открытия границы, я внезапно заняла твердую позицию» (перевод с нем. автора главы – М.Б.). Оказывается, ей очень нравилась солидарность, чувство общности, то, что все были равны, и каждый помогал другому: «In vielen zwischenmenschlichen Fragen hatte unser Leben im Osten mehr Qualität als jetzt. Geld, Geld, Geld – darum dreht sich doch alles. Im Osten hatten wir alle nicht viel. Einer hat für den anderen gemacht und getan. Das gibt es doch auch» / «Во многих межличностных вопросах наша

жизнь на Востоке была более качественной, чем сейчас. Деньги, деньги, деньги – вот в чем дело. На Востоке у нас было мало [прим. автора – денег]. Но все заботились друг о друге, делали что-то друг для друга» (перевод с нем. автора главы – М.Б.). Кажется, восточные немцы и сами жили в ГДР под влиянием неких стереотипов о самих себе. После Объединения с ФРГ они осознали, что та условная «свобода», которую они, действительно, приобрели, гораздо меньше того, что потеряли: «Das ist kein Zurücksehen nach irgendwelchen politischen Dingen, sondern nach diesem angenehmen Gefühl des Mitmenschlichen» / «Это не тоска по каким-то политическим проблемам, а тоска по приятному ощущению общности» (перевод с нем. автора главы – М.Б.).

Несмотря на то, что Анке Гиберт собирала очень разные очерки-воспоминания про ГДР, и тем самым старалась показать сложную картину восприятия страны с разных сторон. Она уделяет внимание многим положительным сторонам жизни в ГДР, таким как доступность образования, медицины и стабильность, тем не менее ее ключевой лейтмотив книги – всё-таки трагические судьбы семей, разрушенных разделением, страхи и лишения, вызванные существованием стены, ограничение свободы, репрессии и контроль спецслужб. Про это очерк немецкого поэта Генрика Береска «Wo Sprachakrobatik und Vermummung herrschten» («Там, где царили словесная эквилибристика и маскировка»), очерк Норберта Рэндоу «Das menschliche Geflecht hat sich durch die Mauer gefressen» («Человеческое сплетение проросло сквозь стену»), Ренаты В. «Die haben mir ganz viele Jahre geklaut» («Они украли у меня много лет») (перевод с нем. автора главы – М.Б.).

Может ли всё-таки искусство, в частности литература, быть объективна при таком политическом давлении? Объективность предполагает отражение реальности такой, какая она есть, без искажений и предвзятых оценок. Объективность основывается на фактах, проверяемых данных и отсутствии эмоциональной окраски, и подразумевает способность автора взглянуть на ситуацию глазами стороннего наблюдателя, независимо от личного опыта и убеждений. Объективность литературы – довольно сложный и многогранный вопрос. Искусство основано на творчестве, восприятии художника и зрителя. Художник вкладывает в произведение эмоции, переживания, личное видение действительности. Эти личные качества делают каждое творческое выражение уникальным и неповторимым. Даже если художник хочет передать действительные факты реальности, его работа неизбежно несет отпечаток индивидуальности, культурного контекста и эстетических

предпочтений. Даже исторические романы и документальные произведения содержат интерпретацию событий, выбор фактов и акценты, расставленные автором.

Период холодной войны создал уникальную ситуацию, в которой обе германские республики стали символами противостояния двух мировых систем. Именно в рамках этого глобального конфликта формируется культура памяти ФРГ. Государственная риторика ФРГ неизбежно воздействует на творческое выражение немецких писателей и художников. В редких случаях искусство выражает протест против официального дискурса ФРГ по отношению к прошлому ГДР. И это не открытый конфликт, а скорее попытка сохранить и переосмыслить положительные аспекты прошлого, даже если они были частью тоталитарного режима (феномен «остальгия»). В целом, творческие силы подпитывают государственную идеологию, и их сотрудничество с государством складывается гармонично.

Список литературы

1. Der Tagesspiegel. Philosoph Peter Sloterdijk über den Mauerfall: Die DDR – ein Weltkulturerbe der Enttäuschung. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.tagesspiegel.de/politik/die-ddr-ein-weltkulturerbe-der-enttauschung-8541631.html> (дата обращения 23.07.2025).
2. Tellkamp, U. Der Turm. Geschichte aus einem versunkenen Land. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008. 973 S.
3. ГДР: миролюбивое государство, читающая страна, спортивная нация? / сборник статей: перевод с немецкого; редактор-составитель Томас Гроссбёльтинг. – М.: Мысль, сор. 2017. 383 с.
4. Gebert, A. Im Schatten der Mauer: Erinnerungen, Geschichten und Bilder vom Mauerbau bis zum Mauerfall. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.amazon.com/Schatten-Mauer-German-Anke-Gebert-ebook/dp/B071GLMQCW?asin=B071GLMQCW&revisionId=f24249f6&format=3&depth=1> (дата обращения 08.07.2023).
5. Нитхаммер, Л. Вопросы к немецкой памяти статьи по устной истории / пер. с нем.: Кирилл Левинсон, Елизавета Щербакова. – М.: Новое изд-во, 2012. 535 с.
6. Гришковец, Е.В. Театр отчаяния. Отчаянный театр мемуарный роман. – М.: КоЛибри, 2018. 908 с.
7. Кёниг, Х. Будущее прошлого Национал-социализм в политическом сознании ФРГ / Пер. с нем. Л.Ю. Пантиной. – М.: РОССПЭН, 2012. 164 с.
8. История Германии XX века в новом измерении: источники, статистика, художественные документы. Пособие для учащихся средних и старших классов школ, гимназий, лицеев, студентов, учителей / сост. Ирис Бюлов. – М.: ОЛМА Медиа Групп [и др.], 2008. 686 с.
9. Бруссиг, Т. Солнечная аллея. – М.: Слово, 2004. 186 с.

**NARRATIVES OF THE FALL OF THE BERLIN WALL
IN THE BOOK OF ESSAYS "IM SCHATTEN DER MAUER"
AND IN THE AUTOBIOGRAPHY BY E. GRISHKOVETS**

M.V. Burkhanova

The aim of the work is to investigate the influence of the state and politics on the formation of the culture of memory about the fall of the Berlin Wall. The research methods include the analysis of literary works, autobiographies, historical documents, and projects. The role of art in overcoming the «inconvenient» past and its ability to remain objective under political pressure has been analyzed. Examples from literature and visual art are provided, illustrating the complexity and multifaceted nature of the process of forming cultural memory. The conclusions emphasize the key role of the state in shaping the culture of memory, but also note that art and literature can offer alternative narratives. The process of forming memory about the fall of the Berlin Wall remains relevant and requires further study

Keywords: culture of memory, commemoration, fall of the Berlin Wall, German authors, Evgeny Grishkovets, German reunification in literature, GDR, FRG.

**3.15. КОНЦЕПЦИЯ ИСТОРИИ В РОМАНАХ Е. КАТИШОНОК
«ЖИЛИ-БЫЛИ СТАРИК СО СТАРУХОЙ»
И «ПРОТИВ ЧАСОВОЙ СТРЕЛКИ»**

©Э.Ф. Нагуманова, А.Р. Исламгалеева

В главе рассматривается интерпретация макроистории и родовой истории в романах Елены Катишонок «Жили-были старик со старухой» и «Против часовой стрелки». Цель исследования – раскрыть своеобразие отражения художественной концепции истории в указанных произведениях. Основные методы исследования – историко-функциональный и структурно-семиотический, позволяющие выявить отношение автора к кризисным моментам истории. Елена Катишонок формирует уникальную авторскую концепцию истории, акцентируя внимание читателей на индивидуальном понимании героями исторических событий. С помощью приемов стилизации и визуализации создается смысловая перекодировка исторического нарратива в произведениях. Автор дает в романах особое философское осмысление вечных вопросов через призму человеческой памяти.

Ключевые слова: Катишонок, концепция истории, исторический нарратив, интертекстуальность.

Начало XXI века характеризуется существенными изменениями в восприятии исторического прошлого России, критическое отношение к прошлому связано с поиском альтернативных интерпретаций истории и моделированием исторического процесса с позиций современности. Писатели, исследуя дискуссионные вопросы российской истории, прибегают к созданию художественных версий событий XX века. Это позволяет им не только отражать, но и переосмыслять значимые исторические факты.

Произведения Елены Катишонок представляют собой особый исторический нарратив, который не только отсылает к событиям XX века, но и погружает читателя в историко-литературный контекст. Целью нашего

исследования является рассмотрение авторской концепции истории в романах «Жили-были старик со старухой» и «Против часовой стрелки». Стоит отметить, что Катишонок продолжает тенденцию развития феминной картины мира. Исторический дискурс в женской литературе переосмысливается, история часто используется как пространство для проживания и преодоления травматического опыта. Особенно важным жанровым инструментом при этом становится семейная хроника.

Первый роман представляет собой описание жизни старообрядцев Григория и Матрены Ивановых, вынужденных вследствие стремительно меняющегося хода истории переехать в Остзейский край и воспитать не одно поколение. В процессе развития событий мы наблюдаем как семья – старик со старухой, пятеро их детей, внуки и правнучка – переживает перемены и приспосабливается к ним. Революции, перестройка, мировые войны – все это так или иначе повлияло на каждого члена их семьи. Основой сюжета является промежуток жизни четы Ивановых, так стремительно меняющийся в начале романа и замедляющийся по мере приближения старости супругов.

М. Кульгавчук в статье «Узнаваемость правды. О романе Елены Катишонок «Жили-были старик со старухой»» подчеркивает: «История семьи Ивановых <...> при всей своей кажущейся нетипичности <...> на редкость типична как отражение истории страны в человеческих судьбах» [1, с. 121]. Для автора остается важным осмысление жизни в определенных исторических обстоятельствах. Романы не подтверждают и не опровергают истинность исторических событий, однако утверждают на их основе незыблемые жизненные принципы.

Тексты Елены Катишонок насыщены аллюзиями и реминисценциями, важную роль играет стиль повествования и внимание к деталям. Так, в романе «Жили-были старик со старухой» обыгрывается всем известный сюжет «Сказки о рыбаке и рыбке»: «Жили-были старик со старухой у самого синего моря... Синее море было скорее серым и находилось в часе езды...», «Старик действительно любил ловить рыбу, но обходился без невода...», «Было и корыто: его роль выполняла добротная оцинкованная ванна...» [2, с. 7]. Сказочная рамка, внутри которой строится повествование, задает определенный угол зрения. Герои подобно сказочным персонажам проходят свой жизненный путь, сталкиваясь с теми или иными трудностями, потерями и испытаниями. Включение подобных мотивов в текст позволяет вынести ход сюжета за рамки конкретных исторических событий, приобщив его к общенациональному опыту.

В текст вплетены отсылки к произведениям русской литературы. Так, Я.В. Солдаткина отмечает «мелеховские» мотивы в происхождении главного

героя (отец – казак, мать – цыганка), а также в его взаимоотношениях с Матреной и Калерией (Матрена, как и Наталья Мелехова, не прощает мужа после измены). Однако война в романе Катишонок показана через призму любовных и семейных отношений, а не в эпическом измерении [3, с. 71]. И хотя тяготение к эпической направленности можно проследить у Катишонок, жанр произведения все же определяется самим автором и литературоведами как семейная хроника.

Сюжетные линии стариков и правнучки Лельки раскрывают роль диалога поколений в структуре родового процесса: именно с их помощью зарождается, развивается и передается уникальная форма исторического сознания. Связь поколений, нерушимость традиций и норм морали позволяет сохранить идентичность и своеобразность восприятия мира и его интерпретации. Значение рода или же семьи в этом процессе велико.

В романе «Жили-были старик со старухой» хронотоп подчинен ходу жизни героев. Писательница, наряду с последовательным изображением событий, обрамляет текст фразой, вынесенной в название произведения. Более того, Катишонок начинает произведение с промежутка времени, где главные герои уже достигли преклонного возраста («Жили они вместе уже пятьдесят лет и три года») [2, с. 7]. С первых строк упоминается и правнучка стариков. Универсальность образов, которые повторяются из поколения в поколение, задает цикличность, которая будет раскрыта в полной мере лишь во второй части саги. В историческую концепцию Катишонок уместно входят культурные диалоги между поколениями. Жанр семейной хроники позволяет расширять и сужать время и пространство романа, подчиняя его сюжетным линиям, связанным непосредственно с героями романа, а не с масштабными историческими событиями. Так, к примеру, приход советской власти и национализация вплетены в контекст празднования сороковой годовщины свадьбы Матрены и Григория: «Годовщину отпраздновали, но не так, как это сделали бы прежде, в мирное время. Она поправила себя: время-то и сейчас мирное, только беспокойное, тревожное какое-то. Даже за юбилейным столом у всех на языке была эта национализация, чтоб ее» [2, с. 43]. Разгар революционной волны для Григория Иванова ознаменован был не политическими и социальными переменами, а страхом болезни тифа, который затронул его родных.

Продолжением истории семьи Ивановых стал роман «Против часовой стрелки», выстроенный относительно первой части саги на противоположном уровне, о чем говорит нам и его название, и композиция. Катишонок глубже раскрывает сюжетную линию Ирины – старшей дочери Григория и Матрены. Перед читателем вновь предстают картины из жизни

Ивановых, но уже через взгляд одного члена семьи. В романе подробно раскрыты события, о которых Катишонок умолчала в первой части.

Автор вновь применяет прием обрамления, используя прецедентные тексты: ««Илиада» начинается перечнем кораблей, а воспоминания, тем более воспоминания старого человека, живут по законам внезапности, наваливаясь на него в самую неподходящую минуту и захлестывая с головой. Вместе с тем человек, проживший долгую и непростую жизнь, – это тоже эпос, крохотный и в то же время огромный, поэтому его родословная заслуживает описания. Лучше всего сделать это по модели великой книги, где самые эпохальные события очерчены такими скупыми и емкими словами, что непременно отыщется хоть один пассаж, написанный о каждом из нас» [4, с. 14]. Эпическую рамку Катишонок выбрала не случайно. По мнению М.М. Бахтина историческое время в эпосе было «исключительно конкретным и локализованным» [5, с. 140]. Используя образец классической модели, автор романа намеренно ее разрушает. Как отмечает исследователь И.В. Мотеюнайте, «перед нами новый эпос, использующий узнаваемый способ универсализации исторического материала» [6, с. 39].

Отличием от первого романа стала концентрация внимания на отдельной личности, а не на судьбе рода, что позволило автору углубиться в философские размышления о неподвластной силе времени, делая ее одной «из «главных» героев романа» [4, с. 4]. Заложённая автором мысль о цикличности жизненного хода в полной мере раскрывается во втором романе. У Катишонок линейность утрачивает свою актуальность: «Хоть время становится пожилым и почтенным, впереди его так же мало, как трешек в кошельке до пенсии, зато все, что прожито, – твое состояние, а это целый капитал, который позволяет жить на проценты...» [4, с. 36].

Название романа «Против часовой стрелки» дает начало философскому уровню развития идеи произведения. Метафоричность утверждает стремление автора нарушить привычное течение времени. В романе героиня многократно заводит будильник «привычно крутя железный бантик к себе, против часовой стрелки» [4, с. 130]. Этот образ показывает, что движение вперед возможно лишь с возвращением к истокам.

Циклическое понимание времени связано с отражением повторяющихся моментов в истории, схожих судеб персонажей, мотивов и тем.

Композиционный уровень романа также выражает отрицание линейности временных процессов. В начале повествования Ирине восемьдесят пять лет, и все события, описанные далее, происходят в границах ее сознания. Процесс обращения к воспоминаниям у героини хаотичный, на что указывает и ярко

выраженная фрагментарность. Последовательность сюжета определяется движением памяти героини, где отправной точкой для перехода служат незначительные детали быта Ирины.

Ход истории, представленный в первом романе неподвластной силой, становится пространством, позволяющим переосмыслить личный опыт. В этом смысле путь к постижению истины движется в обратном направлении: «Обернуться назад – поворот против часовой стрелки, – чтобы ступить вперед. Помни то, что было утром, вчера, в прошлом году: время движется вперед, отталкиваясь от памяти. У него нет другой точки опоры» [4, с. 309]. Утверждается идея о том, что историческое прошлое может стать опорой самому движению времени.

Ирина каждое историческое событие пропускает через свое сознание, предавая ему особую внутреннюю значимость. События военного времени раскрываются, прежде всего, через судьбу самой главной героини и ее детей. Так, ситуация голодного и холодного 1941 года передается через переживания Ирины: «Самая лютая зима, когда по утрам волосы примерзали к стенке. Дети уходили в школу, не успев согреться, а в школе стоял такой холод, что они сидели, замотанные в платки и шарфы, в пальтишках и шапках» [4, с. 186].

Интерпретация событий Великой Отечественной войны проявляется через личностное восприятие главной героиней отдельных фактов. Например, когда Ирина предается воспоминаниям о муже, вдруг осознает, что, когда он уходил из дома Матрены, на нем не было нательного креста: «Коля уходил, и на нем не было креста. Через два дня его увели...» [4, с. 246]. Воспоминания подводят героиню к размышлению о сути человеческого существования и о роли религиозных реликвий в жизни.

Ярко выраженная интертекстуальность в произведениях становится основной формой выражения культурной преемственности и в то же время позволяет романам Катишонок стать частью литературной памяти. Схожесть с архетипичными моделями времени и истории помогает автору сделать сюжет узнаваемым, отразив тем самым вечные начала через личный опыт. Более того, в первой книге через призму родовой истории персонажей писательница критически переосмысливает более широкие социально-политические процессы и изменения, происходящие в России в XX веке. Вторая часть представлена не просто продолжением сюжета, а мета-размышлением о времени и памяти, выходящим за рамки линейности и непрерывности бытия. Это позволяет сделать вывод о развитии исторического дискурса в произведении в рамках его авторской интерпретации.

Таким образом, Елена Катишонок создает уникальную авторскую концепцию истории, акцентируя внимание читателей на индивидуальном понимании героями исторических событий. С помощью актуальных приемов стилизации и визуализации формируется соответствующий способ включения исторических фактов в произведения. Все это способствует расширению философского контекста романов, снятию внутренней напряженности исторического дискурса.

Список литературы

1. Кульгавчук, М.В. Узнаваемость правды. О романе Елены Катишонок «Жили-были старик со старухой» // Вопросы литературы. 2012. № 3. С. 120–130.
2. Катишонок, Е.А. Жили-были старик со старухой. – М.: Время, 2022. 380 с.
3. Солдаткина, Я.В. Современная словесность: актуальные тенденции в русской литературе и журналистике. – М.: Московский педагогический государственный университет, 2015. 160 с.
4. Катишонок, Е.А. Против часовой стрелки. – М.: Время, 2022. 328 с.
5. Бахтин, М.М. Формы времени и хронотопа в романе: очерки по исторической поэтике // Вопросы литературы и эстетики. – М.: Худож. лит., 1975. С. 121–290.
6. Мотеюнайте, И.В. Интертекстуальность в романах Е. Катишонок: к проблеме использования приема // Русская литература XX–XXI веков как единый процесс (проблемы теории и методологии изучения). – М.: ООО «МАКС Пресс», 2023. С. 37–40.

THE CONCEPT OF HISTORY IN E. KATISHONOK'S NOVELS «THERE LIVED AN OLD MAN AND HIS WIFE» AND «COUNTERCLOCKWISE»

E.F. Nagumanova, A.R. Islamgaleeva

The chapter examines the interpretation of macrohistory and ancestral history in Elena Katishonok's novels «There lived an Old Man and His Wife» and «Counterclockwise». The purpose of the study is to reveal the uniqueness of the artistic concept of history in these works. The main research methods are historical-functional and structural-semiotic, which allow the author to express their attitude towards the critical moments of history. Elena Katishonok creates a unique authorial concept of history, focusing readers' attention on the individual understanding of historical events by the characters. Through the use of stylization and visualization techniques, the historical narrative is reinterpreted in the works. The author provides a unique philosophical perspective on timeless issues through the lens of human memory.

Keywords: Katishonok, concept of history, historical narrative, intertextuality.

РАЗДЕЛ 4

ЖАНРОВЫЕ И СЮЖЕТНО-ТЕМАТИЧЕСКИЕ РАКУРСЫ ЛИТЕРАТУРНОЙ И ИСТОРИОГРАФИЧЕСКОЙ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ИСТОРИЧЕСКИХ РЕАЛЬНОСТЕЙ

4.1. КОММЕНТАРИЙ К РИМСКИМ АВТОРАМ НА РУБЕЖЕ XIV–XV ВВ.: АНТОНИО ЛОСКИ (ОК. 1368–1441)

© Е.В. Антоненц

В главе рассматривается первый гуманистический комментарий речам Цицерона, который был составлен между 1390 и 1396 гг. в Павии одним из выдающихся деятелей эпохи Возрождения Антонио Лоски (ок. 1368–1441). Комментарий Лоски содержит толкование и разносторонний разбор текста 11 речей Цицерона. Анализ речей, представленный в этом сочинении, выходит за рамки традиционного средневекового подхода к текстам классических авторов. Труд Лоски стал первым историко-филологическим комментарием и первым подступом к разработке метода научного изучения словоупотребления и стиля Цицерона. В теоретическом плане комментарий Лоски, который широко обращается, в частности, к сочинению Цицерона «De oratore» (в неполном виде, известном до 1421 г.), ставит вопрос о самостоятельном значении риторики как науки. Комментарий Лоски не имеет современного издания и сохранился только в рукописях. Избранные пассажи из этого комментария и их перевод на русский язык публикуются здесь впервые.

Ключевые слова: Цицерон, речи, Антонио Лоски, комментарий к речам Цицерона, *Inquisitio super XI orationes Ciceronis*, античная риторика, филология эпохи Возрождения.

Всплеск интереса к римской литературе, возникший в XIV–XV вв., стал стимулом для развития жанра научного комментария к римским авторам. Итальянскими гуманистами было создано огромное число комментариев, однако многие из них до сих пор не только не изучены, но и не имеют современного издания и сохранились только в рукописях или в ранних печатных изданиях [1, с. 8]. К числу таких неизданных и полузабытых комментариев относится комментарий Антонио Лоски (*Antonio Loschi, Antonius Luscus*, ок. 1368–1441) к речам Цицерона. Комментарий Лоски был первым опытом филологического анализа корпуса речей Цицерона в том объеме, который известен в конце XIV в. Вместе с усилиями гуманистов по реконструкции полного собрания речей Цицерона этот комментарий заложил фундамент для осмысления ораторского наследия Цицерона и теории античного красноречия в целом. Для последующих столетий он долгое время

оставался базовым комментарием, наряду с позднеантичным комментарием Аскония Педиана (открытым Поджо в 1416 г. в Санкт-Галлене).

Прежде чем обратиться к рассмотрению комментария Лоски, опишем исторический фон его создания. Комментарий, т.е. толкование и разносторонний разбор текстов классических авторов, как жанр возник еще в эпоху античности и продолжил свое существование в средние века. Средневековые преподаватели начинали свои комментарии к античным авторам с предисловия, одним из названий которого было *accessus ad auctores* «подступы к авторам». Эти «предисловия» или вступления строились единообразно и по своей структуре разделяются на четыре основных типа [2]. К началу XII в. *accessus* превратились в самостоятельный жанр вводной статьи, вне связи с комментарием, и в это время их стали собирать в хрестоматии [3; 4].

В средневековых университетах комментирование авторов было частью курсов грамматики и риторики. Эти курсы имели второстепенное значение и дополняли курсы логики и философии, считавшиеся основными [5, с. 30]. Сильнейшее влияние логики и философии на преподавание грамматики привело к возникновению в XIII в. «спекулятивной» грамматики, получившей наиболее яркое выражение в учении «модистов» [6]. Средневековая система преподавания сохранялась и в университетах Италии XIV в. В них преподавание риторики было строго регламентировано; учебниками служили «*De inventione*» и «*Rhetorica ad Herennium*»; задачей курса было обучение студентов писать и отчасти говорить на правильном латинском языке и дать им навыки, необходимые для освоения главных дисциплин – права и медицины, а также философии.

Зато вне университетов, при дворе правителей или внутри канцелярий, а также в частных лекциях и частных школах, в эпоху конца XIV – начала XV в. читались, комментировались, обсуждались произведения римской литературы с точки зрения языка, стиля, морально-нравственного значения и связи с современностью. На фоне утилитарного отношения к латинскому языку в университетской программе интерес к латинской художественной прозе как таковой и чтение римских авторов как самоценного образца красоты и изящества латинского слога было настоящим переворотом. В области университетского преподавания этот переворот связан с деятельностью Гаспарино Барциццы (ок. 1360–1431) [5], а в области практического и научного анализа – с именем Антонио Лоски.

Антонио Лоски родился в Виченце, получил начальное образование в родном городе и также в других городах севера Италии (возможно, в Падуе), некоторое время провел во Флоренции. После завоевания Виченцы

Миланским герцогом Висконти, Лоски сумел наладить отношения с новым епископом Виченцы, Петром Филарго (ок. 1339–1410), и с наместником Висконти, Уголотто Бьянкардо. Затем Лоски поступил на факультет искусств в университет Павии, где учился в 1388–ок. 1390 гг. Возможно, Лоски учился у Травези (Giovanni Travesi da Cremona) вместе с Барциццой. В Павии он установил связи с двором Джан-Галеаццо Висконти и поступил на службу в его канцелярию; причем рекомендацию в канцелярию Висконти Лоски получил от Колуччо Салютати. Избрание Филарго на Пизанском соборе 1409 г. папой Александром V (1409–1410) открыло для Лоски путь в папскую курию, где он получил пост секретаря. Он продолжил работу в курии и при папе Иоанне XXIII (1410–1415) и Мартине V (1417–1431), составляя многочисленные папские послания и выполняя дипломатические миссии. Секретари были сотрудниками пап не только в составлении текстов, но и фактически в управлении государством. Внутри секретариата образовался кружок гуманистов, подробно описанный Поджо в его «Фацециях». Лоски был одним из организаторов этого кружка, в котором собирались люди, интересовавшиеся древними книгами, римскими авторами, старинными надписями и античностью. Неудивительно, что Поджо выводит Лоски главным героем некоторых своих диалогов.

Перу Лоски принадлежит множество сочинений, из которых наиболее известна его инвектива на флорентийцев (1397 г.), которая была идеологической основой экспансионной политики Висконти и на которую ответил Салютати.

В настоящем сообщении нас интересует комментарий Лоски к речам Цицерона, написанный в Павии между 1390 и 1396 гг. В то время Павия находилась под властью миланского семейства Висконти. Именно Висконти заложили университет Павии в 1361 г., который оказался единственным университетом в государстве, созданном Джан-Галеаццо Висконти (1351–1402), первым герцогом Милана. Как известно, Джан-Галеаццо подчинил своей власти значительную территорию севера Италии, сделав Милан его столицей. При нем резиденция Висконти в Павии – знаменитый замок Висконти – стал центром литературной и культурной жизни. Внутри канцелярии Висконти сложился литературный кружок, в который входили выдающиеся личности, занимавшие официальные посты в канцелярии. Среди них были Паскуино Капелли (Pasquino Capelli), секретарь Джан-Галеаццо до 1398 г. и Антонио Лоски, который сначала был помощником Капелли (ок. 1390–1396 гг.) и затем его преемником на посту секретаря (1398–1404 гг.). Участников литературного общества, собиравшегося в замке Висконти, во многом вдохновила хранившаяся там бесценная библиотека

Висконти – самое большое собрание классических текстов в Италии того времени. Особенным стимулом к чтению римских авторов послужило перемещение библиотеки Петрарки в Павию, в замок Висконти. Развитию гуманистического движения в Павии способствовали связи с Флоренцией, в частности, с Колуччо Салютати. Участников кружка объединяли и дружеские связи, и общий интерес к римским авторам, круг которых выходил за узкие рамки текстов, изучаемых на факультете искусств Павийского университета. Здесь устраивались собрания и чтения авторов (*colloquia*), плодом которых и стало сочинение Лоски «*Inquisitio*».

Этот труд сразу же получил всеобщее одобрение и большую популярность. За ним последовало продолжение – «*Argumenta*» Сикко Полентона (*Sicco Rizzi Polenton*, 1375/76–1446/47), написанные к 1413 г. и содержавшие комментарий к 16 речам Цицерона, которые не вошли в собрание комментариев Лоски. В отличие от обстоятельного комментария Лоски, комментарий Полентона выдержан в жанре очень краткой вступительной статьи. За двумя комментариями последовало сочинение Барциццы «*De compositione*», написанное между 1417 и 1420 гг. Эти три работы заложили теоретическую базу для изучения и воспроизведения ораторской техники Цицерона. Они поставили вопрос о научном методе и критериях подражания римской прозе и живой ораторской речи.

Труд Лоски назывался «*Inquisitio super undecim orationes Ciceronis*» и содержал весьма пространственные комментарии к 11 речам Цицерона: *Cic. Pomp.*; *Mil.*; *Planc.*; *Sull.*; *Arch.*; *Marc.*; *Lig.*; *Deiot.*; *Clu.*; *Quinc.*; *Flacc.* Многие рукописи сочинений Цицерона, переписанные в конце XIV в. в Италии и Франции, содержат эти 11 речей именно в такой последовательности, что дает основание возводить их к утраченному списку речей, собранным Петраркой [7, с. 87].

В рукописной традиции сочинения Лоски и Полентона часто переписывались вместе как единое целое. Кроме рукописей существует несколько первопечатных изданий «*Inquisitio*» Лоски и «*Argumenta*» Полентона. Современного издания этих трудов нет.

Из рукописей, сохранивших текст комментария Лоски, нами были использованы три следующие рукописи XV в.: *Vat. Pal. Lat. 1494* (ff. 1r–67r; *Cic. Pomp.*: ff. 4r–13r), *Vat. Pal. Lat. 1594* (ff. 1r–99r; *Cic. Pomp.*: ff. 4v–16r) и *Vat. Urb. Lat. 317* (ff. 71r–169v; *Cic. Pomp.*: ff. 75r–87r). Оцифрованные копии этих рукописей доступны на сайте Ватиканской библиотеки. Кроме того, мы можем опираться на одно из доступных первопечатных изданий [8]. Латинский текст мы приводим по рукописи *Vat. Pal. Lat. 1494*; перевод – наш.

Рассмотрим структуру и содержание комментария Лоски. Комментарий предваряется вступлением, в котором Лоски горячо отстаивает право риторики считаться самостоятельной и полноценной наукой, а не вспомогательной дисциплиной. Значительное число цитат из сочинения Цицерона «De oratore», которые встречаются во вступлении, говорит о том, что этот текст (пусть и в неполном виде, который в тот момент времени был доступен) Лоски прекрасно знал, хотя этот трактат и не входил в программу университетского курса.

Комментарий к каждой речи Цицерона строится по одной схеме и состоит из нескольких частей. Первая часть содержит краткий пересказ всей речи: «Primo siquidem loco argumentum singulae orationis est positum, in quo breuiter tota causa comprehenditur» (f. 3v–4r). Затем определяется, к какому виду красноречия относится данная речь: торжественному (*demonstrativum*), судебному (*iudiciale*) или совещательному (или политическому; *deliberativum*): «Secundo causae genus inquiri, quod uniuersalius est quam status» (f. 4r; ср.: Cic. inu. I 7). Третья часть содержит изложение юридической составляющей дела, *constitutio causae* («существо дела», «организация дела») (ср.: Cic. inu. I 8–16).

Четвертая часть посвящена подробному анализу структуры речи. Выделяются и разбираются основные части речи: *exordium*, *narratio*, *diuisio*, *confirmatio*, *reprehensio*, *conclusio*: «Quarto orationis dispositio inuestigatur, ex qua partium orationis ordo et numerus cognoscuntur» (f. 4r; ср.: rhet. Her. II; Cic. inu. I 20–33). Отдельную, пятую, часть составляет рассмотрение аргументации: «Quinto singulae orationis partes ut ex arte confectae sunt quaeque suo loco aperiuntur et argumenta et loci in confirmationibus et confutationibus ostenduntur» (f. 4r).

Шестая часть посвящена словесному выражению (*elocutio*) и риторическим украшениям (*colores*): «Sexto de elocutione tractatur, quae est una pars artis, quo loco exornationes quaecumque se mihi legenti semel obtulerint assignantur. Neque enim dicere ausim omnes collegisse. Sunt enim paene infinitae uixque locus aliquis uacat exornatione et relegens aliquando cognoui aliquas esse praeteritas. Etenim fieri uix potest aliter. Nam in re non ualde utili diligentia opus est maxima, quam intenti maioribus praestare non possunt. Ex omni siquidem arte hoc unum est inuestigatu fastidiosum nec multum cognitu fructuosum. Ibi enim potissimum acuendae sunt curae, ubi conflictatio fit locorum. Tantum tamen exornationis indagini impensum est, ut meo iudicio ut pauca frustratura oculos fuisse uideantur. Verum quia exornationibus oratorum schemata tropique conueniunt aliaeque figurae quas grammatici descripserunt, cui exornationi quod schema, quis tropus, quae figura conueniat non ommittendum duxi, sed semel

ostendisse contentus non quotiens de simili exornatione fit mentio, fuisset enim hoc opus inutile, uanus labor etc.» (f. 4r).

«В шестом разделе речь идет о словесном выражении; в этой части я отмечаю те украшения речи, которые мне в первый раз встретились во время чтения. Не скажу, что я собрал все украшения, потому что они почти бесчисленны, и едва ли найдется место в речи Цицерона, лишенное украшений. Перечитывая речи, я заметил, что некоторые украшения я пропустил, – иначе и быть не могло. Ведь в этом деле, не особенно полезном, требуется большое прилежание, а его не могут проявить те, кто занят более существенным. Во всей науке этот труд самый утомительный и не дает значительных результатов для понимания текста. Ведь следует наибольшее внимание уделять столкновению мест. Однако изучению украшений уделено столько трудов, что, как кажется, мало что могло бы ускользнуть от глаз. Но так как украшениям, которые употребляют ораторы, соответствуют названия схем, тропов и других фигур, которые описали грамматики, я решил, что следует отметить, какое украшение соответствует какой схеме, тропу или фигуре. Однако назвав ту или иную фигуру один раз, я не повторяю ее вторично, потому что это был бы напрасный и ненужный труд» (ср.: rhet. Her. IV).

Данная схема буквально воспроизводит последовательность учебных риторик, на которых воспитывалось средневековье, т. е. «De inventione» и «Ad Herennium». Остановимся подробнее на части, посвященной украшению речи.

В качестве примера рассмотрим раздел «Colores» («Фигуры») из комментария Лоски к речи Цицерона «De imperio Cn. Pompei» («О назначении Гнея Помпея полководцем»; другое название – «Pro lege Manilia»). Эта речь является первой политической речью Цицерона и была произнесена им в 66 г. до н.э., когда он занял должность претора. Сам Цицерон в своем трактате «Orator» упоминает эту речь как образец среднего стиля: «is erit igitur eloquens, ut idem illud iteremus, qui poterit parva summis, modica temperate, magna graviter dicere. tota mihi causa pro Caecina de verbis interdicti fuit: res involutas definiundo explicavimus, ius civile laudavimus, verba ambigua distinximus. fuit ornandus in Manilia lege Pompeius: temperata oratione ornandi copiam persecuti sumus. ius omne retinendae maiestatis Rabirii causa continebatur: ergo in ea omni genere amplificationis exarsimus» (Cic. or. 103). «Скажем еще раз: это будет такой оратор, который о малом сможет сказать скромно, о среднем умеренно, о великом важно. Вся моя речь за Цецину была посвящена словам интердикта: мы разъясняли скрытый смысл определениями, ссылались на гражданское право, уточняли двусмысленные выражения. По поводу Манилиева закона мне нужно было восхвалять

Помпея: средства для восхваления дала нам умеренная речь. Дело Рабирия давало мне полное право коснуться величия римского народа: поэтому здесь мы дали полную волю разливаться нашему пламени» (пер. М.Л. Гаспарова).

Анализируя украшения в речи «О назначении Гнея Помпея полководцем», Лоски, как он и обещал в предисловии, последовательно отмечает в тексте риторические фигуры и описывает их. Он строит свой текст по образцу обычного комментария: сначала приводится лемма, т.е. те слова из речи Цицерона, которые комментируются (ниже они выделены курсивом), затем – комментарий к ней. Приведем самое начало раздела, посвященного риторическим фигурам (т.е. комментарий к Cic. Pomp. 1–6):

«Multo iucundissimus etc. Hic est color qui dicitur similiter cadens. plura enim similiter iisdem casibus efferuntur, uidelicet iucundissimus amplissimus ornatissimus. conuenit cum schemate homoeoptoton.

Bithyniae quae uestra provincia est etc. Hic est color qui dicitur dissolutum, hic enim particula narratiua coniunctionibus uerborum sublatis e medio partibus notatis effertur ut uides. etiam potest [color ille] notari color ille sententiae qui breuitas appellatur. hic enim est res ipsis tamen uerbis necessariis expedita. ut dissolutum est, conuenit cum schemate dyalyton uel asyndeton. ut autem est breuitas, conuenit cum schemate brachylogia uel cum epitrochasma.

Causa quae sit uidetis etc. Hic est color qui transitio nominatur. hic licet ostendat breuiter quod dictum sit, proponit idem breui quod consequatur, cum dicit nunc quid sit agendum considerate.

Excitare atque inflammare etc. Translatio est, refertur enim hoc uerbum inflammare ad animum et recte augendi causa» (f. 11r).

Греческие термины, которые встречаются в тексте, даны нами в их правильном написании. В рукописях они приводятся с ошибками. Сам Лоски греческого языка не знал, и греческие названия риторических фигур черпал, по-видимому, из средневековых лексикографических трудов. Ниже даем наш перевод приведенного отрывка:

«Multo iucundissimus etc. Здесь употреблена фигура similiter cadens. Ведь в этой фигуре несколько слов произносятся с одинаковыми падежными окончаниями, а именно iucundissimus, amplissimus, ornatissimus. Соответствует греческой фигуре гомеоптот.

Bithyniae quae uestra provincia est etc. Здесь употреблена фигура бессоюзие. Ведь здесь часть текста произносится таким образом, что части предложения размечены без соединительных союзов, как ты видишь. Можно также отметить фигуру краткости, потому что суть предмета излагается только самыми необходимыми словами. Как бессоюзие соответствует

греческим dialyton и asyndeton, так краткость соответствует brachylogia и epitrochasmus.

Causa quae sit uidetis etc. Здесь фигура, которая называется переход. Ведь он, кратко отметив, что уже было сказано, сообщает, что будет сказано вскоре затем, говоря: *nunc quid sit agendum considerate.*

Excitare atque inflammare etc. Метафора, потому что это слово *inflammare* переносится на душу, и хорошо использовано для усиления мысли».

Итак, первая фигура, которую отмечает Лоски в речи «De imperio Sp. Помпеи», – это гомеоптот, состоящий в сходстве падежных окончаний у нескольких слов [9, с. 82]: «*Quamquam mihi semper frequens conspectus vester multo iucundissimus, hic autem locus ad agendum amplissimus, ad dicendum ornatissimus est visus, Quirites...*» (Cic. Pomp. 1). В своем определении этой фигуры Лоски дословно цитирует «Риторику к Гереннию»:

«*Similiter cadens exornatio appellatur, cum in eadem constructione verborum duo aut **plura sunt verba, quae similiter isdem casibus efferantur**, hoc modo: ‘Nominem laudem egentem virtutis, abundantem felicitatis?’*» (rhet. Her. IV 20, 28).

В следующей фразе речи Цицерона Лоски выделяет две фигуры: бессоюзие [9, с. 98–99] и краткость [9, с. 61], вновь используя в их описании точную цитату из «Риторики к Гереннию»:

«*Dissolutum est, quod **coniunctionibus verborum e medio sublatis, separatis partibus effertur**, hoc modo: ‘Gere morem parenti, pare cognatis, obsequere amicis, obtempera legibus’*» (rhet. Her. IV 30, 41);

«*Brevitas est **res ipsis tantummodo verbis necessariis expedita***» (rhet. Her. IV 54, 68).

Затем Лоски отмечает фигуру перехода, которая состоит в резюмировании сказанного и изложении того, о чем оратор собирается сказать [9, с. 59–60]. Здесь мы также наблюдаем буквальное воспроизведение определения из «Риторики к Гереннию»:

«*Transitio vocatur, quae **cum ostendit breviter, quid dictum sit, proponit item brevi, quid consequatur**, hoc pacto: ‘Modo in patriam cuiusmodi fuerit, habetis: nunc in parentes qualis extiterit, considerate’*» (rhet. Her. IV 26, 35).

Далее внимание комментатора привлекает метафора, употребление слова в переносном значении [9, с. 108–109], и снова мы находим определение, цитируемое из «Риторики», хотя и с большей вольностью, чем в предыдущих примерах:

«*Translatio est, cum **verbum in quandam rem transferetur ex alia re**, quod propter similitudinem recte videbitur posse transferri. ea sumitur rei ante oculos ponendae causa, sic: ‘Nunc Italiam tumultus expergefecit terrore subito’*» (rhet. Her. IV 34, 45).

Таким образом, по приведенным избранным примерам мы видим, что Лоски находит в тексте речи риторические фигуры, в точности следуя определениям, данным в «Риторике к Гереннию». Это огромная филологическая работа, проведенная с большой тщательностью и с хорошим знанием предмета речи и языка Цицерона.

Лоски подходит к анализу текста не с позиций спекулятивной грамматики, а с филологической точки зрения, используя тот инструментарий, который разработала античная риторическая теория. Перед нами уже не средневековый комментарий, а комментарий современного типа, к которым мы привыкли, занимаясь чтением римских авторов.

Напомним, что сочинение Лоски «*Inquisitio super XI orationes Ciceronis*» было написано до того, как в 1416 г. Поджо обнаружил в Санкт-Галленском монастыре рукопись с полным текстом Квинтилиана, и до того, как в 1421 г. в кафедральном соборе города Лоди епископ этого города, Джерардо Ландриани (Gerardo Landriani, ок. 1395–1445), нашел кодекс с полным текстом трактатов Цицерона «*De oratore*», «*Orator*» и совершенного неизвестного до той поры трактата «*Brutus*» [10, с. 387–388], открывших новую эру в истории гуманизма. Тем не менее сочинение Лоски уже строило основу нового подхода и нового метода изучения ораторского искусства Древнего Рима. Этот подход был ориентирован на установление и научное описание языковой нормы классического латинского языка и воспроизведение ее посредством изучения лучших произведений римских авторов. Такой подход восходил к античной грамматической традиции, которая получила свое возрождение в жанре гуманистического комментария.

Список литературы

1. Шумилин, М.В. Введение // *Науки о языке и тексте в Европе XIV–XV веков.* – М.: Издательский дом «Дело» РАНХиГС, 2016. С. 7–13.
2. Шумилин, М.В., Самохвалова, Н.Е. От Дзано де Маньялиса к Франческо Филельфо: толкование «Энеиды» на исходе Средневековья // *Науки о языке и тексте в Европе XIV–XV веков.* – М.: Издательский дом «Дело» РАНХиГС, 2016. С. 368–413.
3. *Accessus ad auctores: Medieval Introductions to the Authors (Codex Latinus Monacensis 19475)* / Ed. and transl. by S.M. Wheeler. Kalamazoo: Medieval institute publications, 2015. XV, 279 p.
4. Лозинская, Е.В. *Accessus ad auctores: средневековые прологи к каноническим авторам (Codex Latinus Monacensis 19475)* // *Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7, Литературоведение: Реферативный журнал.* 2016. № 3. С. 41–48.
5. Merger, R.G.G. *The Teaching of Gasparino Barzizza. With Special Reference to his Place in Paduan Humanism.* London: The Modern Humanities Research Association, 1979. 168 p.
6. Аполлонов, А.В. «Спекулятивная грамматика» Фомы Эрфуртского и средневековая лингвистическая традиция // *Вестник Московского университета. Серия 7. Философия.* 2016. № 6. С. 48–64.

7. Texts and Transmission. A Survey of the Latin Classics / Ed. by L.D. Reynolds. Oxford: Oxford University Press, 1983. 509 p.

8. Q. Asconii Pediani commentarii in orationes Ciceronis. Georgii Trabezuntii de artificio Ciceronianae orationis Pro Q. Ligario ad Victorinum Feltrensem. Antonii Lusci Vicentini super Undecim Ciceronis orationia Expositio. Xicconis Polentoni Patauini super decem Ciceronis orationes Argumenta et superquattuor inuectiuis in Catilinam et super inuectiuis inter Salustium et Ciceronem. [ed. Heironymus Squarzafricanus, ca. 1498] Venetiis.

9. Антонец, Е.В., Беликов, А.Е., Тимофеев, И.С. Риторические фигуры в римской литературе. Справочник и хрестоматия. Учебное пособие. – М.: Р.Валент, 2024. 192 с.

10. Марк Туллий Цицерон. Три трактата об ораторском искусстве / Под ред. М.Л. Гаспарова. – М.: Научно-издательский центр «Ладомир», 1994. 471 с.

COMMENTARY ON ROMAN AUTHORS AT THE TURN OF THE 14TH AND 15TH CENTURIES: ANTONIO LOSCHI (C. 1368–1441)

E.V. Antonets

In present chapter we examine the first humanistic commentary on Cicero's orations, compiled between 1390 and 1396 in Pavia by Antonio Loschi (c. 1368–1441), one of the foremost figures of the Renaissance. Loschi's commentary contains an exegesis and comprehensive analysis of 11 of Cicero's orations. The analysis of the orations presented in this work goes beyond the traditional medieval approach to the texts of classical authors. Loschi's work became the first historical-philological commentary and the first attempt to develop a method for the scholarly study of Cicero's usage and style. In its theoretical aspect, Loschi's commentary, which draws extensively on Cicero's «De oratore» (in its incomplete form, known until 1421), raises the question of the significance of rhetoric as a science. Loschi's commentary has no modern edition and survives only in manuscript form. Selected passages from this commentary and their Russian translation are published here for the first time.

Keywords: Cicero, speeches, Antonio Loschi, commentary on Cicero's speeches, Inquisitio super XI orationes Ciceronis, classical rhetoric, Renaissance philology.

4.2. ПОЭТИЧЕСКАЯ ТРАНСФОРМАЦИЯ ГЕОГРАФИЧЕСКИХ ЛЕГЕНД В ПЕРЕХОДЕ ОТ УСТНОЙ ТРАДИЦИИ К ПИСЬМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

© З.Х. Зейналова

Целью исследования является выявление особенностей перехода азербайджанских географических легенд из устной традиции в письменную литературу и определение их художественно-эстетических функций. В работе использованы сравнительно-исторический и текстологический методы анализа, позволившие проследить трансформацию мифологических образов камня, горы, дерева и реки Араз. На основе сопоставления устных и письменных источников показано, что поэтическая интерпретация данных образов способствовала сохранению национальной памяти и формированию культурной идентичности. Результаты исследования демонстрируют, что обращение к географическим символам в литературе не только упрочило связь с фольклорной традицией, но и придало новые идейно-эстетические измерения жанровой системе. В заключении делается вывод о том, что географические легенды, пройдя путь трансформации, сохранили свою актуальность и в современной литературе, продолжая выполнять мемориальные и символические функции.

Ключевые слова: географические легенды, мифопоэтика, письменная литература, поэтическая трансформация, река Араз.

Географические легенды, один из древнейших жанров азербайджанского фольклора, связаны с природными объектами: горами, камнями, реками, озёрами и деревьями. Их главная функция заключалась не только в объяснении происхождения природных явлений, но и в сохранении исторической памяти народа и передаче духовных ценностей из поколения в поколение. Веками эти легенды существовали в устной традиции, обогащаясь принципом вариативности и коллективного творчества. Например, легенды о возникновении гор, наряду с объяснениями природных явлений, содержат также мотивы героизма и святости, а сказания о камнях и скалах выражали символику силы и стойкости народа. Одной из важных особенностей географических легенд является сочетание в них понятий пространства и времени. Природные элементы, такие как горы, реки и деревья – это не просто природные явления в народном воображении, но и носители исторической памяти. В этом смысле географические легенды сыграли незаменимую роль в сохранении национальной идентичности, коллективной памяти и культурных ценностей [1, с. 30]. Через легенды народ передавал будущим поколениям своё прошлое, исторический опыт и духовные идеалы. Переход от устной традиции к письменной литературе привёл к изменению поэтической ценности этих образов. С записью легенд их вариантность стабилизировалась, а художественный стиль обрёл новые смысловые пласты. В письменных текстах географические образы перестают ограничиваться описанием природы, они становятся художественным выражением национальной памяти, социального опыта и исторической судьбы. Этот процесс можно охарактеризовать как трансформацию мифологических мотивов и поэтических символов в азербайджанской литературе.

Особенно в XX веке мифологические корни географических образов в азербайджанской поэзии и прозе претерпели художественную трансформацию, и такие символы, как горы, камни, деревья и река Араз, стали средством выражения национальной идентичности и исторической судьбы. В этот период писатели и поэты использовали географические легенды для поэтического воплощения трагедий, социально-политических процессов и духовных исканий народа. Таким образом, переход географических легенд в письменную литературу имел большое значение как с точки зрения сохранения национальной памяти, так и расширения идейно-эстетических горизонтов художественной литературы.

Существование географических легенд в устной традиции тесно связано с мировоззрением, системой верований и исторической памятью народа. В традиционных повествованиях о легендах такие персонажи, как гора, камень, дерево и вода, являются продолжением космогонических мифов и выражением

представлений о повседневной жизни. Например, в Нахчыванской области легенда «Иландаг» связывает возникновение горы с гневом божественных сил и подчеркивает священную несущую функцию горы [2, с. 47].

В сказаниях о мечети Верхний Гевхар Ага (Yuxarı Gövhər Ağa) в Карабахе считалось, что камни несут священную силу. Эти факты свидетельствуют о том, что в устной традиции такие мотивы отражали культурное и религиозное мировоззрение народа. Легенды в устной традиции были богаты вариантами: в каждом регионе были разные объяснения происхождения горы, камня или реки. Например, вокруг Гянджи сложилось несколько легенд о возникновении горы Кяпез: в одной гора создается мечом героя, а в другой представлена как вечный знак, возложенный Богом [3, с. 119]. Процесс перехода к письменной литературе привел к стабилизации этой вариативности. В XIX веке такие просветители, как Мирза Фатали Ахундзаде и Гасан бек Зардаби, придавали особое значение сбору народных сказаний.

А в начале XX века фольклористы Фиридун Бек Кочарли и Салман Мумтаз опубликовали первые письменные тексты географических легенд. В советское время сотрудники Института фольклора АН Азербайджана (Мамед Джафар Джафаров, Мамед Ариф Дадашзаде) систематизировали и напечатали эти образцы. Таким образом, коллективный стиль устной традиции трансформировался в письменной литературе в индивидуальный авторский стиль. Эти образы, введенные в литературу, не только собирались, но и перерабатывались поэтами и писателями, становясь сюжетами поэтических произведений. Например, в поэме Самеда Вургуна «Азербайджан» образы горы и реки объединены национально-героическими мотивами, а в романе Исмаила Шихлыб «Безумная Кура» река Кура представлена как свидетель исторических трагедий народа.

Со временем, фольклорные мотивы приобрели в письменной литературе и новое значение, и стали поэтическим выражением национального самосознания. Среди основных направлений поэтического преобразования выделяются образы камня и горы, образ дерева и другие. В тюркской мифологической мысли образы гор и камней являются священными символами предков и власти.

Продолжая эту традицию, Мамед Араз связывает камень как с человеческой судьбой, так и с силой сопротивления народа:

<i>На русском</i>	<i>оригинал</i>
Я новичок в игре судьбы и удачи	Mən tale-bəxt oyununda nəşiyəm
Я камень размером с кулак этой земли [7, с. 78].	Bu torpağın yumruq boyda daşiyəm [2, с. 53]

Также в баятах образы камня и горы символизируют силу народа:

<i>На русском</i>	<i>оригинал</i>
На вершине горы есть журавль [7, с. 65].	Dağ başında durna var, [2, с. 58]
В его крыле свет	Qanadında nur var,
Не камень передо мной,	Qarşımdakı daş deyil,
На нем есть след, оставленный моим отцом.	Atamın qoyduğu iz var.

Таким образом, архаичный мифологический образ в легендах приобретает новое поэтическое значение в письменной поэзии.

Образ дерева.

В легендах дерево выступает священным средством соединения подземного, земного и небесного миров. Однако в письменной поэзии этот образ выражает преемственность жизни, приверженность национальным корням и экологическую мысль.

В стихах Мамеда Араза дерево представлено как символ народного бытия, называемого ‘двойным запястьем’ человека. В одной из легенд говорится:

<i>На русском</i>	<i>оригинал</i>
Есть платан, корни которого спускаются в почву [7, с. 85]	Bir çinar var, kökləri torpağa enib, [2, с. 47]
Его ветви тянутся к небу,	Budaqları göyə uzanıb,
Старики, сидящие в его тени	Kölgəsində oturan qocalar
Рассказывают об истории Огуза	Oğuzun tarixindən danışar

Это говорит о том, что дерево воспринимается в коллективной памяти как исторический носитель.

Вода-река Араз.

Наиболее сильное преобразование наблюдается в образе реки Араз. Если в легендах вода считалась началом первобытной жизни, то в письменной поэзии река Араз стала и символом разлуки, и тоски, и выражением национальной памяти. В стихотворении поэта М. Араза «Песня Араза» река является поэтическим символом, отражающим историческую трагедию народа и национальное разделение.

В баятах река Араз также является главным символом разделения:

<i>На русском</i>	<i>оригинал</i>
Араз течет, с камнем, [7, с. 88]	Araz axar, daş ilə, [2, с. 76-77]
Со слезами на глазах.	Gözüm dolu yaş ilə.
Моя любимая на чужбине	Sevgilim qürbət eldə,
Я остался с товарищем.	Mən qaldım yoldaş ilə.

Большие политические и социальные изменения, произошедшие в двадцатом веке, привели к тому, что географические легенды приобрели новое значение в письменной литературе. Во время Первой мировой войны и вызванного ею кризиса азербайджанские литераторы обратились к традиционным фольклорным образам для выражения национальных трагедий. Например, в пьесе Джалила Мамедкулизаде «Мёртвые» мотивы земли и гробницы сочетаются с идеями общественного пробуждения и поиска духовных основ единства. Создание Азербайджанской Демократической Республики в 1918 году стало важным этапом в укреплении идей национальной идентичности и свободы. В этот период писатели и поэты представили образы гор и рек как символы независимости [6].

Во время Первой мировой войны и вызванного ею кризиса азербайджанские литераторы обратились к традиционным фольклорным образам для выражения национальных трагедий. Например, в пьесе Джалила Мамедкулизаде «Мёртвые» мотивы земли и гробницы сочетаются с идеями общественного пробуждения и поиска духовных основ единства. Создание Азербайджанской Демократической Республики в 1918 году стало важным этапом в укреплении идей национальной идентичности и свободы. В этот период писатели и поэты представили образы гор и рек как символы независимости.

Особое место занял образ реки Араз, которая в поэзии Ахмеда Джавада выступает символом границы, разделяющей азербайджанцев между двумя государствами. В стихотворении «Гремело Чёрное море» Каспийское море и Кавказские горы становятся поэтическим выражением борьбы и стремления к свободе, а Араз воплощает трагедию народа, оказавшегося по разные стороны рубежа (Иран и Азербайджан).

В последующие десятилетия традиция обращения к фольклорным мотивам продолжала развиваться. Географические образы, такие как реки, горы и земля закрепились в литературе как носители исторической памяти и культурного самосознания.

В конце XX века, в период карабахской войны, эти мотивы обрели новое звучание. В стихах того времени они выражали одновременно героизм и утраты народа. В поэме Бахтияра Вагабзаде «Гюлистан» река Араз вновь предстала символом разделённого Азербайджана, а тоска и национальная боль получили яркое художественное воплощение [5].

Таким образом, историко-общественные процессы XX века напрямую повлияли на образную систему географических легенд, наполнив их новыми идейно-эстетическими функциями. Поэтическое переосмысление этих

образов стало средством выражения свободы, национальной трагедии и патриотизма.

Переход географических легенд в письменную литературу представляет собой не только художественный, но и культурно-исторический процесс, который существенно обогатил азербайджанскую литературу. Эти легенды, сохранившие свои мифологические корни в устной традиции, в письменной форме приобрели новые функции, что позволило рассматривать их в категориальном измерении.

Во-первых, идейно-эстетическая функция проявилась в поэтической трансформации образов природы, таких как камни, горы, деревья и река Араз. Эти символы стали выразителями философских и художественных поисков, отражая широту национального миропонимания и глубину творческой мысли.

Во-вторых, мемориальная функция заключалась в закреплении коллективной памяти. Природные образы превратились в хранителей исторического опыта и эмоциональных переживаний народа. В разные периоды XX–XXI вв. они выполняли роль своеобразного архива памяти, в котором соединялись трагические и героические страницы национальной истории.

В-третьих, символическая функция позволила географическим легендам стать средствами выражения культурной самобытности. Река Араз, Кавказские горы и цветок харабюльбюль воплощают одновременно и идентичность, и духовное единство азербайджанцев, выступая мостом между поколениями. Особое значение эта система образов приобрела после Второй Карабахской войны, когда природные символы вновь обрели актуальность. Введение в художественный оборот цветка харабюльбюль как символа освобождённой Шуши не только зафиксировало радость победы и скорбь по павшим, но и подчеркнуло непрерывность памяти.

Список литературы

1. Abbasov, H. Azərbaycan xalq ədəbiyyatında əfsanə janrı. – Bakı: Elm, 2002. 220 s.
2. Araz, M. Seçilmiş əsərləri. – Bakı: Lider nəşriyyat, 2004. 2 cild: I cild 224 s., II cild 232 s.
3. Hacıyev, T. Azərbaycan folklorunda toponimlərin semantikasi. – Bakı: Nurlan, 2015. 280 s.
4. Abdullayev, C. Azərbaycan mifoloji düşüncəsinin qaynaqları. – Bakı: Şərq-Qərb, 2010. 320 s.
5. Həbibbəyli, İ. “Naqqın var yaşamağa.” İçində: Məmməd Araz. Qayalara yazılan səs. – Bakı: Azər nəşr, 1994. S. 3–16.
6. Javadova, E.T. “Məmməd Araz yaradıcılığında mifopoetik obrazların poetik semantikasi.” // Paradigma, 2025, № 2, S. 1–11.
7. Баяты / Пер. с азерб. В. Кафарова. – Баку: Язычы, 1960. 120 с.

POETIC TRANSFORMATION OF GEOGRAPHICAL LEGENDS IN THE TRANSITION FROM ORAL TRADITION TO WRITTEN LITERATURE

Z.H. Zeynalova

The aim of the study is to identify the characteristics of the transition of Azerbaijani geographical legends from oral tradition to written literature and to determine their artistic and aesthetic functions. The work uses comparative-historical and textual methods of analysis, which made it possible to trace the transformation of the mythological images of stone, mountain, tree and river Araz. Based on a comparison of oral and written sources, it is shown that the poetic interpretation of these images contributed to the preservation of national memory and the formation of cultural identity. The results of the study demonstrate that the use of geographical symbols in literature not only strengthened the connection with the folklore tradition, but also gave new ideological and aesthetic dimensions to the genre system. The conclusion is that geographical legends, having undergone a process of transformation, have retained their relevance in contemporary literature, continuing to perform memorial and symbolic functions.

Keywords: geographical legends, mythopoeics, written literature, poetic transformation, the Araz River.

4.3. «ОПИСАНИЕ УДИВИТЕЛЬНЫХ ОБРАЩЕНИЙ» ДЖОНАТАНА ЭДВАРДСА В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ И РЕЛИГИОЗНО-ФИЛОСОФСКОЙ ПАРАДИГМЕ АМЕРИКАНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА

© Л.А. Мишина

Цель главы – проанализировать авторскую концепцию и жанровые особенности произведения американского писателя, мыслителя, религиозного деятеля, проповедника первой половины XVIII в. Джонатана Эдвардса «Описание удивительных обращений», доказать органичность его наследия для американской интеллектуальной жизни названного периода. В исследовании использованы описательный, культурно-исторический и историко-типологический методы. Комплексный анализ с литературоведческой и историко-культурологической точек зрения позволил определить смысловые доминанты и жанровые особенности «Описания удивительных обращений», выявить черты, унаследованные автором от американской литературы XVII в., а также привнесенные эпохой Просвещения. В рамках синергетической парадигмы предпринята попытка отказаться от определения интеллектуальной деятельности Эдвардса как не вписывающейся в контекст эпохи.

Ключевые слова: пуританизм, ривайвелизм, религиозное обращение, Просвещение, психология религии.

Первую половину XVIII в. в интеллектуальной истории США исследователи склонны считать «в большей степени неизвестными десятилетиями» [1, p. 19]. В русле метафорической тональности осмелимся назвать этот период менее многолюдным, чем оставшийся в прошлом XVII век. Земное и духовное время поселенцев XVII в. на американском континенте запечатлено в письмах, дневниках, исторических и стихотворных сочинениях, проповедях, хрониках, эссе, авторами которых были путешественники, проповедники, теологи, религиозные, политические и общественные деятели, поэты, перечень которых внушителен. Центральными

фигурами в интеллектуальной жизни ново-английских колоний I половины XVIII в. являются Бенджамин Франклин (1706–1790) и Джонатан Эдвардс (1703-1758). В отечественной гуманитарной науке труды Эдвардса изучены не столь глубоко и всесторонне, как произведения Франклина. Между тем писатель, проповедник, религиозный деятель, создатель знаменитого «Личного описания» (Personal Narrative), автор многочисленных трудов по теологии, психологии религии, философии, этике Эдвардс «был одним из тех мастеров своего дела, которые оставили глубочайшие суждения о своей эпохе и своей стране» [2, р. XI].

Наряду с данным постулатом распространена идея о том, что Эдвардс был чужеродным явлением в американской культуре и литературе XVIII в. Э. Дэвидсон прямо называет его аномалией для своего времени, имея в виду несоответствие взглядов Эдвардса и актуальных идей эпохи [3, р. 146]. М.М. Коренева в «Истории литературы США», анализируя мировоззрение и труды Эдвардса, утверждает, что он «разминулся с веком» [4, с. 350]. Действительно, Эдвардс и генеалогически, и ментально укоренен в XVII в. Среди его родственников такие выдающиеся личности, как Коттон Мэзер, Соломон Стоддарт, Джон Уинтроп. Однако творческие и религиозные взгляды Эдвардса формировались в иную эпоху: период становления личности Эдвардса совпал с распространением в Европе идей Просвещения. Человек большого интеллекта, открытый новому знанию, он был хорошо знаком с концепцией и стилистикой Просвещения, с теориями Дж. Локка и И. Ньютона. Более того, существует мнение, что сочинения Эдвардса «отличаются метафизической глубиной благодаря восприятию идей Просвещения и ньютоновской физики» [5, с. 591]. Из этого, однако, не следует, что мировоззрение и творчество Эдвардса должны быть уложены в «прокрустово ложе» Просветительства. Будучи «последователем кальвинистов» [1, с. 21], Эдвардс существует в первой половине XVIII в. Контекст новой эпохи не мог не отразиться на его взглядах. В произведениях этого автора традиционное, пуританское, начало сосуществует с новыми принципами мировоззренческого, содержательного, формального характера.

Анализируя воззрения Эдвардса, необходимо осознавать, что стремление к познанию мира было свойственно не только эпохе Просвещения, но и пуританизму. «Познание мира оказывается для пуритан познанием божественного плана, – отмечает Н.Е. Покровский в работе «Ранняя американская философия». – Это в свою очередь обуславливало высокую ценность познания... Происходила своеобразная абсолютизация учености, которая, однако, приобрела сугубо теологический характер» [6, с. 86]. Пуританские теоретики, по утверждению исследователя, обсуждали научные

события, «ни на шаг не отходя от выработанной теологической методологии» [6, с. 86].

Актуальный для современного гуманитарного знания синергетический подход позволяет проанализировать деятельность творческой личности не в соответствии с канонами эпохи, а как данность, что влечет за собой отказ от понятий «аномалия», «личная трагедия», «несоответствие духу времени», «разминус с веком» и им подобных. В соответствии с синергетической парадигмой, «литературный процесс нелинеен, неустойчив, содержит множество потенциальных путей развития, способен к самоорганизации, в нем взаимодействуют случайность и необходимость» [7, с. 10].

Эдвардс излагал свои теологические, религиозные, философские и этические взгляды в жанрах проповеди, эссе, духовной автобиографии, описания, письма, философского сочинения. Перечисленные формы активно использовались в американской литературе XVII в.; в XVIII в., в частности в творчестве Эдвардса, не все из них сохраняют жанровую неприкосновенность. Энергичная мысль и разносторонние познания автора, многозадачность его сочинений, интеллектуальная атмосфера эпохи Просвещения требовали расширения установленных границ.

Начало активной религиозной и творческой деятельности Эдвардса связано с ривайвелизмом, который рассматривается в связи с Первым Великим Пробуждением северо-американских британских колоний в 1730–1750-х гг. События, имевшим место в собственном приходе в Нортгемптоне и ряде близлежащих городков, Эдвардс посвятил «Достоверный рассказ об удивительных деяниях Господа по обращению многих сотен душ в Нортгемптоне и соседних городках и деревнях» (*A Faithful Narrative of the Surprising Work of God and the Conversion of Many Hundred Souls in Northampton and the Neighbouring Towns and Villages, 1735*).

Ривайвелизмом именуется совокупность протестантских движений, «придававших принципиальное значение религиозному обращению, покаянию и эмоциональной стороне веры» и предполагающих «резкий количественный и качественный рост индивидуальной и групповой религиозности» [8, с. 567]. Ключевые понятия ривайвелизма – «возрождение», «покаяние», «обращение» – не были принципиально новыми. «В течение многих лет священники Старой и Новой Англии...выражали глубокое недовольство по поводу того, что процесс обращения идет очень медленно, что приходы утратили дух божий с его спасительной миссией...» [9, р. 131], – заявляли к предисловию к лондонскому изданию «Достоверного рассказа» Эдвардса преподобные Исаак Уотс и Джон Гейз, оказавшие публикации спонсорскую поддержку. Явно или в подтексте призывы к

покаянию и обращению звучат во многих религиозных сочинениях американских авторов XVII в., и особенно отчетливо в проповеди Томаса Хукера «Кающиеся грешники и их помощники» (*Rependant Sinners and Their Ministers*, 1642) и книге Томаса Шепарда «Искренне обращенный» (*The Sincere Convert*, 1641). Но если религиозные деятели XVII в., призывавшие паству к покаянию и обращению, не имели желаемого результата, то в приходах Новой Англии в середине 1730-х гг. массовое обращение и покаяние верующих состоялось.

Выходя за рамки конкретно-исторической ситуации, следует отметить, что, по Эдвардсу, покаяние является ступенью в эволюции человечества, частью процесса совершенствования созданного Богом мира. По свидетельству П. Гая, Эдвардс планировал создать «Историю искупительной деятельности» (*History of the Work of Redemption*), в которой намеревался описать «все три мира: небеса, землю и ад» [10, p. 232]. П. Миллер считает, что тридцать проповедей, написанных Эдвардсом в 1739 г. в стремлении воодушевить паству, являются фрагментами этого монументального труда [2, p. 130].

События ривайвла запечатлены Эдвардсом не только в упоминавшемся «Достоверном рассказе», но и в менее известном, но максимально приближенном к событиям произведении—«Описании удивительных обращений» (*Narrative of surprising conversions*), датированном 30 мая 1735 г., когда наблюдался пик ривайвла. Жанр описания получил большое распространение в американской литературе XVII в., так как отвечал насущной потребности формирующегося ново-английского общества — засвидетельствовать происходящее. Стремлением запечатлеть факты, явления и события был одержим и Эдвардс, однако свою творческую задачу автор видел шире: публицист, мыслитель, теолог выходит за рамки описания и создает произведение, жанр которого представляет собой синтез хроники и аналитического эссе, причем хронику формируют несколько видов информации: перечень событий, индивидуальные истории, верификация происходившего, изложенные в постскрипуме сведения о случае самоубийства. Сочетание элементов нескольких жанровых структур способствует наиболее полному воплощению творческой задачи и мировоззренческих установок автора.

В стремлении сохранить каждый известный ему факт ривайвла Эдвардс обращается к хронике, указывая, в соответствии с законами жанра, место, время совершения события и, по возможности, источник информации; характерные для хроникального жанра черты — лексический минимализм и однотипность предложений — позволяют подчеркнуть факт как объект

приоритетного внимания. Весной 1735 г. случаи ривайвла происходили в ново-английских поселениях одновременно или с небольшой временной разницей. «Затем эти события начали происходить в части Диафилда, называемой Грин Рива, а затем и во всем городе. Нечто подобное имело место также в одном из районов Хатфилда, а затем, на второй неделе апреля, уже целый город был захвачен единым порывом...Мы слышали о том, что такие же явления наблюдались в Лонгмидоу, а также в некоторых слоях общества в Оулд Спрингфилдсе. Около трех недель назад это неожиданно ударило по городу Инфилду» [11, р. 142] – фиксирует события Эдвардс, отмечая присутствие ривайвла даже в части городка или отдельной социальной среде. Стремительность, необычность и масштабность явления Эдвардс акцентирует словами «at once», «immediately», «soon», «suddenly», «inordinate» и предложением «never was so much». Не раз употребленный автором глагол to seize—«захватывать» вызывает ассоциации с военными действиями; не могут не вызвать параллелей с захватом территорий ряд пассажиров Эдвардса, в частности сообщение о том, что массовое обращение началось в Виндзоре, на левом берегу реки, и что наблюдается многообещающее начало на правом берегу.

В хроникальную основу произведения следует включить и индивидуальные истории обращенных. Автор подбирает кандидатуры таким образом, что выстраивается типология участников: скромная женщина, чистая душа; два молодых человека из другого города; случайно оказавшиеся в Нортгемптоне чужестранцы; дети в Нортгемптоне и соседних городках; множество пожилых людей в возрасте более пятидесяти лет и несколько семидесятилетних. Изложенная автором информация свидетельствует о возрастном и географическом многообразии обращения. Возрастной диапазон участников максимально широк и включает в себя такие ранжиры, как детский, юношеский, средний, пожилой, престарелый. Топосы пребывания верующих – Нортгемптон, соседние городки, чужие земли. «Это экстраординарное явление имело всеобщий характер и касалось разных людей: возвышенных и обыкновенных, бедных и богатых, мудрых и неблагоразумных, старых и молодых, порочных и добродетельных» [11, р. 147], – резюмирует автор, одновременно расширяя характеристику участников ривайвла по степени духовности, нравственности, интеллектуальности, материальной обеспеченности.

Элементом хроникального повествования является верификация ривайвла. Принцип принятия на веру для автора уже недостаточен. В его концепции сосуществуют вера и знание. Фрагментом хроникального текста становится признание реальности происходившего третьими лицами –

коннектикутскими священниками мистером Лордом из Престона и мистером Оуэном из Гротона, приехавшими, чтобы убедиться в ривайвле лично. Выслушав и проанализировав рассказы новообращенных, священники пришли к следующим выводам: массовое обращение верующих имеет место; данное явление кардинально отличается от наблюдаемого ими ранее; следует быть готовым к подобного рода феноменам [11, р. 148].

В композиционную структуру произведения Эдвардса входит постскрипtum, парадоксально демонстрирующий как религиозную, так и научную направленность мышления автора. В постскриптуме описано «ужасное событие» – самоубийство близкого родственника Эдвардса, дяди Холи. Идея смерти звучала в основной части отчета, однако, следует различать смерть как гиперболическую метафору, стремление умереть за Христа и отягощенный суицидом реальный уход из жизни человека, осознавшего свою греховность. При всей трагичности ситуация с дядей Холи не выходит за рамки концепции, на основе которой построено произведение. Авторская интерпретация делает историю с дядей Холи эпизодом ривайвла: Эдвардс считает случившееся происками сатаны, называет «сатанинским безумием» [11, р. 149]. Однако и здесь религиозное мышление Эдвардса сопряжено с научным; он считает необходимым подтвердить расстройство сознания этого человека и перечисляет следующие факты, имевшие место в последние два месяца жизни своего родственника: глубокая меланхолия, вспыльчивость, подавленность, бессонница, утрата воли. Эдвардс приводит мнение специалистов по поводу случившегося: «Следствие определило его поведение как безумное» [11, р. 149]. Стремление автора к доказательности, безусловно, является признаком научного мышления, что связано как с высоким интеллектуальным потенциалом Эдвардса, так и с влиянием идей Просвещения.

Не менее чем хроникальная, детально воссоздана аналитическая часть сочинения Эдвардса. В аналитическом тексте возможно выделение следующих тем: новое отношение верующих к себе, к ближнему, новое восприятие Библии, проповеди, церковных ритуалов (колокольного звона, песнопений).

Состояние новообращенных кажется парадоксальным: вместо прогнозируемого бытовым сознанием душевного комфорта «они испытывают отвращение к себе за грехи, совершенные в прошлом ... им даже кажется, что они стали более безнравственными» [11, р. 144]; более того, люди ощущают себя «беспомощными созданиями, не способными прославлять своего Создателя и Спасителя» [11, р. 144]; «каждый считал себя более греховным, чем кто-либо другой, и они были уверены, что не

заслуживают божьего прощения, и все свои молитвы и просьбы считали ничтожными» [11, р. 143]. Однако Эдвардс не считает подобное состояние трагическим разладом. Препарируя религиозные переживания новообращенных, он называет главный результат ривайвла: освобождение от тяжелейшего бремени грехов, что открывает людям новые грани мира.

В «Описании» Эдвардса соседствуют идея смерти и идея радости. Многие верующие были преисполнены желанием умереть за Христа или ради спасения другого человека. Телесная оболочка, по мнению Эдвардса, оказалась для людей не столь важна. В то же время автор заявляет: «Этот город никогда раньше не был полон такой радости, такого покоя, как в последнее время» [11, р. 144]. Одновременность противоположных психологических состояний в обществе может быть объяснена тем, что обращение как процесс, протекающий во времени, имел несколько этапов, и «быстрота воздействия святого духа» на каждого верующего была различной. Переживаемое автором необыкновенное воодушевление не заслоняет от него истинной картины происходящего. Кроме различного рода аффектаций, Эдвардс фиксирует дерзкое поведение некоторых лиц, возгордившихся своим новым состоянием. Объясняя подобное явление, автор обращается к истории христианства, в частности к ситуации, имевшей место в церкви Коринфа, когда ее члены ощутили дар пророчествования и стали считать себя избранными. Эдвардс цитирует слова апостола Павла из Первого послания к Коринфянам: «И духи пророческие послушны пророкам, Потому что Бог не есть Бог неустройства, но мира» (I Кор. XIV, 32-33). Подобно тому как члены коринфской церкви нуждались в руководстве, так в нем нуждаются и новообращенные Нортгемптона. Таким образом, Эдвардс дает психологически точное описание процесса обращения и его последствий, выделяя такие чувства и ощущения верующих, как восторг, радость, любовь, прилив сил, покой, милосердие, недовольство собой, подавленность, отчаяние, гордыня, готовность умереть. В описании Эдвардса имеют место многие состояния, перечисленные в работе Ю.М. Зенько «Психология религии» под названием «лестницы духовно-психических состояний», как благодатные (стяжание Св. Духа, созерцание, благодать, очищение, покаяние, внимание, бодрствование), так и страстные (страсть, прелесть, одержимость) [13, с. 398]. Проявления психологии религии усматривают в произведении Эдвардса философы и религиоведы [12; 3; 6]. Воссоздание автором нюансов внутреннего состояния обращенных дает основание литературоведам говорить об элементах психологического анализа.

Испытывая глубокое разочарование в себе, новообращенные, в то же время, преспополнились необыкновенной любви к ближнему, демонстрируя

доброе расположение даже к врагам. Столь «явное христианское чувство» Эдвардсу не доводилось наблюдать никогда. Казалось, между людьми закончились все разногласия и споры. Доверие к ближнему, по свидетельству автора, достигло у новообращенных такой степени, что люди исповедовались друг другу. Особое внимание Эдвардс уделяет изменению отношений в парадигме «прихожанин-священник». В стремлении документировать повествование он называет приходы, в которых в результате ривайвля непонимание между верующими и священниками исчезло и произошло объединение вокруг пастора, – это Нью-Хэдли и Сандерланд [11, р. 149].

Следствием обращения явилось и новое восприятие Библии. Заглянув в Библию, отмечает автор, люди преисполнились такого же чувства, как влюбленные, созерцая предмет своей сердечной страсти. Заново открытыми оказались для новообращенных проповеди, а также церковные ритуалы. Бытовая зарисовка помогает отчетливо представить происходившее: «...Некоторые, только заслышав звук колокола, во время обеда или в других ситуациях, устремляются к месту собрания, потому что воспринимают эти звуки как призыв объединиться для совершения богослужения» [11, р. 145].

События ривайвля воспринимались современниками Эдвардса и продолжают трактоваться рядом современных исследователей как чудо или граничащие с чудом. Понятие чуда не характерно для протестантизма. Ривайвл не может быть отнесен и ни к одному виду чудес, охарактеризованных католическими теологами, в частности Э. Гальбиати и А. Пьяцца в монографии «Трудные страницы Библии (Ветхий Завет)» [14]. Эдвардс уже в названии произведения—«Описание удивительных обращений» – констатирует необычность происходившего. Преподобные Й. Уоттс и Дж. Гейз в предисловии к лондонскому изданию «Достоверного рассказа» (1737) называют происходившие события «чудесами» и формулируют критерий определения чудесного: «Начиная с первых веков существования христианства, мы никогда не слышали и не читали о событиях столь удивительных, о которых говорится в данном повествовании» [9, р. 130]. В соответствии с интеллектуальными традициями ранней американской литературы преподобные усиливают эффект своего утверждения апелляцией к Библии. Авторы предисловия «помещают» анализируемое ими явление в орбиту Библии и рассматривают его как в очередной раз продемонстрированное Богом чудо о Гидеоновой шерсти, описанное в главе VI Книги Судей. Являя свое могущество, Бог исполнил просьбу Гидеона и изобильно увлажнил небесной росой стриженую шерсть Гидеона, в то время как остальная земля осталась сухой [Судьи. VI. 36–38].

Спустя два столетия известный исследователь ранней американской литературы П. Миллер также характеризует ривайвл как мистический феномен [2, р. 138], экстраординарность которого, по мнению ученого, усиливается благодаря удивительной одновременности однотипных явлений: пиетизма в Германии, евангелизма и методизма в Англии, Великого пробуждения в Северной Америке [2, р. 133]. В 1950-х гг. Э. Гаустад в книге «Великое пробуждение в Новой Англии» продолжает утверждать, что ривайвелизм был явлением столь же удивительным, сколь и необъяснимым, схожим с метеоритами или гремучей змеей [15, р. 16]. Таким образом, и спустя два столетия события считаются неподдающимися анализу. «Как и почему эти процессы начинались и прекращались в различных местах, остается сакральной тайной. Ветер рождается где хочет, и никто не может сказать, откуда он придет и куда подует» [15, р. 16], – считает Э. Гаустад.

Первая половина XVIII в. в интеллектуальной жизни Новой Англии – это период постепенной утраты пуританской идеологией господствующего положения и зарождения Просветительства. Картина мира, репрезентированная Эдвардсом в «Описании удивительных обращений», демонстрирует сосуществование веры и знания. Считая события ривайвла удивительными, автор в письме дьякону Лиману от 31 августа 1741 г. отмечал, что имел возможность наблюдать «истоки, развитие, результат и взаимосвязи чудесных случаев» [16, р. 133]. Чудо, по мнению Эдвардса, является объектом изучения, как и все в мире. Автор демонстрирует такие методы научного познания, как фиксация, наблюдение, классификация, систематизация. Философско-богословское мировоззрение Эдвардса требовало усложненной по сравнению с принятыми в ранней американской литературе формы выражения, что привело к трансформации одного из основополагающих жанров ранней американской литературы – жанра описания.

Имя Дж. Эдвардса осталось в анналах мировой философии и богословия, в истории американской литературы. Не будучи активно включен в практическую жизнь Новой Англии первой половины XVIII в., он выразил духовные искания ново-английских интеллектуалов на этапе формирующегося государства, которое в 1776 г. заявит о своей независимости.

Список литературы

1. Marsden, G.M. Biography // The Cambridge companion to Jonathan Edwards. Ed. by S.J. Stein. Cambridge: Cambridge University press, 2007. P.19-60.
2. Miller, P. Jonathan Edwards. Men of Letters Series. – N.Y.-Toronto, 1949. 348 p.

3. Davidson. E.H. Jonathan Edwards. The Narrative of a Puritan Mond. – Boston: Houghton Mifflin Comp., 1966. 161 p.
4. Коренева, М.М. Джонатан Эдвардс // История литературы США. Т.1. Отв.ред. М.М. Коренева. М.: «Наследие», 1997. С. 350-384.
5. Словарь американской истории. Под ред. Т. Пёрвиса. Пер. с англ. Е.А. Мельниковой. – М.: Российская политическая энциклопедия, 2007. 655 с.
6. Покровский, Н.Е. Ранняя американская философия. – М.: Высшая школа, 1989. 245 с.
7. Стеценко, Е.А. Концепты должного и сущего в литературе США // Философско-эстетические константы литературы США в динамике художественных направлений. – М.: ИМЛИ РАН, 2018. С. 25-79.
8. Куропаткина, О.В. Ривайвелизм // Православная энциклопедия. Т. LIX. – М.: Церковный научный центр «Православная энциклопедия», 2020. С. 567-571.
9. Watts, I., Guyse, J. Preface to the first edition (London, 1737) // The Works of Jonathan Edwards. Vol.4. The Great Awakening. Edit. by C.C. Coen. – New Haven and Lnd.: Yale Univ. Press, 1972. P.131-132.
10. Gay, P. Jonathan Edwards. An American tragedy // Jonathan Edwards. A profile. Ed. by D. Levin. – N.Y.: Hill and Wang, 1969. P. 232-252.
11. Edwards, J. Narrative of surprising conversions // American Literature Survey. Vol. I. Colonial and Federal to 1800. Book 2. – N.Y., 1962. P.141-155.
12. Aldridge, A.O. Jonathan Edwards. – N.Y.: Washington press, 1966. 181 p.
13. Зенько, Ю.М. Психология религии. 2-е изд. – СПб.: Речь, 2009. 552 с.
14. Гальбиати, Э., Пьяцца, А. Трудные страницы Библии (Ветхий Завет). Милан; – М.: Христианская Россия. 1992. 302 с.
15. Gaustad, E.S. The Great Awakening. – N.Y.: Harper and Brothers, 1957. 173 p.
16. Edwards, J. To Deacon Lyman of Goshen Connecticut. Northampton, August, 31, 1741 // The Works of Jonathan Edwards. Vol. 4. The Great Awakening. Edit. by C.C. Coen. New Haven and Lnd.: Yale Univ. Press, 1972. P.533-534.

**JONATHAN EDWARDS'S "DESCRIPTION
OF THE WONDERFUL CONVERSIONS" IN THE FICTIONAL
AND RELIGIOUS-PHILOSOPHICAL PARADIGM OF AMERICAN LITERATURE
OF THE FIRST HALF OF THE 18TH CENTURY**

L.A. Mishina

The purpose of this article is to analyze the author's conception and genre characteristics of «A Description of Strange Conversions» by Jonathan Edwards, an American writer, thinker, religious figure, and preacher of the first half of the 18th century. This article demonstrates the relevance of Edwards's legacy to the American intellectual life of the period. The study utilizes descriptive, cultural-historical, and historical-typological methods. A comprehensive analysis from literary and cultural-historical perspectives allowed us to identify the semantic dominants and genre characteristics of "A Description of Strange Conversions," revealing features inherited by the author from 17th-century American literature and those introduced by the Age of Enlightenment. Within the framework of a synergetic paradigm, an attempt was made to reject the notion that Edwards's intellectual work is irrelevant to the context of the era.

Keywords: Puritanism, revivalism, religious conversion, Enlightenment, psychology of religion.

4.4. СЕНТИМЕНТАЛЬНЫЕ ПУТЕШЕСТВИЯ КАК ИСТОРИЧЕСКИЙ ИСТОЧНИК: МАРШРУТЫ И НАРРАТИВЫ

© О.В. Кублицкая

Цель работы состоит в рассмотрении текстов путешествий русского сентиментализма начала XIX века как исторических источников. Использование сравнительно-сопоставительного и культурно-исторического методов анализа травелогов П.И. Сумарокова, П.И. Шаликова и В.В. Измайлова позволило установить, что вариативность реализуемых авторских стратегий обусловлена дифференцированным сочетанием документального и художественного начал, а тематическое единство обеспечивается сходством маршрутов путешествий по Малороссии и Крыму. Авторы адресуются как к древнейшей истории Тавриды, так и к периоду возникновения Киева и принятия христианства, а также значимым событиям XVIII столетия, – эпохам правления Петра I и Екатерины II.

Ключевые слова: сентиментальные путешествия, исторический источник, П.И. Сумароков, П.И. Шаликов, В.И. Измайлов.

Путешествия русского сентиментализма представляют собой неоднородный пласт источников. Определенное концептуальное единство обнаруживают травелоги, созданные в начале XIX столетия примерно за пять лет, с 1800 по 1805 год, и объединенные географически – это путешествия по Малороссии и Крыму, в том числе «Путешествия по всему Крыму и Бессарабии в 1799 году» и «Досуги крымского судьи, или Второе путешествие в Тавриду» Павла Ивановича Сумарокова, «Путешествие в Малороссию» и «Другое путешествие в Малороссию» П.И. Шаликова, также «Путешествие в Полуденную Россию» Владимира Васильевича Измайлова.

Путешествие как документальный источник традиционно выступает предметом научного интереса историков: в зависимости от жанровой разновидности их могут относить к делопроизводственной документации (например, статейные списки) либо (что случается чаще) к источникам личного происхождения. Выделилась особая область знания – историческая география, широко опирающаяся на исследования путешествий в междисциплинарном контексте. Г.В. Рокина подчеркивает, что «в наше время, когда любое исследование невозможно без дисциплинарного подхода, травелог представляет собой важный материал и для историка, и для этнографа, и для антрополога, и для филолога» [1, с. 9].

Историзм сентиментальных путешествий, как и любых путешествий условно литературных, остается предметом дискуссий. И если к ним нельзя в полной мере приложить понятие достоверности и фактографичности, то остается возможность оценить интерес автора к событиям прошлого и стремление в той или иной степени их реконструировать.

В.С. Киселев и Т.А. Васильева отмечают, что «завершившиеся екатерининские реформы превратили Малороссию из экзотической

полувоенной окраины в интегрированную часть страны, нуждающуюся, дабы быть полноценно включенной в имперскую культуру, в освоении и описании» [2, с. 21]. В связи с этим авторы анализируемых текстов в большинстве случаев занимают маргинальное положение между путешественником-документалистом и писателем-сентименталистом, что определяет неровность, а иногда и шероховатость стиля и неоднородность картины мира; именно соотношение документального и литературного определяет специфику авторской стратегии.

Павел Иванович Сумароков (1767–1846) – чиновник и литератор из рода Сумароковых, в 1802 году назначенный членом Комиссии по спорам о землях в Крыму. Он называет себя «автором поневоле» – он прежде всего государев человек, и уже потом – писатель. Его язык лаконичен, строг и скуп, а основная задача – оценить, как наиболее оптимально можно использовать географический и экономический потенциал Крымского полуострова.

Петр Иванович Шаликов (1767/1768–1852) – писатель-сентименталист, журналист и издатель. В своих путешествиях по Малороссии явлен как частный человек, наблюдатель, для которого события повседневности зачастую оказываются важнее исторического контекста.

Владимир Васильевич Измайлов (1773–1830) – писатель, поэт, журналист, цензор из рода Измайловых. Один из наиболее известных продолжателей карамзинской традиции. Измайлов – восторженный и восторгающийся, эмоциональный, его речь полна клише и пафоса; его задача – найти в увиденном источник сентиментального чувствования.

Авторская позиция обусловила специфику отбора изображаемого: при частичном совпадении маршрутов отношение к увиденному и подходы к реконструкции исторических событий значительно отличаются. Так, если для Сумарокова Киевская губерния явилась лишь отправной точкой маршрута, то для Измайлова Киев стал предметом подробного описания (ему посвящены 18 писем первой части «Путешествия...»). «Точками притяжения» в Киеве выступили религиозные объекты – Киево-Печерская лавра, Софийский собор, Андреевская гора, церковь Св. Василия, которую «великий Князь Владимир заложил тот час после крещения всего народа Киевского» [3, с. 58]. Измайлов реконструирует возможное: «Конечно Владимир часто стоял на сем месте, предавался глубоким размышлениям, и вопрошал природу о великих ея таинствах» [3, с. 59]. Приводя в 16-м письме факты из истории Киева, он пишет о губительных пожарах и составляет своеобразную карту паломника, перечисляя ключевые соборы, церкви и монастыри в городе и окрестностях.

Особое значение для всех трех авторов приобретает Полтава. Измайлов пишет, что «русский не должен умереть без того, чтобы не взглянуть один раз на место Полтавского сражения» [3, с. 116]. Он реконструирует ход битвы, используя клишированные описания и в одически торжественной форме прославляет Петра I. Шаликов, в свою очередь, ссылается на Измайлова в своем «Путешествии...», отмечая, что читал в путешествии Измайлова сравнение Карла XII с Петром Великим – читал с живейшим чувством, нежели прежде, при виде тех предметов, которые воспламеняли счастливое его воображение; жалел и утешался вместе с ним, что славнейший день в летописях России не ознаменован славным памятником и не воспет Музой Державина [4, с. 99]. Чуть менее эмоционален в своих оценках Сумароков, однако и он в описании Полтавского поля следует традиции оды: «Так это то Полтава! говорил я, куда Марс с Беллоною, сходились для суда, куда Плутон переносил на время подземельное свое царство, где полночные Герои творили между собой брань, и где основалось блаженство Россов!» [5, с. 58]. Полтавское поле он называет «храмом бессмертия Петрова» [5, с. 58].

Важно подчеркнуть, что Сумароков точен в датировках и указании расстояний между населенными пунктами. Его интересуют не только недавние события, но и более древние: так, он описывает основные этапы становления Тавриды, ссылаясь на античных историков: «Сие свидетельствует Иродот, живший прежде Христа, а по нем Страбон и Плиний» [6, с. 26]. Свои сочинения он сопровождает справочным, статистическим и иллюстративным материалом. Описательная стратегия автора связана с реализацией «мотива внезапного появления и быстрого роста поселений, что актуализирует проектный смысл, присваиваемый упорядочиваемому фронтальному пространству Новороссии» [7, с. 222–223]. С.С. Жданов выделяет три темпоральных слоя в реконструкции Сумароковым исторического пространства: античный, казацко-турецкий и слой «новой» истории [7].

Сумароков сообщает некоторые факты из истории каждого крупного населенного пункта, которые он посещает, ссылаясь на собственные знания или свидетельства местных жителей. Как правило, прежде всего он описывает промышленные и военные объекты: карантин, порты, крепости, а уже затем – религиозные. Однако и он, и Измайлов подробно характеризуют одну из крупнейших крымских святынь – Георгиевский монастырь (сегодня – Балаклавский Георгиевский монастырь – мужской православный монастырь на побережье Чёрного моря возле мыса Фиолент под Севастополем) [8]. Согласно преданию, монастырь основан в 891 году

таврическими греками-мореплавателями, спасёнными во время бури после молитвы святому Георгию Победоносцу. На месте чудесного спасения нашли его икону и основали обитель с пещерной церковью.

Сумароков дважды посещает монастырь, отмечая, что он «заслуживает любопытство путешественника. Местоположение ... соответствует уединению живущих в ней Анахоретов; с одной стороны отделяются они от мира возвышающимся над ними хребтом горы, с другой обтекающим тут морем» [7, с. 123]. Измайлов пишет о том, что «храм, посвященный Богу Христианскому, стоит в половине горы, отчасти скрытый в тени леса. В горе видны пещеры, которые служат кельями для монахов. Далее из недр утеса струится чистая, холодная вода» [9, с. 21].

Будучи в Бахчисарае, Сумароков вспоминает Екатерину II, ее грандиозную поездку по Крыму и не менее грандиозные преобразования: «До сих мест все дышало унижением Россов, все напоминало об их порабощении, стыде; но се чертоги славы нашей, се обителище Великой Екатерины, и я с благоговением шествовал по следам, освященным дражайшими ея стопами» [5, с. 142]. Своеобразная «оптика Екатерины» свойственна и другим комментариям автора. Так, описывая Кефу (Феодосию), он отмечает, что «сей город имеет другую еще в себе достопамятность: блаженной памяти Екатерина II заключила в нем коммерческий трактат с Неапольским Королем на 20 лет» [7, с. 53]. Потенциал освоения новых территорий, ставших осколком «Греческого проекта» императрицы и возможность социокультурной интеграции в наибольшей степени интересуют Сумарокова.

В свою очередь, Измайлов в описании тех же событий и мест также опирается на свидетельства историков древности – однако его в большей степени интересует контраст: «Какая разница между Кефой, которая представляется глазам вашим, и Феодосией, о которой говорят Саллюстии и Страбоны [9, с. 69–70]. Будучи в Севастополе, он отмечает, что «здесь живет дух Екатерины II» [9, с. 21–22], а в Симферополе навещает мурзу – «любимца Потемкина». Посетив Карасубазар, где на вершине скалы Ак-Кая князь Потемкин принял присягу жителей Крымского полуострова, Измайлов пишет о том, что здесь был «произнесен обет верности к новой Державе своей» [9, с. 79].

В Керчи писатель рассуждает об Азовских походах Петра I и роли императора в усилении присутствия Российского государства в регионе. Екатерина II мыслится как завершившая начатое Петром: «Кажется, что Петръ I на сих морях, как во всех великих предприятиях, предшествовал Екатерине II» [3, с. 110]. Фигура Петра I значима и для Шаликова – в

развитие традиции «Путешествие в Кронштат 1805 года» завершается панегириком первому русскому императору [10].

Тема описания Малороссии найдет свое развитие в «Письмах из Малороссии» (1816) А.И. Левшина. Подхватывая угасающую традицию, Левшин пишет о готовности сообщить «все чувствования, которые возродят ... памятники древности» [11, с. 2]. Как и Измайлов, он подробно описывает религиозные памятники Киева, сравнивает Софийский собор малороссийской столицы с константинопольским и даже вспоминает Бонапарта, проводя параллели с античным Дедалом. Завершается текст обширной исторической справкой в духе Сумарокова. Амбивалентное восприятие историко-культурного облика городов Малороссии характеризует травелог И. М. Долгорукого «Славны бубны за горами, или путешествие мое кое-куда 1810 года» [12]. В дальнейшем малороссийско-крымская тема в русской литературе только ширится: С.О. Курьянов пишет о формировании украинской темы и украинского мифа в творчестве Ф.Н. Глинки, К.Ф. Рылеева, А.С. Пушкина, В.Т. Нарезного, О.М. Сомова, Н.В. Гоголя [13].

Таким образом, тексты путешествий русского сентиментализма начала XIX века представляют собой ценный исторический источник, в котором широкий репертуар личных впечатлений и эстетических установок совмещается с документальностью и стремлением реконструировать исторический контекст в различных темпоральных пластах – от Античности до современности. Основная задача авторов, несмотря на различия реализуемых стратегий, это оценка социокультурного потенциала Малороссии и Крыма и возможности его развития – как на благо государства (Сумароков), так и в интересах литературы (Измайлов) и частной жизни (Шаликов). Развивая импульс гранд вояжа Екатерины II и карамзинские традиции путешествия, Сумароков, Шаликов и Измайлов способствовали формированию отдельного тематического направления в русской литературе.

Список литературы

1. Рокина, Г. В. Травелог как исторический источник // Запад – Восток. 2016. № 9. С. 6.
2. Киселев, В.С., Васильева, Т.А. «Под отечественным небом странствую с мирною душою»: образ Украины в русских травелогах начала XIX в. (В.В. Измайлов, П.И. Шаликов, А.И. Левшин) // Имагология и компаративистика. 2015. №2 (4). С. 20–42.
3. Измайлов, В.В. Путешествие в полуденную Россию. В 4 ч.: Ч. 1. – М.: В тип. Христоф. Клаудия, 1805.
4. Шаликов, П.И. Путешествие в Малороссию. – М.: у Люби, Гария и Попова, 1803.
5. Сумароков, П.И. Досуги крымского судьи, или Второе путешествие в Тавриду. Ч. 1. – СПб.: Имп. тип., 1803.

6. Сумароков, П.И. Путешествие по всему Крыму и Бессарабии в 1799 году. – М.: В Унив. тип., у Ридигера и Клаудия, 1800. 238 с.
7. Жданов, С.С. Репрезентация пространства Новороссии в «Путешествии по всему Крыму и Бессарабии в 1799 году» П.И. Сумарокова // Научный диалог. 2024. Т. 13. № 5. С. 215–239.
8. Кублицкая, О.В. Традиции хождения в путешествиях русского сентиментализма: авторские стратегии и повествовательные приемы // Литература Древней Руси и Нового времени: материалы XIII всероссийской конференции, посвященной памяти профессора Н.И. Прокофьева, Москва, 05–07 дек. 2024 г. – М.: МПГУ, 2025. С. 198–205.
9. Измайлов, В.В. Путешествие в полуденную Россию Владимира Измайлова. В 4 ч.: Ч. 3. – М.: в тип. Христоф. Клаудия, 1805. 142 с.
10. Шаликов, П.И. Путешествие в Кронштат 1805 года. – М.: В тип. С. Селивановского, 1817. 55 с.
11. Левшин, А.И. Письма из Малороссии. – Харьков: В Унив. тип., 1816. 206 с.
12. Жданов, С.С. Травестийная городская Малороссия в травелоге «Славны бубны за горами, или путешествие мое кое-куда 1810 года» И.М. Долгорукого // Научный диалог. 2024. Т. 13. № 9. С. 239-268.
13. Курьянов, С.О. Об украинском тексте в русской романтической литературе // Динамика языковых и культурных процессов в современной России. 2018. № 6. С. 765–770.

SENTIMENTAL TRAVELOGUES AS A HISTORICAL SOURCE: ROUTES AND NARRATIVES

O.V. Kublitskaya

The purpose of the work is to examine the travel texts of Russian sentimentalism of the early 19th century as historical sources. The use of comparative and cultural-historical methods of analyzing the travelogues written by P.I. Sumarokov, P.I. Shalikov and V.V. Izmailov established that the variability of the author's strategies is determined by a differentiated combination of documentary and artistic principles, and the thematic unity is ensured by the similarity of travel routes in Malorossiya and Crimea. The authors address both the ancient history of Taurida and the Russian period of the emergence of Kiev and the adoption of Christianity, as well as significant events of the XVIII century, the reign of Peter I and Catherine II.

Keywords: sentimental travels, historical source, P.I. Sumarokov, P.I. Shalikov, V.I. Izmailov.

4.5. ПУБЛИЦИСТИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ АРТУРА КОНАН ДОЙЛА

© Т.Л. Селитрина

В главе продолжено изучение историко-культурного наследия классиков английской литературы XX века. Публицистика Артура Конан Дойла до недавнего времени была практически неизвестна в России. Благодаря переводчику и издателю Павлу Гелеве часть статей-писем Конан Дойла, опубликованных в разных газетных изданиях Англии, стала доступна русскому читателю. Отмечено, что материал, представленный русскому читателю в книге «Уроки жизни», отличается широчайшей тематикой: от проблем общественной жизни до медицины и оккультных наук. Страстный полемист, Конан Дойл высказывается по множеству вопросов: об ирландском сепаратизме, о крахе британской промышленности, о преступлениях в Конго, об Олимпийских играх и т.д. Анализируются

заметки Конан Дойла о литературном этикете, об этических нормах литературной критики, о пагубной практике запрета публикации книг, неугодных обывателю из-за своей критики пороков буржуазного общества. Анализируется положительный отзыв Конан Дойла о романе Джорджа Мура «Эстер Уотерс», который фирма-распространитель печатных изданий решила изъять из библиотек железнодорожных вокзалов, тем самым закрывая путь книги на национальный рынок. Практически все проблемы, затрагиваемые Конан Дойлом в своих статьях, отличаются актуальностью в восприятии современного читателя. Заслуживает внимания критическая позиция Артура Конан Дойла в отношении редакторов, публикующих свои рецензии под разными именами в самых разнообразных изданиях, формирующих общественное мнение, выгодное для финансовых интересов издателя.

Ключевые слова: Артур Конан Дойл, публицистика, Джордж Мур, «Эстер Уотерс», литературная этика, Павел Гелева.

Екатерина Зыкова в своей статье о Конан Дойле в энциклопедическом словаре английской литературы XX века отметила, что Конан Дойл был яркой фигурой английской социальной и политической жизни своего времени: «Член многих литературных и спортивных клубов, активный памфлетист, он ратовал за реформы в армии, законодательстве, судебной практике и т.д.» [1, с. 167].

Публицистическое наследие Конан Дойла велико, оно охватывает широчайшую тематику: медицина, история, философия, политика, общественная жизнь, религия, искусство. Полного издания его публицистики нет даже в Англии, но в России издатель и переводчик Павел Гелева в 2003 году опубликовал часть публицистического наследия писателя под названием «Уроки жизни». В данном контексте нас интересует прежде всего его позиция в отношении художественной литературы, в частности «этических норм литературной критики» [2, с. 102]. Статьи под таким заголовком появились в мае 1909 года в «Дейли Кроникл». Писателю хотелось привлечь общественное мнение к явлению, которое представлялось ему «вопиющим безобразием» и таким образом пригласить «собратьев по перу» к обсуждению этого вопроса.

Речь шла о публикации одним из критиков нескольких рецензий на ту или иную книгу в разных изданиях, так что у читателя могло возникнуть впечатление, что книга вызывает бурю восхищения, или, напротив, негодования, а, как оказалось, эту бурю «взбаламучивает один человек» [2, с. 103]. Конан Дойл возмущен тем, что из года в год порочная практика анонимной критики все возрастает, и требуется отыскать лекарство от этого недуга. Он не собирался опускаться до выяснения личных отношений, но стремился изложить свою точку зрения в самой корректной форме. Конан Дойл похвалил деятельность редактора английского журнала «Букмен», который, являясь серьезным критиком, посылает свою рецензию в нью-

йоркский «Букмен», таким образом формируя общественное мнение по обе стороны Атлантики. По мнению Дойла, критик не нарушает правила игры и действует совершенно законно. Тот же редактор, выступая со своими статьями в еженедельнике «Бритиш Уикли» (главном оплоте литературного нонконформизма), публикует ту же рецензию в этом издании. Поскольку статьи анонимны, общественность воспринимает их как независимые авторитетные суждения. Но в том же «Бритиш Уикли» есть две колонки литературных комментариев, авторы которых подписываются «Клаудиус Клер» и «Человек из Кента». Как оказалось впоследствии, это все тот же критик, который уже высказался в трех изданиях. Конан Дойл замечает, что «создается впечатление, что в прессе царит чудесное единодушие» [2, с. 103].

Если же читатель раскроет достаточно фривольный журнал «Скетч», то обнаружит ту же самую рецензию, только с другими подписями. А это, по мнению Дойла, уже «нечестная игра» [2, с. 103]. Вдумчивый читатель в конце концов придет к заключению, что во всех этих рецензиях излагается мнение одного и того же человека. Вместо плюрализма мнений, один человек решает судьбу книги, и книгоиздатели попадают в зависимость от воли очень небольшой группы людей. Конан Дойл обращает внимание на то, что четверо или пятеро рецензентов «способны монополизировать всю литературную критику Лондона, и в таком случае ни один дебютант не сумеет пробиться к читателю без их санкции» [2, с. 103]. Конан Дойл категорически заявляет, что «такое положение дел недопустимо» [2, с. 103]. Он считает, что подобное безобразие можно предотвратить путем обнародования подобных фактов и свободной дискуссии на страницах газет и журналов. На взгляд Конан Дойла, читатель вправе ожидать, что та или иная критическая позиция принадлежит самой газете и не является «отголоском другого издания» [2, с. 103].

Конан Дойл подчеркивал, что им «владеют высшие интересы литературы, правила честной игры» [2, с. 103]. В Англии, на его взгляд, уже выработаны правила, регулирующие публикацию рекламы, а литературные издания зависят от них напрямую; поэтому «нельзя лицедействовать под множеством масок... писательское сообщество должно положить конец этой порочной системе» [2, с. 104]. Конан Дойл подчеркивал, что он «не осуждает негативную критику как таковую», «ее как раз не хватает» [2, с. 104]. Он выступал против порочной системы, которая позволяет одному человеку публиковать несколько критических статей в разных изданиях, выдавая их за мнения разных авторов. На его взгляд, «подобная система таит величайшую опасность для британской литературы» [2, с. 104]. Ознакомившись с этой своей публикацией от 16 мая, он не обнаружил одного важного для себя тезиса, который газета опустила. В этой фразе он обратил внимание на то,

что редактор может руководствоваться, публикуя ту или иную статью, исключительно собственными финансовыми интересами [2, с. 104]. Не случайно он утверждает, что часто судьба писателя оказывается в руках газетчиков.

В этой связи следует обратить внимание на статью Конан Дойла о романе Джорджа Мура «Эстер Уотерс». Эта статья была опубликована 1 мая 1894 года в «Дейли Кроникл». Конан Дойлу стало известно, что «Обществу писателей» поручено рассмотреть вопрос об изъятии книги Джорджа Мура «Эстер Уотерс» с книжных полок железнодорожных вокзалов. Конан Дойл сознает, что фирма «Смит и сын», распространяющая книги, – частная, и может поступать так, как ей заблагорассудится, тем более что она давно превратилась в общественную организацию. Однако Конан Дойл считает, что долгом каждой газеты, которой небезразличны судьбы литературы, дать комментарий к происходящему. На его взгляд, фирма не имеет права изымать произведения художественной литературы из книжных палаток и вокзальных библиотек, поскольку таким образом закрывается путь книги к читателю.

По мнению Конан Дойла книга «Эстер Уотерс» хорошая и серьезная, поскольку «охватывает многие жизненные аспекты, раскрывая каждый из них с наблюдательностью и вдумчивостью, характерной для высокой литературы» [2, с. 86].

Героиня романа Эстер Уотерс устраивается судомойкой в поместье, где готовят скаковых лошадей к дерби. Жизнь хозяина поместья, жокеев, букмекеров и жителей небольшого городка связана со скачками, ставками, выигрышами, и т.д. Однако на протяжении книги показано, как всех главных персонажей, причастных к азартным играм, ждет разорение и гибель. Конан Дойл считает эту книгу серьёзной, поскольку «рассмотрение ряда жизненно важных проблем не может не заставить даже самого легкомысленного читателя задуматься о том, что маленькие человеческие трагедии окружают его на каждом шагу, и что для демонстрации благородства духа иногда не стоит идти дальше собственной кухни» [2, с. 86].

Конан Дойл уверен, что «из всех проповедей против азартных игр когда-либо прозвучавших в литературе эта – самая сильная, несмотря на то, что речь тут идет о вещах, которые, если преподнести их грубо, действительно могут вызвать неприятие, но вряд ли найдется критик, который упомянул бы господина Мура в отсутствии вкуса; одно дело – выявлять порок, совсем другое – пытаться сделать его привлекательным для читателя» [2, с. 86].

Конан Дойл задается вопросом «вправе ли господа “Смит и сын” столь сурово наказывать автора и его книгу, закрывая для нее значительную долю

национального рынка» [2, с. 86]. Конан Дойл считает, что обязанность фирмы-поставщика состоит в том, чтобы распространять литературу, а не в том, чтобы по собственной инициативе брать на себя незаконные функции цензора. Возможно, - полагает Конан Дойл, - что советникам фирмы представляется аморальным описание определенных сторон человеческой жизни. По его мнению, есть люди, «которые считают ничуть не менее аморальным тот факт, что огромная масса литературы посвящена вещам в высшей степени легкомысленным» [2, с. 86]. На его взгляд, если книга вызывает нарекания, то есть законные формы воздействия, а в данном случае фирма устанавливает свои собственные законы, не имеющие отношения к законодательству. Конан Дойл подчеркивает, что книга «Эстер Уотерс» «хороша как в художественном, так и в этическом отношении, но если она будет запрещена, то и другие правдивые и серьезные произведения не смогут рассчитывать на благосклонность фирмы» [2, с. 86].

Конан Дойл здесь поднимает серьезную проблему: читатель и писатель, писатель и издатель, общественное мнение и судьба писателя. В этой связи стоит упомянуть о травле, которой подвергся Томас Гарди за свои поздние романы. Его обвиняли в отступлении от истины, а его книги «Джуд Незаметный» и «Тэсс из рода д'Эрбервилей» «считали учебниками безнравственности, подрывающими истоки религии и семьи» [3, с. 218]. 7 августа 1897 года в статье о литературном этикете в газете «Дэйли Кроникл» Конан Дойл призывал писателей хранить славные традиции, полученные по наследству от великих предшественников, «подчеркивая величие литературы как таковой» [2, с. 99]. Он уверен, что литература, затрагивающая актуальные проблемы бытия, выраженная в талантливой художественной форме, безусловно дойдет до читателя, но информацию о художественных достоинствах книг должны довести до широкой публики рекламные агентства.

Он сам тринадцатого ноября 1926 года в заметке в «Спектэйтр» обратил внимание на новинки американской литературы, заметив, что «хорошему английскому роману американцы всегда оказывали самый тёплый приём» [2, с. 395]. Он подчеркнул, что «за океаном выпускается много книг, значительная часть которых до английского читателя не доходит» [2, с. 395].

Ранее в январе 1895 года Конан Дойл в своей заметке для «Дейли Кроникл» с огорчением отметил, что «поспешные и подчас вредные впечатления разного рода путешественников, посещающих США, часто дают ошибочные оценки стране, которая обладает иным типом мышления и иным образом жизни» [2, с. 88]. По его мнению, целью любого английского

писателя при посещении Америки может быть в первую очередь знакомство со страной и людьми, а заработок должен остаться на втором месте.

После своих лекций в Америке Конан Дойл опубликовал в «Таймс» статью «Англия и Америка» (7 января 1897 года). Он считал, что для того, чтобы понять отношения американцев к Великобритании, достаточно обратиться к школьному учебнику американской истории. Он подчёркивает, что в учебнике отражена череда конфликтов США с Британией, в которых, на его взгляд, виновна была Британия. Конан Дойл полагал, что Англия была не права в вопросе о налогообложении и конфликте с нейтральными судами. На его взгляд, если для английской истории война 1812 года не имела определяющего значения, то, напротив, в американской истории она оставила множество горьких воспоминаний. Дойл напомнил об «угрюмой позе» Британии, когда США обрели независимость, о нападении на американский фрегат английского военного корабля в мирное время, о враждебности английской прессы во время гражданской войны в США. С точки зрения американцев, – рассуждал Конан Дойл, – вся история Великобритании – это нескончаемая война с США. Он замечает, что британская пресса не пишет о промышленном прогрессе в США, о героизме солдат на войне, игнорирует движение суфражисток и обретение американским народом всеобщего права на образование.

Конан Дойл даже Диккенса и миссис Троллоп называет туристами, которые поразились тому, что трудящийся американец овладевал десятком разных профессий, чтобы «адаптироваться к нуждам быстрорастущего общества» [2, с. 93]. Он иронично добавляет, что, безусловно, американцы не обрели манер выпускников Оксфорда.

Ни Диккенс, ни миссис Троллоп, по мнению Конан Дойла, не могли оценить «всеподавляющей энергичности и природной жизненной силы американского народа» [2, с. 98]. Недоброжелательным английским газетчикам Конан Дойл противопоставляет американских писателей: Вашингтона Ирвинга, Эмерсона, Холмса, которые писали об Англии с исключительной доброжелательностью и любовью.

Конан Дойл считает, что следует демонстрировать «братские чувства двух народов даже самыми незначительными практическими действиями» [2, с. 93]. Он приводит в пример Статую Свободы, являющуюся символом дружеских чувств французского народа, поскольку статуя несёт свет каждому судну, входящему в нью-йоркский порт.

Он предлагает создать в Лондоне Общество англо-американской дружбы для всех государств, входящих в Британскую империю. Задачей организации, – полагает Конан Дойл, – станет распространение

доброжелательного отношения стран друг к другу, знакомство широкой публики с литературой двух стран. Подобная организация, на его взгляд, послужит величайшей цели – укреплению дружбы между всеми англоговорящими странами.

Статьи и письма Конан Дойла, его публицистическое наследие позволяет по-новому оценить творчество Артура Конан Дойла, увидеть в нём не только автора превосходных детективных историй, но и выдающегося человека, гуманиста, человека на все времена.

Список литературы

1. Зыкова, Е. Дойл Артур Конан // Энциклопедический словарь английской литературы XX века / отв. ред. А.П. Саруханян; Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького РАН. – М.: Наука, 2005. С. 166–169.
2. Конан Дойл Артур. Уроки жизни. М.: Аграф, 2003. 608 с.
3. Кондратьев, Ю.М. Гарди // История английской литературы. Издательство Академии Наук СССР. – Москва: 1958 т. 3. С. 174–235.

THE JOURNALISTIC LEGACY OF ARTHUR CONAN DOYLE

T.L. Selitrina

The chapter continues the studies of the historical and cultural heritage of the 20th-century English literature classics. Until recently, Arthur Conan Doyle's journalism was virtually unknown in Russia. Thanks to the translator and publisher Pavel Geleva, part of Conan Doyle's articles and letters, published in various English newspapers, has become accessible to Russian readers. The article highlights the wide range of topics covered in the book "Life Lessons", which includes issues related to social life, medicine, and the occult. As a passionate polemicist, Conan Doyle expressed his views on a wide range of issues, including Irish separatism, the collapse of British industry, crimes in the Congo, the Olympic Games, and more. This article analyzes Conan Doyle's writings on literary etiquette, the ethical standards of literary criticism, and the detrimental practice of banning books that criticized the vices of bourgeois society. The article explores Conan Doyle's positive review of George Moore's novel "Esther Waters", which the publishing company decided to remove from railway station libraries, thereby preventing the book from reaching the national market. Almost all of the issues addressed by Conan Doyle in his articles are relevant to contemporary readers. Arthur Conan Doyle's critical stance towards editors who publish their reviews under different names in various publications that shape public opinion in favor of the publisher's financial interests deserves attention.

Keywords: Arthur Conan Doyle, journalism, George Moore, "Esther Waters", literary ethics, Pavel Geleva.

4.6. КАТЕГОРИЯ «ИСТОРИЗМА» В РУССКОЙ «МАССОВОЙ» ЛИТЕРАТУРЕ КОНЦА XVIII – ПЕРВОЙ ТРЕТИ XIX ВЕКА: ОСОБЕННОСТИ ОСМЫСЛЕНИЯ И РЕЦЕПЦИЯ КАРАМЗИНСКОЙ ТРАДИЦИИ

© М.В. Синицына

Глава посвящена рассмотрению категории историзма в русской «массовой» литературе конца XVIII – первой трети XIX века. Цель работы – определить своеобразие историзма и его значение в контексте «массового» сентиментализма. В статье используются сравнительно-исторический и типологический методы исследования категории историзма, а также комплексный анализ текстов сентиментальных повестей. В результате исследования было определено символическое значение истории для сентиментальных авторов с учетом нового комплекса эмоций чувствительного человека, предромантических тенденций и сакрализации прошлого в их произведениях.

Ключевые слова: историзм, сентиментализм, предромантизм, Н.М. Карамзин, сентиментальная повесть, массовая литература.

«Историзм», открытый Н.М. Карамзиным в его повестях и публицистических сочинениях и окончательно оформленный в историческом труде, был широко воспринят писателями конца XVIII – первой трети XIX века, в первую очередь, представителями так называемого «массового» сентиментализма [1–3] или авторами в той или иной степени, использующими сентиментальную эстетику (от типичных сюжетных ходов и деталей до философского осмысления), которые активно печатались в периодике того времени [4]. К таким писателям следует отнести В.В. Измайлова, П.Ю. Львова, Н.С. Смирнова, В.С. Подшивалова, Н.П. Милонова, Н.П. Брусилова, П.И. Шаликова, К.П. Каменева, М.В. Сушкова, а также раннего И.И. Лажечникова, В.А. Жуковского, А.Ф. Мерзлякова, В.Т. Нарезного, которые в 1790-е гг. начинали свою литературную деятельность, и многих других, в том числе анонимных авторов. Вслед за Карамзиным они вводили «исторический» фон в свои произведения (главным образом в жанр повести), дополняя его комплексом эмоций чувствительного человека. В их произведениях формируется новый подход к истории, который не сводился к простому перечислению фактов и событий минувших дней.

На рубеже XVIII –XIX вв. возрос интерес к истории в массовом сознании как среди «массового» автора, так и среди «широкого» читателя. Многие писатели одновременно создавали художественные произведения и исторические сочинения, черпая из них вдохновение и колорит эпохи, что предвосхитило жанр исторической повести. Эта линия началась от самого Карамзина: в одном смысловом поле находятся его сентиментальные

истории («Евгений и Юлия», «Бедная Лиза», «Юлия», «Наталья, борская дочь», «Чувствительный и холодный», «Деревня» и др.), предромантические («Сиерра-Морена», «Остров Борнгольм»), исторические повести («Марфа Посадница, или Покорение Новагорода») и публицистические сочинения (в первую очередь статьи в «Вестнике Европы»).

Показательный пример в этом отношении – малоизвестный и ныне практически забытый писатель Павел Юрьевич Львов (о нем см. [5–7]). В 1790-е гг., подражая Карамзину, он параллельно работал в жанре сентиментальной повести («Александр и Юлия», «Даша, деревенская девушка», «Софья, русская повесть») и исторического исследования, к примеру, «Храм славы российских героев времен Гостомысла до царствования Романовых» (1803), что позднее привело его к созданию исторической повести «Боярин Матвеев» (1815), где раскрывается тезис о самостоятельности русской истории и ее богатом на события прошлым, не уступающим западноевропейской истории, подчеркивается «давность просвещения в России» [8, с. 7]: «Раскроем деписание русского народа: мы увидим в них, с каких давних веков уже был он озарен светом веры и наук» [8, с. 4–5]. Артамон Сергеевич Матвеев, главный герой повести, приближенный царя Алексея Михайловича, военачальник, дипломат, был современником кардинала Ришелье и графа Оксеншерны. Он творил не менее великие дела, чем французские или шведские государственные деятели, и заслуживает памятника при жизни. Причину величия героев пошлого автор видит в русском воспитании, основанном на любви к Богу и отечеству и почитании родителей [8, с. 25].

Карамзин широко понимал «историзм». Во-первых, это отражение событий других, далеких эпох через показ репрезентативных примеров, введение топонимов исторических мест в современную жизнь человека конца XVIII века (к примеру, изображение Москвы и Симонова монастыря, отсылающее к древнерусским повестям об основании Москвы, фигуре Сергия Радонежского и др.; изображение падения Новгородской республики). Но есть глубинное понимание историзма. По мысли Карамзина, это особое соединение «личного» и «исторического» через категорию нравственности, где границы между частной и общей историей оказываются проницаемыми. Карамзин подошел к оцениванию исторических событий с нравственно-психологической точки зрения [9–11]. В истории важен сам факт присутствия человека, его души, это делает его причастным к большим историческим событиям [10, с. 25].

С душой автора, который в сентиментальной литературе выполняет функции рассказчика, связана тема поиска счастья в исторической и

вневременной перспективе. Она проецируется в область личной морали. Это узловым моментом в сентиментализме, поскольку на нем строится новая концепция личности человека в противоположность рационалистической. Практически одновременно Карамзин и В.Ф. Малиновский, писатель и дипломат, автор сентиментального путешествия «Россиянин в Англии» (об авторе см.: [12; 13, с. 190]) выдвинули мысль о нравственной природе счастья. Карамзин писал, что счастье посещает его в уединении. Он выводит нравственную формулу счастья: «Быть счастливым, есть быть верным исполнителем естественных мудрых законов; а как они основаны на общем добре и противны злу, то быть счастливым есть... быть добрым» («Разговор о счастии») [14, с. 38, 40]. А Малиновский пишет: «Удаление противных страстей и чувство приятных доставляет нам счастливую жизнь»; «Итак счастье большею частью зависит от нас самих, а не от одних обстоятельств нашей жизни. <...> Так сотворил нас Творец, чтобы мы счастьем других были счастливы, и в сем наиболее является его мудрость и благодать» («Россиянин в Англии») [15, с. 69, 71]. В осмыслении исторического процесса и законов человеческой жизни Львов также указывает на способ правильного «прозревания» событий, постижения истинного смысла истории и бытия: «Человек, уединясь, входит в святилище сердца своего и в нем, исследуя себя, научается превосходнейшей из наук: быть счастливым» [8, с. 3].

Историзм также связан с особым пониманием времени, которое является не просто фоном событий, оно «само существо и качество» [10, с. 27] исторического плана повествования, и которое, по мнению Карамзина, нужно «открывать» с помощью творческой интуиции писателя. В «Бедной Лизе» история представлена как переживание: изображен оставленный монастырь, и нужен кто-то, кто заглянет в стены разрушенного монастыря, где воеет ветер, кто осмыслит историю молодого монаха. В сознании повествователя оживают картины прошлого: «Там, опершись на развалинах гробных камней, внимаю глухому стону времен, бездною минувшего поглощенных, – стону, от которого сердце мое содрогается и трепещет» [16, с. 72]. И будто подхватывая этот сюжет, неизвестный автор повести «Пламя и Линна» рассказывает историю юного монаха, где явно проступают предромантические черты в пейзажном плане: «На самом крае грозного мелового утеса возвышаются четыре готические остроглавые башни, от древности мхом и травой поросшие» [17, с. 265], используется карамзинский всеохватный панорамный взгляд с прозрачно зашифрованным индексом места действия: «...вправо мелькает едва за отдаленностью видимая старинная крепость, влево – дремучий сосновый лес, начинаясь перед

монастырем, простирается за горизонт; по одной стороне его течет извилистый Д *-н, а по другой – зеленеют луга и пашни» [17, с. 266]. Завершается повесть в карамзинском духе – мыслью о примирении человека с судьбой.

В литературе массового сентиментализма не так много собственно исторических повестей. Скорее в сентиментальных повестях проявляются предромантические тенденции, связанные с явлением оссианизма на рубеже XVIII–XIX вв. и обращением в древним историческим временам. Но исторический фон отчетливо проступает во многих в сентиментальных повестях (надо заметить, что среди них есть много текстов, лишённых примет какого-нибудь исторического времени и являющихся пространном рассуждением о нравственности и пороках). К примеру, в произведениях Жуковского, Нарезного, Муравьева, Львова, Смирнова воссоздается древнерусский колорит.

В «Рогвольде» (1798) Нарезного воспроизводятся события популярного в конце XVIII века сюжета о разорении Полоцка и пленении князем Владимиром княжны Рогнеды. Он предвосхищает размышления Карамзина в статье 1802 года в «Вестнике Европы», где приводится экфрасис ещё ненаписанной картины с психологической точностью историка. Эпизод, где Рогнеда бросается с ножом на Владимира описывается так: «Я, кажется, вижу перед собою изумленного и наконец тронутого Владимира; вижу несчастную, вдохновенную сердцем Гориславу, <...> Владимир приподнялся с ложа и держит в руке вырванный им нож; он слушает Рогнеду с таким вниманием, которое доказывает, что ее слова уже глубоко проникли к нему в душу» [14, с. 211]. Нарезный, как и Карамзин, обращает внимание в первую очередь на внутренний мир князя Владимира: «Мечталось ему, что тени поражённых готовы были излить на него всю свою ярость; что кровь их, превращаясь в пламенную реку, готова была окружить Владимира. – Таковы мечтания смущали душу северного Героя, вздохи теснились в груди его, – и Монарх полуночи терзался в своем духе» [18, с. 353]. Автор вольно обходится с историческими фактами (к примеру, никакого восстановления утраченного могущества полоцкого княжества не было), но точно передает дух эпохи, изображая Владимира в момент наивысшего душевного напряжения.

М.Н. Муравьев в очерке «Оскольд» (1810) также добавляет чувствительности историческим персонажам. В духе предромантизма он изображает своих героев носителями тех качеств, которые составляли этико-эстетический идеал «чувствительного» человека: замыкающийся на единстве добра и красоты (идея, идущая от античной калокагатии) или шире – на

сентименталистской триаде «чувствительность – добродетель – любовь» [4, с. 186]. Предромантизм, стоящий на стыке эстетических парадигм, понимал историю не только как набор фактов, но и прорывался в мистическое измерение, возникшее в первую очередь под влиянием оссианизма.

В большинстве сентиментальных повестей исторический фон служит постольку, поскольку он демонстрирует соотношение личной и общей истории. Отсылка к знакомым историческим местам нужна, чтобы показать, как жизнь частного человека растворяется в историческом времени. Берущая начало от Карамзина традиция описывать Москву как сосредоточение «культурного, исторического и рукотворного наследия» [10, с. 53] развивается во многих произведениях массового сентиментализма: «Прекрасная Татьяна, живущая у подошвы Воробьевых гор» В.В. Измайлова, «История бедной Марьи» Н.П. Милонова, «Марьиная роща» В.А. Жуковского. А в 1810 году К.Н. Батюшков в очерке «Прогулка по Москве» (1810) обобщил эти размышления: «Здесь мы видим тени великих людей, которые, отыграв важные роли в свете, запросто прогуливаются в Москве» [19, с. 34].

В повести-элегии Жуковского «Марьиная роща» действие происходит во времена князя Владимира. В легендах осталась история Услава и Марии, которая по уровню философского осмысления соотносится с «Бедной Лизой». Используется топос хижины, приведены точные координаты ее нахождения, пространственные формулы «там, где» (для Карамзина было крайне важно обозначить место физического нахождения Лизы в пространстве): «...там, где прозрачная река Яуза одним изгибом своим прикасается к роще <...> – там некогда погибла несчастная Мария; там сооружена была над гробом ее часовня во имя богородицы, там наконец и Услад кончил печальный остаток своей жизни» [20, с. 369]. Марьиная роща, как Лизин пруд у Карамзина, становится символическим пространством, где частная жизнь неразрывно связана с общим историческим ходом.

Измайлов в повести «Прекрасная Татьяна, живущая у подошвы Воробьевых гор» (1804) берет внешние ориентиры, по которым читатель вспоминает «Бедную Лизу» – Москву и ее окрестности, но уменьшает полномочия фигуры рассказчика. Москва видится сквозь призму героев (Татьяны и ее отца), а не повествователя, что принципиально важно, поскольку именно в фигуре повествователя в карамзинской повести было сосредоточено историософское осмысление судьбы русского государства. Измайлов обращается не к древним летописям за вдохновением, а к идиллиям: «В прекрасное майское утро молодая сельская красавица стояла на берегу Москвы-реки у подошвы Воробьевых гор и с милою улыбкою глядела вслед за легким челночком, который, рассекая волны, удалялся далее

и далее от берега» [17, с. 158]. В отце героини заложен потенциал объективного рассказчика (по своим психологическим установкам он похож на него), но герой ограничен своим взглядом, и не достигает широты понимания чувствительного рассказчика. Москва-река – еще один знаковый ориентир в сентименталистском мире, превращается в самостоятельный образ. Волны Москвы-реки представлены как сюжетообразующий элемент: «Москва-река сильно волнуется и, конечно, предвозвещает нам бурю. – И впредь да не волнуется Москва-река и не предвозвещает нам бури!» [17, с. 158, 160]. В «Бедной Лизе» Москва-река упоминается дважды (брошенные в реку цветы и идиллические мечты Лизы, сидя на берегу реки), а у Измайлова десять раз, что неслучайно, поскольку река становится отражением психологического состояния героини и обнаруживает глубинную связь с идиллией: «...шум Москвы-реки, который волны некогда ее так веселили, показался ей на сей раз унылым и беспокойным» [17, с. 160]. В повести Милонова «История бедной Марьи» (1805) образ Москвы еще больше редуцируется и служит как бы зачином повести: «В окрестностях Москвы белокаменной, в прекрасной деревушке, лежащей на берегу Москвы-реки, жила Марья, дочь богатого откупщика, милая, прелестная девушка, каких мало на свете и какими только Москва богата» [17, с. 241]. Далее в тексте Москва и ее окрестности никак не влияют на сюжет.

Таким образом, историзм становится органической частью массовой литературы конца XVIII – первой трети XIX века, а карамзинская традиция довольно быстро утверждается. Многие писатели по своим эстетическим воззрениям были классицистами (к примеру, П.Ю. Львов), и категорию подражания они понимали с позиций нормативной поэтики, то есть как эстетический принцип ориентации на лучшие образцы, а повести Карамзина, в которых заложены жанровые признаки исторической повести, таковыми считались. С одной стороны, новаторы (сентименталисты) стремились вписать исторический план в новую сентиментальную парадигму, показав верность духу истории самого описываемого субъекта, то есть чувствительного рассказчика, в речи которого формировался крайне напряженный смысл истории. С другой, историзм часто оказывался условным, соблюдающим внешние черты изображаемой эпохи. Тем не менее эстетический идеал для большинства писателей рубежной эпохи виделся в «прозревании» самого времени, открывании самого духа истории, что достигалось благодаря слиянию психологическо-личного, пейзажного и исторического уровней повествования и свидетельствовало о возможности восстановления природно-культурного единства человека и мира.

Список литературы

1. Автухович, Т.Е. Федор Эмин и массовая литература в творческом сознании Н.М. Карамзина // Просветитель и романтик. Памяти профессора Московского университета А.А. Смирнова (1941–2014) / Сост. и отв. ред. А.В. Лебедев. – М.; СПб.: Нестор-История, 2019. С. 38–45.
2. Жирмунский, В.М. Гете в русской литературе. Л.: Гослитиздат, 1937 (тип. им. Лоханкова). 674 с.
3. Лотман, Ю.М. Об одном читательском восприятии «Бедной Лизы» Н.М. Карамзина. (к структуре массового сознания XVIII в.) // XVIII век. Сб. 7. – М.; Л.: Наука, 1966. С. 280–285.
4. Сеницына, М.В. Журнал «Приятное и полезное препровождение времени» в литературном контексте 1790-х гг. Дис. ... к. филол. н. – М.: МГУ, 2021. 215 с.
5. Кочеткова, Н.Д. «Бедная Лиза» Карамзина и «Даша, деревенская девушка» П.Ю. Львова // От Карамзина до Чехова. Томск, 1992. С. 8–12.
6. Орлов, П.А. Русский сентиментализм. С. 184–190.
7. Царева, В.П. Роман, П.Ю. Львова «Российская Памела...» // Проблемы изучения русской литературы XVIII в. Вып. 3. – Л., 1978. С. 50–56.
8. Львов, П.Ю. Храм Славы российских ироев, от времен Гостомысла до царствования Романовых. – СПб.: При Императорской Академии наук, 1803. 236 с.
9. Канунова, Ф.З. Из истории русской повести: (Историко-литературное значение повестей Н.М. Карамзина). – Томск: Изд-во Том. ун-та, 1967. 188 с.
10. Топоров, В.Н. «Бедная Лиза» Карамзина. Опыт прочтения: К двухсотлетию со дня выхода свет. – М.: Изд. центр Российск. гос. гуманит. ун-та, 1995. 509 с.
11. Алпатов, Т.А. Проза Н.М. Карамзина: поэтика повествования. М., 2012. 560 с.
12. Беспрозванный, В.Г. Кто был автором «Россиянина в Англии»? // В честь 70-летия профессора Ю.М. Лотмана. – Тарту: Эйдос, 1992. С. 49–56.
13. Лотман, Ю.М. Сотворение Карамзина. – М.: Книга, 1987. 336 с.
14. Карамзин, Н.М. Полное собрание сочинений: В 18 т. Т. 17: Нравственная философия. История и осовремененное состояние России и Европы. Литературная и театральная критика. / Сост., подг. текста и примеч. А. Кузнецова. – М.: Терра-Кн. клуб, 2008. 680 с.
15. Приятное и полезное препровождение времени. 1796. Ч. 11. С. 69–71.
16. Карамзин, Н.М. Полное собрание сочинений: В 18 т. / Под ред. проф. А.Ф. Смирнова; Сост. и подгот. текстов А.М. Кузнецов. Т. 14: Стихотворения и стихотворные переводы; Проза 1780 – начала 1790-х годов. – М.: Терра-Кн. клуб, 2005. 444 с.
17. Русская сентиментальная повесть / Сост., общая ред., вступит. статья и комментарии П.А. Орлова. – М.: Изд-во МГУ, 1979. 336 с.
18. Приятное и полезное препровождение времени. 1798. Ч. 20. С. 353.
19. Батюшков, К.Н. Сочинения К.Н. Батюшкова. Т. 2., 1885. 584 с.
20. Жуковский, В.А. Собрание сочинений: В 4-х т. Т. 4. – М.; Л.: ГИХЛ, 1960. 783 с.

THE CATEGORY OF "HISTORICISM" IN RUSSIAN "POPULAR" LITERATURE OF THE LATE 18TH AND THE FIRST THIRD OF THE 19TH CENTURIES: FEATURES OF UNDERSTANDING AND RECEPTION OF THE KARAMZIN TRADITION

M.V. Sinitsyna

The chapter discusses the category of historicism in Russian popular literature of the late 18th and the first third of the 19th centuries. The aim of the study is to identify the unique characteristics of historicism and its significance in the context of popular sentimentalism. The article utilizes comparative historical and typological methods to examine the category of historicism as well as a comprehensive analysis of the texts of sentimental tales. The study identifies the symbolic significance of history for sentimental authors, taking into account the new complex of emotions of the sentimental hero, pre-romantic tendencies, and the sacralization of the past in their works.

Keywords: historicism, sentimentalism, pre-romanticism, N.M. Karamzin, sentimental tale, popular literature.

4.7. ОСОБЕННОСТИ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ КРЫМСКИХ СОБЫТИЙ ЭПОХИ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ В ПОЭЗИИ И. СЕЛЬВИНСКОГО

© С.П. Гудкова, Е.О. Шеянова

Целью работы является осмысление военной лирики И. Сельвинского, рассматривающей трагические события оккупации Крыма во время Великой Отечественной войны. На примере анализа ряда стихотворений И. Сельвинского, посвященных конкретно-историческим событиям: немецкая карательная операция в с. Багерово, героическая оборона Севастополя, подвиг экипажа танка Н. А. Тимофеева и др., подчеркивается документальная основа поэтических текстов. Применяя культурно-исторический метод, а также метод целостного анализа художественного произведения, делается вывод о тяготении поэта к синтезу жанровых форм репортажа, документальной хроники, баллады, стихотворного рассказа, что придает поэтическому тексту особую точность, достоверность, драматизм и глубокую эмоциональную взволнованность. Используя необычный ритмико-интонационный рисунок стиха, многообразные синтаксические и фонетические приемы, поэт не только создает гимн негибаемому мужеству защитников Крымского полуострова, но и во многом расширяет смысловые коды крымского текста.

Ключевые слова: И. Сельвинский, Крым, Великая Отечественная война, военная лирика, синтез документального и художественного, поэтический репортаж, лирический герой.

В современном отечественном литературоведении большой интерес вызывает проблема функционирования крымского текста. С данным понятием, как утверждают исследователи, неразрывно связано понятие «крымский миф», являющееся его своеобразным «цементирующим началом»: «он есть то неизменное, на чем могут держаться разнообразные и разножанровые варианты обращений художников к крымским реалиям: от ничтожного до великого» [1, с. 36]. С.О. Курьянов выделяет шесть вариантов

крымского мифа – «христианский», «восточный», «райский», «античный», «военный», «курортный». На основе убедительных выводов исследователь дает развернутое определение крымского текста. Под ним понимается «топический свертхтекст, в котором вполне или частично явлены созданные писателями с помощью единого семиотического кода в разные литературные периоды и в различных (с точки зрения родовой, видовой, жанровой, а также идейной направленности) литературных произведениях устойчивые (константные) мифологизированные представления о Крыме, отражающие неповторимость крымской земли и способные запечатлеваться воспринимающим сознанием независимо от историко-культурной эпохи, к которой интерпретатор принадлежит» [1, с. 38].

На наш взгляд, существенный вклад в понимание крымского текста вносит и поэзия эпохи Великой Отечественной войны, раскрывающая трагическую судьбу Крыма, отмеченную героической обороной, жестокой оккупацией, массовым сопротивлением и глубокими демографическими потрясениями.

Продолжая традиции русской поэзии второй половины XIX в., отразившей эпохальные события времен Крымской войны 1853–1856 гг. (Ф. Глинка, А. Апухтин, Ф. Тютчев, Н. Некрасов, Л. Мей, В. Бенедиктов, А. Толстой и др.), поэты-фронтовики Великой Отечественной войны (Н. Панченко, Н. Тарасенко, И. Сельвинский, К. Симонов, Ю. Друнина, А. Лесин, Б. Серман, С. Пивоваров, А. Красовский и мн. др.) во многом дополняют семантические коды «военного» мифа своими глубокими лирико-философскими размышлениями о трагических событиях русской истории. Великая Отечественная война оставила глубокий след на крымской земле, и защита Крыма, особенно героическая оборона Севастополя, стала одной из самых значимых и героических страниц.

Следует отметить, что Крым имел огромное стратегическое значение: контроль над ним означал господство на Черном море, угрозу нефтеносным районам Кавказа и безопасность южного фланга советско-германского фронта. Важными вехами для Крыма стали такие события, как сентябрь 1941 г. – вторжение на полуостров войска вермахта через Перекопский перешеек. Героическая оборона Севастополя (30 октября 1941 – 4 июля 1942 гг.) стала одной из самых длительных и героических оборон в истории Великой Отечественной войны. Город выдержал три мощных штурма. Защитники (моряки, солдаты Приморской армии, ополченцы) проявляли невероятное мужество и упорство. Падение города после 250 дней осады стало тяжелейшей утратой для России. Трагический след оставила и Керченско-Феодосийская десантная операция (декабрь 1941 – май 1942 гг.),

начальный успех которой сменился катастрофой в мае 1942 г. («Керченская катастрофа»), что предопределило падение Севастополя. Оказавшийся под контролем нацистской Германии и Румынии, полуостров подвергся террору и геноциду. Происходило систематическое уничтожение евреев, крымчаков и цыган. Багеровский ров, концлагерь на территории совхоза «Красный» стали символом Холокоста в Крыму. Крымская наступательная операция, предпринятая весной 1944 г., положила начало стремительному освобождению Крыма, где в течение нескольких дней (с 11 по 15 апреля) были освобождены такие города, как Керчь, Симферополь (штурм Сапун-горы), Феодосия, Бахчисарай, Алушта, Судак. Полуостров стал ареной ожесточенных сражений, символом стойкости и местом страшных преступлений против человечности. Последствия войны, особенно депортации, кардинально изменили демографический и культурный ландшафт Крыма на десятилетия вперед [см.: 2].

Русская литература и прежде всего поэзия как более оперативный род литературы с первых же дней войны начала демонстрировать беспримерный героизм и мужество нашего народа в борьбе с немецкими захватчиками. В своих стихах поэты-фронтовики: Н. Панченко, Н. Тарасенко, И. Сельвинский, К. Симонов, Ю. Друнина и др. показали героизм защитников и освободителей Крыма; раскрыли чудовищные преступления нацистских оккупантов, глубочайшую национальную трагедию, вызванную депортацией народов; передали силу массового сопротивления в тылу врага.

Безусловно, в первую очередь, обращает на себя внимания лирика поэтов, которые сами стали участниками тех трагических событий. Один из самых мощных и своеобразных пластов в поэзии о крымских событиях во время Великой Отечественной войны является лирика Ильи Сельвинского (1899–1968). Будучи не только поэтом, но и непосредственным участником боевых действий, И. Сельвинский создал стихи, поражающие драматизмом, глубиной психологизма, формальным новаторством. В начале войны он добровольцем уходит на фронт, становится военным корреспондентом газеты «Сын отечества» 51-й Отдельной армии, защищавшей Крым. В феврале 1942 г. был переведён в газету «Боевой натиск» Крымского фронта, в 1942–1943 гг. служил в газетах Северо-Кавказского фронта и Отдельной Приморской армии [3].

И. Сельвинский воевал под Севастополем, был тяжело ранен, перенес две контузии. Являясь непосредственным участником происходивших событий на крымской полуострове, поэт создает стихи, отличающиеся правдивостью и документализмом. К таким произведениям можно отнести «Я это видел!» (1942), «Баллада о танке КВ» (1942), «Аджи-Мушкой» (1943), «Боевая

крымская» (1943) и др. Его стихи лишены парадности и ложного пафоса. Он представляет войну глазами солдата, находящегося внутри тех трагических событий. Обращаясь к лирике как особому эмоциональному роду литературы, поэт передает весь ужас и боль от увиденного. К «поэзии-крика» можно отнести стихотворение И. Сельвинского «Я это видел!», в котором представлена ужасная картина геноцида евреев: расстрела женщин, детей и стариков в с. Багерово: «Нет! Об этом нельзя словами... / Тут надо рычать! Рыдать! / Семь тысяч расстрелянных в мерзлой яме, / Заржавленной, как руда» [4].

В январе 1942 г. И. Сельвинский находился в Керчи, когда там проходила Керченско-Феодосийская десантная операция. В своем дневнике поэт записывает: «О себе и о том, как жил, что видел – после. Важно то потрясающее впечатление, которое производит Керчь после немцев. Попал я в нее с десантом 2-го эшелона. Город полуразрушен. Бог с ним – восстановим. Но вот у с. Багерово в противотанковом рву – 7000 расстрелянных женщин, детей, стариков и др. И я их видел. Сейчас об этом писать в прозе не в силах. Нервы уже не реагируют. Что мог – выразил в стихах» [цит. по: 3]. Поэта поразила картина массового расстрела людей под Керчью. В конце декабря 1941 г. нацисты провели карательную операцию около Камыш-Буруна. В результате этой акции несколько сот местных жителей (в большинстве своем еврейской национальности) были расстреляны над Багеровским рвом [см.: 5]: «Можно не слушать народных сказаний, / Не верить газетным столбцам, / Но я это видел! Своими глазами! / Понимаете? Видел. Сам. / Вот тут – дорога. А там вон – взгорье. / Меж нами / вот этот – ров. / Из этого рва поднимается горе, / Горе – без берегов» [4].

Использование целого ряда синтаксических фигур – эллипсиса, риторических вопросов, восклицаний; фонетических средств – аллитерации и ассонанса, передает взволнованную речь лирического героя, тесно слитого с образом самого поэта. Автор пристально вглядывается в лица расстрелянных, не в силах передать весь ужас и боль от увиденного. С фотографической точностью он воссоздает лица людей, среди которых одиннадцатилетний «лопоухий Колька», парень-инвалид, бабка, «истерзанная еврейка» с ребенком. Поэт понимает, что им пришлось пережить невероятные страдания. Он словно сам проживает вместе с ними последние минуты их жизни, их глазами смотрит на окружающую трагическую действительность: «Рядом – истерзанная еврейка. / При ней – ребенок. Совсем, / как во сне. / С какой заботой детская шейка / Повязана маминым серым кашне! / О материнская древняя сила! / Идя на расстрел, под пулю идя, / За час, за полчаса до могилы – / Мать от простуды спасала дитя...» [4].

Стихи, передающие нечеловеческую жестокость врагов, становятся поэтическим реквиемом по погибшим, а сам поэт выступает не просто очевидцем, а «рупором» истории, призывающим не забывать ее страшные страницы и не щадить врага. По замечанию В. Анфимова, данное стихотворение стало апогеем «душевного отчаяния писателя при виде жестокости фашистов, когда не остается никаких чувств к сотворившим это, кроме как желания отмщения и справедливого наказания» [цит. по: 6, с. 399]: «Иди ж! Заклейми! / Ты стоишь перед бойней, / Ты за руку их поймал – уличи! / Ты видишь, как пулею бронебойной / Дробили нас палачи, / Так загреми же, как Дант, как Овидий, / Пусть зарыдает природа сама, / Если все это сам ты видел / И не сошел с ума» [4].

Документальной основой отличаются и другие стихи И. Сельвинского. Так произведение «Аджи-Мушкой» явилось эмоциональным откликом поэта на события 1942 г. в Керчи. Аджимушкайские каменоломни – это подземные штольни под Керчью, где после майской катастрофы Крымского фронта 1942 г. укрылись остатки частей Красной армии и гражданские. Оборона длилась с 16 мая по 30 октября 1942 г., при острейшем дефиците воды и продовольствия, под взрывами, дымо- и газоатаками. В центре авторского внимания судьба отряда полковника П. М. Ягунова, который оказался в окружении, прикрывая отступления советских войск с Керченского полуострова. Отряд был вынужден спуститься в Аджимушкайские каменоломни, где почти весь подземный гарнизон погиб. Находясь среди отступающих в глубь острова, поэт пережил горечь поражения и боль оставшихся там героев-защитников. В ноябре 1943 г. он оказался среди первых посетителей каменоломен после освобождения Керчи и под этим впечатлением написал большое стихотворение «Аджи-Мушкой», приближенное к поэмному жанру. Это мощное и трагическое произведение, использующее конкретное историческое место как символ страданий и сопротивления, повествует о мужестве и стойкости советских воинов: «Кто всхлипывает тут? Слеза мужская / Здесь может прозвучать кощунством. / Встать! / Страна велит нам почести воздать / Великим мертвецам Аджи-Мушкой. / Воспрянь же, в мертвый погруженный сон. / Подземной цитадели гарнизон!» [4].

Данное стихотворение во многом перекликается с предшествующим «Я это видел!», где поэт также выступает в роли очевидца нацистских преступлений. Военная лирика И. Сельвинского во многом демонстрирует этику очевидца: отказ от вторичных пересказов, ставка на опыт взгляда. В «Аджи-Мушке» поэт выделяет не личностное «я», а актуализирует «они» и «камень», что придает поэтическому повествованию особенную

сдержанность. Автор создает героико-траурную элегию-репортаж, наполненную драматическим пафосом. В отличие от лозунговой оды, текст строится на визуальном показе следов – «мумифицированных» тел, гипсовой пыли, сводов штолен. Это своеобразный поэтический «музей памяти»: «И вот они лежат по всем углам, / Где тьма нависла тяжело и хмуро, / Нет, не скелеты, а скорей скульптура, / С породой смешанная пополам. / Они белы, как гипс. Глухие своды / Их щедро осыпали в непогоды / Порошей своего известняка» [4].

Использование метафоры гипса, извести, ваяния создают образ подземного Пантеона. Поэт сознательно избегает физиологической натуралистичности: белизна пыли «маскирует» жестокость, но эта «эстетизация» во многом обвинительная, а не успокоительная. Поэтические образы камня, сырости – это не просто фон, а «инструменты» судьбы, которые «долепили» погибших. Это метафора нечеловеческих условий осады (без воды, под завалами и газами): «Во мглистых коридорах подземелья / Белеют эти статуи Войны. / Вон, как ворота, встали валуны, / За ними чья-то маленькая келья / Здесь на опрятный автоматец свой / Осыпался костями часовой» [4].

Сквозной образ скелет-скульптура становится сюжетообразующим, отменяя обезличивание. Перед читателями встают не лики «останков», а личностные памятники, каждый – носитель клятвы/подвига: «Бойцы, как в бой, ушли в каменоломни...»). Омертвевшую материю поэт поднимает до искусства (скульптура), но искусство здесь – не утешение и наслаждение, а окаменевший крик. Семантическое наполнение образов, их художественная зрительность во многом формулируют основную идею поэтического текста – всмотреться и запомнить.

Важное смысловое значение приобретают и лирико-философские раздумья автора о смысле жизни, вызванные картиной диалога командира отряда с его родными. Вкрапление в поэтическую ткань воображаемых выдержек из писем дочери и жены наполняет текст внутренней теплотой, создавая бессмертный образ воина-защитника, которого всегда будут ждать дома: «А он не слышит этих голосов. / Не вспомнит он Саратов или Нижний, / Средь хлопающих оживленных сов / Ушедший в камень. Белый. Неподвижный» [4].

Особый драматизм поэтическому тексту придает и своеобразный ритмический рисунок: использование разной длины строк, неровной цезуры. Автор во многом синтезирует традицию авангардной манеры своего раннего творчества (конструктивизм) и опыта фронтового «поэтического репортажа». «Рванный» ритм стиха передает ощущение надрывного дыхания очевидца

ужасной трагедии. Парцелляция, краткие рубленые периоды, интонационные паузы дорабатывают визуальность неровного пространства (арки, своды, пещеры), создавая акустику штолен. Таким образом, конкретно-историческое место становится поэтическим мемориальным памятником – символом самоотверженного мужества и страданий русских воинов.

На документальном материале рождается и героическая баллада И. Сельвинского «Баллада о танке КВ», опубликованная 21 апреля 1942 г. в газете «Красная звезда». Баллада посвящена подвигу конкретного экипажа тяжелого танка КВ под командованием Лейтенанта Н.А. Тимофеева. Экипаж 17 дней держал оборону в осажденном танке, действовал в глубоком тылу, подавил немецкую оборону, разгромил несколько дотов, пулеметных точек и до 60 солдат противника. Их подвиг был отмечен газетой «Красная звезда» (№5132, 22 марта 1942 г.) и представлением к наградам: «КРЫМ. 23 марта. (Спецкорр. ТАСС). Военный совет фронта наградил орденами и медалями экипаж танка лейтенанта Николая Андреевича Тимофеева. Танк Тимофеева при выполнении боевой задачи наскочил на немецкую мину и вынужден был остановиться. Фашисты бросились было к танку, но пулеметный и артиллерийский огонь из боевой машины заставил их остановиться. 17 суток пятерка отважных советских воинов находилась в танке, застрявшем между нашими и немецкими частями. Ничто не заставило Тимофеева и его товарищей сложить оружие и оставить танк. Ночью кто-либо из экипажа пробирался к нашим, приносил ценные сведения об огневых средствах противника, о местонахождении огневых точек и, захватив продукты, снова возвращался в танк. Чаще всего эту задачу выполнял стрелок-радист сержант Григорий Чирков.

Отремонтировав танк, отважный экипаж снова повел его в бой. Командир машины лейтенант Тимофеев награжден орденом «Красное знамя». Орденом «Красная звезда» награждены старшина Александр Останин и командир орудия Семен Горбунов, медалью «За отвагу» награждены сержанты Григорий Чирков и Павел Чернышев. Политрук С. Москаленко» [7].

И. Сельвинский написал эту балладу по горячим следам событий, как отклик на сообщение о подвиге героического экипажа: «По куполу танка ударил снаряд. / Сквозь щель прорывается дым и газ. / Волосы у бойцов горят, / От гари – слезы из глаз, / А танк, разбив наступательный пыл, / В минное поле вступил» [4].

Следует отметить маркированный жанровый заголовок произведения. Поэты-фронтовики часто обращались к жанру баллады [8]. Их прежде всего привлекал ее синтетический характер: синтез лирики, эпоса и драмы. Отметим, что военная баллада принципиально отличалась от романтической

баллады с ее установкой на таинственность и иррациональность. Военным балладам И. Сельвинского, как и балладным стихам А. Безыменского, С. Гудзенко, А. Жарова, В. Луговского и др. присуще такие черты, как сюжетность, героика, ориентация на документальность, обращенность на современность, изображение реальной жизни в ее повседневности. В данной жанровой форме кардинально меняется и специфика балладного героя. Как справедливо отмечают исследователи, «на смену герою-одиночке приходит народный герой, подвиг которого связан прежде всего с общенародной борьбой. Его образ не индивидуализированный, а обобщенный; характер проявляется не в исключительных и фантастических обстоятельствах, а в драматических моментах современной действительности. Военные баллады отличались простотой композиции, минимальным количеством действующих лиц, однонаправленностью сюжетных линий» [9, с. 59].

Главным героем сельвинской баллады также становится коллективный образ экипажа, подчеркнутый конкретными именами, что придает повествованию документальность и индивидуальность. Стих баллады отличается особой ритмичностью. Поэт воссоздает динамику боя и динамику дыхания экипажа в машине, которому трудно дышать, через серию синтаксических приемов (парцелляция, дробление, инверсия, «рванный ритм», недоговоренность и др.): «И вдруг подымается дымный клуб... / Танк оседает. Толчки коротки. / Гребень трака зарылся вглубь, / Кружил впустую катки, – / И танк, одною правой гребя, / Вертелся вокруг себя» [4].

Архитектоника текста также ориентирована на динамичное движение сюжета. Длительное ожидание танкистов (17 дней обороны) в поэтическом тексте разворачивается в стремительное повествование о героизме и отваге советских воинов. Стремительная завязка – разрыв снаряда, остановка боевой машины и ее наполнение дымом и газом. Развитие действия демонстрирует стойкость экипажа несмотря на физическое и моральное давление: «Отеки. Отдышка. Дробь у виска. / Весь костяк изломан, измят... / Но жаркою верой в свои войска / Жил броневой каземат – / И дни эти были для всех пятерых / Лучшими в жизни их» [8].

Кульминационным моментом лирического повествования становится неожиданное оживление танка и его удар по растерявшемуся врагу. Важное семантическое значение приобретает образ танка, который сливается с членами экипажа и выступает как некий единый живой организм. Отсюда частое использование олицетворений и сравнений: «А он стоял среди вражьих троп, / Словно запаянный гроб»; «Теперь же, купаясь в пулях, он стал / Серебряно-седым / И по утрам исчезал, как во сне...»; «И вдруг в тиши услышал офицер, / Как засмеялся танк» [8].

Как мы смогли убедиться, и в этом произведении И. Сельвинский становится свидетелем, а не риторическим агитатором. Он фиксирует конкретный исторический момент, именуется участниками, говорит о боли, газе, огне, действии. Через эту фиксацию поэт выражает прежде всего уважение к мужеству простых людей. Важно подчеркнуть, что танк вернулся в строй быстрее, чем экипаж; это мощная метафора не только техники, но и человеческого духа, который не так легко восстановить.

Данное произведение И. Сельвинского, как и многие другие, является фронтовой позицией автора: «Я это видел!». Все поэтические образы и детали – огонь, газ, дым, подвиг танка – подтверждены историческими фактами. Жанровые возможности баллады их драматизируют, но оставляют в рамках реального события.

Таким образом, военная лирика И. Сельвинского синтезирует историческую достоверность с глубоким психологизмом и эмоциональностью. Автор тяготеет к крупным жанровым формам – балладе, стихотворному рассказу, лирическому репортажу. Его стихи сюжетны, наполнены визуальными образами. Они отличаются правдивостью, натурализмом и концентрацией на физиологии смерти и боли. Он создает язык вещественной точности и монтажности, но документальная основа текстов переориентирует этот язык на мемориальную этику. Поэт использует мощные, часто шокирующие образы и экспрессивную лексику, что помогает передать весь ужас войны, которую нельзя забыть. Лирический герой, тесно слитый с образом самого поэта, становится не только свидетелем трагических событий истории, но выразителем глубокой авторской эмоциональности. Поэзия И. Сельвинского стала неотъемлемой частью памяти о героизме и трагедии защитников Крыма в Великую Отечественную войну. Его стихи продолжают звучать как реквием по погибшим и как гимн негибаемому мужеству защитников полуострова, становясь поэтическим документом эпохи.

Список литературы

1. Курьянов, С.О. «Тайный ключ русской литературы»: формирование и становление крымского текста в русской литературе X–XIX веков. – М.: ИНФРА-М, 2025. 311 с.
2. Абрамов, В. Керченская катастрофа 1942. – М.: Яуза, Эксмо. 2006. 352 с.
3. Шраер, М.Д. Илья Сельвинский, свидетель Шоа. [Электронный ресурс]. // Новый мир. 2013. № 4. – Режим доступа: <https://nm1925.ru/articles/2013/201304/ilya-selvinskiy-svidetel-shoa-837/> (дата обращения: 18.09.2025).
4. Сельвинский, И. Стихи. [Электронный ресурс]. // РуСтих. – Режим доступа: <https://rustih.ru/ilya-selvinskij> (дата обращения: 15.09.2025).
5. Вольфсон, Б. Кровавые преступления немцев в Керчи // Исторический журнал. 1942. № 8. С. 33–36.

6. Корнеева, Л.Н. У Времени на юру. История Крыма в русской поэзии. – Симферополь: Бизнес-Информ, 2014. 528 с.
7. Москаленко, М. Награда отважным танкистам. [Электронный ресурс]. // Звезда. № 71а. от 25.05.1945. – Режим доступа: <https://base.permgaspi.ru/zvezda/view?id=14523> (дата обращения: 15.09.2025).
8. Осьмухина, О.Ю., Гудкова, С.П. Жанровая система русской литературы XX века. – Саранск: Изд-во Мордовского ун-та, 2016. 74 с.
9. Гудкова, С.П., Назарова, Е.В. Особенности развития жанра баллады в отечественной поэзии 1990-2000-х гг. – СПб.: Изд-во «Нестор-История», 2021. 272 с.

FEATURES OF REPRESENTATION OF CRIMEAN EVENTS OF THE ERA OF THE GREAT PATRIOTIC WAR IN THE POETRY OF I. SELVINSKY

S.P. Gudkova, E.O. Sheyanova

The purpose of this article is to understand the war lyrics of I. Selvinsky, which examines the tragic events of the occupation of Crimea during the Great Patriotic War. Through an analysis of several of Selvinsky's poems dedicated to specific historical events -the German punitive operation in the village of Bagerovo, the heroic defense of Sevastopol, the feat of N.A. Timofeev's tank crew, and others-the documentary basis of these poetic texts is emphasized. Applying a cultural-historical method, as well as a holistic analysis of the work, it is concluded that the poet gravitates toward a synthesis of the genre forms of reportage, documentary chronicle, ballad, and narrative verse, which imbues the poetic text with particular precision, authenticity, drama, and profound emotional resonance. Using the unusual rhythmic and intonational pattern of the verse, and a variety of syntactic and phonetic techniques, the poet not only creates a hymn to the unbending courage of the defenders of the Crimean peninsula, but also in many ways expands the semantic codes of the Crimean text.

Keywords: I. Selvinsky, Crimea, the Great Patriotic War, war lyrics, synthesis of documentary and fiction, poetic reportage, lyrical hero.

4.8. МОТИВ ПАМЯТИ КАК СЮЖЕТООБРАЗУЮЩАЯ ОСНОВА КНИГИ ПОЭМ Е. РЕЙНА «ПРЕДСКАЗАНИЕ»

© С.М. Каримова

Целью главы является осмысление книги поэм Е. Рейна «Предсказание» как крупной жанровой формы, сюжетообразующей основой которой становится мотив памяти. В ходе исследования значительное внимание уделяется синтезу жанровых форм (поэма, стихотворный рассказ) и функции мотива памяти как ключевого организующего начала поэтического контекста. Применяя биографический метод исследования, а также метод целостного анализа художественного произведения, делается вывод о том, что книга поэм Е. Рейна представляет собой целостный сверхтекст, реконструирующий поэтическую биографию лирического героя, тесно слитого с образом самого поэта. При этом мотив памяти, актуализируемый через точную деталь, топонимику, ономастику и ритмико-интонационный рисунок, становится инструментом реконструкции прошлого и связующим звеном с настоящим.

Ключевые слова: Евгений Рейн, поэма, жанр, книга поэм, стихотворный рассказ, память, мотив, образ.

Многоликость творческого процесса рубежа XX–XXI вв. открыто и ясно показала для авторов этого периода необходимость трансформации не только языка, структуры и формы произведений, но и трансформации самого жанра и жанровой системы. На смену тексту приходит «сверхтекст», который позволяет более полно отразить ту реальность, в которой находится писатель или поэт. Наиболее ярко такая трансформация проявилась в современной отечественной поэзии [см.: 1], где своё развитие получили крупные жанровые формы: книги стихов, лирические циклы, книги поэм и т. д. Такие «новообразования» в поэтической среде позволили расширить её, «представить авторское мировосприятие целостно, во всей полноте, отразить масштабность происходящих событий» [2]. Важно заметить, что книга стихов (книга поэм) не представляет собой просто сборник, вбирающий в себя произведения без их взаимной связи, но то целое, которое Брюсов назвал объединением «единой мысли» [3].

Одним из наиболее ярких поэтов, обратившихся к крупной жанровой форме, выступает Евгений Рейн. Несмотря на то, что поэт стал известен массовому читателю достаточно поздно (первая его книга «Имена мостов» вышла в свет лишь в 1984 году), влияние его творчества на развитие литературного процесса XX века сложно переоценить. Продолжив акмеистическую традицию в своих стихах, Рейн углубил понимание «вещественности», ставшей у поэта перенасыщенной, избыточной, но в этой своей «насыщенности» и отражавшей саму жизнь. Использование большого количества существительных и глаголов прошедшего времени позволило создать тот особый стиль поэта, который Бродский когда-то назвал «элегическим урбанизмом», самого же Рейна – «трагическим элегиком» [4, с. 8]. Поэзия Евгения Рейна в большинстве своём действительно пронизана мотивами элегическими: попытка осмыслить ускользающий момент бытия, вернуться и «пережить» его снова, чтобы не заглушить и не потерять ту память, которая и становится главным смыслом, ценностью для лирического героя, представленным как альтер-эго самого поэта. То есть стихи, в которых прослеживается связь с прошлым, для Рейна – это стремление к «ощущению» ускользающего времени, момента, эпохи. Лирический герой поэта через призму вещественности, пытается постигнуть не только окружающую его действительность, но и себя самого, пытается, по выражению Бродского, «узнать себя в соре», из которого вырастают стихи: «Не так уж важно, узнает ли себя читатель в том, что этот поэт говорит о жизни. Важно, что поэт узнает себя в соре, из которого растут его стихи; не менее важно и то, что и сама бесконечность, реши она облечься в плоть и в кровь, в стихах этих и в поэте этом себя несомненно узнает» [4, с. 10].

Объектом исследования статьи становится показательная в данном контексте книга поэм Е. Рейна «Предсказание», опубликованная в 1994 году. Отметим, что книга стала не просто сборником разнородных сочинений, но итоговым, монументальным трудом поэта, вобравшим в себя память личную, память страны и размышления о судьбе отдельно взятого человека. Жанр поэмы для Рейна также весьма важен и показателен: «именно поэма позволяет автору расширить угол зрения» [5, с. 86], охватить всю событийность жизни с её переменчивостью и «текучестью» времени, превратить прозаически «вещный мир» в лирически наполненный, элегически чувственный. Однако стоит отметить, что хотя для автора и важны такие общие черты жанра, как многогеройность, событийность, большой объём и т. д., всё же поэма в творчестве Евгения Рейна претерпевает «переосмысление» и отступает от типичных и, скажем, «каноничных» для неё жанровых характеристик. Синтезируя черты стихотворного рассказа, стихотворной повести, поэт подвергает свой, казалось бы, лирический текст сильной «прозаизации», чему способствует повествовательная манера, тяготение к отсутствию рифмы, наличие подробностей, визуализация предметов, людей, географических пространств. Сочинения Евгения Рейна можно назвать, по выражению Е. Г. Эткинда, поэмами-мемуарами, автобиографическими рассказами в поэтической форме, которые получили распространение «в нашем веке» [6]. В этих мемуарных поэмах прослеживается также очень тесная связь Рейна с акмеизмом, традиции которого пронизывают всю книгу в целом: внимание к деталям, культурным слоям, вещность, историзм, ясность стиля и т. д. Книга поэм «Предсказание» явилась по своей сути продолжением и развитием ахматовского «Реквиема» и «Поэмы без героя» в новых исторических условиях.

Обратим внимание и на дату публикации: 1994 год – период глубокого кризиса и в то же время надежд для России. Эпоха Советского Союза официально завершилась, но не обрела новых форм. Книга Рейна, написанная в 70-80-е годы XX века, представляет собой огромное художественное осмысление ушедшего времени, своего рода «памятник» этой эпохе. Евгений Рейн, как и многие его современники (например, Липкин, Чухонцев, Лиснянская), стал «подпольным» классиком. Его произведения распространялись в самиздате, но почти не публиковались официально. «Предсказание» является манифестом зрелого поэта, который обращается к широкой аудитории, что придает книге ощущение итогового «завещания». Поэтому здесь присутствуют темы памяти и забвения, одиночества, места поэта и поэзии, личных переживаний и эмоций. В сущности, книга Рейна – это отражение жизни конкретного лирического

героя, его психологического состояния и личного опыта. Также значимыми в поэмах выступают урбанистические мотивы, схожие с мотивами стихотворений И. Бродского: город – не просто место, но мощный символ, отражающий время, эпоху и саму суть человека.

В книге поэм «Предсказание» отсутствует хроникальная композиция, каждый текст представляет собой тот момент прошлого, в котором лирический герой хочет себя запечатлеть. Поэтому важна тематическая последовательность от поэмы к поэме. Начиная своё повествование с похорон няни («Няня Таня»), одного из самых близких людей для поэта, Рейн задаёт тональность всему последующему звучанию книги: читатель понимает, что перед ним действительно предстаёт поэтизированная биография, история жизни лирического героя. Выбранный поэтом способ репрезентации прошлого – фиксация ключевого экзистенциального момента (похорон), в котором кристаллизуется вся предшествующая жизнь. Однако Рейн принципиально отказывается от лирической патетики, эстетический эффект достигается благодаря трезвой, почти документальной констатации фактов. Эта «протокольная сухость» является не отсутствием чувства, а единственно возможной в данных исторических условиях формой его выражения. Многострадальная биография няни, вобравшая в себя трагедию XX века, представляет собой настолько концентрированный слепок народной судьбы, что любая попытка её «воспевания» обернулась бы кощунством. Рейн избегает эмоциональных комментариев, позволяя историческим фактам говорить самим за себя. Он выстраивает скупой перечень трагедий, обрушившихся на семью няни: гибель мужа на стройке, арест и расстрел одного сына, предательство и гибель другого, блокадная смерть дочери и внучки. Эта череда сухих констатаций, подобно протоколу, создаёт мощный эффект достоверности. Особую силу этому приёму придаёт использование иронии: цитата о «справедливости в Самом Высшем Смысле», которую лирический герой усвоил в детстве как официальную догму, теперь обнажает весь ужас государственной машины. В этом контексте мотив «долгой памяти», которому лирический герой научен няней, сталкивается с противоположным мотивом – эфемерности русских святынь – который звучит словно предсказание о забвении: «Лет десять будет крест стоять / как раз у самой кромки кладбища, / последний в своем ряду. / Потом уеду я в Москву и на Камчатку, / в Узбекистан, Прибалтику, Одессу. / Когда вернусь, то не найду креста. / Ведь русские святыни эфемерны. / Но все это потом» [7, с. 10–11].

Финал поэмы, где простая человеческая скорбь («ДО СВИДАНЬЯ, НЯНЯ!») разрешается в апокалиптический образ «архангела чернокожего»

Луи Армстронга, трубящего «побудку» над миром, выводит повествование из рамок личной биографии в пространство глобального историко-культурного сдвига. Прошлое, представленное судьбой няни, не просто вспоминается – оно отпеваётся, а его итогом становится ожидание принципиально иного будущего.

Погружаясь всё глубже в «рейновский» мир, читатель наблюдает за развитием не только тематики и связанных с ней мотивов, но и за развитием самого лирического героя поэта. Например, тема любви в поэме «Узел» раскрывается через призму философского осмысления памяти и времени. В отличие от традиционной любовной лирики, Рейн создает не идеализированный образ возлюбленной, а психологически точный портрет отношений, где бытовые детали становятся носителями глубокого лирического смысла. Пространство поэмы организовано как топография памяти: «два огромных дома», «унылый переулок», «самые популярные бани» создают ощущение документальной достоверности. Даже описание возлюбленной лишено романтической идеализации:

«Я выходил из подворотни и
глядел на полноватую фигурку
(чуть-чуть, ведь в этом что-то есть,
при должном росте, правильной осанке,
при сильной пропорциональной плоти
два лишних килограмма – не беда!)» [7, с. 31].

Центральным образом поэмы становится метафора «узла», раскрывающаяся в финальных строках: «...всякий день и час, / не связанный в томительный и тесный, / неразделимый узел соучастья, / есть попусту потерянное время» [7, с. 33]. Уже здесь чувствуется парадоксальность лирического героя Рейна: время, проведённое с возлюбленной, с которой ему было «так спокойно», становится «попусту потерянным». Парадокс этот усиливается в финале поэмы: «Ведь я любил её. И я об этом / ни разу, вот вам крест, не догадался...» [7, с. 33]. И этот финал становится ключом к пониманию поэтики Рейна: любовь предстает не как осознанное чувство, а как органичное состояние, постигаемое лишь в ретроспективе, через работу памяти.

Стоит сказать, что память для Рейна – не просто тема для размышлений, но фундаментальный принцип построения художественного мира. Она функционирует как механизм, скрепляющий разрозненные временные пласты, личные трагедии и историю в единое целое, превращая книгу поэм в глубокое высказывание о природе времени, культуры и личной ответственности. Память сама по себе становится хронотопом

повествования, что позволяет автору вести диалог с уже ушедшим («Няня Таня», «Хроника. 1966», «Сорок четыре»), преодолевать экзистенциальное одиночество, «материализовывать» время, события, лица, вещи («Кабинет», «Алмазы навсегда», «Вермеер»).

В поэме «Алмазы навсегда» память предстает не просто хранилищем образов прошлого, но активным началом, организующим связь времен и судеб. Произведение строится как многослойное повествование, где личные воспоминания лирического героя о соседе-брильянтщике Александре Кузьмиче Григорьеве становятся точкой входа в обширное историческое пространство. На уровне личной памяти возникает образ «Атлантиды, что ушла на дно» – дореволюционного мира, материализованного в вещах, окружавших Григорьева: «Часы каретные, настольные, стенные, / амфирные литые самовары, / кустарные шкатулки, сувениры / из Порт-Артура, Лондона, Варшавы / и прочее» [7, с. 112]. Эти предметы становятся материальными носителями памяти, связывающими разные исторические эпохи. Сама фигура Григорьева воплощает собой живую связь времен: «...я помню Александра в кирасирском / полковничьем мундире, помню Витте... <...> Девятое я помню января...» [7, с. 115]. Его воспоминания создают сложную картину, где личное переживание неотделимо от общего исторического процесса. Особую роль играет мотив «подпольной» памяти: постоянные визиты загадочных посетителей к Григорьеву – «оборванец в ватнике пятнистом», «господин в калошах и пальто доисторическом», «Соломон Абрамович» – создают образ тайны, сохраняющей знание о прошлом. Эта память не просто хранится, но активно функционирует в настоящем, что подчеркивается характером общения, похожим на ритуал: «... и был звонок условный (я заметил): / один короткий и четыре длинных» [7, с. 113]. Кульминацией развития мотива памяти становится мистическое явление умершего Григорьева лирическому герою. Этот эпизод знаменует переход от личных воспоминаний к метафизическому прозрению: «Тогда я понял: все произошло, / все было, и уже сварилась каша, / осталось расхлебать всё, что я сунул в измятый кособокий котелок» [7, с. 120]. Философским итогом поэмы становится афоризм «Алмазы есть. Алмазы навсегда». В контексте мотива памяти алмазы символизируют не только материальную, но и духовную непреходящую ценность – те кристаллизованные формы памяти, которые переживают любые исторические катаклизмы. Этот образ завершает сложную архитектуру памяти в поэме, где личное воспоминание, историческое предание и метафизическое откровение образуют единую систему, противостоящую забвению и распаду.

Таким образом, мотив памяти в книге поэм Е. Рейна «Предсказание» выступает ключевым сюжетообразующим элементом, формируя целостный поэтический свертхтекст. Через синтез жанровых форм и точное воссоздание деталей прошлого Рейн превращает память в инструмент сопротивления историческому забвению. Воссоздавая картины ушедшего времени – от трагической судьбы няни Тани до тайного знания брильянтика Григорьева, – поэт показывает, как личная память становится связующим звеном между эпохами. При этом мотив предсказания, вынесенный в заглавие, раскрывается как неотвратимый рок, пронизывающий человеческие судьбы. Память оказывается единственной сферой, где это противоречие находит разрешение: она одновременно является и бременем трагического знания, и опорой для сохранения человеческого достоинства перед лицом времени. В этом диалектическом единстве – художественная и философская сила поэтической книги Е. Рейна.

Список литературы

1. Верина, У.Ю. Книга стихов в русской поэзии XX в.: многообразие жанрово-композиционных форм. [Электронный ресурс]. // Вестник РУДН. Литературоведение, журналистика. 2016. №3. С. 15–23. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/kniga-stihov-v-russkoj-poezii-hh-v-mnogoobrazie-zhanrovo-kompozitsionnyh-form/viewer> (дата обращения: 19.09.2025).
2. Гудкова, С.П., Каримова, С.М. Жанровая книга стихов в творчестве С. Завьялова (на материале сборника «Оды и эподы»). [Электронный ресурс]. // Nominum. 2025. №1. – Режим доступа: <https://elibrary.ru/item.asp?id=80301478> (дата обращения: 18.09.2025).
3. Брюсов, В. Я. Urbi et orbi: Стихи 1900–1903 г. [Электронный ресурс]. М.: Скорпион, 1903. – Режим доступа: https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_003710855/ (дата обращения: 23.09.2025).
4. Бродский, И. Предисловие // Рейн Е. Избранное. Москва – Париж – Нью-Йорк: Изд-во «Третья волна», 1993. С. 5–13.
5. Гудкова, С.П. Поэма-воспоминание как жанр современной русской поэзии // Известия высших учебных заведений. Поволжский регион. Гуманитарные науки. 2008. №3. С. 82–90.
6. Эткинд, Е.Г. «Я выросстал в забавнейшее время...». О двух «четвёрках». Исследования Ю. Лотмана как ключ к стихам Е. Рейна [Электронный ресурс]. // Евгений Рейн. Персональный сайт. – Режим доступа: <https://rein.poet-premium.ru/prensa/012.html?ysclid=mgp7nzztzy> (дата обращения: 24.09.2025).
7. Рейн, Е. Предсказание. Поэмы. М.: ПАН, 1994. 160 с.

THE MOTIF OF MEMORY AS THE PLOT-FORMING BASIS OF E. RHEIN'S BOOK OF POEMS «PREDICTION»

S.M. Karimova

The purpose of this article is to understand Evgeny Rein's book of poems, «Prediction», as a major genre form whose plot is based on the motif of memory. The study devotes considerable attention to the synthesis of genre forms (poem, verse narrative) and the function of the motif of memory as a key organizing principle of the poetic context. Applying a biographical research method, as well as a holistic analysis of the work of art, it is concluded that Evgeny Rein's book

of poems represents a holistic supertext, reconstructing the poetic biography of the lyrical hero, closely fused with the image of the poet himself. Moreover, the motif of memory, actualized through precise detail, toponymy, onomastics, and rhythmic-intonational patterns, becomes a tool for reconstructing the past and a connecting link with the present.

Keywords: Evgeny Rein, poem, genre, book of poems, verse narrative, memory, motif, image.

4.9. ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПОРТРЕТ КАК ДОКУМЕНТ ИСТОРИИ XX ВЕКА: СОВЕТСКИЕ ПИСАТЕЛИ 1960-Х ГГ. ГЛАЗАМИ БРИТАНСКИХ КОЛЛЕГ ПО ПЕРУ¹

© Ю.А. Скальная

Данная глава обращается к жанру литературного портрета как к одному из кусочков мозаики, составляющей сложный и многоаспектный исторический образ писателя. Исследование ставит целью проследить, как восприятие личности художника формируется не только в контексте его собственного творчества, но и под влиянием эстетической программы, стиля и менталитета писателя, принадлежащего к той же эпохе, однако совершенно иному культурному коду. Для выполнения поставленной задачи анализируются мемуары, эссе, письма и некрологи, касающиеся таких фигур, как А.Т. Твардовский, М.А. Шолохов и И.Г. Эренбург, написанные британскими писателями середины XX в.: Ч.П. Сноу, П.Х. Джонсон, А.Г.С. Монтегю и Дж.Б. Пристли. Привлекаются историко-биографический, культурологический подходы, а также метод контент-анализа и пристального чтения; уделяется внимание вопросам имагологии. В научный оборот вводятся не переведенные на русский язык, а также малоизвестные и в принципе не публиковавшиеся материалы. В результате делается вывод о том, какие типы литературного портрета как жанра используются британскими авторами, и как специфика их собственного творчества и личности влияет на подход к изображению советских писателей.

Ключевые слова: литературный портрет, А.Т. Твардовский, М.А. Шолохов, И.Г. Эренбург, Ч.П. Сноу, Дж.Б. Пристли, имагология, западно-советские литературные контакты.

Исторический образ писателя складывается из множества элементов, которые образуют сложную мозаику личности в восприятии последующих поколений. Они включают эпоху, в которую он творит, его реакцию на события, определяющие ход времени, ключевые темы и идеи его творчества, их рецепцию как профессиональными литературоведами, так и рядовыми читателями, его гражданскую позицию, личный опыт и частную переписку, и не последнее место в этом далеко не полном списке занимают воспоминания его современников.

В данной работе нас интересуют воспоминания и непосредственные впечатления британских писателей от знакомства с ведущими

¹ Исследование выполнено в Институте мировой литературы им. А.М. Горького РАН за счет гранта Российского научного фонда № 23-18-00393, «Россия / СССР и Запад: встречный взгляд. Литература в контексте культуры и политики в XX веке», <https://rscf.ru/project/23-18-00393/>

представителями советской литературы середины XX в.: А.Т. Твардовским, М.А. Шолоховым и И.Г. Эренбургом. Разумеется, круг контактов между советской и британской литературной элитой был намного шире, однако в рамках текущей статьи мы ограничимся лишь тремя крупными фигурами, которые работали в разных формах и жанрах (поэзия, проза, публицистика) но, будучи разными по характеру, были едины в своей любви к Родине (что неоднократно отметят их британские коллеги). Благодаря такому подходу становится возможным проследить восприятие разных писателей, объединенных идеей советской культурной идентичности, авторами, являвшимися носителями британского культурного кода: Чарльзом Перси Сноу (1905–1980), его супругой Памелой Хенсфорд Джонсон (1912–1981), Джоном Бойнтоном Пристли (1894–1984) и Айвором Голдсмидом Сэмюэлем Монтегю (1904–1984).

Логичным, в таких условиях, представляется выбрать 1960-е гг. как временной промежуток, на который пришелся пик культурного взаимодействия СССР и Великобритании в рамках оттепельной политики открытости. Материалом же служат не просто устные свидетельства, но письменно зафиксированные воспоминания и размышления английских писателей. В данном случае письменная фиксация крайне важна, так как итоговый текст представляет собой не мимолетно брошенные фразы в разговоре или интервью, но результат обдуманного отбора автором фактов, впечатлений и художественного инструментария, при помощи которого он создает литературный портрет современника.

Литературный портрет как жанр уходит корнями в античность, и суть его с тех пор осталась неизменной: это попытка создать единый образ человека из множества разрозненных фактов, событий, даже слухов, и при этом вдохнуть в монументальный портрет живой характер, придав ему индивидуальность, а также положительное или отрицательное обаяние. Н.В. Картаусова пишет: «Если для автора биографического романа и жизнеописания предметом описания является жизнь исторического деятеля, то для портретиста – сама личность, осознанная им как нерасторжимое единство свойственных ей характерных черт и особенностей, как живое целое» [1, с. 93]. Вслед за В.С. Бараховым [2] Картаусова приводит классификацию подтипов данного жанра, включающую литературный портрет как отдельный феномен мемуарно-автобиографической прозы; как документально-биографическое повествование, основанное на письмах и свидетельствах современников; как «научно-монографическое исследование», а также «творческий портрет» как образ писателя, интегрированный в критический очерк о его

творчестве. Однако Картаусова расширяет список В.С. Барахова, добавляя в него еще одну разновидность – «литературный портрет как жанр некрологической прозы» [1, с. 93]. Нам данный подход представляется оправданным, так как некролог представляет собой не просто воспоминание об ушедшем современнике, но попытку донести до читателя уникальное значение личности для ее эпохи. Таким образом, некролог равным образом привлекает инструментарий, используемый учеными, биографами и критиками, сохраняющими дистанцию со своим героем, и возможность транслировать глубоко личное отношение, характерное для мемуарной прозы. (В качестве примера ниже будет рассмотрен некролог А. Монтегю, посвященный И.Г. Эренбургу.)

Начиная с более традиционного, именно портретного, изображения современника, обратимся к описанию Александра Трифоновича Твардовского, оставленному британским писателем, ученым и государственным деятелем Чарльзом Перси Сноу.

Портрет А.Т. Твардовского

Сноу познакомился с советским поэтом весной 1960 г., когда Комитет по связям с СССР при Британском Совете пригласил А.Т. Твардовского и К.А. Федина в Лондон. Тогда Ч. Сноу, с юности питавший глубокий интерес к русской литературе и истории [3], вместе с супругой принял коллег у себя дома. Интересно, что на тот момент обе стороны не знали творчества друг друга (в отчете для Союза писателей СССР Твардовский замечает: «Мы встретились с крупным современным писателем Чарльзом Сноу и его супругой, романисткой, леди Памелой Хансфорд. Эти лица не были нам известны, и произведений этого писателя мы не читали. Только в Англии мы узнали, что издательство «Иностранная литература» ведет с Ч. Сноу деловые переговоры о возможности издания его трилогии, последних его трех романов, составивших ему наибольшую известность, и могли полагаться только на первое впечатление» [4]).

По словам К.А. Федина, уже тогда Сноу, оказавший им радушный прием, произвел на них «впечатление приятного человека, лишенного предвзятости» [5, с. 4]. И хотя в тот вечер разговор в основном вел как раз Федин, а Твардовский, не знавший английского языка, больше молчал, хозяин дома пристально изучал внешность поэта, и ему понравилось лицо Твардовского: «...Его подвижное лицо с очень светлыми, прозрачно-голубыми глазами не могло принадлежать никому, кроме славянина. В этом, как и во всем другом, он был русским из русских. Прядь волос обычно спадала ему на лоб. Это было хорошее лицо, умное, ироничное, зачастую непроницаемое.

У него были огромные руки. Когда мы уже хорошо знали друг друга, он, бывало, говорил: “Посмотри на них. Они в четыре раза больше твоих, Чарли. Крестьянские руки. Они – мое удостоверение личности [...]”» [4].

Неразрывную связь Твардовского с родной землей, страной и народом Сноу наблюдал не только во внешности, но в мировоззрении, и в социальной позиции советского поэта:

«Он был, – и это самое глубокое чувство, – страстным патриотом России, с такой привязанностью к русской земле, русскому народу, русскому языку, которая была настолько сильной, эмоциональной и даже чувственной, что вряд ли кто-либо на Западе способен так просто это понять, хотя, может быть, наши предки могли бы. Кроме того, он был либералом. Но он был также коммунистом. Быть либеральным коммунистом очень нелегко, и обе части этого определения должны быть как следует рассмотрены. Годами он был членом ЦК партии¹, верил, что данный режим был единственно возможным для его страны. Однако он хотел усовершенствовать его. В этом и заключался его либерализм. Были совершены преступления, которые не должны никогда повториться. Вероятно, кого-то и можно было ввести в заблуждение или успокоить такими словами, как “культ личности”, но только не его. Те черты системы, которые сделали возможными такие преступления, должны быть изучены и искоренены. Он имел некоторое влияние и считал своим долгом его использовать» [4].

Сноу импонировало то, что «Твардовский почти так же верил в целительные свойства литературы, как его оппоненты – в ее подрывные свойства» [4], и уважал настойчивость, с которой Твардовский добивался публикации «Одного дня Ивана Денисовича» А.И. Солженицына в «Новом мире» и, со своей стороны, с не меньшей настойчивостью ратовал за то, чтобы английский читатель мог познакомиться с его «книгой про бойца».

В 1963 г. Сноу испросил у «Саши» (так теперь он обращался к Александру Трифоновичу – с одной стороны, из дружеских чувств, а с другой, ввиду сложностей, связанных с написанием и произнесением его полных имени и отчества) – право им с Памелой быть его издательскими представителями в Англии, так как «надо очень осторожно отнестись к изданию “Василия Теркина на том свете” в Англии» и «отдать эту поэму в руки честному издателю, чтобы она не была использована врагами»².

К сожалению, несмотря на огромный энтузиазм четы Сноу и, несколько смущенного их хлопотами, самого Твардовского, конкретное выражение столь многообещающего проекта заставило себя ждать десять лет и в итоговом виде было лишь тенью первоначального грандиозного замысла (в 1974 г. было опубликовано издание «“Теркин” и “Печники”», содержащее

отрывки из великой поэмы в переводе Э. Рудольфа и предисловие Ч.П. Сноу).

Но, несмотря на сложности, возникшие с издательским проектом, личные отношения между советским поэтом и четой Сноу оставались неизменно сердечными. Еще с первой встречи, как пишет Твардовский, «мы нащупали уже эти взаимные симпатии и тождественность точек зрения, в частности, на такие явления искусства, как реализм» [4], и эти взаимные симпатии со временем лишь укреплялись.

Можно увидеть, что портрет поэта, оставленный Сноу, лежит в русле именно реалистической традиции, где писатель опирается как на английских классиков XIX в., так и на своего русского кумира – Л.Н. Толстого. В нескольких ключевых деталях внешности (глаза, руки, прядь волос) наблюдатель читает суть личности: ум, иронию, менталитет, этническую принадлежность и социальное происхождение, под действием которых складывается мировоззрение поэта. Важно и то, что от характера и убеждений Твардовского Сноу идет к поступкам и особенностям его творчества: именно патриотизм и мужество поэта были причиной, по которой он, несмотря ни на какие преграды, добился публикации Солженицына (Памела называет его «отважным редактором Нового мира»); именно его взаимосвязь с родной землей и народом, его имманентность русской культуре, уходящей глубоко в древность, сделала возможным появление на свет такой поэмы как «Василий Теркин»: «Твардовский занимает в русской литературе поистине выдающееся место. [...] “Теркин” – его шедевр. [...] Твардовский работал в рамках очень строгой формы, как [Александр] Поп. И в рамках этой формы он проявил, опять-таки как Поп, необычайную словесную изобретательность, остроумие (в понимании Попа и нашем собственном), прибегая к разнообразию интонаций, и – чего не было у Попа – с чувством показал глубокое, тонкое, но не без юмора, понимание человеческой природы. Иными словами, он смог, как не смог бы ни один западный поэт XX века, написать эпический цикл и свободно и естественно выразить то, что западный писатель осмелился бы выразить только в романе» [4].

Нужно заметить, что подобный подход был обусловлен не только художественными предпочтениями Сноу, но и его политической деятельностью. Работа в британском правительстве во время Второй мировой войны сделала его тонким наблюдателем и стратегом: отвечая за распределение научных кадров по военным ведомствам, Сноу не только изучил «коридоры власти», но и усовершенствовал навык определения потенциала и стратегии поведения человека (главные герои его романов из

серии «Чужие и братья» не раз демонстрируют этот навык в действии при выборе союзников и изучении оппонентов). Опыт же Сноу как ученого дал ему стремление к объективности и взвешенности суждений – тому, что он сам называл «соблюдением верности пропорций» [6, с. 4].

Портрет М.А. Шолохова

Среди советских писателей, многие из которых стали Сноу близкими друзьями, особое место занимал Михаил Александрович Шолохов. И здесь ситуация была обратной по сравнению с Твардовским: еще задолго до личного знакомства с писателем супруги Сноу знали его роман «Тихий Дон», который, едва появившись в английском переводе, стал сенсацией на Западе. Чарльз, неоднократно перечитывавший его в течение жизни, утверждался в мысли, что этот успех никоим образом не дань преходящей моде: «Это один из величайших романов нашего века, и спорить с этим просто абсурдно» [7, с. 15].

Памела в своей книге мемуаров «То, что мне дорого» («Important to Me», 1975) давала писателю и его произведению сходную оценку: «Шолохов – великий писатель, а “Тихий Дон” – великая книга, глубоко трагичная книга, ничего общего не имеющая с похожими друг на друга поделками в духе “соцреализма”. Даже молодые студенты, писатели и поэты, являющиеся его идеологическими оппонентами, не станут это отрицать» [8, р. 163; здесь и далее перевод наш – Ю.С.].

Чарльз тоже видел в молодом поколении «лакмусовую бумажку» значимости художественного произведения для человечества и подчеркивал тот факт, что «Тихий Дон» продолжал волновать и захватывать даже молодежь, для которой «всемирное потрясение», пережитое как героями Шолохова, так и всем русским народом, – «всего лишь глава в учебнике истории» [9, с. 21–22]. Самого же Сноу более всего впечатляло страстное и мужественно трагическое восприятие автором жизни, которое особенно мощно звучит в конце романа: «Великолепная концовка произведения – одна из сильнейших в мировой литературе трактовок темы смерти. Почти все люди, чья жизнь описывалась на страницах этого романа, теперь уже мертвы. Смерть – это неизбежный факт, с которым не поспоришь. Никому из них не помогла их поразительная жизненная сила. Последнее звено, связующее Мелехова с жизнью, – его маленький сын. Это все, что соединяет его с будущим. Он может надеяться, что его ребенок будет жить лучше в лучше устроенном мире. Его же самого ждет конец.

Это звучит гораздо более жестко, чем, например, окончание “Войны и мира” или “Братьев Карамазовых”. Только писатель, питающий суровое

уважение к истине, мог избрать такую концовку. И, как это ни странно, она рождает у нас ощущение духовного подъема» [9, с. 22].

Такому «искусству видеть и изображать мир», как считал Сноу, западным писателям-современникам Шолохова, несмотря на его молодость, стоило у него поучиться [10, с. 4]. Тем не менее, помимо стороннего, профессионального восприятия Шолохова сквозь призму его творчества, огромную роль в их взаимной симпатии с четой Сноу сыграла его личность – его ум, достоинство, чувство юмора (в котором английский писатель видел один из признаков величия души). Сноу писал: «Шолохов обладает замечательным остроумием, какого я не встречал ни у кого больше, – тонким и язвительным в одно и то же время. Он наделен также редкостным чувством юмора, столь ценным во взаимоотношениях между людьми» [9, с. 23–24].

Памела Хенсфорд-Джонсон была несколько иного мнения о характере юмора Шолохова: «В частном общении он отличался необузданным, порой непристойным чувством юмора. В званом ужине в Сент-Эндрюсском университете, где ему присудили почетную степень³, он произнес речь столь пикантного характера, что его переводчик не раз корчился от смеха и терялся в поисках способа передать слова Шолохова так, чтобы на английском они звучали более-менее пристойно» [8, р. 163].

Она не могла смириться с его отчасти ироничными, отчасти серьезными замечаниями о Борисе Пастернаке (которого не считала великим романистом, но превозносила как великого поэта), но уважала право Шолохова на искренние заблуждения так же, как он уважал ее право на веру (хотя сам считал ее абсурдной). В своих мемуарах Памела приводит воспоминание об одном неожиданном предложении писателя, когда они гостили у него дома в станице Вёшенской: «...однажды утром, после того как накануне за ужином я заявила, что являюсь христианкой, он внезапно поднялся на ноги во время завтрака и сказал: “Я всю ночь думал о том, что сказала наша подруга “Парнелла” [он всегда меня так называл]. Хотя я не разделяю ее убеждений, я их уважаю. Сегодня воскресенье. Если она пожелает пойти в церковь, я пойду с ней”. Разумеется, я не приняла это в высшей степени донкихотское предложение. (К тому же, помнится, служба в русской православной церкви длится три часа)» [8, р. 163].

Но поступок Шолохова Памела запомнила на всю жизнь. И, несмотря на нетривиальный контекст, он демонстрировал способность советского писателя не только отстаивать свою позицию, но, вне зависимости от разницы во взглядах, быть тактичным, великодушным, а также прийти на помощь человеку, который действительно в этом нуждается. В эссе, посвященном «Тихому Дону», Сноу оставил следующее воспоминание:

«...В споре он может быть порою резок, но при этом всегда остается вежливым и тактичным; улыбаясь, он заявляет: не будем пытаться переубедить друг друга.

Он не слишком жалуется любопытствующих чужаков, льстецов и подхалимов. С самой лучшей стороны он проявляет себя тогда, когда имеет дело со своими, в особенности когда те приходят к нему за советом, и вообще со всяким, будь то даже странствующий чужеземец, кто попал в настоящую беду. Не в такую беду, которую он называет салонной. Он не любит салонной литературы – по отношению к ней он нетерпим. Но когда дело касается подлинной беды, вы не обнаружите и следа нетерпимости с его стороны...» [9, с. 23–24].

И в целом взаимопонимание, установившееся между четой Сноу и Шолоховым, было удивительным. Здесь следует привести непосредственно портретные наброски, оставленные Памелой Хенсфорд-Джонсон: «Невысокий, с прямой, точно шомпол, спиной, серебряными волосами и нежным лицом, которое, казалось, тоже изваяли из серебра, он чистокровный донской казак и коммунист старой гвардии. Больше всего он стремится жить именно среди своих казаков...» [8, р. 162]. «Шолохов поразительный человек с поразительным лицом. Я пристально глядела на него, и мне казалось, что его лицо высечено из серебра. У Шолохова удивительно выразительные глаза. Им переводчик не нужен. Стоит глянуть в них, и вы сразу поймете, что чувствует и о чём думает сейчас Шолохов. Мы ощутили в его глазах теплоту и сердечность...» [11].

Такого рода взаимопонимание воодушевляло и, по мнению Сноу, служило необходимым условием преодоления политических и идеологических противоречий холодной войны: «Я считаю, что только с помощью такого взаимопонимания мы можем внести свой вклад в то, чтобы сделать мир лучше» [11].

Портрет И.Г. Эренбурга

Еще одной фигурой, активно ратовавшей за улучшение мира и преодоление разногласий, был Илья Григорьевич Эренбург. В 1950-е и 1960-е гг. с Западом была тесно связана деятельность Эренбурга в рамках Всемирного совета мира и кампании за ядерное разоружение. Однако имя его стало знакомо английскому читателю еще во время Второй мировой войны. В 1943 г. в Лондоне вышел сборник военной публицистики Эренбурга под названием «Россия в войне» («Russia at War», 1943), предисловие к которому написал английский писатель и драматург Джон Бойнтон Пристли. Выбор названия для сборника в данном контексте был не случаен, так как сам Пристли, активно выступавший в английской печати и по радио с серией

исполненных патриотического пафоса программ «Постскрипумы» («Postscripts»), в том же 1943 году выпустил собственную книгу «Британия в войне» («Britain at War», 1943). Правда, как он сам признавал, данная публикация была преимущественно пропагандистского толка. А в сборнике Эренбурга он видел в первую очередь высочайшее художественное мастерство: «С тех пор, как я впервые увидел военные очерки Ильи Эренбурга, они вызвали у меня восхищение. [...] Другие журналисты, сами участвующие в военных действиях, могут выбирать сходные темы и писать разгромные критические комментарии с той же яростной энергией, но, что отличает стиль Эренбурга, высоко вознося его над уровнем обычной военной пропаганды, – это его умение использовать значимые детали (у Эренбурга зоркий глаз на такие детали), а также его язвительное остроумие и безжалостный ум» [12, р. VII; Здесь и далее перевод наш – Ю.С.]

Из критической оценки, данной Пристли Эренбургу как писателю, таким образом, постепенно вырисовывается характер Эренбурга как человека. А затем, в отличие от литературных портретов четы Сноу, Пристли изображает не реально виденный им образ советского писателя и военного корреспондента, но то, каким он представляется во время чтения его очерков, – портрет не статичный, но динамический, драматический и даже кинематографичный: «Здесь нет пустого махания кулаками в сторону воображаемого противника – каждый удар попадает точно в цель. И вы невольно чувствуете, что он действительно пишет в спешке, сидя за машинкой, расположенной на походном ящике, а мир вокруг него лежит в пылающих руинах, и он преуспевает там, где терпят крах столько британских официальных военных пропагандистов, потому что он транслирует жуткую актуальность момента живыми и остроумными фразами. Он пишет так, как говорят солдаты и матросы. Раздающиеся вокруг него взрывы не парализуют его, наводя мертвенный ужас, а, напротив, заставляют ускориться» [12, р. VIII].

Сравнивая «грубую и раздражающую» манеру некоторых военных корреспондентов Великобритании, которые «повествуют о войне так, как если бы они комментировали матч по боксу, и видят в происходящем лишь шанс продемонстрировать, на что они способны» [8, р. VIII], со стилем Эренбурга, «его мощными, отрывистыми фразами в ритме стакато, его остроумием и презрением, его зорким глазом на значимые детали», Пристли безоговорочно признает его превосходство: советский писатель «показывает нам в этой книге, как это делается на самом деле» [12, р. IX].

Уникальный стиль Эренбурга, его дар слова отмечал и Айвор Монтегю, который познакомился с советским писателем еще до войны, но только в

1948 г. на Всемирном конгрессе интеллектуалов в защиту мира, проходившем во Вроцлаве (Польша) впервые испытал на себе силу воздействия публичных выступлений Эренбурга: «...его острая риторика, такая же острая и язвительная, как и в его выступлениях о войне, всегда заставляла всё казаться новым, свежим, побуждая к новым усилиям. Его выступления были главным событием каждого съезда, которого все ждали с нетерпением. [...]

Было и вправду удивительно то, как этот человек, часто столь ядовитый в речах (хотя неизменно вежливый), столь сардонический в манерах, столь ироничный, язвительный и сокрушительный по отношению к врагам, сразу же создавал атмосферу доверия, просто проявляя уважение к другим людям» [13, р. 30–31; здесь и далее перевод наш – Ю.С.].

Монтегю восхищало и умение Эренбурга пресекать любые попытки западных журналистов подловить его или увести в сторону: «он был мастером сокрушительного ответа» [9, р. 31]. Сочетание убежденности, остроты языка и при этом неизменной вежливости перекликаются с портретом Шолохова в восприятии четы Сноу. И, подобно Твардовскому, Эренбург каждым словом и движением транслировал непоколебимую любовь к родине: «Он был патриотом России до мозга костей, и все его творчество произрастало из этого мощного чувства» [13, р. 30].

Глубокую симпатию к России испытывал и сам Айвор Монтегю, благодаря чему вокруг его фигуры возникли слухи о том, что он являлся советским шпионом, предположительно работавшим под кодовым именем «Интеллигенция» (слухи отчасти подтвердившиеся, но до сих пор вызывающие у историков некоторые сомнения). Но даже вне зависимости от того, был ли Монтегю агентом советских спецслужб, его биографию действительно пронизывают многочисленные связи с Россией: он неоднократно совершал поездки в СССР, публично высказывал прокоммунистические взгляды у себя на родине, был знаком со многими советскими писателями и деятелями культуры, писал отзывы и обзоры на их произведения в английской прессе; в 1929–1932 гг. сопровождал С.М. Эйзенштейна, Г.В. Александрова и Э.К. Тиссэ в их творческом турне по Европе и США, а в 1959 г. стал лауреатом Международной Ленинской премии «За укрепление мира между народами». Будучи разносторонней личностью, Монтегю живо интересовался не только сферой литературы и кино, но и спортом. Как заядлый игрок в настольный теннис, неоднократно выступавший за сборную Великобритании на международных чемпионатах, Монтегю стал основателем и долгое время был президентом Международной федерации настольного тенниса (International Table Tennis Federation). С этим

фактом связан забавный случай, который он вспоминает в некрологе, посвященном Эренбургу.

Будучи в СССР с очередным визитом, Монтегю был приглашен с женой к «Илье Григоричу» – так он называет писателя в письмах и статьях – в гости. Супруга Эренбурга, «...Люба, превзошла сама себя (как, впрочем, и всегда). Разнообразие вин, богатство и экзотичность блюд ошеломляли. Мы были польщены. Но затем что-то всплыло в разговоре и правда вышла наружу: Эренбург принял нас за гурманов» [13, р. 32].

Оказалось, что в одном из разговоров, которые Эренбург вел с зарубежными коллегами по-французски, кто-то упомянул, что Монтегю был президентом «*Fédération internationale de tennis de table*», что Эренбург, не расслышав, воспринял как «*Fédération des délices de table*» (Международная федерация любителей деликатесов) и был изрядно удивлен, когда на конгрессе в защиту мира увидел Монтегю, завтракающего просто куском хлеба с мягким сыром и стаканом воды. Сам Эренбург тоже сумел удивить Монтегю, когда выяснилось, что он не только талантливый писатель, но и заядлый садовод: «Неожиданно оказалось, что Эренбург, если только вообще для мужчины это возможно, обожает копаться в земле» [9, р. 32] и, более того, публикует статьи в журналах по садоводству. Не менее страстной, чем любовь к растениям, была привязанность Эренбурга к собакам. Для Монтегю подобная склонность обычно служила свидетельством мизантропии, однако в советском друге и коллеге он не нашел и тени человеконенавистничества. Напротив, назвав свой некролог «Илья Эренбург. Миротворец» («*Ilya Ehrenburg. Peacemonger*»), Монтегю подчеркивает стремление писателя к диалогу даже с идеологическими оппонентами.

Еще одним качеством, которое Монтегю особенно ценил в Эренбурге, было его чувство юмора. В некрологе он приводил еще одну анекдотичную ситуацию: во время пика борьбы против формализма в искусстве в квартире писателя на улице Горького, где «стены были практически не видны за многочисленными работами Марке⁴ и Пикассо» (в том числе «Жабы» Пикассо из французского журнала «Буффон» за 1942 г.), оказался видный советский издатель, который «с явным чувством неловкости бросал взгляды через плечо на отвратительное чудовище на стене позади него. Эренбург решил сыграть с ним озорную шутку и невозмутимо спросил: «Каково Ваше мнение? [Это] карикатура на американский империализм». В ответ посетитель, хоть и не был до конца убежден, воскликнул: «Чудесно! Великолепно, Илья Григорич, [здесь схвачена] его самая суть» [13, р. 32].

Подводя свое повествование к концу, Монтегю рисует поистине монументальный портрет Эренбурга на фоне его времени: «Он прожил

непростую жизнь, пройдя сквозь годы бурь для человечества. С первых дней, когда еще школьником он был заключен в тюрьму за большевистские убеждения, и затем, когда он начал жить с чистого листа в Париже как истовый поклонник искусства, – вся его жизнь была единым целым: перо было его оружием, а литературное творчество – орудием, и он, будучи писателем, принадлежавшим русской традиции, в соответствии со своим видением помогал другим людям найти собственный путь в жизни, которую несли эти бурные годы. Романы, пьесы, фильмы, сценарии, полемика [в печати], критика, публицистика – все это выходило из-под его плодовитого пера благодаря неиссякаемому и деятельному источнику – совести. [...]

Он был непоколебим в своей неизменной преданности убеждениям, сочетавшим в себе веру в социализм и в путь своей страны, гордость за писательское призвание и вклад [в мировую культуру], защиту молодёжи и уважение к многообразию культурного наследия человечества. Он не знал идиша и ещё меньше знал иврит; каким бы талантом он ни обладал, он был русским писателем, но мог заявить по радио в свой семидесятый день рождения: “Пока в мире останется хоть один антисемит, я еврей”⁵. [...]

Я помню его в моменты, когда мы отдыхали за бокалом вина и обменивались улыбками с коллегами и друзьями, испытывая облегчение от сознания, что мы сделали все, что в наших силах, ради света. [...И когда он умер,] я видел тысячи плачущих людей, следовавших за катафалком по улицам, проталкивавшихся сквозь кладбищенские ворота, чтобы присоединиться к скорбящим [...] – старики и молодые люди, ветераны войны, матери, потерявшие детей, пожилые евреи, студенты – все они пришли отдать ему последнюю дань уважения, когда, по русскому обычаю, его провожали в последний путь в открытом гробу – ему, человеку принципа с сардоническим лицом» [13, р. 34].

Таким образом, рассмотренные нами литературные портреты сочетают в себе черты различных подтипов. Чаще всего мемуарная и некрологическая проза содержит в себе элемент критического, «творческого» портрета по классификации В.С. Барахова. Однако принципы выстраивания внутренних взаимосвязей у каждого автора различны и зависят как от его личного опыта, так и собственного художественного кредо. Например, в портретах А.Т. Твардовского и М.А. Шолохова, оставленных Чарльзом и Памелой Сноу, явно прослеживается влияние реалистической традиции, в русле которой они писали свои собственные произведения. В то же время пронизательность Сноу в отношении характеров советских коллег по перу не в малой степени основывалась на его опыте как ученого и государственного деятеля. Для Памелы же первоочередную роль играли поступки советских

писателей, по которым она судила о сути их личности. Портрет И.Г. Эренбурга, данный нами как диптих и написанный разными по характеру творчества и жизненным обстоятельствам авторами (драматургом Дж.Б. Пристли и публицистом А. Монтегю), позволяет увидеть не только разницу их подходов к своей модели, но и те черты советского писателя, в оценке которых они сходились: его дар пламенного оратора, разящего словом врагов и словом же завоевывающего сердца друзей, его юмор – порой мягкий, порой язвительный, его патриотизм (впрочем, последнее качество, как уже говорилось выше, отмечалось британскими писателями у каждого из их героев). Хочется надеяться, что данный раздел, представляющий эти литературные очерки в рамках последнего (научно-монографического) подтипа исследования добавит еще один штрих не только к портретам указанных выше писателей, но и в целом к сложному, палимпсестному портрету XX века.

Примечания

1. Р. Романова уточняет, что Твардовский был избран кандидатом в члены ЦК партии только однажды – на XXII КПСС.
2. РГАЛИ. Ф.631. Оп.26. Ед. хр.1040. Л. 25.
3. В 1962 г. М.А. Шолохов был с визитом в Шотландии, где по инициативе Сноу, бывшего тогда ректором старейшего местного университета Сент-Эндрюс (University of St Andrews), советский писатель получил почетное звание доктора права.
4. Альбер Марке (Albert Marquet, 1875–1947) – французский художник, чей стиль был близок фовистам.
5. Данная позиция Эренбурга имела для Монтегю глубоко личное звучание, так как он сам происходил из еврейской семьи.

Список литературы

1. Картаусова, Н.В. Некролог как своеобразная форма литературного портрета // Ценности и смыслы. 2010. №6 (9). С. 90–100.
2. Барахов, В.С. Литературный портрет. Истоки, поэтика, жанр / Ред. А.Н. Иезуитов. – Л.: Наука, 1985. 312 с.
3. Сноу, Ч.П. Вереница лиц. / Пер. В. Мисюченко // Завтра. № 30, 31, 1994. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://vlastitel.com.ru/stalin/itog/snou.html> (дата обращения: 04.03.2025).
4. Романова, Р. Чарлз Сноу и Александр Твардовский // Вопросы литературы. 1990. № 11–12. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://voplit.ru/article/charlz-sneu-i-aleksandr-tvardovskij-publikatsiya-r-romanovoj/> (дата обращения: 18.10.2025).
5. Мар, Н. На земле Шекспира и Бернса (К.А. Федин и А.Т. Твардовский рассказывают о своей поездке в Англию) // Литературная газета. № 57. 14 мая 1960 г. С. 4.
6. Сноу, Ч.П. О величии души // Литературная газета. № 50. 26 апреля 1962 г. С. 4.
7. Он мыслил широко и непредвзято // Литературная газета. № 29. 16 июля 1980 г. С. 15.
8. Johnson, P.H. Important to Me. – New York: Scribner, 1975. 254 p.
9. Сноу, Ч.П. Портреты и размышления / Сост. Св.И. Бэлза. – М.: Прогресс, 1985. 368 с.

10. Ч.П. Сноу: будем чаще встречаться // Литературная газета. № 70. 14 июня 1960 г. С. 4.
11. Кирсанова, Н. К Юбилею Чарльза Перси Сноу // Официальный сайт Государственного музея-заповедника М.А. Шолохова. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.sholokhov.ru/museum/News/2020/n3130/> (дата обращения: 12.05.2025).
12. Priestley, J.B. Introduction // Ehrenburg I. Russia at War. London: Hamish Hamilton, 1943. P. VII–IX.
13. Montagu, I. Ilya Ehrenburg, Peacemonger // Anglo-Soviet Journal. 1968, V. 38. No 2. P. 29–34.

**LITERARY PORTRAIT AS A HISTORICAL DOCUMENT
OF THE 20th CENTURY:
SOVIET WRITERS OF THE 1960s AS SEEN
BY THEIR BRITISH COUNTERPARTS**

Yu.A. Skalnaya

The chapter addresses the genre of a literary portrait as one of numerous pieces constituting a complex and multifaceted historical image of a writer. The research aims at tracing the process of how the perception of an artist's personality is formed in the context of not only their own creative work but also the aesthetic principles and mentality of a writer who, while sharing the same epoch, belongs to a completely different cultural code. To fulfil that goal, the article examines memoirs, essays, letters and an obituary concerning such figures as A.T. Tvardovsky, M.A. Sholokhov, and I.G. Ehrenburg – all of them written by the British authors of the mid-20th century: C.P. Snow, P.H. Johnson, A.G.S. Montagu, and J.B. Priestley. The research employs the historical-biographical and culturological methodology as well as content analysis and the method of close reading; it also tackles imagological issues. The article introduces little-known and previously unpublished materials and memoirs that have not been translated into Russian. As a result, a conclusion is made on what types of the literary portrait genre are employed by the British authors and how the peculiarities of their creative work and personalities influence the approaches they choose to create a picture of their Soviet counterparts.

Keywords: literary portrait, A.T. Tvardovsky, M.A. Sholokhov, I.G. Ehrenburg, C.P. Snow, J.B. Priestley, imagology, Western-Soviet literary contacts.

4.10. МАСКА КАК СРЕДСТВО РЕПРЕЗЕНТАЦИИ АВТОРА В РОМАНЕ Э. ЛИМОНОВА «МОСКВА МАЙСКАЯ»

© О.Ю. Осьмухина, Р.А. Кадева

Глава посвящена анализу романа Э. Лимонова «Москва майская» в контексте авторской проблематики. Научная новизна исследования состоит в том, что впервые роман писателя «Москва майская» рассмотрен с точки зрения репрезентации автора. Цель работы – выявить особенности функционирования авторской маски в романе. В работе использовались следующие методы: биографический, социокультурный и метод целостного анализа художественного произведения. В результате исследования установлено следующее: в романе Э. Лимонова авторская маска становится важнейшим средством репрезентации автора. Авторская маска находит своё воплощение, во-первых, в образе главного героя – Эда Лимонова, во-вторых, в фигуре фиктивного автора и, в-третьих, в фигуре всеведущего нарратора.

Ключевые слова: Э. Лимонов, роман, авторская маска, фиктивный автор, нарратор.

Начнем с очевидного: посвященная шестидесятым, написанная в восьмидесятых и вышедшая в свет в 2020-х гг., уникальная рукопись «Москвы майской» Э. Лимонова, считавшаяся утраченной, неожиданно и совершенно случайно была обнаружена в архиве советского писателя-диссидента Андрея Синявского в США в конце 2024 года и органично вписалась в общую канву авторской стратегии Лимонова, который на протяжении всей жизни выстраивал в романной прозе собственный биографический миф. В центре этого романа события 1967–1969-х годов в жизни Э. Лимонова, точнее, покорение «богемной» столицы после переезда из провинции. Название «Москва майская» отсылает к знаменитой одноименной песне братьев-композиторов Даниила и Дмитрия Покрассов «Москва майская» (incipit «Утро красит нежным светом стены древнего Кремля...»), написанной в 1937 году к 20-й годовщине установления Советской власти, и задает мажорный тон всему повествованию. Лимонов отнюдь не иронизирует над советскими реалиями, напротив, равно как и в «харьковской» трилогии, он продолжает создавать апологию «великой эпохи».

Примечательно, что роман создаётся в 1986 году в Париже, уже в эмиграции спустя двадцать с лишним лет после описываемых событий, соответственно это ретроспективный текст, текст-воспоминание прозаика, который создаёт уникальную двойную оптику. Основные события романа развиваются в течение трех майских дней: с 18 по 20 мая 1969 года, однако столь короткий отрезок времени ничуть не мешает Лимонову изобразить развёрнутый портрет целой эпохи, переходной и переломной. Роман пронизан атмосферой «оттепельных» шестидесятых: здесь и подпольная литература, и стихийная аренда жилья на Третьей Мещанской, с винными аппаратами в заведениях и, конечно, целая галерея «громких» имён того времени – поэты, писатели, стилисты, видные представители советской богемы. Так, среди героев книги – художники Илья Кабаков и Анатолий Брусиловский, поэты Арсений Тарковский, Леонид Губанов, Юрий Кублановский, Владимир Алейников и другие собратья по легендарному СМОГУ, Генрих Сапгир, Эрнест Неизвестный и многие другие под- и неподцензурные деятели искусства, каждый из которых изображен иронически, а подчас и критически, к примеру, как художник Анатолий Брусиловский: «Экспрессионист сраный твой Зверь. То, что он делает, было модным в начале века. И ужасающий жлоб» [1, с. 89].

«Москва майская», помимо прочего, восполняет лауну в биографии самого Лимонова – пробел между отъездом из Харьковской Салтовки и эмиграцией в Штаты, подробно описанные в романах «Подросток

Савенко...» и «Это я – Эдичка». Считалось, что «московский» период жизни писателя не был нигде зафиксирован, пока не обнаруживается утраченная рукопись. Так появляется неожиданный «сиквел» знаменитой автобиографической «Харьковской» трилогии с бессменным главным героем Эдичкой Лимоновым – авторской маской самого Эдуарда Савенко. Общеизвестно, что всё творческое наследие Лимонова – это целый комплекс автобиографических текстов, максимально приближенных жанру автофикшн. Лимонов, безусловно, не ставит целью написать свою автобиографию, но словно стремится «вписать» себя в литературу, стать инстанцией не просто «изображающей», но и «изображаемой», размыть границу между реальностью и вымыслом ради одной лишь цели – сделать себя литературным героем и посредством глубокой рефлексии поразмышлять о своей поистине необычной судьбе. Как справедливо замечает А. В. Жучкова, «если для автобиографии важна подлинность реальных событий, то для авто-фикшн важнее подлинность внутреннего переживания» [2, с. 166].

Характерная особенность творчества Э. Лимонова – это неизменный главный герой, отождествимый с реальным автором и переходящий из текста в текст. То есть, мы имеем дело с авторской маской самого автора «реального», Эдуарда Савенко, который сознательно прибегает к приёму маски в целях саморепрезентации в текстовом пространстве. Оговоримся, что под авторской маской мы понимаем «форму репрезентации автора «реального» в пределах художественного произведения, воплощенную в образе фиктивного авторанарратора, который мистифицирует читателя игровым тождеством / несоответствием (биографическом и стилистическим) с ним и выдаёт предлагаемый читателям текст за собственное сочинение» [3, с. 9]. Так, в «Подростке Савенко...» мы наблюдаем за взрослением Эди-бэби – юногобандита и поэта. Посредством маски Эди-бэби реализуется авторская рефлексия относительно своего непростого детства в рабочем посёлке, наполненном преступностью, алкоголем и разбоем. В романе «Молодой негодяй» предстает уже повзрослевший Эд Лимонов – состоявшийся поэт и писатель, входящий в «богемные» круги. Маска Эда Лимонова нужна автору для того, чтобы осмыслить собственную юность, раскрыть неизвестные ранее факты жизни: как появился псевдоним Лимонов, с чего началось шитье брюк, отношения с Анной Рубинштейн и многое другое. Так, выступая в роли мифотворца собственной судьбы, Лимонов в каждом тексте рефлектирует по поводу важных этапов личностного становления, постепенно взросления и «воспитания», благодаря чему выстраивается весьма стройная картина

эволюции Лимонова-писателя. Проблема соотношения автора и героя становится ведущей проблемой лимоновского творчества в целом, и романа «Москва майская», в частности.

Отметим, что роман представляет собой достаточно сложный текст, в первую очередь, с точки зрения повествовательной структуры. Триада автор-герой-нарратор, по сути, являющая единый образ, здесь представлена отдельными и самостоятельными субъектами. Если образ автора не вызывает у читателя вопросов (конкретный автор – создатель романа, реально существующее биографическое лицо), то фигуры героя и нарратора не так однозначны. При этом, на наш взгляд, отождествление автора и героя даже при условии их тотального сходства не вполне корректно, поскольку автор как реально существующее лицо, находится в совершенно иной плоскости, нежели герой – субъект вымышленного мира.

Во-первых, Лимонов продолжает традицию единого автопсихологического героя и выстраивает в «Москве...» образ своего двойник – Эда Лимонова-Савенко – маску реального автора. Так как существует ряд признаков, маркирующих в тексте авторскую маску (среди них, по верному замечанию О. Ю. Осьмухиной, «автобиографические параллели и соответствия; мотивы двойничества и зеркальности; переход повествователя от первого лица к третьему и наоборот, а также изменение тона повествователя (семантическое отождествление грамматического лица, взаимозаменяемость местоимений «я»/«он» в автореференциальном значении» [3, с. 78]), отметим, что именно автобиографические параллели и соответствия с реальным автором «выдают» в тексте маску. Автор беспрестанно обращается к своей биографии, отбирает самые яркие эпизоды для создания собственного – литературного – образа. Так, Лимонов с документальной точностью воспроизводит факты своей жизни: «Лимонов – не фамилия, но псевдоним, и он мне нравится. По паспорту у меня фамилия Савенко» [1, с. 250]. Примечательно, что эту реплику из «Москвы майской» Лимонов почти дословно повторит в одном из интервью начала 1990-х, где подчеркнет множественность собственных ипостасей в текстах собственных произведений: «Главное действующее лицо моих книг – Лимонов. Но ведь такого человека не существует в природе. По паспорту я Савенко Эдуард. Точка. А Лимонов, значит, и герой, и автор» [4, с. 45]. Писатель, кроме того, фиксирует значимые даты, используя отстраненную форму третьего лица: «Эд Савенко высадился в Москве на Курском вокзале 30 сентября 1967 года в возрасте двадцати четырёх лет» [1, с. 11]. Подругу героя зовут Анна Моисеевна Рубинштейн, и это тоже реально существующее лицо. Лимонов и Анна познакомились ещё в юности в

Харьковской Салтовке и вместе приняли решение переехать в Москву. В романе Лимонов как бы пророчествует расставание с первой женой: «Ничто не вечно, однажды ему придется покинуть Анну» [1, с. 36]. Действительно, Анна возвращается в Харьков уже одна, но до самой смерти остается верна своему Эдику (отношения их, кстати, подробно описаны в романе «Молодой негодяй»). Герой имеет за спиной «харьковское» прошлое: «<...> был одет по самой последней харьковской моде того времени» [1, с.11]. Естественно, Эдик шьет брюки – общеизвестный факт биографии Лимонова: «Он всё же стеснялся странного смешения двух своих профессий» [1, с. 213]. Шитье брюк становится первое время единственным источником заработка в Москве. Герой романа шьет брюки на заказ, а ещё сумки из польской ткани, которые Анна незаконно продает в ГУМе.

Кстати, тяга Лимонова к красивой и стильной одежде – общеизвестный факт. Он любил выделяться и восхищать, и с молодости выстраивал свой имидж. Скандальному писателю было важно, чтобы одежда подчеркивала его индивидуальность и необычность, то есть была своеобразным продолжением его личности. Оттого, конечно, герой каждого его романа непременно одет по последней моде. В романе «Москва майская» страсть к стильной одежде также не раз подтверждается. Это становится ещё одним маркером маски – отсылкой к реальному факту биографии Лимонова. Герой всегда одет «с иголочки», прозаик посвящает целые абзацы описанию его образов: «Фигуру его скрывало массивное черное пальто с воротником из меха молоденького каракулевого барашка, на голове героя красовалась грузинского стиля черная кепка-«аэродром», на ногах были американские армейские сапоги. На сапоги спускались черные брюки с широченными штанинами, брюки уходили вверх под черный жилет, а жилет был покрыт пиджаком той же ткани. Белая рубашка стягивала воедино костюм нашего героя. Рубашка была застегнута на пуговицу, плотно зажимая горло. Галстука на герое не было, ибо галстук противоречил харьковской моде того времени» [1, с. 11].

Лимонов категорически не хотел быть похожим на других, «обычных» людей, как в плане одежды, так и в плане идеологии, жизненной позиции. На первый взгляд может показаться, что автор (и его герой) испытывает неприязнь к обществу: «С точки зрения Эда и Анны <...> простые люди не заслуживали лучшей жизни. Ибо их умения и таланты не стоили даже той заработной платы и тех условий жизни, в которых они находились сегодня» [1, с. 236]. Более того, в ряде романов, в том числе в «Москве майской», автор называет современное ему общество «козьим племенем», ибо оно лишено творческого сознания: «Козье племя, с зеленого детства усвоенная

Эдом презрительная кличка, шныряло вокруг с недовольными, усталыми, грубыми и вульгарными лицами. Но, с другой стороны, <...> что ещё есть у козьего племени, кроме биологических удовольствий и потребительства? Интеллектуальные радости козьему племени малодоступны. Не говоря уже о радостях творчества...» [1, с. 237]. Автор делает попытку объяснить свою позицию, словно оправдывает своего героя: «Эстетическое отвращение нашего героя-поэта к толпе не имеет ничего общего с очень мирским и, как выражались старые писатели, «подлым» – синоним низкого – социальным миропониманием <...> Юный же поэт не хочет оперировать людьми, ему хочется удивлять и покорять мир изнутри – своими стихами» [1, с. 59]. Иными словами, в сознании героя общество делится на тех, кто наделен творческим миропониманием и тех, кто ничего общего с творчеством не имеет. Последних автор герой как раз и презирает: «Народ – это те, которые не смогли стать интеллигентами» [1, с. 238].

Эд Лимонов имеет довольно сложный характер, на что повлияло, безусловно, детство в бандитской Салтовке, где буквально каждый второй был если не бандитом, то мелким хулиганом. В нем прекрасно развиты лидерские качества и чувство собственного достоинства, граничащее с явным нарциссизмом. Его тяготила «провинциальность», ему как можно скорее хотелось стать «своим» среди москвичей, о чем свидетельствует эпизод, в котором нарратору словно стыдно, что он не москвич: «-Эд, добро пожаловать в Москву! – не смогла удержаться от театральности Анна. Поэт, желавший выглядеть холодным, ничему не удивляющимся столичным жителем среди столичных жителей, а не провинциалом, прибывшим в столицу, ответил Анне на приветствие грубым вопросом...» [1, с. 12]. В целом же, подобное поведение вызвано, на наш взгляд, желанием быть принятым в круг московского бомонда, стать здесь «своим». Учитывая, что роман написан спустя 20 лет скитаний вдали от Родины в тяжелейших условиях тотального одиночества и непринятия, эта тема невероятно остро отзывается у Лимонова: «<...> ему везде хотелось быть местным, поменьшей мере выглядеть местным...» [1, с. 259]. Желание «влиться» в столичную жизнь всерьёз овладевает юным поэтом: «Я, может быть, более москвич, чем большинство москвичей. <...> Я знаю Москву лучше любого Москвича» [1, с. 261]. Морально-ценностная характеристика героя тоже автобиографична в своей основе, о чем свидетельствует его характер: самовлюбленность на грани нарциссизма, горделивость, цинизм и уверенность в себе. Здесь мы имеем дело с таким маркером авторской маски, как двойничество. Герой не просто проводник авторской идеи, он – двойник

автора, существующий в другом (по отношению к автору «реальному») временном «измерении»— это ретроспективный взгляд на себя как «другого» спустя десятилетия. Герой уверен в себе и своих возможностях, хотя эта уверенность пока еще ничем не подкреплена: «Уверенность же поэта в себе была, пожалуй, ни на чём кроме собственных стихов не обоснована» [1, с. 32].

К своим двадцати четырём годам герой невероятно циничен и горделив, считая писательство и творчество вершиной человеческих достижений и явно обесценивая простой человеческий труд: «Они радостно культивировали гордый свой элитизм и порой покатывались от хохота, наблюдая лица народные» [1, с. 237]. «Среднему» человеку герой противопоставляет «избранных», «суперменов», кем считает и себя: «Он никогда не назвал себя Суперменом, но чувствовал себя таковым» [1, с. 238]. Лидерские качества и уверенность в себе толкают его на негласное «свержение» лидера литературного кружка А. А. Тарковского: «Через неделю, измученный ожиданием, он один поднял народ на восстание. <...> – Ребята! – закричал он. – Зачем нам Арсений!» [1, с.74]. К слову, автогерой относится к Тарковскому пренебрежительно, саркастично называя его «поздним акмеистом», а всё потому, что Тарковский был мэтром, тогда как Лимонов рядом с ним мог претендовать исключительно на ученический статус, что для амбициозного юноши-поэта было недопустимым: «Вариант «старик Державин нас заметил и, в гроб сходя, благословил» с участием Тарковского в роли Державина отпадал» [1, с.54]. Постепенно благодаря своему писательскому дару и силе духа, Лимонов наконец добивается своей цели – покоряет столицу, входит в литературные круги, становится, наконец, «своим»: «Вот и прижился он здесь. Появились настоящие друзья» [1, с.155]. Однако, по мере покорения Москвы он чувствует, что безвозвратно теряет связь с Харьковом, олицетворяющим детство и юность: «Расстояние между Эдом и его харьковским прошлым все увеличивается» [1, с. 259].

Примечательно, что в тексте присутствует и фигура потенциального автора романа, который не просто не совпадает с фигурой героя, но дистанцируется от него: «Автор не утверждает, что стихи и Лимонова были безразличны» [1, с. 268]. Нарратор рассказывает об авторе, который в свою очередь рассказывает о герое, но сам не участвует в сюжетном развертывании, лишь иногда вклинивается в общий ход действия с замечаниями: «— А может быть, именно тот факт, что Алёна была племянницей исторических женщин, более всего привлек молодого гения? – Предположил вдруг, гадко улыбаясь автор» [1, с. 337]. В связи с

этим возникает, условно говоря, расслоение фигуры автора, калейдоскопичность его образа.

Кстати, и этот эпизод представлен с точки зрения нарратора. Хотя названный в тексте автор и является в некоторой степени инстанцией «изображаемой», отождествление его с героями невозможно, он – создатель текста, на что указывает следующий эпизод: «Даже сейчас автор этих строк чувствует некоторое дрожание в груди нижней части живота при воспоминании о том замечательном моменте, отстоящем от сегодня уже на 20 лет» [1, с.13]. Мы имеем дело с абстрактным автором, неким результатом читательского сознания. По мнению Ф. Шмида, «абстрактный автор реален, но не конкретен. Он существует в произведении не эксплицитно, а только имплицитно, виртуально, на основе творческих следов-симптомов, и нуждается в конкретизации со стороны читателя» [5, с.31]. В читательском же сознании, на наш взгляд, абстрактный автор представляет собой ничто иное как «след» конкретного автора, внутритекстовое воплощение автора «реального», то есть его маску.

Весьма показателен, на наш взгляд, эпилог романа как часть заголовочно-финального комплекса, в котором автор оставляет последнее слово за собой, но не за нарратором: «Увиденное сквозь замочную скважину эпилога обладает крепостью приговора суда и обжалованию не подлежит» [1, с. 403]. Так, в эпилоге автор действительно подытоживает каждую рассказанную на страницах романа историю: «смогисты оказались хрупкими существами», – пишет он теперь об объединении, в которое мечтал попасть, приехав в Москву, и решает для себя, что ни к каким группировкам не принадлежит. Особенно выделяет автор Игора Ворошилова, который был недоволен публикациями. Автор обращается непосредственно к нему со страниц книги: «Глупо, друг мой! И автор написал о тебе исключительно доброжелательно. Тебе не понравилось что?...» [1, с. 410]. Примечательно, что автор выражает надежду написать ещё одну книгу «Похождений блудного сына» и именуется её четвертым томом, в котором будет рассказано о судьбах тех героев, которых он не упомянул в Эпилоге. Фигура автора – ничто иное как маска Лимонова, его внутритекстовый двойник, который маркируется автобиографическими совпадениями с автором конкретным, биографическим лицом.

Таким образом, авторская маска становится важнейшим средством репрезентации авторского «я» в пределах текстового пространства. Основными маркерами авторской маски становятся, в первую очередь, автобиографические параллели и соответствия с реальным автором, а также мотив двойничества. Наряду с маской героя, в тексте присутствует маска

всеведущего нарратора. Лимонов избирает третьеличную форму повествования, дистанцируясь от предмета изображения. Повествование всецело передано нарратору и представлено «нулевой фокализацией», когда нарратор, по авторитетному мнению Ф. Шмида, «может быть сконструирован как сверхчеловеческая всеведущая и вездесущая инстанция, живущая в разные эпохи, проникающая в самые утаенные, уголки сознания персонажей» [5, с. 132]. Фигура нарратора в «Москве майской» обезличена и не имеет никаких характеристик, кроме единственной – он носитель повествовательной функции.

Излюбленный приём нарратора в данном романе – это периодическое обобщение категории персонажа посредством притяжательных местоимений, что в некоторой степени сближает читателя и повествуемый мир: «Но наши герои ушли не оглядываясь»; «Ибо это была первая ночь нашего героя в его первой жизни столице» [1, с. 32]. Нарратор в романе всеведущ и вездесущ, он знает обо всём и обо всех, проникает в потаенные уголки сознания персонажей: «И ещё в самой глубине его существа всегда теплилась иррациональная вера в то, что он не такой, как все люди» [1, с. 32]. Нарратор осведомлен не только о прошлом и настоящем, но и о будущем. Словно пророк и ясновидец, он уверен в том, что произойдет в будущем не только с главным героем («поэту одно за другим приснились все последующие его приключения в жизни – покорения Москвы, Нью-Йорка, Парижа, ужасы и несчастья и такое же количество веселых и счастливых приключений» [1, с. 32]), но и с второстепенными персонажами: «Это позднее семью расколют безжалостные трещины, но не станем заглядывать вперед, оставим их в положении счастья, в котором они были в тот майский день...» [1, с. 108]. При этом нарратор осознает своё «ясновидение» и понимает, что говорить о будущем – не входит в поле его действия: «А дальше... Хотя “дальше” и находится за пределами нашего повествования, сообщим, что дальше случилось ужасное» [1, с.105].

Фигура нарратора в тексте – это обезличенная фигура повествователя, который словно пророк осведомлен обо всех событиях в жизни героев, в том числе ещё не произошедших. Нарратору всецело подчинено повествование, он сам устанавливает его траекторию. Маску нарратора в данном случае маркирует «нулевая фокализация» текста – третьеличное повествование.

Итак, «Москва майская» завершает автобиографический цикл, посвященный Эдичке Лимонову, – автопсихологическому двойнику автора «реального». В этом романе, как и во всех предыдущих текстах Э. Лимонова, функционирует авторская маска, воплощенная, во-первых, в

образе главного героя – Эда Лимонова, во-вторых, в фигуре абстрактного автора и, в-третьих, в фигуре всеведущего нарратора. Подобная авторская стратегия, нацеленная на «размножение» собственных двойников, в конечном итоге, способствует созданию автобиографического мифа.

Список литературы

1. Лимонов, Э. Москва майская: (роман). М.: Альпина нон-фикшн, 2025. 414 с.
2. Жучкова, А.В. Автофикшн VS «литература травмы» // Вестник славянских культур. 2024. №74. С. 163–181.
3. Осьмухина, О.Ю. Русская литература сквозь призму идентичности: маска как форма авторской репрезентации в прозе XX столетия: Монография. – Саранск: Изд-во Морд.ун-та, 2009. 288 с.
4. Балканский, А. Эдуард Лимонов. – М.: Молодая гвардия, 2017. 367 с. (ЖЗЛ: Современные классики: сер. биогр.; вып.2).
5. Шмид, В. Нарратология. – М.: Языки славянской культуры, 2003. 312 с.

THE MASK AS A MEANS OF REPRESENTING THE AUTHOR IN E. LIMONOV'S NOVEL "MOSCOW MAYSKAYA"

O. Yu. Osmukhina, R. A. Kadeyeva

The chapter is devoted to the analysis of E. Limonov's novel "Moscow Mayskaya" in the context of the author's problems. The scientific novelty of the study lies in the fact that for the first time the writer's novel "Moscow Mayskaya" is considered from the point of view of the author's representation. The purpose of the work is to identify the features of the functioning of the author's mask in the novel. The following methods were used in the work: biographical, socio-cultural and the method of holistic analysis of an artistic work. As a result of the research, the following has been established: in E. Limonov's novel, the author's mask becomes the most important means of representing the author. The author's mask finds its embodiment, firstly, in the image of the main character, Ed Limonov, secondly, in the figure of a fictitious author and, thirdly, in the figure of an omniscient narrator.

Keywords: E. Limonov, novel, author's mask, fictitious author, narrator.

4.11. «КРУГЛЫЙ ДОМ» Л. ЭРДРИЧ КАК РОМАН ВОСПИТАНИЯ: О ПСИХОЛОГИЧЕСКОМ СТАНОВЛЕНИИ «Я» В ИНДЕЙСКО-АМЕРИКАНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

© О.И. Чуванова

Глава монографии посвящена роману индейско-американской писательницы Л. Эрдрич «Круглый дом» (2012). Жанровое своеобразие произведения исследуется с учётом влияния мультикультуральных тенденций, значимых и для индейско-американской литературы. Текст анализируется в мифопоэтическом и психоаналитическом ключе, а также с помощью метода целостного анализа. Обнаружено, что жанр произведения во многом наследует общеевропейской традиции романа воспитания, однако значимыми становятся мотивы инициации и разделения (сепарации), которые сигнализируют одновременно о сохранении мифического мышления и прохождении инициаторного пути как психологического отмежевания от родительских фигур. Герой романа Эрдрич обретает подлинное «Я» в процессе преодоления травматических переживаний.

Ключевые слова: роман воспитания, Луиза Эрдрич, индейско-американская литература, Другой, травма, утрата, образ «Я», инициация.

Уже привычным тезисом стало утверждение о том, что мультикультурная литература актуализирует вопросы идентичности, её утраты и обретения, акцентирует различные конфликты, разрешение которых должно подвести героев к точке обретения полноты своего Я. Исключением не становится и творчество индейско-американской писательницы Луизы Эрдрич, обращающейся к теме жизни и выживания в индейской резервации: роман Эрдрич «Круглый дом» («The Round House», 2012) центрирован вокруг вопросов обретения целостности «Я» в условиях кросскультурной среды, а также сохранения коренной культуры, земли и жителей, с ней связанных. Эрдрич обращается к этим темам из романа в роман: будучи и сама генетически связана с индейской средой по материнской линии (связь с племенем оджибве-чиппева алгонкинской группы), писательница в качестве материала использует как реальные истории индейцев, так и историю своих предков (например, в романе «Ночной сторож» («The Night Watchman», 2020)). В творческом наследии писательницы роман «Круглый дом» оказывается включен в так называемую «трилогию справедливости» наряду с романами «La Rose» и «The Plague of Doves», главными темами которых становятся безнаказанное насилие, акты ксенофобии, травматичный опыт, как коренных американцев, так и белого населения.

В романе «Круглый дом» причиной конфликта становится насильственный акт со стороны белого в отношении матери главного героя романа, индейского мальчика Джо Куттса. В послесловии к роману Эрдрич обращает внимание, что действие относится к 1988 году, однако даже к моменту публикации произведения количество реальных зафиксированных случаев насильственного отношения к женщинам в резервациях всё ещё велико [1]. При этом раскрытие преступлений и судебные тяжбы, не приводящие к наказанию преступника и восстановлению справедливости, напрямую связаны с до настоящего времени не распутанным «клубком законов» [1, с. 410]. Последний во многом обусловлен историческим возникновением резерваций и долгим борением коренных американцев с правительством США ради сохранения своей идентичности и права на жизнь на этих территориях.

В литературной критике, особенно в рамках популяризации творчества писательницы, роман Эрдрич довольно часто называют индейским вариантом романа Харпер Ли «Убить пересмешника». Это оправдано и темой юридической силы / бессилия, темами суда и расправы, образом судьбы, а также образом рассказчика – ребенка (ср. с Глазастиком Ли, образом,

наделенным иной оптикой по отношению к происходящему, что выражается и в прозвище девочки).

В романе Х. Ли внимание смещено в сторону прав чернокожего населения, завезенного на территорию США в связи с рабовладельческим строем южных штатов. Столкновение коренного населения Америки и приезжих европейцев, постепенно захвативших территории, видится в ином ключе. С момента покорения Северной Америки индейские племена прошли долгий путь в установлении многочисленных договоров с постепенно установившимся правительством. М. Стингл отмечает, что «после “военной победы” над индейцами прерий можно было уже беспрепятственно “очистить” Северную Америку – “индейский материк” – от индейцев, загнать их за ограду резерваций в надежде на то, что они там вскоре все вымрут» [2]. Это было обусловлено восприятием племен как чужаков, иностранцев, не имевших ни прав, ни причин оставаться в северных штатах. Данная жестокость подкреплялась и наделением автохтонов неприглядными характеристиками, их называли «“злыми” и “кровожадными”, <...> “равнодушными ко всему на свете”, утверждали, что они невосприимчивы к образованию, “невероятно ленивы”, “коварны”, “нечистоплотны”» [2]. Несмотря на положительную динамику в отношении индейцев в XX веке, резервации всё ещё существуют, продолжая влиять на умоностроения населения.

Несмотря на то, что «принудительное пребывание» в определенной области, а после – перемещение в резервации, рассматривалось как верный способ искоренения коренных жителей, в этой идее можно усмотреть и страх перед автохтонными племенами с их особым жизненным укладом. Очевидно, что индейцы находились на территории северных штатов до прибытия европейцев, и может показаться наивным тот факт, что местное управление не отдавало себе в этом отчета. Однако жители прерий, поразившие первых мигрантов из Европы своим внешним видом (одеждой из бизоньих шкур), образом существования, привычками и ритуалами, видимо, воплотили в себе нечто чужое и страшное, что в дальнейшем соприисутствовало в мире белых, и не могло быть с легкостью элиминировано или преодолено. Сам факт осуществления идеи резерваций подводит и к мыслям о страхе, фобическом начале (в формулировке Ф. Фанона [3]), которое воплощено в образе индейцев. Очевидной становится политика превращения Иного в зверя – процесс расчеловечивания американского аборигена. Это в определенной степени обуславливает мотивы зверства, тирании, к которым обращается Эрдрич: ненависть к представителю мира другой культуры – индейцу, в данном случае, мотивирована глубинным страхом, переживанием

экзистенциального ужаса перед бытием (М. Хайдеггер). Индеец – необычен, неуправляем, страшен, но его нельзя изгнать, поскольку он становится воплощением страшного духа земли. Естественно, это имеет и обратный эффект: ощущение загнанности в рамки резервации, отсутствия возможности свободно перемещаться, быть в гармоничном союзе с природой и своими корнями, подводит представителя индейского племени к вопросу о целостности «Я».

Ввиду сделанных уточнений более удачной параллелью для сопоставления с произведением Эрдрич видится роман К. Кизи «Пролетая над гнездом кукушки». Повествование в романе Кизи ведется от лица героя-индейца, Вождя Бромдена, который, несмотря на огромный рост и очевидную физическую силу, притворяется глухонемым и не оказывает сопротивления тирании Рэтчед, в образе которой воплощен мир белых и связанных с ним репрессий. Этот образ значим в связи с мыслями, озвученными Бромденом, об утрате силы отца, рода, племени, земли. Отец Вождя не проходит искушения огненной водой и подкупом со стороны новых американцев, и в этом процессе деградации не только утрачивает связь с землей, но и свою исконную силу. Мотив возвращения жизненных сил, пробуждения крови и отвоевания своей самости становится важным в контексте литературы индейского возрождения.

Закономерно, что одним из наиболее продуктивных жанров в индейско-американском витке литературы становится роман воспитания: демонстрируя «стадиальное развитие» героя, роман воспитания в мультикультурном изводе вовлекает и сложность формирования «Я» в поле кросскультурных связей. Становление героя (психологическое, нравственное, физическое) осложнено в том числе и парадоксальностью обретения полновесной идентичности. Эта парадоксальность заключается в том, что наличие двух культур в их соприкосновении провоцирует сложные пути нахождения Я: речь идет и о постоянном осцилляции между аутентичным «Я» и «Сверх-Я» Другого, который навязывает иные установки в отношении самости. Герой приходит в мир, часто отмеченный оппозиционирующими культурными установками: аутентичная культура во многом выполняет материнские функции, а культура центра – патернальные, навязывая герою необходимость адаптации, изменения себя с тем, чтобы в дальнейшем герой смог вписаться в мир доминирующей культуры. Здесь не обходится и без упомянутого ранее фобического: страх, интроецированный на протяжении долгого времени, также требует времени и усилий для своего преодоления. Парадоксальность заключается и в необходимости героя на время уйти из мира аутентичного, чтобы совершить путь обратно к себе. Литературовед К. Рейнуотер в своём

исследовании кодов в прозе Л. Эрдрич отмечает «пороговый» статус большинства персонажей, более того, указывает на то, что данный мотив функционирует как инструмент фрустрирования читателя и подведения последнего к переживанию собственной лиминальности («frustration of narrativity produces the reader's own liminal experience» [4, p. 406]).

Как и многие герои мультикультурной литературы, Джо Куттс, главное действующее лицо романа «Круглый дом», переживает кризис в связи с взрослением. Однако в то же время, в отличие от многих героев-мигрантов, Джо изначально находится на своей аутентичной территории, являясь по крови индейцем, вынужденным мириться с навязанными правилами западного мира и жизнью в отграниченном пространстве.

Вопрос принадлежности к индейскому племени очерчен писательницей неспроста: «Нельзя по отпечаткам пальцев определить, что тот или иной человек – индеец. И по имени нельзя. И даже по рапорту местной полиции. Нельзя определить по фотографии. По номеру телефона. С точки зрения властей, единственная возможность определить, что индеец является индейцем – это изучить его генеалогию» [1, с. 44]. Точка зрения мира за границей резервации состоит в рациональной попытке измерить аспект идентичности, в его количественном соотношении, даже когда речь заходит о «доле индейской крови» (т.н. *blood quantum*, понятие, специально введенное с целью определения потомков индейцев), которая может течь в жилах конкретного человека. Однако рассказчик тут же обращает внимание на оптику внутри индейского мира: «<...> сами индейцы отлично знают, кто индеец, а кто нет <...> и это знание – как любовь, секс, материнство и отцовство – не имеет никакого отношения к правительству» [1, с. 45].

Именно вопрос генеалогии, родства и крови становится причиной страшного преступления, оказывающего влияние на судьбы многих персонажей, в первую очередь, на жизнь и становление Джо. Из первых глав читатель понимает, что история уже себя осуществила, и перед нами взгляд повзрослевшего героя. Приём точки зрения в данном случае отсылает нас и к западноевропейской традиции, в частности, к Ч. Диккенсу и его «Дэвиду Копперфильду», который вглядывается в своё прошлое с позиции уже умудренного опытом состоявшегося мужчины. В романе Эрдрич – это необходимый виток развития сюжета в связи с необходимостью погружения в прошлое как тот временной период, который во многом определил идентичность Джо.

Процесс самоопределения начинается с имени: полное имя, данное при рождении, – Энтон Бэзил Куттс, герою не нравится, поскольку в нем нет выражения мужественности: «Когда мне исполнилось шесть лет, я решил,

что буду Джо. А в восемь осознал, что выбрал имя своего прадеда Джозефа» [1, с. 38]. Имя Джозеф, в силу влияния католической традиции на индейские племена, отсылает и к ветхозаветному Иосифу Прекрасному, первенцу Иакова и его возлюбленной жены Рахили. Джо – единственный сын четы Энтона и Джеральдин: «<...> я был поздним ребенком, запоздалым потомством стареющего поколения нашей семьи, и нередко моих родителей принимали за моих дедушку и бабушку» [1, с. 38]. Энтон «женится, уже будучи в годах» [1, с. 11], а Джеральдин признается, что после рождения Джо не сможет более иметь детей. Судьба Иосифа в Ветхом Завете сопряжена с предательством, насилием, тюремным заключением. Герой проходит все испытания, и оставляет после себя наследие для сотворения дальнейшего мира, главное – он отказывается от мести предавшим его братьям. Дар Иосифа разгадывать сны преломляется в способности индейского мальчика Джо считывать следы, восстанавливать ход событий и разгадывать природу их участников. Важным становится и интуитивность выбора имени героем, в чём отразится внезапно осуществленная связь с предком.

Постепенное взросление подростка Джо Куттса осложнено не только необходимостью выбора между двумя культурными парадигмами: соблазнительным миром Америки и строгой, деромантизированной действительностью индейской резервации. Становление героя в романе маркировано чередой утрат: исчезает ощущение стабильности, дома, родительские фигуры утрачивают качества опоры и защиты, в погоне за счастьем и мечтой погибает лучший друг. Герой Эрдрич (как и ветхозаветный Иосиф) обретает себя через боль, выход которой может быть дан в овладении собой через поступок.

В начале романа это немного скованный, послушный, не перечасий взрослым 13–летний подросток. Он вовлечен в обычную рутину, помогает отцу. В его душе теплится мысль о возможном изменении мира: «Во мне теплилась смутная надежда, что должно случиться *нечто необычное...*» [1, с. 13]. Тем не менее, начало повествования уже отмечено неким вторжением в привычные устои: герой помогает отцу выкорчевывать растения – «Маленькие деревца атаковали родительский дом, прорастая прямо из фундамента» [1, с. 7]. На этом этапе можно усмотреть и стремление Джо обрести то «героическое», чего ему не хватало и в имени – каждое деревце рассматривается как «военный трофей».

Дом, который нужно отвоевать у стихийной природы, земли, тесно связан с образом родителей: нападение на мать запустит механизм разрушения прежних констант. Джо внезапно сталкивается с другой стороной действительности и открывает для себя иные грани-лики родительских

фигур. Обретение этого знания сделает возможным поворот к взрослению, выраженному через бунт против авторитетов (так, в образе Энтона Куттса дважды реализуется патернальное начало: он и отец, и судья), желание мести, готовность осуществить поступок.

Образ матери становится центральным в романе, что обусловлено и влиянием индейской культуры. Древнее женское начало, воплощенное в образе Джеральдин, организует время и пространство семьи Куттсов и, в частности, – мира Джо, который ещё не отмежевался от домашнего очага и семьи: «Мы автоматически фиксируем их [женщин] приходы и уходы, настраиваемся на их ритмы. Наш пульс синхронизируется с их пульсом...» [1, с. 10]. Не случайна взаимосвязь с мифологическим началом – Женщина-Паучиха, Женщина-Белая Буйволица, Небесная Женщина [5], Акиикве, Женщина-Земля [1, с. 231] («Old One, the Creator, made the earth out of a woman» [6, p. 91]) – все они связаны с рождением мира и защитой потомков. С учетом общинного строя в некоторых северных племенах важно подчеркнуть и наличие матрилинеальности: индейцем становятся по матери. Именно Джеральдин является держателем информации обо всех индейцах племени и их потомках, решает, кто принадлежит индейскому племени, а кто – нет. Когда мать Джо не возвращается в определенный час, целостность мира моментально нарушается: «Ее отсутствие остановило бег времени» [1, с. 10]. Насилие над матерью героя вносит разрушительный элемент в жизнь юноши, но также вынуждает обрести иную оптику: с этого момента и мать, и отец будут вызывать амбивалентные чувства, их образы будут деидеализированы.

Связь образов матери и дома декларируется и в названии романа, уже отмеченного мотивным аспектом, связанным с круглостью, округлостью, реализацией материнского начала – мотива рождающего чрева, который заложен и в одной из версий космогонического мифа о создании земли («He rolled and stretched the earth and she became *like a large ball*» [6, p. 91] – выд. нами). Круглый дом в романе – место сакрального порядка, ритуальное строение, которое, согласно рассказанной в романе истории, использовалось «для обрядовых церемоний» до 1978 года, когда индейцам не разрешали официально исполнять аутентичные ритуалы. Местное собрание могло быть в любой момент прервано, поэтому индейцы приносили туда Библию, и полицейские всегда заставляли их за чтением. Дед главного героя, Мушум, рассказывает о том, что все каждый раз читали Книгу Екклесиаста, и объясняет причину строкой из книги: «Глава Первая, стих четвертый <...> – Род проходит, и род приходит, а земля пребывает вовеки» [1, с. 79–80]. Тем страшнее преступление, которое совершено: попораны земля и тело, тело

земли, нападение на мать становится травматизирующим событием, оно подрывает основы мира. Восприятие героя обостряется настолько, что даже в движении воздуха в Круглом доме ему слышится тихий горестный вопль: «<...> казалось, дом издал тихий горестный вопль. Этот протяжный вопль буквально захлестнул меня» [1, с. 79].

Переживание разрыва с прежним мироустройством обостряет перцепцию: меняются и облики родителей, и качество мира.

Травма меняет облик матери: в силу физических увечий её портрет искажен, утрачена мягкость, ее голос более не звучит в полную силу. Исчезает энергия, циркулировавшая в доме, питавшая жизнь, дарившая чувство безопасности. На место теплого материнского приходит холодное и отстраненное, в психологическом прочтении – отчасти сопоставимое с «мертвой матерью» А. Грина. Джеральдин «точно закаменела», «она смотрела прямо перед собой невидящим взглядом», у неё было «застывшее лицо» [1, с. 14–15]. У Джо впервые возникает осознание хрупкости материнского: «Я крепко обнимал маму, и ее кровь струилась по моей коже», «я даже испугался, как бы она не рассыпалась» [1, с. 16]. В образе Джеральдин, пребывающей в больничной палате, подчеркивается «пепельно-серая кожа», её тело скрыто «тонким больничным халатом, ноги обернуты простыней» [1, с. 20]. На смысловом уровне этот ряд описаний становится намёком на облачение в саван.

Изменения можно усмотреть и на уровне чувствования мира, ритуальное умирание матери сопоставимо с умиранием дома, домашнего очага. Это угасание выражается в нивелировании звукового – «в нашем небольшом доме стоит странная гробовая тишина, какая обычно наступает после мощного взрыва. Всё стихло, даже тиканье настенных часов» [1, с. 34]. Ещё сильнее это проявляется посредством ольфакториального начала и вкусовых ощущений, обнажающих кризис витальности: «Воздух в доме казался непривычно мертвым, спертым, каким-то безвкусным – никто в доме не пек, не жарил, не варил и никаким другим образом не готовил еду» [1, с. 34]. Наблюдается разрыв с материнской фигурой, связанной с жизненными истоками. Мать героя замыкается в комнате, не желая соприкоснуться с миром, она уходит в «обитель своего одиночества» [1, с. 64], чем реализует обратную сторону мифологической Матери-Паучихи, не охраняющей потомство и не плетущей защитную сеть. Значимым в этой связи становится мотив молока, иллюстрирующий невозможность возврата к материнской груди: герой «открыл холодильник, налил холодного молока в стакан и сделал большой глоток. Молоко оказалось прокисшим» [1, с. 34]. Вкус молока связывается в восприятии и со вкусом смерти: «Меня охватил неодолимый страх, я ощутил

вкус смерти, похожий на вкус скисшего молока». Желая рассказать об этом матери, герой случайно будит её, и Джеральдин, не успев понять, кто именно к ней прикасается, ударяет его по лицу.

Переживание другой фактуры мира – вкуса, цвета и света («грозное сияние» [1, с. 35]), травматичной тактильности (удар матери) – вынуждает героя увеличивать дистанцию, что стоит рассматривать не как вынужденное бегство, но необходимость внезапного взросления: Джо в стремлении вернуть гармонию в дом и защитить мать вынужден провести собственное расследование преступления и наказать обидчика.

Эта необходимость возрастает и по мере распада идеализированного образа отца. В начале романа в оптике Джо отец – это наделенный силой и выдержкой мужчина. Его тихая, спокойная сила воплощена в движении – «Я еле поспевал за ним. Он двигался быстро, и в нем снова ощущалась сила» [1, с. 11], сильном голосе судьбы – «Иногда голос моего отца гремел как гром» [1, с. 16], «когда его гнев заполнил пространство <...> а его голос звучал оглушительно и четко, я успокоился» [1, с. 16]. Однако по мере разворачивания истории эта сила утрачивается. Внезапно Джо видит отца другим – слабым, робким, неспособным защитить семью, не имеющим должной власти осудить виновного: «голова, шея и плечи высокого сильного мужчины, а все остальное тело – самое обыкновенное. Даже можно сказать, немного неуклюжее и вялое» [1, с. 21]. Отец вдруг кажется Джо древним и дряхлым: «Свет упал ему на лицо, и морщины резко очертились, превратившись в трещины на коже. Он выглядел тысячелетним стариком» [1, с. 75]. Переживание неразрешимого конфликта приводит к тому, что тело Энтона не выдерживает: прямое столкновение с подозреваемым в насилии приводит его к микроинфаркту.

Итак, герой романа Эрдрич – подросток, изначально переживающий турбулентный период взросления (осознание своей мужественности). Однако вместо условного соперничества с отцовской фигурой, Джо Куттс вынужден перейти от игры в войну к необходимости буквальной атаки на человека, сокрушившего материнский образ. Каждый шаг героя, мысль, переживание, если следовать тому, что вовлекает М.М. Бахтин в понятие определяющего «Я» «акта-деятельности», подводит к решению осуществить месть – убийство белого. В этом замысле, как и в смене оптики относительно мира семьи считывается и ритуальное умирание, сопряженное с необходимостью психологического разрыва пуповины.

Джо не одинок в своих попытках идентифицировать врага, ему символически, по законам сказочного повествования помогают три друга: «В детстве у меня было три друга. С двумя я до сих пор дружу. А от третьего

остался белый крест на шоссе у границы штата Монтана» [1, с. 26]. Джо, как и его друзья, отчасти увлечен культурой за пределами резервации. Друзья специально настраивают антенну для просмотра сериала «Стартрек: Следующее поколение». Этот телевизионный сериал часто возникает в произведениях мультикультуралов в силу реализации абсолютно иной действительности на телеэкране, и в этом видится магия созидания нового «Я». В романе Эдрич функция этого дополнительного текста очевидна – маскировка и компенсация. Герой признается: «Воображая себя персонажами <...> мы забывали о своей нищете, своих страхах и обидах, о том, что кто-то из нас рос без матери» [1, с. 32].

Насилие над матерью Куттса белым человеком, который не может быть наказан по причине тонкостей юрисдикции в индейской резервации, подводит к переосмыслению героем своего «Я». Крушение детского мира, фундированного материнским образом, становится для Джо точкой отсчёта испытаний: взгляд на израненную мать, утратившую свою силу, можно полагать и точкой бифуркации. На место героев телесериала, бороздящих космические просторы, заступает индеец-охотник: решение Джо осуществить правосудие своими руками приводит к тому, что он занимает место отца, перенимает его право управления делами семьи. Образ ружья, заменяющего традиционные лук и стрелы, можно рассмотреть и как фаллическое начало, наделяющее героя дополнительной силой. Очевидно, что мотив охоты в романе связан и с отмеченным ранее «пороговым» мотивом: Джо достигает того возраста, когда приходит время племенной инициации. Таким образом, убийство становится частью ритуального взаимодействия с миром. При этом Джо в своем решении не одинок – тот самый друг Каппи, история которого завершится крестом на границе штата, оберегает Джо и помогает ему довести начатое до конца. Каппи в попытке поддержать Джо дарит ему «черный круглый камешек», «яйцо буревестника» [1, с. 32], тем самым препоручая Джо функцию космогонического характера. В мифах северо-западных земель зооморфный трикстер часто выступает в роли творца. Чаще всего это образ ворона, однако в мифах алгонкинов значимой становится птица грома Тсоома – буревестник, образ которого у индейцев сопряжен с громом и молниями, сокрушающими врагов [7, с. 514]. Таким образом, выстрел из ружья аллюзивно сомкнется с мифическим звуком грома буревестника.

В финале романа Джо, уже осуществивший наказание, присоединяется к лучшему другу Каппи в его желании покинуть резервацию, чтобы вновь встретиться с уехавшей девушкой, в которую Каппи влюблен. Однако поездка выходит из-под контроля, машина попадает в аварию, и когда Джо приходит в себя, он обнаруживает ещё одну утрату. Попытка пересечь границу

резервации оборачивается ещё большим крушением иллюзий и намеренным возвратом в травмирующую реальность.

Как видится, обретение «Я» у Л. Эрдрич обнаруживает себя через способность расставания, разочарования, переживания потери. Отчасти этот процесс сопряжен с инициаторным началом, что дополняет жанровый аспект романа воспитания.

Герои мультикультурной литературы не всегда наделены потенцией реализовать себя в поступке физически означенном, часто оставаясь в пределах рефлексий о том, что могли бы предпринять. В романе Л. Эрдрич герой, очевидно, действует не аффективно (не ослеплен) или отстраненно (не уходит в рефлексию), но постепенно осваивает внутреннее пространство (архитектуру) переживания, стремясь до конца сохранить память о пережитом и переживаемом перед решающим действием. Решение и поступок героя становится утверждением силы, возвращением мира к состоянию гармонии. Можно предположить, что убийство также становится ритуальным способом преодоления кризиса витальности в данном произведении.

Список литературы

1. Эрдрич, Л. *Круглый дом*. – М.: Эксмо, 2019. 416 с.
2. Стингл, М. *Индейцы без томогавков*. – М.: ПРОГРЕСС, 1984. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://djvu.online/file/N3ibDQKWO6Q4c> (дата обращения 27.10.2025).
3. Фанон, Ф. *Черная кожа, белые маски*. – М.: Музей современного искусства «Гараж», 2023. 224 с.
4. Rainwater, C. *Reading between Worlds: Narrativity in the Fiction of Louise Erdrich // American Literature*. 1990. 62(3). P. 405–422.
5. Платицына, Т.В. Женские образы, репрезентирующие архетип Великой Матери, в мифах американских индейцев // *Вестник БГУ. Язык, литература, культура*. 2008. № 11. С. 120–123.
6. Bastian, D.E., Mitchell, J.K. *Handbook of Native American Mythology*. Oxford, England: Bloomsbury Academic, ABC-CLIO, 2004. 297 p.
7. Ващенко, А.В. Мифология индейцев Северной Америки // *Мифы народов мира / Гл. редактор С.А. Токарев*. – М.: «Советская энциклопедия», 1987. Т. 1. С. 512–516.

THE ROUND HOUSE BY L. ERDRICH AS BILDUNGSROMAN: ON PSYCHOLOGICAL COMING-TO-BE OF SELF IN NATIVE AMERICAN LITERATURE

O.I. Chuvanova

The chapter examines the novel «The Round House» (2012) by Native American writer L. Erdrich. The specific features of the genre are explored with consideration of the influence of multicultural trends, which are also significant for Native American literature. The text is analyzed through mythopoetic and psychoanalytic approaches, as well as using a holistic analysis method. It is found that the novel's genre largely inherits the pan-European tradition of the Bildungsroman, but the motifs of initiation and separation become significant, signaling both

the preservation of mythical thinking and the passage of the initiatory path as a psychological disengagement from parental figures. Erdrich's protagonist discovers his true self through the process of overcoming traumatic experiences.

Keywords: Bildungsroman, Louise Erdrich, Native American literature, the Other, trauma, loss, the image of self.

4.12. О НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОМ ПРОЕКТЕ ИМЛИ РАН «ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ ГЕРМАНИИ XX ВЕКА»

© Т.В. Кудрявцева

В главе дается характеристика Первой книги второго тома «Литература послевоенной Германии (1945–1949)». Она является органической частью продолжающегося в ИМЛИ РАН научного проекта «История литературы Германии XX века», который соответствует направлению исследований Отдела литератур Европы и Америки Новейшего времени и общеинститутскому плану изучения мирового литературного процесса XX–XXI веков. Представленные в готовящемся к печати издании материалы дают представление о сложной литературной ситуации после разгрома нацизма в различных зонах оккупации страны, вплоть до образования двух государств – ГДР и ФРГ.

Ключевые слова: германистика, история, литература, историография, Германия, XX век, литературный процесс.

Первые итоги работы, завершившейся выходом в свет в ИМЛИ РАН коллективных трудов «История литературы Германии XX века» Том 1 (1880–1945). Книга первая. «Литература Германии между 1880 и 1918 годами». Книга вторая. «Литература Германии между 1918 и 1945 годами», были подведены в 2016 и 2018 гг. соответственно. Первая книга посвящена литературе Германии рубежа XIX–XX вв. Особое внимание в ней уделено становлению так называемого классического модерна (Klassische Moderne), который рассматривается в качестве магистральной линии развития литературного процесса этого периода. Книга вторая, «Литература Германии между 1918 и 1945 годами», посвящена особенностям литературы времен Веймарской республики и Третьего рейха.

Второй том предполагает в своем составе три книги: 1. «Литература послевоенной Германии (1945–1949)», 2. «Литература Германии 1950–1960-х годов», 3. «Литература Германии 1970–1980-х годов». В Третьей книге предусмотрена заключительная глава «Основные тенденции развития литературы в воссоединенной Германии. Детальное изучение истории литературы воссоединенной Германии после 1990 г. – перспективная задача другого труда, а именно, этот период должен стать предметом исследования в рамках рассмотрения литературного процесса уже XXI в. Разработчики проекта исходят из того, что границы исторической и хронологической периодизации не всегда совпадают с границами периодизации литературной.

Именно поэтому предполагается начать освещение литературного процесса XXI в. в Германии с рубежа XX–XXI вв., исторически и в художественно-эстетическом плане, как и век назад, совпадающего с объединением страны.

Рассматриваемый в главе труд, следуя методологическим и структурным принципам, изложенным в обосновании предыдущей части проекта [1, с. 7–16], посвящен изучению особенностей литературного процесса в Германии 1945–1949 гг. Он имеет целью дополнить либо скорректировать уже сложившиеся как в российском, так и в немецкоязычном литературоведении представления об особенностях развития германской литературы в обозначенный период.

Задача данного исследования состояла в том, чтобы показать важность нескольких послевоенных лет как базы для формирования облика немецкой литературы второй половины XX в., вскрыть и проанализировать предпосылки, причины, динамику и последствия разделения послевоенного литературного пространства, а также вскрыть особенности бытования в новых условиях литературных явлений, возникших или зародившихся задолго до 1945 г. и тех новых тенденций в литературе Германии, которые появились в конце 1930-х – начале 1940-х гг.

В создании труда принимали участие ученые из ИМЛИ РАН (Т.В. Кудрявцева, А.А. Стрельникова, И.И. Эбаноидзе, А.В. Добряшкина, А.В. Чёрный), известные германисты из других научно-образовательных учреждений РФ, Республики Беларусь и Германии: Е.А. Зачевский, А.А. Гугнин, Т.А. Шарыпина, А.В. Ерохин, Т.Н. Андреюшкина, Р.В. Гуревич, Г.В. Синило, А.В. Елисеева, Н.А. Бакши.

В литературной историографии Германии 1945–1949 гг. принято считать неким рубежом, символическим часом нуля, ставшим водоразделом между литературой Третьего рейха и продолжившей на новых основаниях (художественных, идеологических, философско-нравственных и др.) свое бытование литературой Германии второй половины XX в. Этот короткий период никогда не становился предметом специального освещения в отдельном монографическом исследовании в рамках многотомных историй немецкой литературы. Литературный процесс в послевоенной Германии до ее разделения на ФРГ и ГДР рассматривался во всех историях литературы, как немецкоязычных, так и советских и постсоветских, лишь как промежуточный этап, предваряющий стратегии развития литературы в двух ставших идеологически чуждыми друг другу частях страны, поделенной союзниками антигитлеровской коалиции, как некое, лишенное самостоятельности приложение, предудеждающее изучение литературы Германии «под расколотым небом» до воссоединения страны в 1989 г.

Заявленный в рассматриваемом нами труде период (1945–1949) входит составной частью в 12-й том (Band 12: Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart. Bearbeitet von Wilfried Barner. 2., aktualisierte und erweiterte Auflage. Beck, München, 2006) продолжающегося с 1971 г. издания «Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart. Begründet von Helmut de Boor und Richard Newald. Beck, München (1971–). Последний том (Band 18: Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1830–1870. Bearbeitet von Peter Sprengel. C.H. Beck, München 2020) вышел в 2020 г.

Существующие в Германии монографические историко-литературные исследования (главным образом выходявшие в западногерманских издательствах), посвященные этому периоду, как правило, носят частный характер, исследуют различные аспекты литературного процесса и не претендуют на системно-комплексное изучение всех его сторон. В качестве примера можно привести хрестоматию *Texte und Materialien zum Literaturunterricht: deutsche Literatur 1945–1949* / Н. Kohl, G. Truxa, I. Witzel. Diesterweg, 1984. Книга включает художественные тексты, которые были созданы в интересующий нас период и содержание которых отражает реалии и проблемы тех лет (осмысление фашизма и войны, разруха, вина и оправдание, перспективы, техника повествования после 1945 года). Другой пример – *Die deutsche Literatur 1945–1960: Band 1: Draussen vor der Tür. 1945–1948. Band 2: Doppelleben. 1949–1952. Band 3: Im Treibhaus. 1953–1956. Band 4: Die Wunderkinder. 1957–1960* / Н.Л. Arnold München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1995. Эти книги содержат тексты Кашниц, Дёблина, Носсака, Закс, Брехта, Янна, Бенна, Беньямина, Кролова и др.). Известны также монографии: Wehdeking V. *Der Nullpunkt. Über die Konstituierung der deutschen Nachkriegsliteratur (1945–1948) in den amerikanischen Kriegsgefangenenlagern*. Stuttgart: Metzler Verlag. 1971; Wehdeking V. *Anfänge westdeutscher Nachkriegsliteratur. Aufsätze. Interviews. Materialien*. Aachen: Alano-Verlag, 1989; Wehdeking V., Blumberger G. *Erzählliteratur der frühen Nachkriegszeit (1945–1952)*. München: Beck-Verlag, 1990; *Literarisches Leben in der DDR 1945 bis 1960* / I. Münz-Koenen. *Literaturkonzepte und Leseprogramme*. Berlin, 1979).

Закрепившиеся за периодом 1945–1949 ярлыки «час нуль», «литература руин» долгое время определяли статус переходной литературной ситуации в западных и восточной оккупационных зонах как недостаточно ярко выраженный для того, чтобы исследовать протекавшие там процессы в рамках некой сложившейся историко-литературной системы.

Однако известно, что литературный процесс, во многом лишенный своего естественного развития в годы нацизма, после краха последнего возродился

не на пустом месте, не был утрачен основной корпус писателей, определявших художественное и содержательное своеобразие немецкой литературы первой половины XX в. Важно и то, что именно в 1945–1949 гг. был создан фундамент размежевания этических, эстетических и идеологических, групповых и индивидуальных творческих посылов, которое в полную силу проявило себя в литературе уже разделенной Германии.

В ходе реализации проекта были рассмотрены основные проблемно-тематические и художественно-эстетические особенности развития в новых условиях уже существующих литературных явлений (серболужицкая литература, судьбы официальной литературы Третьего рейха, литературы антифашистской внешней и внутренней эмиграции, направления магической реализм, экзистенциализм, социалистический реализм). Были исследованы новые явления, возникшие как требующая осмысления реакция на годы нацистской диктатуры (комплекс «немецкой вины», «литература руин» и др.), демонстрирующие и общие, и противоположные черты в зависимости от локализации литературы на западе или востоке страны. Анализ подверглось содержательное и стилевое своеобразие основных течений, школ и групп, определявших картину литературного развития Германии в указанный период («Группа 47» и др.).

Как и в первом томе Истории, вклад российской германистики в изучение истории литературы Германии во многом определяется отличным от немецких исследований аксиологическим ракурсом в силу естественного взгляда извне на предмет анализа.

Отдельные главы посвящены важным для указанного периода жанрообразующим составляющим литературного пространства (радиопьеса, детская литература и др.). Творчество писателей представлено в труде в тесной связи с социокультурными реалиями времени, с учетом генезиса и воздействия на последующие поколения литераторов. Анализ проводился с привлечением широкого историко-литературного контекста родственных немецкоязычных литератур. Учитывались также генетические связи и типологические параллели с другими европейскими литературами, прежде всего с русской и американской.

Коллективный труд имеет несколько частей.

Первая часть – вводная – предполагает рассмотрение концептуальных и методологических подходов к изучению литературного процесса второй половины XX в. в целом, поскольку завершенный в 2025 г. проект открывает второй том Истории, и структурно выступает как его первая часть (всего запланировано три книги 1945–1949, 1950–1960-е гг., 1970–1980-е гг.), и представляемого периода – в частности.

В первом разделе прослеживаются тенденции литературного развития, проявившие себя после 1945 г. в обеих частях Германии.

Второй раздел посвящен анализу особенностей развертывания литературного процесса в западных зонах оккупации.

Третий – в Советской зоне оккупации.

Как и в исследовании литературы Германии до 1945 г., следуя компаративистскому, сравнительно-сопоставительному принципу, авторы проекта попытались охватить анализом все звенья литературного поля (литературная политика, авторы, издательская практика и проч.). Особое внимание при этом уделялось изменению литературного канона. Описание истории литературы как сосуществования и смены художественных парадигм, обращение к творчеству писателей, которые вошли в канон немецкой литературы, сложившийся в Германии и России, сочетается со стремлением выйти за его пределы и расширить поле анализа. Коллективный труд вводит в научный оборот имена малоизвестных и/или забытых писателей (Г. Ленц, Х. Ланге, Ф.Г. Юнгер и др.).

Труд имеет как теоретическое, так и прикладное значение для изучения истории зарубежных литератур и предназначен для специалистов-филологов, а также для аспирантов и студентов, изучающих германистику. Планируемые результаты могут быть использованы в методологическом плане для проведения аналогичных исследований по другим литературам, а также в образовательных курсах по истории немецкоязычной литературы, межкультурной коммуникации и культурологии.

Список литературы

1. От Редколлегии. Введение // История литературы Германии XX века. Том 1. Книга первая: Литература Германии между 1880–1918 годами / отв. редакторы-составители В.Д. Седельник, Т.В. Кудрявцева. – М.: ИМЛИ РАН. С. 7–16.

ABOUT THE RESEARCH PROJECT (GORKY-INSTITUTE OF WORLD LITERATURE RUSSIAN ACADEMY OF SCIENCES «HISTORY OF 20th CENTURY GERMAN LITERATURE»

T.V. Kudryavtseva

The chapter deals with the First Book of the Second Volume of the ongoing publication "History of German Literature of the 20th Century." The First Book of the Second Volume, "Literature in Post-War Germany (1945-1949)," is part of the scientific project «The Literary Process in Germany in the 20th and 21st Centuries» being implemented by the Department of Modern European and American Literatures at the Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences. This project aligns with the research focus of the Department of Modern European and American Literatures and the overall institute's plan for studying the global literary process in the 20th and 21st centuries.

Keywords: German studies, history, literature, historiography, Germany, 20th century, literary process.

4.13. МЕМУАРЫ И АВТОБИОГРАФИЯ: К ВОПРОСУ О СХОДСТВЕ И РАЗЛИЧИЯХ ПОНЯТИЙ

© Б.В. Ефремов

В главе предпринимается попытка разграничить понятия «мемуары» и «автобиография». Особенности явлений рассматриваются в динамике развития и в контексте отдельных научных дисциплин. Методы, которые использовались при проведении данного исследования, включают сравнительный анализ, междисциплинарный подход и метод диахронического анализа. В результате проведенного исследования выявлены сходства и отличия данных категорий, а также некоторые интенции их произвольного толкования. Сделан вывод о неоднородности терминологического ряда при интерпретации мемуаристики в разных областях гуманитарного знания.

Ключевые слова: мемуары, автобиография, мемуарная литература, термин, жанр.

Одной из важнейших проблем в любой области гуманитарного знания является терминологическая составляющая. Не исключение и мемуаристика. В разное время, в разных странах существовало собственное толкование понятий «мемуары» и «автобиография». Их связь очевидна, но и разграничение этих явлений необходимо. Как справедливо отмечает Б. Ягода, мемуары и автобиографии описывают подлинную жизнь автора [1, с. 8]. Они являются литературными формами, которые имеют собственную сюжетную структуру и адресованы читателям в настоящем и в будущем [2, с. 12–13]. Е.М. Агафонцева выделяет данные понятия как жанры мемуарной литературы, которые обладают схожим содержанием и неоднородной формой [3, с. 225]. Л.Я. Гинзбург размышляет об уровне документальности произведений мемуарной литературы, приводя как пример «Исповедь» Ж.Ж. Руссо и воспоминания Ж. де Сталь, и говорит об особенностях данных жанров, когда вымысел некоторых фактов, например, имен персонажей, приводит к трансформации жанра [2, с. 133]. Эти различия становятся явными при их терминологическом сравнении. Б. Ягода отмечает, что автобиография практически сразу после появления термина в 1809 году приобрела точное определение, а именно «источник, повествующий о жизни автора» [1 с. 8–9]. Однако мемуары имеют более сложную природу, что проявляется в двух англоязычных терминах «memoir» и «memoirs», где последний является синонимом термина «автобиография» и чаще используется такими известными личностями, как политики при составлении текстов [1 с. 8–9].

Ж. Гусдорф указывает на «антропологические» источники автобиографии. В первую очередь он считает необходимым выяснить причины создания автобиографий и других памятников мемуарной литературы. Исследователь отмечает осознание человеком тех отличий, что

существуют между прошлым и настоящим, что побуждает человека запечатлеть историю о себе, чтобы ее сохранить [4, с. 43]. Это, по его мнению, подтверждается главной целью создания автобиографии, которая состоит в «самоуспокоении» и уверенности автора в том, что его жизнь имела смысл [4, с. 39]. В автобиографии автор познает себя через историю. Это заставляет его фокусироваться на обосновании собственных поступков, а не на объективном отражении исторических событий [4, с. 39]. Данный процесс требует от автора непосредственной вовлеченности. Исследователь при сравнении автобиографии и биографии выделяет у первой наличие права описания собственной жизни исключительно за автором, аргументируя это аутентичностью авторского видения и невозможностью биографа передать характер и образ мыслей автора [4, с. 31–36].

Необходимо отметить работу М.А. Лаппо, в которой исследователь поднимает проблему типологии мемуарно-автобиографических произведений. При определении понятия исследователь выделяет такие категории как «мемуарный характер» и «автобиографичность». Первая отвечает за описание воспоминаний о явлениях, людях и т.д., вторая – за то, где объектом реконструкции памяти становится сам автор [5, с. 49]. Данное обстоятельство позволяет говорить о том, что мемуары в большей степени сосредоточены на описании событий, в то время как автобиография акцентирует внимание на рассказе автора о своей жизни и последующем ее анализе. Таким образом, мы можем выявить изначальное различие авторских интенций данных жанровых модификаций автобиографической прозы.

Восприятие мемуара и автобиографии отличается и в зависимости от области исследования, в рамках которой они рассматриваются. Поскольку одной из серьезных проблем мемуаристики является соотношение документальности и вымысла, естественным будет выявление различий в подходах к этому явлению литературоведением и источниковедением. Необходимо также и рассмотрение социокультурного взгляда на мемуаристику ввиду наличия в данных текстах информации об обществе прошлого.

Литературоведческий подход к мемуаристике связан с попытками исследователей определить ее место в системе литературных видов и жанров. Е.М. Агафонцева видит в мемуаристике вид литературы [3, с. 225], в то время как Е.И. Коваленко обозначает ее как жанр [6, с. 51–52]. Разница подходов способствует появлению разных классификаций данного литературного явления и позволяет выделить воспоминания, автобиографии, дневниковые записи и т.д. в отдельные группы. Наука о литературе указывает на гибкость данного явления, что позволяет ему существовать в

других видах словесности и создавать новые жанровые модификации в пределах мемуаристики [6, с. 51–52].

Подобный взгляд на мемуарную литературу является результатом развития как мемуаристики, так и самого литературоведения. Л. Я. Гинзбург говорит о мемуаристике XVII и начала XVIII вв., которые в ее восприятии находятся за пределами классической системы литературных жанров ввиду своей документальности [2, с. 153–154]. Она отмечает, что «литературный герой в зависимости от жанра обладает фиксированным набором социально-моральных качеств, в то время как в мемуарах и автобиографиях персонаж изучается с разных сторон бытия» [2, с. 157]. Первая половина XIX века отмечена восприятием мемуаристики как низкого жанра. В России это подтверждает тот факт, что мемуары публиковались в основном в периодических изданиях [7, с. 138–155]. Ф. Лежен отмечает, что и во Франции автобиография тогда же воспринималась как одна из простейших форм литературы, что вызывало недовольство со стороны критиков [8, с. 110–113].

Ситуация изменилась во второй половине XX века, когда автобиография входит в «школьный канон» Франции [8, с. 114]. В качестве причин подобного явления Ф. Лежен выделяет изменение форм мемуарной литературы, а также снижение уровня критики ввиду развития литературоведения [8, с. 114]. Это привело к переосмыслению мемуаристики как феномена литературы, что побудило к дальнейшим исследованиям в этой области. Так Ф. Леженом [9] были исследованы проблемы относительности истины в автобиографиях, Х. Уайт рассматривал мемуаристику как идеологически ориентированный нарратив [10], в свою очередь Л.Я. Гинзбург обозначила ее как форму саморефлексии [2].

Углубленное исследование явления позволило выявить особенности функционирования терминологии. А. Смит утверждает, что понятие «автобиография» появилось позже самого явления. Это создало проблему в наименовании разновидностей мемуаристики, как автобиография, жизнеописание, мемуары, семейные или родственные мемуары, анекдоты, и др., которые близки по значению, но не являются синонимичными [11, с. 5–6]. В тоже время анализ самого процесса создания данного типа текста позволил определить его как акт самовыражения, что объясняет присутствие автобиографичности в других литературных жанрах [11, с. 6–7].

Таким образом, мемуаристика с точки зрения литературоведения воспринимается как вид или жанр литературы, который обладает аутентичными признаками, что побуждает выделять отличия между такими его «ипостасями», как мемуары, автобиографии, исповеди и т.д.

Утверждения данного статуса в XX веке, вновь сделало мемуаристику актуальным объектом исследования. Это привело к обозначению автобиографии одновременно как жанра мемуарной литературы, так и способа (и формы) самовыражения автора, который может проявляться в разных литературных формах.

Источниковедческий подход характеризует мемуаристику как исторический источник. Поскольку задачи и цели мемуаров и автобиографий отличаются, историография говорит о функциональном назначении каждого источника для изучения общих характеристик эпохи и отдельных исторических личностей. Отмечаются также следующие проблемы данного аспекта. Одна из них состоит в сложности анализа мемуарного текста как исторического источника. Так Н.Г. Георгиева приводит историю развития источниковедческого видения мемуаристики. Ученый отмечает дореволюционный этап, в рамках которого исследователи отмечали позитивную тенденцию в рассмотрении мемуарного текста как достоверного исторического источника [12, с. 128]. В послереволюционный период источники подобного рода подвергаются критике – ввиду преобладания субъективного начала, что свидетельствует о малой достоверности мемуаров и противоречит природе исторического документа [12, с. 129–130]. Но и в данный период можно отметить группу ученых, а именно В. С. Голубцова, С.С. Дмитриева, А.Г. Тартаковского и С.С. Минц, которые продолжили исследования в этом направлении [12, с. 130]. Их подход заключался в обосновании дуалистичной природы явления, где субъективное начало представляет основу для изучения прошлого, а также рассмотрения большего количества вопросов в сравнении с другими источниками [12, с. 130]. Это привело к развитию двух направлений источниковедческого исследования мемуаров. В рамках первого они рассматриваются как «носитель ретроспективной фактографической информации», дополняющий другие источники. Во втором они учитываются в контексте произведения при его анализе [12, с. 135].

Свой взгляд на проблему предлагают социология и культурология. При социокультурном подходе анализируется состояние культуры и общества прошлого. В начале XX века данный подход рассматривал общие культурные и социальные явления. Дальнейшее развитие социокультурного метода меняло характер анализа. В данном аспекте следует отметить разработку теории коллективной памяти М. Хальбвакса [13] в 1950-е гг. В этой связи Т.А. Гоголадзе определяет мемуарный текст как материал, отражающий коллективную память [14, с. 36]. Позднее формируется концепция «мест памяти» П. Нора [15], исследование гендерных аспектов в мемуаристике [16].

Продолжается изучение отдельных социокультурных аспектов мемуарных текстов [17], [18]. Из этого следует, что в рамках социокультурного метода мемуарная литература анализируется прежде всего на уровне материала. Такой подход не требует обозначения различий между мемуарами и автобиографиями. И они воспринимаются как равнозначные.

Еще одним важным аспектом является само развитие мемуарной литературы. М.А. Лаппо отмечает, что типологии произведений мемуарной литературы в разных областях исследования постоянно находится в процессе развития и дополнения. Данное обстоятельство справедливо воспринимается исследователем как фиксация развития «живого процесса» [5, с. 47]. Это мнение дополняет и мысль о смещении границ жанров. В этой связи Б. Ягода отмечает происходящие к XXI веку изменения, при которых мемуарный текст становится более личностно-ориентированным, что приводит к снижению его достоверности, в то время как автобиография становится более требовательной к фактам [1, с. 8–9].

Подводя итоги, можно прийти к выводу, что понятия «мемуары» и «автобиография» имеют важные отличия. У первых преобладает событийная составляющая, у вторых доминирует фигура автора. В то же время мы отмечаем, когда данные явления либо обобщаются, либо смещаются. Мы видим четыре причины, объясняющие это. Во-первых, принадлежность к одному виду литературы позволяет рассматривать данные термины обобщенно при анализе явления мемуарной литературы. Во-вторых, позднейшие инновации в терминологии привели к созданию большого количества понятий, которые являются общими по сути, но не синонимичными, что вносит путаницу в их определение. В-третьих, восприятие мемуарной литературы в разных областях исследовательской мысли отличается и имеет тенденцию меняться со временем. В-четвертых, сама мемуаристика, как явление, динамична. Она постоянно развивается, и это позволяет ей генерировать новые поджанры, а также менять, размывать и соединять границы уже существующих форм.

Список литературы

1. Yagoda, B. *Memoir: A History*. N.Y.: Riverhead Books, 2009. 250 p.
2. Гинзбург, Л.Я. О психологической прозе. – Л.: Сов. писатель, 1971. 464 с.
3. Агафонцева, Е.М. К вопросу о понятийно-терминологическом аппарате работ по мемуарам // Омский научный вестник. 2006. № 7(43). С. 224–227.
4. Gusdorf, G. *Conditions and Limits of Autobiography* // *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, edited by James Olney, Princeton University Press, 1980. P. 28–48.
5. Лаппо, М.А. Типология мемуарно-автобиографических изданий: динамические аспекты // Библиосфера. 2015. № 2. С. 47–52.

6. Коваленко, Е.И. Мемуарная проза как жанрово-стилистический феномен // Соловьевские чтения–2018: сб. науч. ст. Минск: МГЛУ, 2020. С. 44–53. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://e-lib.mslu.by/handle/edoc/3910> (дата обращения 25.10.2025).
7. Тартаковский, А.Г. Русская мемуаристика XVIII – первой половины XIX в. М.: Наука, 1991. 288 с.
8. Лежен, Ф. В защиту автобиографии. Эссе разных лет // Иностранная литература. 2000. № 4. С. 108–122.
9. Lejeune Ph. Le pacte autobiographique. Paris, Seuil, 1975. 357 p.
10. Уайт, Х. Метаистория: Историческое воображение в Европе XIX века / Пер. с англ. под ред. Е.Г. Трубиной и В.В. Харитоновой. – Екатеринбург: Изд-во Урал, ун-та, 2002. 528 с.
11. Smyth, A.A history of English autobiography. Cambridge Cambridge University Press, 2016. 431 p.
12. Георгиева, Н.Г. Мемуары как феномен культуры и исторический источник // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: История России. 2012. № 1. С. 126–138.
13. Хальбвакс, М. Социальные рамки памяти / Пер. с фр. и вступ. статья С.Н. Зенкина – М.: Новое издательство, 2007. 348 с.
14. Гоголадзе, Т.А. Мемуарная литература, как прозаически, документально-эпический жанр на примере нарратива текстов разных авторов (XIX в.) // European Journal of Humanities and Social Sciences. 2019. № 4. С. 32–37.
15. Нора, П., Озуф, М., Пюимеж, Ж., Винок, М. Франция-память / Пер. с фр. Д. Хапаевой; Науч. конс. пер. Н. Копосов. – СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 1999. 328 с.
16. Савкина, И. «Пишу себя...» Автодокументальные женские тексты первой половины XIX века. Tampere: University of Tampere, 2001. 360 с.
17. Эткинд, А. Кривое горе: Память о непогребенных / Пер. с англ. В. Макарова. М.: Новое литературное обозрение, 2016. 328 с.
18. Агеева, Г.М. Книжность и российская ментальность: культурологический анализ мемуарного дискурса: Автореф. дис. ... к. филол. н. Саранск, 2013. 39 с.

MEMOIRS AND AUTOBIOGRAPHY: THE QUESTION OF SIMILARITIES AND DIFFERENCES OF CONCEPTS

B.V. Efremov

The chapter attempts to differentiate between the concepts of «memoirs» and «autobiography». Features of the phenomena are considered in the dynamics of development and in the context of individual scientific disciplines. The methods used in conducting this study include comparative analysis, interdisciplinary approach and diachronic analysis. As a result of the study, similarities and differences between these categories were identified, as well as some intentions of their arbitrary interpretation. A conclusion was made about the heterogeneity of the terminology in the interpretation of memoir literature in different fields of the humanities.

Keywords: memoirs, autobiography, memoir literature, term, genre.

МЕТАМОРФОЗЫ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПАМЯТИ В ИНТЕРМЕДИАЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

5.1. ИСТОРИОГРАФИЯ ОТЕЧЕСТВЕННОГО ИСКУССТВОВЗНАНИЯ: АКТУАЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ МЕТОДОЛОГИИ И ПРАКТИКИ

© С.С. АКИМОВ

Историография истории искусств разработана в отечественной науке весьма неравномерно, о чем свидетельствует отсутствие как обобщающих трудов о путях развития российского искусствознания, так и монографических исследований о многих крупных теоретиках и историках искусства. Вместе с тем интерес искусствоведов к историографической проблематике возрастает, делая необходимыми методологическую рефлексию и создание терминологического аппарата. Цель работы – проанализировать современное состояние данной отрасли искусствознания, выявив основные проблемы и достижения, охарактеризовать применяемые исследователями методологические подходы. Отмечаются наиболее и наименее изученные аспекты искусствоведческой историографии (такowymi являются соответственно история изучения византийского и древнерусского искусства и развитие науки в регионах), описываются основные тенденции, выделяются и характеризуются три подхода: описательно-аналитический, документально-реконструктивный, мировоззренческо-гносеологический.

Ключевые слова: российское искусствоведение, методология науки, историография, искусство Древней Руси, теория искусства, классическое западноевропейское искусство.

В сфере социально-экономической, политической и военной истории историография давно стала полноправной академической дисциплиной, тематически дифференцированной и нередко разработанной в частных подробностях, когда объектом рефлексии все чаще становятся не только труды и идеи выдающихся ученых, но также фигуры и явления более скромного порядка. В истории искусств ситуация сложилась в значительной степени иная. История отечественного искусствознания изучена в настоящее время крайне неравномерно. С другой стороны, интерес искусствоведов к прошлому своей науки постоянно возрастает, свидетельством чему служит появление новых исследовательских и документальных публикаций, проведение тематических конференций, переиздание трудов некоторых классиков искусствознания, например, И.И. Иоффе или Б.Р. Виппера. Также формируются различные методологические подходы к исследованию историографического материала. Однако научное наследие даже крупнейших советских теоретиков и историков искусства еще ждет своего описания и анализа. На русском языке есть фундаментальные исследования, посвященные зарубежным искусствоведам – А. Варбург, Э. Гомбриху, Х. Зедльмайру, но отсутствуют монографии о М.В. Алпатове или

Ю.Д. Колпинском, В.Н. Лазареве или М.Я. Либмане. В общих трудах по истории искусствознания развитие отечественной науки также отражено кратко, а в книге В.П. Шестакова с претенциозным названием «История истории искусств. От Плиния до наших дней» (2008) вообще представлено превратно. Параграф о российском искусствоведении занимает там три с половиной страницы и выглядит как курьезная нелепость [1]. У неподготовленного читателя (а издание В.П. Шестакова заявлено как учебное пособие) по прочтению этого текста сложится ошибочное представление о том, что либо отечественная наука была всего лишь бледным отражением идей Запада, либо история ее пока что не изучена вовсе.

В данной работе предпринимается краткий обзор современного состояния историографии российской науки об искусстве с целью охарактеризовать основные достижения, выявить проблемные моменты, рассмотреть методологические подходы, разрабатываемые в трудах по истории отечественного искусствоведения.

Приоритетный интерес российских исследователей к развитию западной науки обусловлен двумя факторами. Первый заключается в концептуально-теоретической значимости идей классиков искусствознания конца XIX – первой половины XX в. Второй состоит в существовании историографической традиции, сложившейся в советское время. Речь идет о создании в 1960-х гг. под руководством Б.Р. Виппера и Т.Н. Ливановой многотомной комплексной «Истории европейского искусствознания», охватывающей колоссальный период от античности до XX столетия и рассматривающей наряду с вопросами пространственных искусств развитие музыковедения и театроведения. Эволюция знаний об искусстве в этом труде анализируется на философско-эстетическом, практическом и конкретно-научном уровнях. Для отечественного искусствоведения это был первый опыт. Его успех обеспечили как детальная продуманность общего замысла, так и привлечение в качестве авторов ведущих специалистов в разных областях теории и истории искусств. Дальнейшую разработку историографической проблематики коллектив Института истории искусств (ныне Государственный институт искусствознания) продолжил в форме тематических сборников, посвященных актуальным аспектам западной науки. Бесспорно, эти начинания сформировали определенную интеллектуальную традицию, краеугольным камнем которой был интерес к достижениям западного искусствоведения и которая оказала воздействие на ученых следующего поколения – В.Г. Арсланова, С.С. Ванеяна, – также избравших своей специализацией историю зарубежной искусствоведческой науки.

С наибольшей полнотой изучена история отечественной науки о византийском и древнерусском искусстве. Этот раздел историографии представлен трудами широкого тематического охвата и различной жанровой принадлежности: работами обобщающего характера, монографиями о выдающихся медиевистах, исследованиями по истории музейных собраний национального средневекового искусства. В монографии Г.И. Вздорнова (1986) рассматривается возникновение и развитие научного интереса к древнерусской живописи в XIX столетии, показана роль историков, коллекционеров, литераторов в этом процессе, анализируются труды первых исследователей иконописи, затрагиваются вопросы развития реставрационного дела [2]. Книга максимально насыщена фактической информацией, и одно из главных ее достоинств заключается в умении автора безошибочно выделить ключевые имена, главные идеи и открытия. Произошедшее в XIX в. осознание исторической и эстетической ценности древнерусского наследия, деятельность энтузиастов по фиксации и сохранению художественных памятников рассматриваются Г.И. Вздорновым в широком культурном контексте, а также как фундамент для успехов в изучении отечественной средневековой живописи, сделанных в XX столетии. Монография Г.И. Вздорнова содержит панорамный взгляд на целую эпоху в истории искусствознания, и появление данной работы не только подвело итоги в изучении темы, но и сделало возможным дальнейшее углубление и дифференциацию историографической проблематики в области древнерусского искусства.

Ряд работ о выдающихся представителях науки о древнерусском искусстве принадлежит И.Л. Кызласовой, которая занимается этой темой с момента написания кандидатской диссертации «История изучения византийского и древнерусского искусства в России: Ф.И. Буслаев и Н.П. Кондаков (методы, идеи, теории)» (1978, затем издана отдельной книгой [3]). Ее докторская диссертация, защищенная в 1999 году, посвящена следующему этапу: 1920-1930-м годам [4]. Затем последовали монографии об Александре Анисимове (2000), Николае Сычеве (2006), Петре Нерадовском (2012). Все они основаны на тщательных архивных изысканиях; для И.Л. Кызласовой вопросы источниковедения всегда стояли на первом месте. История науки о древнерусском искусстве рассматривается ею в тесной связи с охраной и реставрацией культурного наследия, вопросами коллекционирования и атрибуции иконописи.

Специалистами по древнерусскому искусству разрабатывается также тематика, связанная с историей частного и музейного коллекционирования иконописи и иных церковных художественных ценностей. Н.В. Пивоварова в

монографии «Памятники церковной старины в Петербурге – Петрограде – Ленинграде» (2014), охватывающей время от середины XIX в. до 1930-х гг., впервые свела воедино информацию о коллекционерах древнерусского искусства в Петербурге имперского периода (Строгановы, Мусины-Пушкины, В.А. Прохоров, Н.П. Лихачев), музеях при Императорской Академии художеств, Александро-Невской лавре, Обществе любителей древней письменности [5]. Первостепенное внимание автор уделяет соответствующим коллекциям Русского музея в дореволюционный и начальный советский периоды. Формируется также интерес исследователей к истории собраний древнерусской живописи в региональных музеях, примером чего может служить диссертация В.В. Горшковой об истории коллекции икон Ярославского художественного музея (2015) [6]. Работа объединяет искусствоведческие и музеологические аспекты (формирование и пополнение собрания, результаты и проблемы его научной обработки, приемы экспонирования икон) и в силу незаурядного исторического значения и высокой художественной ценности коллекции иконописи в ЯХМ выходит за чисто краеведческие рамки.

Пристальный интерес специалистов по древнерусскому искусству к прошлому своей науки объясняется в первую очередь тем, что становление научной истории искусств в нашей стране совершалось именно на материалах наследия Византии и национального Средневековья. При этом отечественные ученые не ограничивались только сбором эмпирических данных, а внесли принципиально важный вклад в разработку методов изучения средневекового искусства. Закономерно, что блестящие успехи науки в эпоху Ф.И. Буслаева, Н.П. Кондакова, Д.В. Айдалова и продолжение заложенных ими традиций в новой, часто драматичной обстановке послереволюционных десятилетий, стали предметом историографического исследования. Изучение древнерусского искусства всегда выходило за рамки сугубо академических штудий, было связано с актуальными социально-идеологическими дискуссиями XIX–XX вв. Свою роль сыграла и высокая степень консолидации сообщества специалистов по древнерусскому искусству, выражающаяся на современном этапе в проведении многочисленных конференций, постоянно действующих семинаров в Российской Академии художеств и Государственном институте искусствознания, издании журналов и продолжающихся сборников.

На второе место по востребованности можно поставить работы тех ученых, кто, занимаясь различными эпохами и явлениями мирового и русского искусства, большое внимание уделяли вопросам теории и эстетики, выступили как оригинальные мыслители об искусстве. Для примера

сошлемся на переиздания искусствоведческого наследия И.И. Иоффе и посвященные ему работы [7; 8], на материалы конференции, приуроченной к 100-летию выдающегося знатока искусства XIX–XX вв., теоретика и художественного критика Н.А. Дмитриевой [9].

В значительной степени изучено наследие тех деятелей культуры, которые во второй половине XIX – начале XX столетия стояли у истоков научной истории классического западноевропейского искусства в России: Д.А. Ровинского, П.П. Семенова-Тян-Шанского, А.И. Сомова. Будучи людьми разносторонних интересов, они являлись видными фигурами в общественной и культурной жизни своей эпохи, находились на передовом для того времени уровне искусствоведческих компетенций, и в настоящее время объектами исследования стали их коллекционерская деятельность и вклад в изучение голландского и фламандского искусства XVII в. (Ровинский, Семенов-Тян-Шанский) [10; 11], работа по каталогизации картинной галереи Императорского Эрмитажа (Сомов) [12].

Своеобразную жанровую природу имеет книга М.И. Свидерской «Утешение искусствоведением» (2022) [13], представляющая сборник очерков о выдающихся представителях советской и постсоветской гуманитаристики, прежде всего специалистах в сфере пространственных искусств, но также театроведения, филологии, культурологии: Б.Р. Виппере, В.Н. Лазареве, М.В. Алпатове, Е.И. Ротенберге, М.Я. Либмане, О.С. Поповой, Л.М. Баткине и др. С большинством из них автора связывали деловые и дружеские отношения, поэтому размышления об их вкладе в науку сочетаются с мемуарными зарисовками. Каждый очерк имеет свою цель, методологию, коммуникативную стратегию. Будучи сторонницей широкой философско-культурологической основы в познании искусства, М.И. Свидерская пишет о тех ученых, кому были присущи интерес к крупным историческим и художественно-эстетическим проблемам, масштабный взгляд на искусство в контексте культуры, выход за пределы узкоспециализированных вопросов. Она не формулирует в итоговом виде какой-либо концепции развития отечественного искусствоведения в XX в., но такая концепция у нее, безусловно, существует, и может быть кратко сведена к следующей линии. Исходный момент – деятельность в 1920-х гг. Государственной академии художественных наук (ГАХН), объединившая специалистов разных направлений, нацеленная на поиск философских оснований искусствоведения и гуманитарный синтез. Разгром этого учреждения нанес несомненный ущерб науке, однако в новых условиях и формах заложенные ГАХН традиции нашли продолжение в творчестве

Б.Р. Вишпера, М.В. Алпатова, В.Н. Лазарева и от них были унаследованы следующими поколениями искусствоведов.

Наименее разработанным разделом историографии отечественного искусствознания остается развитие науки в регионах. Публикации по этой теме единичны [14; 15]. Между тем во многих регионах живут и трудятся искусствоведы, чьи исследования выходят за локальные границы и имеют значение для науки в целом.

Вместе с тем нельзя не отметить возрастающего в настоящее время интереса к прошлому отечественной искусствоведческой науки, затронувшего специалистов как по русскому, так и по западноевропейскому искусству. В их историографических работах реализованы различные методологические подходы, которым – в силу неразработанности терминологического аппарата в данной сфере – можно предложить следующие названия: описательно-аналитический, документально-реконструктивный, мировоззренческо-гносеологический. Дадим характеристику основных особенностей каждого из них.

В качестве главной цели при описательно-аналитическом подходе ставятся анализ и оценка вклада ученого в исследование конкретных художественно-исторических явлений, процессов и проблем с точки зрения пополнения фактических знаний и создания новых концепций, эти факты систематизирующих и объясняющих. При таком подходе в меньшей степени уделяется внимание личности ученого, его философским воззрениям и общественно-политической позиции, событиям биографии, не имеющим прямого отношения к его научной деятельности. Описательно-аналитический подход можно представить в виде схемы: обзор трудов изучаемого автора – выявление источниковой базы, которой он пользовался, и теоретических идей, которые сформулировал или на которые опирался, - определение специфики взглядов на конкретные проблемы истории искусств – общая оценка вклада в науку. Классическими образцами таких историографических очерков являются написанные в разные годы статьи В.Н. Гращенкова (1925–2005) о его учителе В.Н. Лазареве и крупнейших представителях западной науки от Г. Вельфлина и М. Фридендера до Я. Бялостоцкого и Э. Гомбриха [16]. В своих исследованиях итальянского Ренессанса Гращенков неизменно придавал первостепенное значение вопросам историографии, поэтому его обращение к проблемам истории науки «в чистом виде» было вполне закономерным.

Описательно-аналитический подход имеет несомненными преимуществами простоту, ясность, методологическую гибкость в зависимости от изучаемого материала и эффективен для анализа явлений

разного уровня: от отдельной публикации до целой отрасли искусствоведения. Последнее подтверждает уникальная по своей тематике монография А.В. Морозовой (Институт истории СПбГУ) о развитии и современном состоянии российской испанистики [17]. Автор поставила перед собой и с успехом решила две задачи: дать периодизацию истории испанских штудий в нашей стране от первых опытов XIX – начала XX в. до наших дней и осветить творчество ведущих искусствоведов-испанистов. В работе рассматриваются предпосылки возникновения и первые шаги отечественной испанистики; дальнейшая эволюция науки делится на этапы в соответствии с социально-политической историей России (1917–1953, 1953–1964, 1964–1985, после 1985). Такая периодизация позволила тесно связать развитие испанистики с изменениями общественной ситуации и идеологического климата, однако в меньшей степени учитывает внутренние закономерности эволюции науки, тем более что деятельность многих ученых (например, К.М. Малицкой, Т.П. Знамеровской, Л.Л. Кагане) охватывала несколько периодов. Впрочем, это нельзя считать недостатком, тем более что после исторического обзора следуют очерки о выдающихся испанистах, занимающие более половины объема книги. А.В. Морозова анализирует труды не только тех ученых, для кого испанское искусство являлось и является главной специализацией (К.М. Малицкая, Т.П. Знамеровская, Е.О. Ваганова, Л.Л. Кагане), но и авторов, не бывших испанистами в строгом смысле слова (М.В. Алпатов, В.С. Кеменов, Е.И. Ротенберг), однако внесших вклад и в эту сферу искусствознания. Тем самым развитие испанской тематики в российской науке показано в максимально широком круге фактов, имен и идей. Нет сомнений, что труд А.В. Морозовой может послужить вдохновляющим примером для работ, посвященных истории изучения других национальных школ.

Документально-реконструктивный метод заключается в максимально полном и последовательном воссоздании явлений, событий, взаимоотношений на основе источников разного типа и происхождения. Блестящим примером такого исследования является монография Н.В. Яворской (1902–1992) «История Государственного музея нового западного искусства», писавшаяся в 1980-х гг., но увидевшая свет только в 2012 г. к 100-летию ГМИИ им. А.С. Пушкина [18]. В 1923 г. Н.В. Яворская окончила факультет общественных наук Московского университета и поступила на работу в ГМНЗИ, где трудилась до его закрытия в 1948 г. Специализируясь на искусстве Франции XIX–XX вв., она не была чужда обращению к историко-теоретическим вопросам, например, проблеме романтизма и реализма. Первостепенное значение Яворская всегда придавала работе с письменными

источниками. Еще будучи аспиранткой, она в конце 1920-х гг. обнаружила письма Сильвестра Щедрина из Италии [19, с. 6–7], легшие затем в основу ее книги о художнике (1931) – первого, пусть и небольшого, монографического исследования о замечательном пейзажисте. Десятилетия спустя Н.В. Яворской был подготовлен документальный сборник о Поле Сезанне, чьим творчеством она занималась с первых лет своей искусствоведческой деятельности.

В исследовании о ГМНЗИ история этой уникальной культурной институции, в течение 30 лет остававшейся важным связующим звеном между Советским Союзом и культурой Запада, прослежена на документальной основе буквально день за днем. Н.В. Яворская четверть века была свидетельницей и участницей всего происходившего в музее и детально реконструирует грандиозную панораму событий и человеческих судеб, каждое утверждение основывая на официальных документах, научных и газетно-журнальных публикациях того времени, источниках личного происхождения. Обилие тщательно подобранных цитат и фотографий в прямом смысле слова погружает читателя в жизнь музея, причем в тексте говорится как о выдающихся событиях, так и о повседневных делах. Вместе с тем книга не является одной лишь бесстрастной фиксацией фактов в летописном духе; автор показывает многочисленные коллизии музейной деятельности на фоне общественно-идеологических процессов, а труды коллектива ГМНЗИ предстают как воплощение подлинного просветительского и научного энтузиазма.

Специфика третьего подхода, который можно назвать мировоззренческо-гносеологическим, заключается в том, что акцент ставится на комплексе идей, обусловивших философские, социально-политические и научные позиции исследуемого автора. В западной науке этот подход уже давно реализуется в жанре интеллектуальной биографии (вспомним самую известную из них – Аби Варбурга, написанную Э. Гомбрихом), для российского искусствознания он довольно нов. Его сильные и слабые стороны наглядно обнаруживают статьи А.В. Рыкова, посвященные крупнейшим советским искусствоведам: И.И. Иоффе, Б.Р. Випперу, В.Н. Лазареву, М.В. Алпатову, Л.А. Лелекову [20–23]. Эти публикации демонстрируют несомненную плодотворность подхода и вместе с тем его уязвимость перед интеллектуально-идеологическими спекуляциями, поскольку конкретные выводы, сделанные А.В. Рыковым, далеки от объективности и проникнуты архаичной на нынешний день тенденцией «разоблачения» советской науки.

Из названных авторов он дает положительную оценку И.И. Иоффе как оригинальному и глубокому теоретику искусства и Л.А. Лелекову как

исследователю связей между искусством Древней Руси и культурами Востока, внесшему вклад в развитие методологии компаративистики. Наследие Б.Р. Виппера, В.Н. Лазарева, М.В. Алпатова А.В. Рыков рассматривает в рамках введенного им понятия «канон советского искусствознания». Данный канон, по его мнению, представляет собой донаучную форму знаний об искусстве, воплощением которой служит большой по объему обзорный труд без четко сформулированной проблематики и ясной методологии. По Рыкову, Б.Р. Виппер «воспринимал науку об искусстве как род литературного труда, подверженный влиянию моды и культуры своего времени» [22, с. 629], поэтому не проводил четкой границы между популярным изложением и академическим письмом, некритически и эклектично использовал понятийный аппарат немецкого искусствознания, не заботился о выработке непротиворечивой методологии. В.Н. Лазарев – позитивист, у которого конкретные художественные произведения «тонут» в вопросах периодизации, культурных традиций и эволюционных линий. Пользуясь своим официальным статусом одного из организаторов науки, он блокировал дальнейшее развитие как теоретических дискурсов, так и исторических исследований. Наконец, книги и статьи М.В. Алпатова проникнуты антирационализмом, интуитивизмом, элементами квазирелигиозного сознания и «тоталитарными вирусами», будучи порождением сталинской культурной политики. Далее следует безапелляционное утверждение: с современной точки зрения тексты Алпатова – пример того, как не надо писать об искусстве [20, с. 174]. Объединяя в свой «канон» столь разных искусствоведов, А.В. Рыков хоть и признает историческое значение каждого из них, но всем троим, по сути, отказывает в праве называться учеными.

Положительными в рассматриваемых публикациях являются три момента: сама попытка критического взгляда на труды, принимаемые в отечественной традиции в качестве классических, но до сих пор не ставшие объектами анализа; стремление выявить соотношение научного и идеологического начал; желание проследить, каким образом мировоззренческие и социально-политические факторы отразились в искусствоведческих текстах. Вместе с тем предложенное А.В. Рыковым понятие «канона советского искусствознания» является в большей мере идеологическим конструктом, чем инструментом исторического исследования. Оно не имеет под собой реальных оснований, поскольку отечественное искусствоведение даже в период наиболее жесткого партийно-государственного диктата умело оставаться на высоте научных задач и их решения и, несмотря на наличие официально запретных тем, всегда

отличалось значительным разнообразием. Понятие «канона» используется Рыковым как оценочное, и он не хочет замечать, что, выступая против «репрессивной эстетики», он сам встает на позицию осуждения. Выбор текстов, на которые он ссылается, не лишен тенденциозности. Труды, кажущиеся А.В. Рыкову «беспроблемными», в действительности содержат такое богатство наблюдений, идей, интерпретаций, что многие аспекты, лишь затронутые в них, могут быть разработаны в качестве самостоятельных исследований. Таковы монографии Б.Р. Виппера о голландской живописи XVII столетия, «История византийской живописи» В.Н. Лазарева и его же исследования о Проторенессансе и Раннем Возрождении в Италии, «Художественные проблемы итальянского Возрождения» М.В. Алпатова. А.В. Рыков предпочитает не говорить об этом. Категория «научности» в искусствоведении связана для него исключительно с семиотикой; он отмечает все прочие методологические парадигмы и вместе с тем декларирует плюрализм идей, фактически равный полному гносеологическому релятивизму.

Столь большое место полемике с этими работами отведено здесь не только ради самого спора. Публикации А.В. Рыкова ярко свидетельствуют о том, что чрезвычайно перспективный подход может при столь специфическом применении превратиться в средство запоздавшей и неуместной идейной борьбы.

Мировоззренческо-гносеологический подход, сопряженный с различными философскими и культурологическими стратегиями, лежит в основе новейшей монографии В.Г. Арсланова «Русское искусствоведение. Дворянская культура. Идея мимезиса», первый том которой под названием «Отвергнутое начало» (2024) посвящен философским истокам науки об искусстве в трудах Н.И. Надеждина, А.И. Галича и других мыслителей XIX в. Обратившись к новой, мало разработанной предшественниками теме [24], В.Г. Арсланов вновь ставит перед искусствоведением вопросы о его самоопределении в системе гуманитаристики, о границе между собственно искусствоведческим и философским знанием об искусстве, но это уже предмет для отдельного обсуждения.

Проделанный обзор¹ показывает, что история отечественного искусствоведения остается обширным пространством для дальнейших исследований, которые должны быть ориентированы как на установление индивидуального вклада в науку, сделанного многими выдающимися учеными, так и на изучение преемственности и взаимовлияния идей. Важным аспектом представляется взаимосвязь искусствоведения с другими гуманитарными дисциплинами, поскольку историки и теоретики искусства

не только обращались к методам и концепциям философских, социальных, филологических наук, но и в свою очередь способствовали формированию российской культурологии и в целом современной системы наук о культуре. Отечественная искусствоведческая историография находится сейчас на этапе становления, когда в научный обиход вводится большой массив фактической информации, формулируется проблемное поле, реализуются различные методологические подходы, но многие принципиально важные и интересные темы еще ждут исследования.

Примечание

1. Цель работы не предполагала обращения к истории художественной критики в России, которая активно изучалась в советское время и на современном этапе также не остается без внимания специалистов.

Список литературы

1. Шестаков, В.П. История истории искусств. От Плиния до наших дней. Уч. пособие для художественных и гуманитарных вузов. – М.: Изд-во ЛКИ, 2008. 304 с.
2. Вздорнов, Г.И. История открытия и изучения русской средневековой живописи. XIX век. – М.: Искусство, 1986. 384 с.
3. Кызласова, И.Л. История изучения византийского и древнерусского искусства в России. Ф.И. Буслаев и Н.П. Кондаков: методы, идеи, теории. – М.: Изд-во МГУ, 1985. 183 с.
4. Кызласова, И.Л. История отечественной науки об искусстве Византии и Древней Руси. 1920-1930-е годы. По материалам архивов. – М.: Изд-во Академии горных наук, 2000. 437 с.
5. Пивоварова, Н.В. Памятники церковной старины в Петербурге – Петрограде – Ленинграде. Из истории формирования музейных коллекций: 1850–1930-е годы. – М.: БуксМАрт, 2014. 432 с., ил.
6. Горшкова, В.В. Коллекция икон Ярославского художественного музея: история комплектования, проблемы атрибуции и экспонирования. Диссертация к. и. н. Специальность 24.00.03 – Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов. – М.: РГГУ, 2015. 211 с.
7. Королев, А.В. Синтетическая история искусства И.И. Иоффе и проблематика изучения социалистического реализма. Автореферат дисс. к. философ. н. – СПб., 2006. 26 с.
8. Рыков, А.В. Иеремия Иоффе как теоретик искусства // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2017, № 12 (86). Ч. 1. С. 164–169.
9. Искусство постигать искусство. Сборник статей к 100-летию Н.А. Дмитриевой. – М.: БуксМАрт, 2020. 408 с., ил.
10. Григорьев, Р.Г. Гравюры Рембрандта из коллекции Д.А. Ровинского в собрании Эрмитажа. – СПб.: Изд-во Государственного Эрмитажа, 2012. 759 с., ил.
11. Соколова, И.А. Картинная галерея П.П. Семенова-Тян-Шанского и голландская живопись на антикварном рынке Петербурга. – СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2009. 464 с., ил.
12. Мартынов, И.Н. Андрей Иванович Сомов и его роль в развитии русского искусствознания второй половины XIX – начала XX веков. Диссертация ...к. иск. Специальность 17.00.04. – М., 2000. 221 с.

13. Свицерская, М.И. Утешение искусствоведением. Западная классика в отечественном искусствоведении XX–XXI веков. – М.: Государственный институт искусствоведения, 2022. 216 с., ил.
14. Лихацкая, Л.Н. Искусствоведение на Алтае // Искусство Евразии, 2023, № 3. С. 214–233.
15. Акимов, С.С. Из истории отечественного искусствоведения. Очерки и рецензии. – М.: Новый хронограф, 2018. 192 с.
16. Гращенков, В.Н. История и историки искусства. Статьи разных лет. – М.: КДУ, 2005. 656 с.
17. Морозова, А.В. Отечественная искусствоведческая испанистика. Становление и развитие. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2016. 352 с., ил.
18. Яворская, Н.В. История Государственного музея нового западного искусства (Москва). 1918–1948. – М.: ГМИИ им. А.С. Пушкина, 2012. 480 с., ил.
19. Алешина, Л.С. Об авторе и его книге // Яворская Н.В. История Государственного музея нового западного искусства (Москва). 1918–1948. – М., ГМИИ им. А.С. Пушкина, 2012. С. 3–18.
20. Рыков, А.В. Михаил Алпатов, или что такое советское искусствоведение? // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2017, № 12 (86), ч. 2. С. 169–174.
21. Рыков, А.В. Виктор Лазарев и канон советского искусствоведения // Манускрипт, 2021, т. 14, вып. 1. С. 223–228.
22. Рыков, А.В. Борис Виппер и канон советского искусствоведения // Актуальные проблемы теории и истории искусства. Т. 12. 2022. С. 624–633.
23. Рыков, А.В. Леонид Лелеков и компаративистские исследования в искусствоведении (о книге Л.А. Лелекова «Искусство Древней Руси и Восток») // Новое искусствоведение, 2023, № 3. С. 74–78.
24. Арсланов, В.Г. Русское искусствоведение. Дворянская культура. Идея мимезиса. 1792 – 1925. Т. 1. Отвергнутое начало. Философские основания русского искусствоведения XIX века (1820 – 1860). – СПб.: Владимир Даль, 2024. 651 с.

THE HISTORIOGRAPHY OF RUSSIAN ART-HISTORICAL SCIENCE: ACTUAL ASPECTS OF METHODOLOGY AND PRACTICE

S.S. Akimov

The historiography of art history has been elaborated unevenly within domestic scholarship, as evidenced by the absence of both comprehensive works about the ways of evolution of art science in Russia and monographic studies on many of its major representatives. At the same time, art historians' interest in historiographical issues is growing, making methodological reflection and creation of terminological apparatus necessary. The aim of this article is to analyze the current situation in this branch of art studies, identifying its main problems and achievements, and to characterize the methodological approaches used by researchers. The author notes the most and the least studied aspects of art historical historiography (these are respectively the history of investigations in the field of Byzantine and Ancient Russian heritage and the development of the science in regions), describes the main trends and distinguishes three approaches: descriptive-analytical, documentary-reconstructive, worldview-epistemological.

Keywords: art history in Russia, methodology of science, historiography, art of Medieval Russia, art theory, classical Western-European art.

5.2. НОВЫЕ СМЫСЛОВЫЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ДРЕВНИХ ОБРАЗОВ В КУЛЬТУРНОМ НАСЛЕДИИ СТАРООБРЯДЦЕВ

© О.В. Ольшанская

В главе рассматриваются некоторые формы и образы древнерусского искусства, взятые старообрядцами за некий 'канон', который они наполняли новым содержанием, соответствующим их взглядам, сформировавшимся под влиянием исторических событий XVII в. Старинная эпическая форма могла быть использована староверами для повествования о трагедии раскола, случившегося после реформ патриарха Никона. Книжные образы из апокрифической литературы могли переноситься в резьбу и роспись, а языческие символы – включаться в христианскую картину мира. Благодаря тому, что старообрядцы стояли у истоков многих традиций народного изобразительного искусства, они имели возможность транслировать свои религиозные идеи с помощью художественных образов.

Ключевые слова: старообрядцы; эпические новации; апокрифические тексты; древнерусская иконопись; книжная миниатюра; старообрядческая резьба и роспись.

Когда в середине XIX в. на Русском Севере были открыты художественные памятники материальной культуры (рукописные книги и иконы старинного письма, деревянное зодчество и скульптура, резные и расписные вещи, вышивка и ткачество, изделия со сканью и финифтью и т.д.), это стало настоящей сенсацией. В то время высшие сословия в России были очень мало знакомы с древнерусским искусством.

Известный искусствовед и писатель П.П. Муратов писал: «В восемнадцатом веке не оказалось места для хранилища старинных преданий и старинных икон. В несколько десятилетий рассеялось все, что накапливалось веками. Старинная икона совершенно исчезла из помещичьей жизни. Икона XVI и даже XVII веков, сохранившаяся в дворянской семье – величайшая редкость...» [1, с. 4].

У истоков многих традиций народного изобразительного искусства стояли старообрядцы. И тому существует множество подтверждений.

Во-первых, основные очаги бытования крестьянской резьбы и росписи в большинстве своем соответствовали ареалам расселения старообрядцев. Это можно сказать и про хохломскую роспись, и про городецкую, которые зародились в начале XVIII в. в старообрядческих мастерских иконописного и книжного дела.

Во-вторых, выявлена общность художественных методов, применявшихся как в бытовых росписях, так и в книжных миниатюрах и иконах, написанием которых занимались старообрядческие мастера. Специалист по древнерусскому искусству Н.И. Мнева писала, что композиция, рисунок и сочетание красок травного узора рам, окладов и створок икон-складней XVII в. «продолжают жить в местном искусстве, и теперь мы узнаем его в народных художественных ремеслах края, в изделиях

села Семеновского и Городца» [2, с. 36]. Особенность хохломской росписи по дереву составляла имитация старинной золотой и серебряной посуды, что достигалось способом горячей обработки изделия и раскраски оловом. Эта технология была перенесена в бытовую роспись из иконописных и книжных мастерских старообрядцев, которые также использовали олово для своих работ.

Доказательством предположения, что создатели росписи на бытовых предметах и художники-миниатюристы – это одни и те же люди, служит и тот факт, что в северных росписях можно увидеть «иконоподобные» человеческие фигуры, одетые в узкие и длинные одежды, напоминающие хитоны, и архитектурные формы, отсылающие к монастырям и палатам, а именно, к византийской архитектуре. Эти одежды, эти каменные здания с фигурными колоннами и сводчатыми дверями художники не могли увидеть у себя на Севере: очевидно, они заимствовали это из древних рукописных книг XVI–XVII вв. Очевиден источник: книжная миниатюра.

В-третьих, прослеживается связь сюжетов росписей с поэтическим фольклором. Изображения персонажей эпоса, хранимого старообрядцами, могли присутствовать в росписи бытовых предметов, как, например, образы гусяра Садко и девушки Чернавы на крышке северодвинского сундука-подголовка. Трактовка деталей изображения в иконописной манере и древнерусская одежда персонажей также указывают на книжно-миниатюрный художественный извод данной традиции.

Распространен сюжет на прялках, получивший в поэтическом фольклоре название «муж на свадьбе своей жены»: в богатых хоромах с многочисленными окнами и лестницей изображаются поднимающийся по лестнице старец с клюкой и котомкой и молодец на коне, приподнявший над головой шапку. Возможно, это приход Добрыни Никитича в образе калики (старца) на брачный пир своей жены Настасьи с Алешей Поповичем. Былина «Добрыня Никитич и Алеша Попович» была очень популярна у старообрядцев. В этой сцене, по мнению исследователя традиционной культуры Русского Севера Т.А. Бернштам, «закодированы» этические установки староверов-беспоповцев: напутствие девушке хранить верность мужу [3, с. 36].

Говоря об эпическом наследии русских, стоит вспомнить, что впервые о нем стало известно после публикации в 1804 году под редакцией А.Ф. Якубовича рукописи «Древнейшие российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым». Изначально ей владел Прокофий Демидов – сын владельца уральских заводов Акинфия Демидова. Сам Прокофий Демидов в переписке с историографом Герхардом Фридрихом

Миллером писал о том, что достал песню об Иване Грозном от сибирских людей. [4, с. 376].

Кирша Данилов, по мнению некоторых исследователей, был выходцем из старообрядческой среды Нижегородского Заволжья, куда он пришел из бывших новгородских земель, впоследствии же был сослан в Сибирь «на вечное житье», работал молотобойцем Невьянского завода Демидовых [5, с. 257].

В дальнейшем открытие русского эпоса будет связано с именами этнографа П.Н. Рыбникова и учёного-слависта А.Ф. Гильфердинга. Эти ученые открыли так называемую «Исландию русского эпоса», записав былины от живых носителей.

Это было настолько ошеломительное открытие, что академик Срезневский, узнав об открытии Рыбникова, даже не сразу поверил. Однако сохранившаяся живая эпическая традиция (старины, духовные стихи, причеты, причитания) подтвердилась, но вот тот факт, что ее сохранение произошло благодаря старообрядцам, нигде не упоминался. Гильфердинг, поехавший по следам Рыбникова, тоже находился в недоумении: почему в Москве и Санкт-Петербурге стоят храмы разных религий (католичества, лютеранства, мусульманства, иудаизма), а к русским христианам, которые молятся не так, как положено, такое жестокое отношение: запечатанные часовни, заколоченные ворота кладбищ [6].

Внутри старообрядческой среды с ее следованием старым заветам, с ее любовью к русской старине, шло переживание трагедии: постоянные гонения, разгромы скитов, закрытие крупных духовных центров, как, например, старообрядческой беспоповской Выговской обители, которая была приемницей Соловецкого монастыря, после никоновских реформ державшего осаду со стороны царских войск на протяжении восьми лет. И символика произведений старообрядческой культуры расшифровывается только исходя из понимания масштабов той трагедии, которую пережили хранители старой веры.

Обратимся к сюжету поморской песни из села Старая Варзуга (Терский район Мурманской области), которую записывали в районах проживания старообрядцев (а первая запись в форме былины встречается в сборнике Кирши Данилова). Этот сюжет в эпосоведении обозначается как «Туры» и бытует в двух основных формах: либо как запев к былине, либо как песня. Туры рассказывают своей матери, что, обежав всю землю, они пришли в город Киев и увидели там чудо: девушка выходила из церкви и выносила оттуда Евангелие, затем заходила по пояс в реку, садилась на камень, читала Священное Писание и горько плакала. Турица говорит своим детям, что это была сама Богородица, которая плакала из-за того, что Киеву грозит гибель.

Для исследователей этот сюжет представляет собой некую загадку, поскольку подобные образы в такой интерпретации не встречаются в других эпических текстах. Образ тура может символизировать мужскую силу и мощь, как например, в былине о Добрыне и Маринке. Но в песне про туров и Богородицу они появляются в совершенно другой ипостаси, становясь посланниками, вестниками, выходящими из-под земли и выполняющими задание Турицы. Такая же смысловая структура нередко обнаруживается в духовных стихах и поэзии, бытующих в старообрядческой среде. Там часто в роли посланников выступают ангелы, у которых Иисус Христос спрашивает, где они были и что видели, когда странствовали по миру.

Т.А. Бернштам считает, что этот сюжет являлся эпической новацией, возникшей в старообрядческой среде [7, с. 144]. Подобный вывод она делает исходя и из того, что плачущая Божья Матерь – не характерное явление в нашей традиции, чаще всего, на разных этапах формирования древнерусского культа Богородицы она представлена как защитница и покровительница русских земель. В песне же Богородица, выходящая с Евангелием из церкви, символизирует плач церкви об утрате паствой благочестия и истинной веры.

Сюжет о «Турах» содержится и в запеве, предшествующем былине о Василии Игнатьевиче (он же Василий-пьяница). Былина рассказывает о том, что когда князь Владимир призывает богатырей на защиту русской земли, они либо отказываются сражаться, либо же отсутствуют. Тогда Владимир прибегает к помощи пьяницы Василия. Можно интерпретировать связь былины и запева так: плач Богородицы и ее уход из церкви с Евангелием связан с тем, что князь (олицетворяющий царскую власть) утратил поддержку богатырей (которые, в свою очередь, олицетворяют носителей древней, исконной веры, т.е. старообрядцев) и обращается за помощью к пьянице Василию (он символизирует вероотступников, т.е. никониан).

Чтобы понять истоки чрезвычайной иносказательности и глубокой символичности образов, которые хранит культура старообрядцев, надо немного коснуться той религиозной системы, которую принято называть «народным православием». Ощутимый вклад в становление этой системы внесли апокрифические тексты и апокрифическая иконография. И если для церковных деятелей и высших сословий Руси они являлись лишь дополнением к официальным догматам, то для народа они часто оказывались единственным источником православного вероучения. Кроме того, апокрифы, будучи многовариантными, позволяли прибегнуть к интерпретации канонических постулатов и начать самостоятельно

размышлять над словом Божиим, в то время как официальная церковь требовала послушания и соблюдения догматов без лишних рассуждений.

После реформ патриарха Никона это самостоятельное размышление было характерно именно для старообрядцев, отказавшихся от нововведений и, соответственно, от духовного пастырства в лице священников православной церкви. Практически стопроцентная грамотность в старообрядческой среде позволяла им изучать религиозные произведения. Предпочтение же они отдавали старинным, зачастую рукописным, книгам, которые бытовали еще до раскола и которые в большом количестве содержали апокрифические тексты. Эти книги старообрядцами не только переписывались, но и переосмыслились с учетом произошедших в XVII веке исторических событий.

Если в русское былинное наследие старообрядцы вводят новации, сохраняя саму древнюю эпическую форму, но наполняя ее новым содержанием, то книжные образы из апокрифической литературы, переносятся в художественную резьбу и роспись.

Уже упоминавшиеся туры на символическом уровне – это представители иного, праведного мира, равно как единорог и Богородица. В духовном стихе «Голубиная книга», крайне любимом старообрядцами, в битве лев побеждает единорога, и символическая интерпретация здесь говорит о том, что безбожная власть (зло, Кривда) одерживает победу над истинной верой (добром, Правдой). В «Голубиной книге» Правда уходит на небеса, а Кривда идет по всей земле, подтверждая, что в земном мире божественной истины нет.

Мотив противоборства льва и единорога – один из самых популярных зооморфных мотивов, как в европейском, так и в древнерусском искусстве. Но есть основания полагать, что этот сюжет в древнерусском искусстве не является европейским заимствованием, а имеет именно христианские корни, придя на Русь из Византии. Лев и единорог утвердились в качестве элемента английской геральдики только с 1603 года, с воцарением Якова I, который объединил короны Англии и Шотландии, в то время как эта пара была распространена в эмблематике Московского государства уже с середины XVI в. [8, с. 52]. Образы льва и единорога в средневековой Руси украшали царскую утварь, мебель, здания, дворцы, знамена и т.д.

Христианские корни этой пары, скорее всего, и стали основанием для последующего использования ее в крестьянских росписях домов и утвари, встречающихся преимущественно на Русском Севере, населенном старообрядцами, которые, с одной стороны, огромное значение придавали сохранению древнерусских образов, а с другой, наполняли эти образы актуальным для себя содержанием.

Символическая трактовка образов этой противоборствующей пары восходит к апокрифическим текстам, в большом количестве содержащихся в сборниках, имевших хождение на Руси еще до церковного раскола – в палее, шестодневах, физиологах, азбуковниках, хронографах и др.

Лев в них часто был обозначен, как лютый зверь, хищник, который связан с дьяволом (князем мира сего, равно как и лев – царь четвероногих) и образом смерти, которая мыслилась на Руси как inferнальный персонаж. Поэтому образ льва обозначает «ищущую кого поглотить» смерть. Даже если имя льва не упоминалось прямо, то его изображение в этом смысловом контексте присутствует почти всегда [9].

Единорог в древнерусских источниках является символом Христа. Здесь можно вспомнить и то, что одно из имен Иисуса Христа – Единородный Сын, что отсылает к имени единорога. А уже под влиянием «Голубиной книги» появилось письменное предание о единороге, ходящем под землей (обратим внимание, что и туры в уже упоминавшейся песне выходят из-под земли). Рогом он побивает зверей, которые символизируют злые помыслы. Такой вариант сказания встречается в старообрядческой рукописи «Слово о рассечении человеческого естества», образ же льва в этом дидактическом произведении о свойствах человеческой природы второй половины XVIII в. уподобляется злым правителям, которые правят жестоко и тиранически, подчиняя себе и угнетая других.

Старообрядческая резьба и роспись – это символический текст, выраженный изобразительными «канонами». Этими «канонами» часто становились древние образы, которые хранители древнего благочестия интерпретировали исходя из присущей им картины мира.

Историк искусства Виктор Михайлович Василенко писал о том, что толкование образа фараонки, которую часто можно увидеть на лобовых досках крестьянских домов еще и в XX веке, явно позднее, принадлежащее XVIII—XIX векам, и возникло оно в раскольничьих кругах [10, с. 20]. Крестьяне объясняли это название так: «фараоны», преследовавшие евреев, утонули и превратились в чудищ. Это апокрифическая версия библейского предания о переходе евреев через Красное море.

Более раннее название этого мифологического существа, являющегося наполовину человеком, наполовину рыбой, – берегиня. В.М. Василенко говорил, что берегини имели древнее происхождение и зародились в недрах славянской мифологии [10, с. 24]. Такого же мнения придерживался и академик Б.А. Рыбаков [11, с. 104]. Когда В.М. Василенко и его коллега О.В. Круглова исследовали русское декоративно-прикладное искусство в деревнях Поволжья, то отмечали, что во время экспедиций они часто

слышали от крестьян названия «берегинь» для изображений русалок, выполненных на лобовых досках домов [12, с. 6].

Образ языческой берегини прочно связывается с апокрифическими преданиями, и, будучи перенесенной старообрядцами в XVIII–XIX веках на доски с глухой домовой резьбой, включается в христианскую картину мира.

Обращение к старому, древнерусскому искусству, как к источнику вдохновения, было среди староверов повсеместным. Элементы орнаментов, пройдя путь от старинных рукописей X–XIII вв. до росписи на мебели и предметах быта XVII века, сохранились на крестьянских прялках, лукошках и другой утвари, распространенной в северных деревнях до начала XX в. [13, с. 51].

Так, изображения сказочных птиц Сирина и Алконоста в русском искусстве восходят к IX–XIII векам. Их можно видеть на миниатюрах древних рукописных книг, на изделиях ювелиров Киевской Руси, в резьбе белокаменных соборов во Владимире и Юрьеве-Польском и т.д.

Искусствоведы, исследуя изображения на поливной керамике IX–XIV вв., обнаруженной во время археологических раскопок в Северном Причерноморье, там, где располагался средневековый порт Корсунь (в древности – Херсонес), бывший посредником в торговых связях Киева с Востоком и Византией, приходят к выводу, что эти образы зачастую отличаются от изображений на других изделиях мастеров Киевской Руси, но при этом очень близки тем, что появились в русском прикладном искусстве XVII–XVIII столетий [13, с. 52].

Что касается Алконоста и Сирина, и вообще композиций двух птиц, сидящих друг против друга и разделенных веткой, то они, как правило, восходят к наиболее распространенным мотивам древнеславянского языческого искусства.

Рассказы об этих фантастических птицах также можно было встретить в различных древнерусских сборниках, содержащих большой объем сказочно-апокрифического материала. Про этих недобрых птиц говорилось: они пленяют людей своим пением так, что «душа из тела исходит». Образ Алконоста восходит к древнегреческому мифу об Алкионе, превращённой богами в зимородка. Сирин же соотносится с античной сиреной – птицедевой, испускающей чарующую музыку и пение.

Особое распространение этот парный образ получил в печатных и рукописных лубках XVIII – начала XX вв. Но именно благодаря художественному искусству старообрядцев Алконост и Сирин из коварных языческих птицедев превращаются в райских птиц, которые своим пением не умерщвляют людей, заманивая в пучину морскую, а зовут в рай. Алконост

начинает изображаться держащим в руке свиток с изречением о воздаянии в раю за праведную жизнь на земле. В образах Сирина появляются библейские черты: ангельские крылья, нимб, корона и словно иконописный лик.

Начиная с середины XVII в. и заканчивая первой половиной XX в. влияние старообрядческой культуры на крестьянскую бытовую резьбу и роспись было весьма многосторонним. И, пожалуй, старообрядцы, были практически единственной средой, в которой сохранялась древнерусская художественная традиция, пусть и с новыми смысловыми интерпретациями. Зародившиеся и развивавшиеся в среде староверов народные промыслы позволяли им сохранять финансовую независимость, но при этом и передавать с помощью художественных символов свои идеи, которые, проникая в среду крестьян, принадлежавшим к приходам официальной церкви, обретали новую жизнь в ином социокультурном контексте.

По выражению Дмитрия Лихачева, который сам родился в семье старообрядцев федосеевского, беспоповского согласия, «Древняя Русь жила рядом с той господствующей культурой, которая считала ее как бы несуществующей... Русь жила в огромной массе старообрядчества, бережно хранившей все древнее – книги, иконы обряды, архаичный фольклор, создавшей свою письменность, свое зодчество, свою живопись и прикладное искусство» [14, с. 179].

Список литературы

1. Муратов, П.П. Древнерусская иконопись в собрании И.С. Остроухова. – М.: Изд-во К.Ф. Некрасова, 1914. 40 с.
2. Мнева, Н.Е. Древнерусская живопись Нижнего Новгорода // Гос. Третьяковская галерея. Материалы и исследования, II. – М.: Советский художник, 1958. С. 28–36.
3. Бернштам, Т.А. Прялка в символическом контексте культуры (по русским памятникам в музеях) // Из культурного наследия народов Восточной Европы. – СПб., 1992. С. 14–43.
4. Путилов, Б.Н. «Сборник Кирши Данилова» и его место в русской фольклористике // Древние Российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. – М.: Наука, 1977. С. 361–373.
5. Байдин, В.И. Кирша Данилов: опыт реконструкции биографии, истории рода и сборника «Древние российские стихотворения» // Россия и мир: панорама исторического развития. Сборник научных статей, посвященный 70-летию исторического факультета Уральского государственного университета им. А.М. Горького. – Екатеринбург: НППМ «Волот», 2008. С. 255–269.
6. Адоньева, С.Б., Веселова, И.С., Балакин, А.Ю. Подкаст «Эпос». Эпизод # 7. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.pragmema.ru/ru/koriya-epos.-epizod-7> (дата обращения 25.10.2025).
7. Мамонтова, С.К. [Рец.]: Бернштам, Т.А. Феноменальный мир русской традиционной культуры / Сост., вступ. ст., коммент. С.Б. Адоньевой, И.С. Веселовой;

подгот. текста Жаворонок С.И. – СПб.: Пропповский центр, 2022. 344 с.: ил. // Фольклор: структура, типология, семиотика. 2023. Т. 6. № 2. С. 137–147.

8. Чистякова, К.А. Битва льва и единорога: к проблеме происхождения геральдического образа на псковских поливных изразцах XVI–XVII вв. // Terraartis. Искусство и дизайн. 2023. № 2. С. 52–58.

9. Буцких, Н.В. «Мал животно, подобен козляти»: Единорог в древнерусской литературе и миниатюре. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://zelomi.ru/blog/edinorog> (дата обращения 25.10.2025).

10. Василенко, В.М. Русская народная резьба и роспись по дереву XVIII–XX вв. – М.: Издательство МГУ, 1960. 181 с.

11. Рыбаков, Б.А. Древние элементы в русском народном искусстве: (женское божество и всадники) // Сов. этнография, 1948. № 1. С. 90–106.

12. Круглова, О.В. Русская народная резьба и роспись по дереву. Из собрания Загорского государственного историко-художественного музея-заповедника. Издание четвертое, переработанное, 1983. 194 с.

13. Жегалова, С.К., Просвиркина, С.К., Попова, З.П., Черняховская, Ю.С., Жижина Г.С. Сокровища русского народного искусства. Резьба и роспись по дереву. – М.: Искусство, 1967. 264 с.

14. Лихачев, Д.С. Избранные труды по русской и мировой культуре. – СПб.: СПбГУП, 2022. 544 с.

NEW SEMANTIC INTERPRETATIONS OF ANCIENT IMAGES IN THE CULTURAL HERITAGE OF THE OLD BELIEVERS

O.V. Olshanskaya

This chapter examines certain forms and images of ancient Russian art, adopted by the Old Believers as a kind of 'correct canon,' which they imbued with new content consistent with their views, formed under the influence of historical events of the 17th century. The ancient epic form could have been used by the Old Believers to narrate the tragedy of the schism that occurred after the reforms of Patriarch Nikon. Book images from apocryphal literature could be transferred to carvings and paintings, and pagan symbols could be incorporated into the Christian worldview. And because the Old Believers were at the forefront of many folk art traditions, they were able to convey their religious ideas through artistic imagery.

Keywords: Old Believers; epic innovations; apocryphal texts; Old Russian icon painting; book miniatures; Old Believer carving and painting.

5.3. ИСТОРИЯ В ЗЕРКАЛЕ КАЗАНСКИХ ПОСТАНОВОК ФРИДРИХА ШИЛЛЕРА

© Е.Н. Шевченко

В главе речь идёт о постановках пьес Фридриха Шиллера в русских и татарских театрах г. Казани за два столетия. Цель работы – определить, каким образом исторические процессы, переживаемые нашей страной, отразились на концепции спектаклей. При анализе использованы историко-культурный, сравнительно-сопоставительный и семиотический методы. В результате приходим к выводу, что история прямо или косвенно определяла подходы к драматургии Шиллера: в одних случаях современные исторические реалии вводились в ткань спектаклей, в других – императивы времени существенным образом влияли на интерпретацию пьес драматурга.

Ключевые слова: Фридрих Шиллер, русский театр, татарский театр, история.

Шиллер в России – это особая глава в истории российско-немецких литературных и культурных связей, особая страница летописи отечественного театра. Ф.М. Достоевский, оценивая значение Фридриха Шиллера для российской культуры, отмечая родственность его поэзии русской душе, писал: «Ему было дано не только быть великим всемирным поэтом, но сверх того быть нашим поэтом», а позднее развил эту мысль: <он> «в душу русскую всосался, клеймо в ней оставил, почти период в истории нашего развития обозначил» [1]. Вольнодумство Шиллера и присущая ему жажда свободы были созвучны мироощущению и творчеству А. Радищева, Г. Державина, Н. Карамзина, А. Пушкина, В. Жуковского.

Драматургия Шиллера имеет в России богатейшую сценическую историю. Началась она с драмы «Разбойники». Трагическая история первого шиллеровского героя-идеалиста Карла Моора, ставшего предводителем отряда разбойников, чтобы силою оружия вершить справедливость, вызывала у зрителей острое чувство возмущения общественной несправедливостью. Неудивительно, что театр особенно часто обращался к «Разбойникам» в моменты социально-исторических катаклизмов – восстаний, войн и революций.

Лавры «Разбойников» разделила мещанская трагедия «Коварство и любовь», также чрезвычайно востребованная русским театром. Сочетание острой политической тематики, обличительного пафоса и трогательной любовной линии на протяжении нескольких столетий обеспечивало пьесе интерес со стороны театров и любовь зрителей.

Позднее список пьес Шиллера в русских переводах с последующим воплощением на российской сцене пополнился романтической трагедией «Орлеанская дева», драмами «Дон Карлос», «Мария Стюарт», «Вильгельм Телль», «Заговор Фиеско в Генуе» и трилогией «Валленштейн».

Пьесы Ф. Шиллера, в котором в эпоху эпохальных социально-исторических сдвигов театры видели революционного романтика, пользовались огромной популярностью в годы революции и Гражданской войны. Они многократно ставились как на стационарных площадках, так и на сценах фронтовых театров. Бунтарский, тираноборческий пафос, ореол борьбы за высшую справедливость и человеческое достоинство, осенявший шиллеровских героев, были как нельзя более созвучны духу времени.

В советскую эпоху пьесы Шиллера продолжают привлекать российские театры. Наследие драматурга активно осваивается и национальными театрами республик, входивших в состав Советского Союза. В ряде спектаклей – и таких было большинство – создателей интересовали идеи революции и социальной борьбы, в других акцент делался на вневременную

борьбу добра и зла, на общечеловеческие ценности, третьи представляли собой школьно-хрестоматийное, традиционное прочтение классики. Не всегда постановки по пьесам Шиллера становились значительным событием, но интерес к творчеству немецкого драматурга оставался неизменным. Не иссяк он и в постсоветском театральном пространстве, хотя обращения к его наследию и стали более редкими.

Казань не являлась исключением. На протяжении полутора столетий Фридрих Шиллер был самым популярным немецким драматургом в русских театрах города. Он стал одним из самых востребованных классиков зарубежной драматургии и в татарском театре, активно ставившем его пьесы с первых лет своего существования. Как отмечается в коллективной монографии «Мировая классика на провинциальной сцене: русские и татарские театры Казани за два столетия», «классика, как сейсмограф, чутко реагирует на изменения в обществе, связанные с идеологией и доминирующими эстетическими пристрастиями» [2, с. 4]. Это в полной мере справедливо и для постановок пьес Шиллера в Казани и других городах Татарстана. Они стали важной страницей театральной истории республики.

В основе целого ряда пьес Ф. Шиллера лежит исторический материал. Однако драматург, как известно, не стремился к исторической достоверности. Хотя в каждой драме присутствует точная датировка, исторические события и персонажи трактуются драматургом достаточно вольно. Они всецело подчинены идейному замыслу автора. Сценическая судьба пьес Шиллера в России, в нашем случае, в Казани, показывает, что, в свою очередь, время и современная история существенным образом сказывались на интерпретации его драматургических произведений.

Впервые казанский зритель познакомился с драматургией Шиллера в 50-е годы XIX века. В сезоне 1853–1854 гг. в антрепризе Н.К. Милославского, отличавшейся высоким уровнем актёрской игры, оформления спектаклей и обращением к лучшим произведениям мировой классики, шла драма «Коварство и любовь». Она оставалась самой востребованной пьесой Шиллера на протяжении всей истории русского театра Казани. Казанский городской театр, впоследствии Казанский русский драматический театр, а затем Казанский академический русский Большой драматический театр им. В.И. Качалова, обращался к ней, по разным сведениям, от 15 до 20 раз – в сезонах 1853–1854, 1885–1886, 1893–1898, 1899, 1901–1902, 1906–1907, 1908–1909, 1909–1910, 1910–1911, 1913–1914, 1921–1922, 1923–1924, 1932–1933, 1936–1937, 1947–1948, 1996–1997 гг.

Второй по популярности пьесой Шиллера стали «Разбойники», поставленные на сцене казанского драматического театра более 10 раз – в

сезонах 1885–1886, 1893–1898, 1899, 1901–1902, 1902–1903, 1906–1907, 1909–1910, 1910–1911, 1913–1914, 1917–1918, 1923–1924 гг.

Почти не уступала «Разбойникам» драма Шиллера «Мария Стюарт» – к ней театр обращался минимум 7 раз – в 1891–1892, 1892–1893, 1910–1911, 1913–1914, 1921–1922, 1924–1925, 1990–1991 гг.

Дважды, в сезонах 1902–1903 и 1913–1914 гг., на казанской сцене шла «Орлеанская дева», и по одному разу «Вильгельм Телль» (1905–1906 гг.) и «Заговор Фиеско в Генуе» (1906–1907 гг.).

Эти цифры говорят о том, что пик интереса к драматургии Шиллера в русском драматическом театре Казани приходится на дореволюционную эпоху. Из порядка 40 спектаклей по пьесам немецкого драматурга 28 приходятся на период до 1917 года. К сожалению, сведений об этих постановках сохранились немного. Однако из дошедших до нас источников становится очевидно, что речь шла не об интерпретационном, а об актёрском театре и основные завоевания происходили именно на этом поле. В спектаклях по пьесам Шиллера блистали известные актёры братья Адельгеймы, Ф. Горев, Н. Стрепетова, М. Понизовская и другие, создавая мощные трагические образы и передавая высочайший накал страстей. Отдал дань Шиллеру и знаменитый русский актёр Василий Иванович Качалов. Во время казанского периода своего творчества он исполнял роль Президента фон Вальтера («Коварство и любовь», 1899), а во время традиционных концертов наряду с другими классическими произведениями читал «Разбойников».

В советский период интерес к драматургии Шиллера в казанском театре был достаточно стабилен. Особенно активными в этом отношении были 20-е – 30-е годы, что неудивительно: пафос борьбы за свободу и справедливость, звучащий в шиллеровских пьесах, был созвучен духу социальных преобразований, совершавшихся в то время в стране. Интерпретация драм Шиллера определялась постулатами господствующей социалистической идеологии и становилась зеркалом исторической эпохи, переживаемой советским государством. Речь идёт, в частности, о спектаклях «Коварство и любовь» 1936 г. (режиссёр А. Тrepлев) и 1948 г. (режиссёр Н. Медведев), «Дон Карлос» (1955, режиссёр Э. Бейбутов) в Казанском большом драматическом театре, о «Разбойниках» сезонов 1935–36 гг. (реж. А.Ю. Вилинский) и 1953–54 гг. (реж. М.И. Каширин), о драме «Коварство и любовь» в 1938–1939 и 1956–1957 годов (реж. Л.Г. Жеглов) в Казанском ТЮЗе. Критика оценивала их с позиций социального звучания, реализации революционного потенциала трагедий Шиллера, воплощения в них идеи борьбы за классовую справедливость.

Картина принципиально меняется в постсоветскую эпоху, когда на смену идеологическому диктату приходит плюрализм мнений и возможность свободного художественного высказывания. Дух перестройки отразился и на подходах к классическому материалу. На передний план выходит не социальное, а общечеловеческое. Так, совершенно иным, по сравнению с предыдущими постановками пьесы «Коварство и любовь», получился спектакль, поставленный в театре в 1996 году (реж. А. Морозов, Санкт-Петербург). Журналист Ольга Стрельникова удачно определила его суть: «Мне представляется важным <...> с пониманием отнестись к стремлению театра, по возможности, обойтись без социального клейма и увидеть первопричину конфликта в многомерности и противоречивости человеческой сущности, а не только в несовершенстве общественных устоев» [3].

Так, совершенно по-новому зазвучал в спектакле образ Президента фон Вальтера в исполнении народного артиста России Юрия Степановича Федотова. Искусствовед Ю. Благов, рассуждая над природой этого, казалось бы, однозначно отрицательного шиллеровского героя, полагает, что это не обязательно тупой и властный солдафон, самодур, ради собственной карьеры готовый пожертвовать собственным сыном; он тоже человек, которому не чужды простые и понятные чувства, и сына своего он искренне любит и желает ему всяческого добра, и гордится им, и любит молодым и статным красавцем, честным в своих помыслах, но при этом трезво оценивает существующее положение вещей и отношений, противостоят которым он не в силах <...>: «Вот такой неоднозначный образ, вопреки сложившейся за более чем двухсотлетнюю сценическую историю пьесы традиции, создал Федотов» [4, с. 134–135].

Особого внимания заслуживает спектакль театра Качалова по пьесе Шиллера «Мария Стюарт» в постановке команды из Западной Германии: режиссёра Михаэля Манделя и художника Сандры Мойрер. Премьера состоялась 14 октября 1990 года. Здесь трагическая страница истории нашей страны непосредственно вводится в ткань спектакля. Речь идёт о политизированной трактовке классического материала – тенденции, которая к тому времени прочно вошла в практику немецких театров. На сцене перед зрителем предстала голая кирпичная стена, на фоне которой сновали женщины-арестантки в тюремных робах под пристальными взглядами конвоиров с автоматами в руках, раздавались окрики ВОХРЫ. Таким образом, замок Фотрингей времён королевы Елизаветы был представлен как типовая женская тюрьма строгого режима. Такой приём сопряжения различных временных пластов далеко не нов и зачастую бывает вполне оправдан. Поиски параллелей с веком нынешним сегодня стали в театре

обычной практикой. Однако, по мнению казанского литературоведа и специалиста по современному театру В.Б. Шаминой, Михаэль Мандель «не просто искал аналогий с современностью, но прямолинейно и однозначно транспонировал ситуацию в наши дни, давая, таким образом, тому, что могло быть многозначным и символичным, буквальное и, я бы сказала, вульгарно-социологическое толкование» [5, с. 17]. Успех переноса классического произведения в современность во многом зависит от художественного чутья и чувства меры. Но в любом случае, это был интересный и, на тот момент, новый опыт взаимодействия с иной театральной культурой, попытка существования в непривычной для театра эстетике.

Обратимся к татарскому театру. Вполне естественно, что татарские театры ориентированы, в первую очередь, на национальную драматургию. Отношения с зарубежной драмой здесь складывались не всегда гладко. Виной тому эстетические различия. Порой они приводили к тому, что зарубежная пьеса либо «одомашнивалась», переносилась на иную почву и превращалась в подобие национальной драмы, либо оставалась чем-то чужеродным и не задерживается в афише театра. За всю историю театра Камала, ведущего татарского театра республики, лишь 8% его репертуара приходилось на зарубежную классику. При этом четвертая часть спектаклей поставлена по пьесам немецких авторов, из них подавляющее большинство – 11 из 16 – по драмам Фридриха Шиллера. Таким образом, по популярности и частоте обращения Шиллер в театре Камала уступил только Шекспиру. При этом татарский театр проявлял интерес лишь к двум драмам Шиллера – «Разбойники» и «Коварство и любовь». В зависимости от времени обращения и индивидуальности режиссёра, в пьесах немецкого драматурга подчёркивалось социальное звучание, героическое или романтическое начало, психологизм или универсальный характер общечеловеческих ценностей.

Драмы Шиллера ставились уже в трёх дореволюционных татарских труппах – «Сайяр», «Нур» и «Ширкат». Состоявшийся 29 марта 1913 года спектакль театральной труппы «Сайяр» «Коварство и любовь» в постановке русского актёра и режиссёра А.С. Загорского принято считать самым первым обращением татарского театра не только к драматургии Шиллера, но и в целом к западноевропейской классике. Пьеса была сокращена и адаптирована к возможностям труппы. Тем не менее, значение этого спектакля было велико: он показал важность всего комплекса выразительных средств – декораций, костюмов, грима, стал важным шагом в развитии оформительского дела в татарском театре, повлиял на дальнейшее развитие его репертуара – были преодолены предрассудки, касавшиеся несценичности

переводных пьес, чуждости спектаклей по произведениям русской и зарубежной классики татарскому зрителю.

В дальнейшем образованный в 1921 году татарский государственный театр (с 1939 года Татарский государственный академический театр им. Г.Камала) будет неоднократно обращаться к трагедии «Коварство и любовь»: в 1923 г. (режиссёр Кречетов), в 1932 г. (режиссёр С. Булатов), в 1937 г. (режиссёр Г. Уральский) и в 1950 г. (режиссёр Ш.Сарымсаков). Как правило, режиссёры стремились раскрыть социальный аспект драмы. Кроме того, лирическая, любовная линия пьесы, заканчивающаяся трагической развязкой, оказалась очень близка мелодраматизму, присущему татарскому театру.

Пик интереса к драматургии Шиллера пришёлся на первые послереволюционные десятилетия, когда «Разбойники» и «Коварство и любовь» ставились на татарской сцене практически каждые два-три года. Идея борьбы за социальную справедливость, звучащая в пьесах немецкого драматурга, была в это время, как уже отмечалось, очень востребована советским обществом, что нашло отражение и в репертуаре национального театра. К драматургии Шиллера обращается Мухтар Мути́н, яркий режиссёр, виднейший деятель дореволюционного национального сценического искусства, выдающийся актёр, активный общественный деятель, ставший одной из самых значительных фигур послереволюционного татарского театра. По мнению историка театра М. Арсланова, «Мути́н первым из татарских режиссёров применил принцип революционного переосмысления большой классики» [6, с. 85]. Мути́н ставит в Труппе татарских драматических артистов пьесу «Разбойники» (1918), к которой он обратится ещё дважды – в 1920 и 1925 гг. «Разбойники» стали для М. Мути́на возможностью подчинить классический материал нуждам времени, идее революции и социальной борьбы. Соответственно он укрупняет образ Карла Моора, бунтаря, борца против тирании за свободу и справедливость, делает его смысловым и эмоциональным центром спектакля, сведя значение других персонажей до «партии хора»: «На сцене главенствовал «царь и бог» – Карл Моор – М.Мути́н. А все остальные вокруг него были лишь более или менее необходимыми частицами целого, помогающими раскрыть мятежный, бунтарский дух главаря разбойников» [6, с. 85]. Спектакль имел огромный зрительский успех и был благосклонно принят театральной критикой.

После Мути́на «Разбойники» будут ещё трижды поставлены на татарской сцене: в 1927 г. (режиссёр Р. Ишмуратов), в 1934 г. (режиссёры С. Булатов, В. Чиркин) и в 1997 г. (реж. В. Ярюхин). С. Булатов и В. Чиркин также отдали дань времени. Для них было важно вскрыть социальные корни разыгравшейся трагедии. «По их мнению, – пишет М. Арсланов, – в эпоху

дифференциации классовых сил, когда феодализм пошатнулся, а буржуазия еще не обрела власть, изображённые в пьесе события не могут быть оценены лишь с позиций добра и зла. В данной ситуации весьма важно учесть социальную природу явлений» [6, с. 236].

В следующий раз театр обратится к трагедии немецкого драматурга только в 1997 году, когда на его сцену вернутся «Разбойники» в постановке режиссёра Валентина Ярюхина, ученика Анатолия Васильева. Театровед Р. Игламов отмечает, что в спектакле наглядно прослеживается эволюция благородного разбойничества, другими словами, социального протеста, революционного движения как ущербного в своём развитии действия; здесь показано, «как вырождается социальный протест, революционная фронда, если приходится переступить через человеческие жизни, если справедливая борьба оборачивается кровопролитием, причём проливается и кровь безвинных» [7, с. 73]. Р. Игламов видит в этом самую сильную сторону постановки, соответствующую современному взгляду на передел мира.

Концептуальной особенностью спектакля, присутствовавшей на всех его уровнях, являлась условность. Она проявилась, в частности, в костюмах (художник по костюмам – Людмила Листовская). Лишь некоторые из них носили исторический характер, по большей же части они были стилизованы, а иногда и вовсе шли вразрез с требованиями места и времени. Так, друзья Карла, беспутные молодые люди, появлялись на сцене в белых кимоно, отрабатывая приёмы карате. Позже, став разбойниками, они сменили кимоно каратистов на камуфляжную форму. Учитывая, что за год до постановки, в 1996 году, закончилась первая чеченская война, ассоциации в сознании зрителей возникали вполне определённые. Отсылки к современности явились важной характеристикой постановки Валентина Ярюхина.

Таким образом, опыт освоения драматургии Шиллера русскими и татарскими театрами Казани показывает, что спектакли по пьесам драматурга прямо или косвенно стали отражением того исторического периода, в который они создавались. В одних постановках современная история в виде сценических решений или аллюзий непосредственно вводилась в ткань спектаклей, накладываясь на иную историческую реальность пьесы или подменяя её, в других – существенно влияла на их концепцию. В любом случае, столь важное для Шиллера понятие истории почти всегда оказывалось в центре внимания казанских постановщиков.

Список литературы

1. Данилевский, Р.Ю. Русский образ Фридриха Шиллера. К двухсотлетию со дня смерти поэта. [Электронный ресурс]. – Режим доступа:

http://literary.ru/literary.ru/readme.php?subaction=showfull&id=1203429249&archive=1203491298&start_from=&ucat=& (дата обращения 23.09.2025).

2. Мировая классика на провинциальной сцене: русские и татарские театры Казани за два столетия. – Казань: Изд-во Казан. ун-та, 2018. 178 с.
3. Два мнения об одном спектакле // Республика Татарстан, № 30–31. 13 февраля 1997.
4. Благоев, Ю.А. Качалов и качаловцы. Часть 2. – Казань: ООО ПКФ «Реноме», 2010. 155 с.
5. Шамина, В.Б. О постановках классических пьес на немецкой сцене // Современная российская и немецкая драма и театр: сборник статей и материалов международной научной конференции (7-9 октября 2010 г.). – Казань: РИЦ, 2011. с 15–20.
6. Арсланов, М.Г. Татарское режиссёрское искусство (1906–1941). – Казань: Татар. кн. изд-во, 1992. 336 с. с илл.
7. Игламов, Р.М. Испытание временем. – Казань: Издательство «Отечество», 2007. 260 с.

HISTORY IN THE MIRROR OF FRIEDRICH SCHILLER'S KAZAN PRODUCTIONS

E.N. Shevchenko

The chapter deals with the productions of Friedrich Schiller's plays in Russian and Tatar theaters in Kazan over two centuries. The purpose of the work is to determine how the historical processes experienced by our country have affected the concept of performances. The analysis uses historical-cultural, comparative-comparative and semiotic methods. As a result, we come to the conclusion that history directly or indirectly determined the approaches to Schiller's dramaturgy: in some cases, modern historical realities were introduced into the fabric of the performances, in others, the imperatives of the time significantly influenced the interpretation of the playwright's plays.

Keywords: Friedrich Schiller, Russian theater, Tatar theater, history.

5.4. НОТЫ КАК АРТЕФАКТ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

© Э.К. Петри

Цель исследования – получить представление о музыкальной культуре провинциального города Арзамаса в XIX веке. Базой исследования послужили нотные собрания горожан в личных библиотеках и в музеях города. Для музыканта-профессионала они звучат, их можно читать «про себя» как книгу. Изучались ноты вокальной и инструментальной музыки, отмечались особенности репертуара арзамасцев и отзывы современников об исполнении. В результате сложилась картина богатого и разнообразного «музыкального ландшафта». Конец XIX века («Серебряный век») – эпоха подъёма музыкального искусства России. Этому способствовало понимание обществ в целом важности музыки для духовного развития человека.

Ключевые слова: Арзамас, ноты, церковное пение, школьные сборники, музыкальные инструменты, репертуар.

Прошлые столетия оставили нам богатое культурное наследие: книги, живописные полотна, архитектуру. Степень сохранности этих предметов разная, но всё же мы можем обратиться к ним в любой момент. По этим артефактам мы изучаем культуру, получаем представление о жизни наших

предков. С музыкой – сложнее. Если вдуматься, она ведь живёт пока звучит, это нематериальное наследие.

Способы сохранения музыки различны и меняются со временем. С древних времён это была устная народная культура, затем появились у разных народов вместе с письменностью и способы записи мелодий, сначала несовершенные, но позже – довольно точные, это те ноты, которые мы сейчас хорошо себе представляем. В XX веке с появлением звукозаписи произошла настоящая революция в изучении музыки прошлого, хотя и не очень далёкого.

К такому «близкому» прошлому мы и обратимся, к XIX веку. Цель исследования – получить представление о том, какой была музыкальная культура города Арзамаса в те времена. В России музыкальная культура столиц и губернских городов изучена неплохо, но уездные города составляют *terra incognita*. Арзамас упоминается в десятитомной «Истории музыки» под редакцией известного музыковеда Л.З. Корабельниковой (1930–2023) среди 428 городов, о музыкальной культуре которых почти ничего не известно.

Город расположен на юге Нижегородской области, он возник из крепости, заложенной Иваном Грозным в 1578 г. Население в XIX веке держалось около 10 000 человек. Состав населения был пёстрым: купеческое сословие, духовенство, рабочие, ремесленники, крестьяне. Меньше всего – дворян, к концу столетия 578 человек: служащие суда, банка, почты, администрации. Город был образованным: 63 школы, 8 училищ, прогимназия. Школ имелось больше, чем в Нижнем Новгороде, хотя населения в 4,5 раза меньше. Работали библиотеки: 1 городская, 12 школьных, две публичные частные библиотеки, библиотеки при училищах и даже при церквях (например, при Крестовоздвиженской церкви).

Но первый рояль появился в городе только в 1840 году, первый нотный магазин – в 1906 году. Впрочем, предприимчивые торговцы продавали нередко ноты в своих лавках, привозили их из больших городов и размещали в витринах среди всякого другого товара [1].

Арзамасские краеведы провели немалую работу по изучению истории города, но о музыке упоминают лишь мимоходом. В упрёк им это невозможно поставить: музыка требует много специальных знаний, доступных, скорее, музыкантам-профессионалам.

Как изучают музыкальную культуру прошлого? По сохранившимся архивам консерваторий и других музыкальных учебных заведений, отделений Императорского русского музыкального общества, мемуарам и письмам композиторов, знаменитых исполнителей, других музыкальных деятелей, программам концертов. В Арзамасе ничего этого не было.

Но ноты у жителей города были, причём, в большом количестве. Для опытного музыканта-профессионала ноты звучат, их можно читать «про себя» как книгу. И они составляют своеобразный «музыкальный ландшафт» города.

Где их приобретали арзамасцы? Если судить по штемпелям книжных магазинов на обложках изданий, большинство нот привезено из разных городов (Нижний Новгород, Москва, Петербург, Киев, Одесса и др.). Приблизительно можно определить и время их издания:

1. По цензурным разрешениям к публикации (до 1905 г., когда цензура была отменена).

2. По оформлению обложки нот: стиль модерн (приблизительно 1898–1915 гг.), с его плавными или изломанными текучими ритмами линий, частым изображением стилизованной лилии или мака, заметно отличается от графики предыдущего периода.

3. Нотный шрифт тоже указывает на время издания, чем ближе он к рукописному, тем старше ноты.

4. Деятельность издательств хорошо изучена, в большинстве своём это были семейные предприятия, известно в какие годы и кто именно ими владел.

5. Известны и годы жизни композиторов, а иногда и время создания некоторых произведений.

6. Реклама на задней обложке (столь «непоэтичное» её название прочно закрепилось в практике) тоже предоставляет определённую информацию).

7. На многих нотах имеются владельческие надписи. Обратившись к архивным арзамасским источникам, нередко можно получить информацию о владельцах нот.

Как сохранились ноты горожан? Видимо, после революции 1917 года их срочно отправляли на чердаки, в подвалы, в сундуки. На обложках часто красовался герб с двуглавым орлом и слова: «Поставщик двора Его Императорского Величества», они придавали повышали имидж издательства. А в 30-е годы особо «бдительные» граждане могли ещё прочесть на обложке, что издательство имеет филиалы в Лейпциге, Берлине, Вене, Париже, Лондоне.

Арзамас в глазах царского правительства выглядел захолустьем, именно сюда под надзор полиции сослали в 1902 г. Максима Горького, имевшего уже европейскую известность.

Но уже само количество нот удивляет. Чтобы понимать музыку, нужно иметь желание с ней знакомиться, человек должен расти в определённой музыкальной атмосфере. Музыкальное образование начинается с детства.



Путь к музыке арзамасского горожанина шёл через церковь. В городе имелось 36 церквей и 4 монастыря, 9 приходов. В церквях XIX века часто было два хора: один – «профессиональный», состоящий из людей, связавших с церковью свою жизнь: монахов, послушников, воспитанников приютов при монастырях, учащихся монастырских школ и училищ. В церковных хорах учили и музыкальной грамоте, всех – различно.

Монахов, послушников, учеников духовного училища – по старинным нотам, которые в просторечии называли «топориками». В 1772 году Синод издал сборник «Октоих» в такой нотации. Порядок следования песнопений назывался столпом, а само пение – столповым. Это и до нашего времени самый употребительный в русской одноголосной богослужбной традиции распев. Другие названия: «киевское знамя», «российская квадратная нота», «церковная нотация», «синодальная нотация». «Топорики» мало похожи на современные ноты.

Школьников учили по цифровой системе Шеве, облегченной, распространённой в XIX веке в Европе и в России, ноты здесь обозначались цифрами и точками:

МОЛИТВА РУССКАГО НАРОДА.

Величественно и торжественно.

	1. 2 2 1	3. 4 4 0	4. 5 5 1	1. 2.	7. 1 1	6. 6 2 7	1. 7.
Соп. А. Ф.	4. 4 4 4	4. 4 4 0	4. 4 4 4	4. 6.	5. 5 5	4. 6 6 6.	8. 8.
Далее.	1. 2 2 1	3. 4 4 0	4. 5 5 1	1. 2.	7. 1 1	6. 6 2 7	1. 7.
4=4, 4/4	0. 7 7 0	0. 0 0 0	2. 1 7 0.	2. 1 1	1. 4 4 2.	3. 3 3	3. 3.
	4. 4 4 4	4. 4 4 0	7. 7 0 4.	4. 4.	5. 5 5	4. 6 6 6.	8. 8.

Взрослые любители-певцы из горожан пели по «круглой ноте», той нотации, которой пользуемся и мы.

Пели в Арзамасских церквях то же, что и в столицах. «Репертуар» утверждался Синодом и проходил цезуру Придворного Синодального хора. В праздничных богослужениях исполнялись хоровые концерты Титова, Дегтярёва, Веделя, Бортиянского и других известных композиторов.

Церковная музыка была первым шагом к музыке, которую мы называем академической, серьёзной. Она приучала человека воспринимать музыку не

как развлечение, предоставляя возможность размышления о вечных вопросах: добре и зле, понимания духовного опыта человечества, она воздействовала на чувства, волю и сознание человека.

В городе, где так много церквей, она проникала и в быт. Автору данной работы несколько раз приходилось слышать на праздновании дня рождения горожан, празднике семейном, «Многолетие» Д. Бортнянского. Многолетия пришли в Россию из Византии. В русской церкви многолетием завершались торжественные богослужения. С XVIII в. они исполнялись не только во время церковной службы, но и в миру при чествовании высоких особ. Поскольку многолетие в Арзамасе пелось «по слуху», оно упростилось: в «народном Бортнянском» нет распевов средних голосов во второй части напева, упрощён ритм, многолетие сокращено.

Как пели – сказать трудно. Но вот при инспекциях высокого начальства отзывы о церковном пении в Нижегородской области отрицательные. Павел I, Александр I, Николай I, Александр II – издавали указы с требованием исправить ситуацию. Пели не так и не то! «С неприятным криком», «несоответствием роду церковного пения», пели сочинения «новейших композиторов», не прошедшие цензуру, даже «изменяли традиционные напевы»¹. Похоже, что государственная машина работала медленно, замечания монархов повторяются. Их нельзя считать «придирами»: музыке учили всех российских императоров, они были в этом отношении грамотными.

Причина, видимо, в том, что пели в Арзамасе «открытым звуком», народным звуковедением, которое мы и сейчас легко отличаем от академического, «оперного». Первый русский учебник пения вышел в 1840 году, его создал композитор Варламов, но до Арзамаса он не дошёл?

В школах детей тоже учили петь. В Арзамасе сохранились сборники для пения основателя Петербургского хорового общества Н.П. Брянского (1838–1904), которые министерство просвещения рекомендовало для всех учебных заведений. В XIX веке уроки пения обычно проводились два раза в неделю (в церковно-приходских школах к концу столетия – четыре). В гимназиях к ним факультативно (за плату) добавлялись уроки музыки, тоже два часа в неделю, на них учили играть на каком-либо инструменте.

Главное отличие от современных учебников: на всех уровнях обучения: акцент делается на русскую народную песню. Для младших школьников две трети песен сборников народные, для старших – половина. Это вполне разумная репертуарная политика. Обработки народных песен сделаны мастерски: с сохранением русского стиля, простые, с учётом возможностей детей. Предполагается пение всех русских народных песен без

сопровождения (a cappella), так, как это было принято в народе. Среди других песен – фрагменты европейской музыки XIX века (для того периода – «проверенные временем» – Мегюль, Обер, Вебер, Бетховен, Шуман). Русская музыка представлена Львовым (гимн «Боже царя храни»), Бортнянским («Коль славен наш Господь в Сионе») и Глинкой («Славься» из «Ивана Сусанина» и «Персидский хор» из «Руслана и Людмилы»).

Там, где звучат хоры, конечно, есть и солисты. История сохранила их имена: Владимир Терновский, бас, нотариус. В Архиве Нижегородской области хранятся документы двух нотариусов Терновских, инициалы В.В. и В.А., время работы почти одновременное. Который из них певец, в служебных документах не отражено! Ещё одна местная знаменитость – тенор Василий Васильевич Генебарт, сын владельца известной в Арзамасе кондитерской фабрики. В концертах пел арии из опер, романсы, песни. Его, якобы, даже приглашали петь в Большой театр. Сохранилась фотография Генебарта, где он снят в русской рубахе и с балалайкой в руках – не вполне в оперном стиле.

Назовём ещё несколько певцов: бас Николай Николаевич Симагин, певший в Воскресенском соборе с 1887 года, хормейстер Анисимов, руководивший любительским хором в Арзамасе, учитель пения Ново-Усадского училища Фёдор Васильевич Устинов.

О том, что пели солисты в Арзамасе, рассказывают ноты горожан. Вокальных нот много. Начнём с оперных – это любимый жанр XIX века. Казалось бы, не для «самодеятельности». Но такой скептицизм, следует попридержать, его не разделяла, например, открытая в 1862 г. Санкт-Петербургская консерватория. Она выпустила серию сборников «Репертуар певиц и певцов», желая оказать влияние на любительское исполнение и предлагая «Собрание арий, каватин и романсов из лучших классических и современных произведений с указанием характера исполнения, фразировки, оттенков и ударений». Реклама в каждом сборнике перечисляет 50 произведений. Всего же вышло 11 серий с 1883² года по 1890. Составил этот репертуар старший преподаватель консерватории С.И. Габель. Первый выпуск «Репертуара певиц и певцов» открывается небольшим предисловием, приведём его начало:

«Репертуар певиц и певцов» предназначается не столько для артистов, сколько для учащихся и любителей. Поэтому мы, обратив внимание на возможно точный перевод текстов, снабдили наше издание точными указаниями характера исполнения, вошедших в состав его пьес, оттенков, мест дыхания, а равно и способа исполнения апподжиатур, группет и других более характерных украшений, встречающихся у классических

композиторов. Так как в этом издании мы помещаем два текста: оригинальный и переводной, то и места для дыхания обозначены отдельно для каждого». Далее даны небольшие пояснения характера музыки, содержания оперы и сведений о её постановке. В первом выпуске «Репертуара певиц и певцов» помещена ария Эдипа из оперы «Эдип в Колоне» Антонио Гаспардо Саккини (1734–1786), поставлена в 1787 г. Арию пели: в нотах имеется в одном такте карандашная пометка – *crescendo*.

Имеется в нотах арзамасцев и теноровый репертуар. Например, знаменитое ариозо Паяца из оперы Р. Леонкавалло «Сельская честь». Ариозо Паяца в данном издании изложено «для низкого голоса». В знаменитой арии «Смейся, паяц!» самая высокая нота «ми» второй октавы, это на кварту ниже оригинала. Между тем, особенность вокального стиля «Паяцев» – оперы, поставленной на всех сценах мира, – заключается в пристрастии к подчеркнuto «выдержанным» звучаниям в высоком напряженном регистре (в частности, в партии Канио). Видимо, в арзамасском издании имеется в виду любительское исполнение.

Неизвестно, существовало ли среди музыкантов XIX века сленговое выражение «High C» («высокое до», для тенора – до третьей октавы). Его обычно относят к самой высокой ноте в диапазоне оперного исполнителя и к певцам с большим вокальным диапазоном, которым можно гордиться. Но такие притязания среди любителей редко наблюдались. В других нотных изданиях мы тоже встречаем изменения в высоких звуках арий, например, в арии Лионеля из оперы Флотова «Марта».

Арии из популярных опер «Риголетто» Верди и «Роберт-Дьявол» Мейербера тоже имеются. Но в первых постановках оперы в России дьявола на афишах «упразднили», опера называлась «Роберт». А после революции дьявол больше никого не интересовал, оперу не ставили. Из русских опер лидируют арии из «Евгения Онегина» Чайковского.

Но основной массив нот включает всё же не арии, а всевозможные романсы. Нот так много, что разумным кажется разделить их на несколько групп. Первая – классический романс, академический, близкий к оперному стилю. Вторая – салонный романс; третья – бытовой романс и песня; четвёртая – цыганский романс и песня. В реальности, впрочем, границы между этими группами романсов бывают и достаточно неопределёнными.

Оценка романсов первой половины века с появлением к концу столетия яркой русской композиторской школы была неоднозначной: «Хотя некоторые их романсы пользовались большою и заслуженною популярностью, как например, «Красный сарафан» – Варламова, «Соловей» – Алябьева, – но все эти авторы были слишком мало музыканты, в

смысле техники, а их романсы носили слишком дилетантский характер» [3, с. 6–7]. А вот в Европе эту музыку оценили выше, считая, что эти романсы по красоте мелодий и искренности выраженного чувства не уступают лучшим европейским, например, Шуберта, они издавались в Европе на протяжении всего XIX столетия. [4]. Арзамасцы критику не читали, однако нот романсов сохранилось много, их пели – это видно по карандашным пометкам.

Где выступали музыканты-любители? Организовать домашние вечера, как салоны в больших городах, было многим «не по карману». Но в городе был Общественный клуб. За умеренную плату можно было проводить концерты там. Ещё одно место выступлений – чайные (на главной улице Арзамас их было две). Это нечто типа трактира, но спиртные напитки там не продавались, а чаепитие часто сопровождалось выступлениями любителей.

Перечислим имена композиторов, чьи романсы и песни имелись в библиотеках горожан: Титов, Варламов, Гурилёв, Глинка, Чайковский, Аренский, Рубинштейн – русская классика. Почти нет Алябьева – он долго находился в ссылке издавать его стали поздно. Нет Рахманинова – любителям сложно было бы справляться с его аккомпанементами. Европейских романсов тоже немного: в провинции иностранным языком владела малая часть населения. Для дворян – это обязательная часть образования, но в Арзамасе дворян было мало. А вот песни итальянских композиторов – имелись, этой музыкой Россия увлекалась.

Но больше всего песен и романсов – цыганских. Понятно почему: это любимая музыка купеческого сословия, широко представленного в структуре населения города. Многие известны нам и сейчас: «Ночи безумные», «Ах, мороз, мороз», «Угольки», «Милая, ты услышь меня» и др. Эта музыка выполняла роль современной «поп-культуры», ориентированной на массовую аудиторию: простые мелодии и ритмы (часто тогда – вальсовые), эмоции, связанные с личными переживаниями, ясная выразительность – без полутонов и подтекста. Сопровождение простое: гитара, или её имитация на фортепиано.

Гитара – один из самых распространённых инструментов. В начале столетия – семиструнная, со второй половины века – шестиструнная. До появления фортепиано любители часто играли на цитре. Одна из них сохранилась в Историко-художественном музее Арзамаса. Цитра звучит красиво, на ней можно одновременно играть мелодию и аккомпанемент. Играли специальной «насадкой» на пальцах – плектром. Правая рука вела мелодию, а левая исполняла аккорды. Хотя цитра называлась «концертной», это был инструмент для любителей, научиться играть на цитре было сложно, тем более, достигнуть концертной виртуозности.

Ещё один инструмент, который в Арзамасе широко использовался в домашнем музицировании в России во второй половине XX века, – фисгармония. Видом напоминает пианино, но звучание, скорее, органное. Воздух подаётся к язычковым планкам с помощью мехов, управляемых двумя педалями.

В городе были и духовые инструменты – пожарная часть к концу столетия имела свой духовой оркестр, который по вечерам играл на верхней набережной реки Теша – место прогулок арзамасцев.

Имелись у любителей и скрипки – ноты для этого инструмента сохранились в частных библиотеках.

Но любимым инструментом (как и по всей России) было фортепиано. Арзамасцы с полной серьёзностью восприняли слова Шарля Ганона (1819–1900), чей сборник «Пианист-виртуоз» имеется в нотных собраниях в 4-х экземплярах: «Изучение фортепианной игры стало в настоящее время делом настолько распространённым и число хороших пианистов так значительно, что посредственность на этом поприще не допускается» [5, с. 3]. Обилие в нотных собраниях упражнений и этюдов для любого уровня – поражает. Это этюды Черни, Дёринга, Бургмюллера, Таузига, Шмитта, Бертини, Геллера, Лютша, Карла ван Арка. От простеньких – для начинающих – до виртуозных.

Что касается репертуара художественного, то можно отметить большое количество переложений для фортепиано оперных отрывков, популярных песен и пьес. Но есть и сонаты Бетховена, и фуги Баха, и симфонии классиков (ансамбли). Сборники для детей содержат в основном «взрослые» произведения, даже весьма сложные, но в облегчённом переложении. Но сочинять музыку специально для детей в XIX веке стали достаточно поздно и в Европе, и в России. Первый русский «Детский альбом» выпустил в 1878 году П.И. Чайковский. В собраниях арзамасцев он имеется. С другой стороны, такая культурная политика приводила к тому, что музыкальная культура разных поколений отличалась единством, она воспитывалась на одном интонационном материале.

Если судить по владельческим пометкам, к числу самых серьёзных музыкантов нужно отнести А.А. Вязовова: ему принадлежали два тома «Хорошо темперированного клавира» Баха. На отдельном листке он перечислил сыгранные прелюдии и фуги – выбирал самые сложные! На субтитульном листе красивым почерком Алексея Алексеевича записано: «Играть Баха – высшее благо». Фамилия Вязовова хорошо была известна в Арзамасе – это старинный купеческий род.

Не все нотные библиотеки арзамасских горожан исследованы. Но выводы уже возможно сделать. Музыка Арзамаса была удивительно разнообразной и

богатой. Совершенно не такая, которую можно было бы представить в «захолустье»!

В конце XIX века в музыкальной культуре сложилась ситуация понимания органами власти, деятелями церкви и различными общественными движениями социальной значимости музыкального образования. Этому способствовали и деятельность консерваторий, и подъём русской музыкальной культуры («Серебряный век»!). Итогом такого сотрудничества разных социальных сил стало то, в начале XX века уровень любительства в пении и игре на музыкальных инструментах был высоким даже без получения специального музыкального образования.

Примечания

1. Руководственные для православного духовенства указы Святейшего правительствующего синода. 1721–1878 гг. Отдел XI. Богослужение. Церковный службы и требоисправления. https://azbyka.ru/otechnik/Istorija_Tserkvi/rukovodstvennye-dlja-pravoslavnogo-duhovenstva-ukazy-svjatejshego-pravitelstvuyushhego-sinoda-1721-1878-gg/11
2. Цензурное разрешение от 1885 г.!

Список литературы

1. Еремеев, П. Арзамас-городок. Арзамас: Юпитер, 1998. 583 с.
2. Руководственные для православного духовенства указы Святейшего правительствующего синода. 1721–1878 гг. Отдел XI. Богослужение. Церковный службы и требоисправления. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://azbyka.ru/otechnik/Istorija_Tserkvi/rukovodstvennye-dlja-pravoslavnogo-duhovenstva-ukazy-svjatejshego-pravitelstvuyushhego-sinoda-1721-1878-gg/11 (дата обращения 23.04.2025)
3. Кюи, Ц. Русский романс. Очерк его развития. – СПб.: издание Н.Ф. Финдейзена, 1896. С. 6–7.
4. Пуртов, Ф. Русская музыка второй половины XIX начала в немецких нотопечательских фирмах второй половины XIX начала XX века // Немецко-русские музыкальные связи: Сборник статей, СПб., 2002. 207 с.
5. Ганон, Ш. Пианист-виртуоз. 60 упражнений для достижения беглости, независимости, силы и равномерного развития пальцев, а также лёгкости запястья. – М.: изд-во Юргенсона. 1923.

SHEET MUSIC LIBRARIES AS AN ARTIFACT OF MUSICAL CULTURE

E.K. Petri

The purpose of the study is to gain an understanding of the musical culture of the provincial town of Arzamas in the 19th century. The basis of the study was the musical collections of townspeople in their personal libraries and in the city museums. For a professional musician, they sound, they can be read "to oneself" like a book. The notes of vocal and instrumental music were studied, the features of the Arzamas repertoire and contemporaries' reviews of the performance were noted. As a result, a picture of a rich and diverse "musical landscape" was formed. The end of the 19th century ("Silver Age"!) is the era of the rise of musical art in Russia. This was facilitated by the understanding of society as a whole of the importance of music for the spiritual development of man.

Keywords: Arzamas, notes, church singing, school collections, musical instruments, repertoire.

5.5. ОБРАЗ ЦАРИЦЫ ХАТШЕПСУТ В РОМАНЕ В.И. КРЫЖАНОВСКОЙ-РОЧЕСТЕР «ЦАРИЦА ХАТАСУ» И ЕГО СЦЕНИЧЕСКОЙ АДАПТАЦИИ Е.А. ШАБЕЛЬСКОЙ

© В.С. Трофимова

В главе рассматривается трансформация образа египетской царицы Хатшепсут в романе В.И. Крыжановской-Рочестер «Царица Хатасу» и пьесе Е.А. Шабельской «Царица Египта». Целью является выявить устойчивые характеристики образа царицы и его своеобразие в этих произведениях. С помощью метода филологического анализа и компаративизма устанавливается, что Хатшепсут в романе и пьесе – персонаж положительный, мудрая правительница и благородная женщина. В романе В.И. Крыжановской героиня менее стереотипная и более статичная, чем в пьесе Е.А. Шабельской. Делается вывод о соотносительности конфликта между частным и публичным в «Царице Египта» Е.А. Шабельской с дискуссией о роли женщины в обществе, о «женских» и «неженских» профессиях и в целом с «женским вопросом» в начале XX в.

Ключевые слова: Хатшепсут, Древний Египет, Вера Крыжановская, Елизавета Шабельская, правительница, исторический роман, театр, спиритизм, власть, женский вопрос.

Женщина-фараон Хатшепсут из восемнадцатой династии, правившая Древним Египтом за полторы тысячи лет до н. э., является одним из самых известных правителей этой страны в истории. Находясь у власти в течение более чем двадцати лет, она закончила восстановление страны после нашествия гиксосов, занималась строительством храмов, самым знаменитым из которых стал ее заупокойный храм у скал Дейр-эль-Бахри на западном берегу Нила близ Луксора, и снарядила экспедицию в страну Пунт в Восточной Африке. «Хатшепсут» было ее личным именем и означало «Первая из почтенных». Первый слог этого имени звучит как «хат» или «хет», а второй раньше читался как «асу», отсюда вариант имени царицы – Хатасу. На рубеже XIX–XX вв. шла дискуссия о ее личности и ее родственных отношениях с фараоном Тутмосом III, которого называли ее младшим братом (он был побочным сыном ее супруга Тутмоса II). В художественной литературе образ Хатшепсут двойственный – она или прекрасная миролюбивая женщина, или злая мачеха-узурпаторша. Сравним образ царицы Хатшепсут в двух произведениях рубежа XIX–XX вв.: романе «Царица Хатасу» В.И. Крыжановской-Рочестер и его сценической версии Е.А. Шабельской. В обоих произведениях Хатшепсут – персонаж положительный, это умная, благородная женщина и мудрая правительница.

Во второй половине XIX в. в европейских литературах – французской, немецкой, польской – наблюдался интерес к египетской теме. В 1856 г. вышел в свет «Роман мумии» французского писателя Теофиля Готье, в 1860-е и 1870-е гг. появились романы немецкого ученого и писателя Георга

Эберса «Дочь египетского царя», «Уарда» и «Иисус Навин» и, наконец, в 1895 г. был написан ныне самый известный роман из истории Древнего Египта – «Фараон» польского писателя Болеслава Пруса, уже в 1897 г. опубликованный в русском переводе. Новые открытия, сделанные в Египте в данный период, привлекли внимание к этому центру древней цивилизации. Роман «Царица Хатасу» (*La reine Hatasou. Roman de l'Antienne Égypte*) вышел в свет на французском языке в 1891 г. в двух частях. В качестве автора был указан Дж.У. Рочестер (J.-W. Rochester) и медиум W.-К. Это был шестой по счету роман, опубликованный под именем английского поэта и остроумца XVII в. Джона Уилмота, графа Рочестера, будто бы надиктованный его духом молодой женщине из России Вере Ивановне Крыжановской (медиуму W.-К.), и второй после «Фараона Мернефта» (*Le Pharaon Merneptah*, 1886), посвященный истории Древнего Египта. В газете «Новое время» в номере от 10 января 1892 г. было напечатано рекламное объявление на французском языке, в котором роман «Царица Хатасу» провозглашался новым произведением И.У. Рочестера (I.W. Rochester), при этом само издание сопровождалось фотографическим портретом В.И. Крыжановской [1]. С.В. Семенов – будущий муж В.И. Крыжановской – в том же году опубликовал рецензию на французское издание романа в журнале «Ребус». Он выбрал в качестве эпиграфа стихотворение А.С. Пушкина «На перевод Илиады», написанное 8 ноября 1830 г. по случаю выхода в свет русского перевода «Илиады» Гомера, выполненного Н.И. Гнедичем. Апеллируя к А.С. Пушкину, С. Семенов старается представить «Царицу Хатасу» как серьезное произведение художественной литературы. Он отмечает «замечательное знание древнего мира, обширность эрудиции и художественный талант» автора [2, с. 173]. Образ самой Хатасу он практически не рассматривает. В 1894 г. роман «Царица Хатасу» был переведен на русский язык и опубликован в издательстве В.В. Комарова в двух вариантах – с иллюстрациями известного художника С.С. Соломко (1867–1928), автора эскизов к древнерусским костюмам для знаменитого костюмированного бала в Зимнем дворце в 1903 г., иллюстратора книг А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Н.В. Гоголя и А.П. Чехова, и без иллюстраций. При переводе было опущено пространное примечание к главе «Будущее», посвященной перевоплощениям принца-злодея Хоремсеба, примечание к последней главе романа «Вампир» и эпилог. «Царица Хатасу» как «исторический роман из жизни Древнего Египта» привлек внимание известного критика В.П. Буренина, который отметил, что В.И. Крыжановской «известен быт древних египтян так же, как Эберсу, а, может быть, даже еще лучше» [3]¹. Роман был переведен на словенский,

чешский, португальский и литовский языки и несколько раз переиздавался на русском языке.

Каковы же причины сокращений в русских изданиях «Царицы Хатасу»? Этот роман изначально позиционировался не только как исторический, но и как спиритический. Спустя три месяца после появления объявления о его продаже в «Новом времени» журналист В.С. Лялин, скрывшийся под псевдонимом «Петербуржец», в заметке о лекциях по спиритизму указал на скандальный элемент в романе – объявление короля Баварии Людвига II реинкарнацией Хоремсеба, а композитора Рихарда Вагнера – реинкарнацией жреца Таадара: «Рихард Вагнер, по мнению г-жи К-ой, <...> не сознавал, будучи Вагнером, что он был некогда жрецом Таадаром, как не сознавал и баварский король Лудвик II, что он некогда жил в Древнем Египте в образе чудесного, но порочного покорителя сердец Горемзеба» [4]. И Людвиг II Баварский, и Р. Вагнер к моменту издания романа были уже мертвы. Возможно, русские издатели решили не провоцировать недовольство их поклонников и исключили всякое упоминание их имен в тексте. Между тем, во Франции подобное недовольство вылилось в статью А.М. Бодло в журнале «Спиритический прогресс» от 20 февраля 1897 г., в которой дух графа Рочестера приносил извинения духу короля Людвига Баварского и которую Ж. Гертли приложила к собственному изданию «Царицы Хатасу» (это издание имеется в фонде РНБ), из-за чего супруги Семеновы подали на нее во французский суд, постановивший удалить статью из издания.²

На таком фоне 2 июля 1900 г. русской театральной цензурой была дозволена к представлению пьеса Елизаветы Александровны Шабельской (1855–1917) «Царица Египта», основанная на «Царице Хатасу» В.И. Крыжановской. Е.А. Шабельская, актриса, антрепренерша, журналистка и писательница, захватывающая биография которой могла бы послужить основой для авантюрного романа, также переводила пьесы на исторические сюжеты. Произведениями В.И. Крыжановской она восхищалась, но в своей адаптации «Царицы Хатасу» полностью исключила спиритическую составляющую. В 1900 г. Е.А. Шабельская приобрела театр на Офицерской улице в Санкт-Петербурге, который назвала «Петербуржским театром». В октябре 1901 г. в этом театре, где часто выступали иностранные труппы, возобновились «русские драматические спектакли» и планировалась постановка «Царицы Египетской» [5]. В январе 1902 г. пьеса уже готовилась к постановке: «В театре г-жи Шабельской розданы роли «новой» <...> пьесы г-жи Шабельской «Царица Египта»» [6]. Пока не удалось выяснить, была ли «Царица Египта» поставлена на сцене. Напечатанная рукопись пьесы хранится в Театральной библиотеке в Санкт-Петербурге.

Обратимся теперь непосредственно к образу царицы Хатшепсут в романе В.И. Крыжановской и пьесе Е.А. Шабельской. В романе В.И. Крыжановской уже при первом появлении Хатасу предстает женщиной «совершенно необыкновенной»: «Ее красивое, смуглое лицо дышало строгостью, надменностью и непомерной гордостью. Но совершенно неповторимыми были ее большие черные глаза. Сияние их трудно было вынести. То сверкая смелостью и энергией, то становясь холодным и непроницаемым, ее странный взгляд покоряюще действовал на всех» [7, с. 6]. Один из персонажей отзывается о царице с восхищением: «Какие грандиозные планы она замышляет! С какой смелостью она принимает новые идеи! Например, новая усыпальница, которую она приказала построить по плану, противоречащему традиционным, освященным богами и обычаями» [7, с. 7]. Решение Хатасу построить необычную усыпальницу для себя и своего супруга Тутмеса II становится причиной ее конфликта с консервативно настроенными жрецами. Царице удается одержать верх с помощью хитрости. Она предлагает жрецам освятить «нечестивую», с их точки зрения, постройку, и обещает отблагодарить их «великолепными дарами» [7, с. 134–135]. Жрецы соглашаются, и, дабы закрепить успех, царица допускает великого жреца Амона к целованию своей ноги [7, с. 136]. Единственная слабость царицы – девушка Нейта, на которую она смотрит «с непередаваемым выражением любви» [7, с. 9]. Попытка устроить личную жизнь Нейты – ее тайной дочери – с хеттским принцем Саргоном едва не заканчивается трагедией – в припадке ревности принц ранит девушку. Царица немедленно приезжает ее проведать: «Хатасу не отрываясь смотрела на эти черты лица, вызывавшие перед ней образ прекрасного хетта, единственного человека, которого гордая дочь Тутмеса I полюбила страстной и нераздельной любовью, всей своей гордой душой» [7, с. 138]. И строительство усыпальницы, когда за образец она взяла архитектурные постройки хеттов, и ее чувства к Нейте, и ее покровительство хетту Саргону имеют общий подтекст – ее тайный роман с пленным хеттским принцем Нароматом. Хатасу решает спасти Саргона, хотя чужестранец, посягнувший на жизнь египтянки, должен умереть: «Я держу скипетр, – сказала она себе, – и моя воля будет для тебя законом, Египет! Саргон будет жить» [7, с. 146]. Непомерная гордыня и авторитарность – едва ли не главные негативные качества Хатасу в романе. Ее младший брат Тутмес замечает по поводу старшей сестры: «Клянусь Ра и Озирисом, этот фараон в юбке – истинное чудо для богов и тайна для людей. Она не допускает и не признает ничего, кроме своей воли» [7, с. 175]. Приворот посредством отравленной розы, который он сделал на Хатасу, на нее в полной мере не действует: «Потому

ли, что аромат в воздухе был слабее, или потому, что царица была необыкновенно рассудительной натурой и ее привычка повелевать своими чувствами не подвела ее и на этот раз, но в ее душе пробудилось только сожаление и материнская снисходительность к этому молодому существу, которое, несмотря ни на что, все-таки было ее братом» [7, с. 264]. Попытка приворожить царицу заканчивается для Тутмеса примирением с сестрой. В конце романа Хатасу удается смирить гордыню, когда вместе с преданно любящим Нейту жрецом Ромой она молится за выздоровление дочери: «В эту минуту <...> душа ее смягчилась, и она почувствовала себя слабой и бессильной, как самый бедный из ее подданных <...> Опустив голову и сложив руки на груди, Хатасу, может быть, впервые молилась от всей души» [7, с. 475]. В финале романа царица исправляет ошибку в выборе мужа для дочери, и Нейта выходит замуж за Рому. Царица Хатасу в романе находится над схваткой, она арбитр, призванный вершить справедливый суд. Личная жизнь у царицы практически отсутствует.

Е.А. Шабельская, вслед за В.И. Крыжановской, изображает Хаджесу (Хатасу) необыкновенной женщиной, облеченной властью. Как и героиня В.И. Крыжановской, царица Египта в пьесе борется со жрецами Амон-Ра, которые не приходят на ее чествование: «Отчего отсутствуют слуги отца отцов моих, великого бога, покровителя моей столицы? Забыли они, что на престоле обоих Египтов восседает дочь Амон-Ра? Или ждет, чтобы вдова Тутмеса II напомнила им о том, что царица Хаджесу стала наследником фараонов?» [8, с. 2]. Как и Хатасу, царица в пьесе задает жрецам вопрос: «Разве благословение богов не превращает нечистое в чистое?» и убеждает их освятить необычную усыпальницу [8, с. 6]. Жрецу Амени она разрешает «сидеть в присутствии своего фараона» [8, с. 7]. Однако в том месте, где в романе В.И. Крыжановской Хатасу выказывала особую любовь к Нейте, Хаджесу намекает своим поведением (отразившимся в ремарках) на особое расположение к Роме: «При взгляде на Рому гнев ее смягчается, она садится и говорит мягче <...> с намеком на улыбку» [8, с. 2]. Таким образом, в пьесе Е.А. Шабельской по сравнению с романом В.И. Крыжановской наблюдается трансформация образа Хатшепсут: усиливается мелодраматический элемент, возникает тема соперничества матери и дочери (Хаджесу и Нейты) в любви. Рома не желает в начале пьесы верить в любовную страсть Хаджесу, уверяя Нейту, что та «стоит чересчур высоко для того, чтобы чувствовать так, как другие женщины» [8, с. 3]. В четвертом явлении третьего действия, однако, он вынужден признать, что стал объектом страсти царицы. В эпилоге уже Нейта замечает: «Ты сама любишь его, матушка» [8, с. 30]. Хаджесу

отказывается от собственных притязаний на Рому и гордо заявляет, что «одержала величайшую победу над своим жестоким сердцем» [8, с. 31].

Е.А. Шабельская удваивает мотив соперничества Хаджесу и Нейты, когда делает и другого возлюбленного девушки – злодея Хорамсеба – бывшим женихом царицы, в объятьях которого она «дрожала <...> умоляя отца дать свое согласие» на их брак [8, с. 9]. В память о любви к Хорамсебу Хаджесу бросает ему в финале кинжал, чтобы преступник закололся сам, а не был предан позорной казни. Особой лиричностью отмечены сцены в опочивальне царицы, в которых героиня признается няне Аму в собственном одиночестве: «Я одна... одна... одна...» «Любви не хватает мне, няня... Любви...» [8, с. 22]. Хаджесу не может совместить две ипостаси – правительницы и женщины. Конфликт чувства и долга, частного и общественного оказывается для нее неразрешимым.

Образ царицы Хатасу в романе В.И. Крыжановской менее стереотипный, чем в пьесе Е.А. Шабельской, но вместе с тем более статичный. Героиня не изменяется на протяжении повествования, ее отличает цельность, самоконтроль, отсутствие сильных страстей и нераздельность частного и общественного. Для Хатасу чувственная любовь к мужчине осталась в прошлом – в настоящем она царица и мать (недаром так называется одна из глав романа). В пьесе Е.А. Шабельской Хаджесу – мучающаяся и страдающая, очень одинокая женщина, которой приходится бороться со своими желаниями, которая жаждет любви и женского счастья, хотя и понимает, что ни то, ни другое для нее не доступно. Конфликт в душе царицы Египта в пьесе во внешнем мире соотносится с дискуссией о роли и месте женщины в обществе и политике, о «женских» и «неженских» профессиях и о тех жертвах, которые вынуждена приносить женщина, оказавшаяся на вершинах власти. Странным образом, Хаджесу Е.А. Шабельской не имела современных автору прототипов в реальной жизни – на рубеже XIX–XX веков, в отличие от более ранних эпох, не было ярких фигур женщин-правительниц. Пьеса «Царица Египта» оказывается обращенной либо в прошлое, подтверждая, что женщины руководили государствами на протяжении истории человечества с незапамятных времен, либо в будущее, когда в XX в. появилось немало женщин-глав государств и правительств, и тема одиночества и страданий, связанных с их пребыванием на вершинах власти, нередко звучала в их биографиях. Между тем, Хаджесу Е.А. Шабельской одерживает победу над самой собой и оказывается достойной быть настоящим фараоном.

Примечания

1. Подробнее о В.П. Буренине см.: Трофимова В. О книге из личной библиотеки Л.Н. Толстого: Kryzhanovskaia, Vera (J.-W. Rochester). La Foire aux mariages. Paris: Chamuel, 1892 // Материалы XVIII Международного семинара переводчиков произведений Л.Н. Толстого и других русских классиков. Ясная Поляна, 2024. С. 70–71.

2. Благодарю за эту информацию бразильского редактора романов В.И. Крыжановской Антонио Лопеса, поделившегося со мной материалами из своей будущей книги.

Список литературы

1. Oeuvre nouvelle de I.W. Rochester // Новое время. 1892. 10 (22) января. № 5699. С. 1.
2. Семенов, С. Библиография // Ребус. 1892. № 16. С. 173–174.
3. Буренин, В. Критические очерки // Новое время. 1895. 13 (25) января. № 6780. С. 2.
4. Петербуржец. Маленькая хроника // Новое время. 1892. 18 (30) апреля. № 5795. С. 2.
5. [Анон.] В Петербургском театре... // Новое время. 1901. 16 (29) октября. № 9202. С. 5.
6. [Анон.] Хроника театра и искусства // Театр и искусство. 1902. №3. С. 57.
7. Крыжановская-Рочестер, В.И. Царица Хатасу: роман. – М.: Вече, 2013. 496 с.
8. Шабельская, Е.А. Царица Египта. Б.м., 1900. 32 с.

THE IMAGE OF QUEEN HATSHEPSUT IN VERA KRYZHANOVSKAYA-ROCHESTER'S NOVEL "QUEEN HATASOU" AND ITS STAGE ADAPTATION BY ELSA SHABELSKAYA

V.S. Trofimova

The chapter examines the transformation of the image of the Egyptian queen Hatshepsut in Vera Kryzhanovskaya-Rochester's novel "Queen Hatasou" and Elsa Shabelskaya's play "Queen of Egypt." The aim is to identify the enduring characteristics of the queen's image and its particularity in these works. Using the method of philological analysis and comparative approach, it is established that Hatshepsut in both the novel and the play is portrayed as a positive character – a wise ruler and noble woman. In Kryzhanovskaya-Rochester's novel, the heroine is less stereotypical and more static than in Shabelskaya's play. It is concluded that the conflict between the private and public spheres in "Queen of Egypt" by E.A. Shabelskaya relates to the discussion about women's roles in society, "women's" and "non-women's" professions, and generally to the "woman question" of the early 20th century.

Keywords: Hatshepsut, Ancient Egypt, Vera Kryzhanovskaya, Elsa Shabelskaya, woman ruler, historical novel, theatre, spiritism, power, woman question.

5.6. ФУТУРИСТИЧЕСКИЙ КОСТЮМ И ГРИМ В ИСТОРИЧЕСКОЙ И ИНТЕРМЕДИАЛЬНОЙ ПЕРСПЕКТИВЕ

© Е.Е. Еременко

Глава посвящена проблеме конструирования внешнего образа поэта-кубофутуриста, его культурного амплуа. С помощью историко-литературного анализа раскрываются возможные источники приемов, которыми пользуются поэты, создавая эпатажный, необычный облик и стараясь поразить воображение публики. Также рассматриваются предполагаемые исторические корни и интермедийные связи эпатажного облика и поэзии русских поэтов-кубофутуристов Д. Бурлюка, В. Маяковского и др. Анализируя

костюм и поведенческий текст футуристов в ракурсе концепции театральности Н. Евреинова, автор прослеживает, как «инстинкт преображения», согласуясь с желанием изменить мир при помощи искусства, порождает новый поведенческий проект – легко узнаваемый эпатажный образ футуриста, подобный маске площадного театра.

Ключевые слова: кубофутуристы, интермедиальность, культурное амплуа, театрализация жизни, футуристический костюм, футуристический грим.

Одним из многочисленных новшеств, появившихся в начале XX века в искусстве, стало стремление художников к поиску таких форм, которые разомкнули бы границу между искусством и жизнью, позволив им слиться в едином общем потоке. Произведение должно было находиться в постоянном контакте с внешним миром, получая возможность напрямую воздействовать на него – и в то же время подвергаться его влиянию. Искусствовед Е.А. Бобринская характеризует эту новую точку зрения на искусство следующим образом: «Произведение искусства не является больше самоцелью, самодостаточным автономным миром. Оно рассматривается как средство достижения определенного внутреннего опыта, как инструмент для создания особой атмосферы. Художественное произведение, погружаясь в поток хаотических, случайных скрещений с движением жизни, теряет традиционные координаты своего существования» [1, с. 88].

Проницаемость границы между искусством и жизнью имеет первостепенное значение и в творчестве футуристов. «Декрет №1 о демократизации искусств», опубликованный В. Маяковским, В. Каменским и Д. Бурлюком в 1918 г. в «Газете футуристов», решительно отменяет «проживание искусства в кладовых, сараях человеческого гения – дворцах, галереях, салонах, библиотеках, театрах» [2, с. 463]. И это, пожалуй, касается не только физического размещения объектов искусства в пространствах, ранее предназначенных только для быта. На первый план в искусстве выходит прагматика, ведущую роль которой исследователь М.И. Шапир в статье «Эстетический опыт XX века: авангард и постмодернизм» называет главной отличительной особенностью авангардного искусства. Оно призвано вызывать активную реакцию окружающих, и ценность искусства начинает определяться силой этой реакции [3, с. 137–138].

Одним из способов реализации прагматического плана литературного творчества для футуристов становится то, что литературовед И.Ю. Иванюшина называет «тотальной театрализацией культурного поля» [3, с. 305]. Обращаясь к эстетике балагана, футуристы создают особую атмосферу, где в тесном взаимодействии со зрителями рождаются как бы два зрелища: одно – на сцене, где идет, собственно, доклад, диспут или поэтический вечер, другое – в зале, где публика, реагируя на эпатажное поведение выступающих, как бы разыгрывает свой собственный сюжет.

Акцент переносится с поэтического произведения на артистизм поэта и художественную коммуникацию. Литературное произведение при этом погружается в ауру интермедийных связей с театром и театральностью (искусством риторики и декламации, актерским мастерством поэта и т.п.).

Неотъемлемой частью реализации прагматического плана в художественном творчестве футуристов является использование костюма и грима для создания необычных, броских, выводящих зрителя из равновесия образов. Теоретическую основу этой практики закладывают М. Ларионов и И. Зданевич в нескольких манифестах. «Манифест к мужчине», опубликованный М. Ларионовым вскоре после объявления об открытии первого футуристического театра «Футу», предписывает мужчинам одеваться и украшать себя в соответствии с новой модой, основанной на принципе асимметрии и разрушающей привычную норму: «В волосы мужчина должен вплетать золотые и шелковые нити, свободные концы которых в виде кисточек свешиваются на лоб или на затылок. Ноги должны быть голые, в легких сандалиях и татуированные или раскрашенные. Цветы носятся не в петлице, а за ухом» [5, с. 121–122]. Примечательно, что использование ярких цветов и стремление к украшению себя к XX веку не входило в конвенциональные представления о мужском облике уже в течение примерно двухсот лет: в дальнейшем мы увидим, что практики, создающие внешний облик футуриста, всегда сопряжены с обращением к архаике или, как минимум, прошлому.

Идея использовать грим впервые звучит в связи с планируемым опубликованием «Манифеста к женщине»: «...Ларионов обещал издать «Манифест к женщине». Дамы будут ходить с совершенно открытой грудью, разрисованной или татуированной» [5, с. 122]. Идея использования грима не для потребностей эстетики (украшения себя в соответствии с конвенциональными представлениями о внешности), а ради нужд искусства подробно разворачивается, наконец, в манифесте «Почему мы раскрашиваемся», созданном в соавторстве с И. Зданевичем. Манифест утверждает нанесение грима в качестве художественной практики, обеспечивающей контакт искусства с жизнью и создание образного языка, важной чертой которого является самостоятельность. Такой язык должен был исключить подражание природе, которое для авангардистов – лишь знак лени и творческого бессилия художника (ср. у О. Розановой в статье «Основы Нового искусства и причины его непонимания»: «...не пассивным имитатором Природы должен быть художник, но активным выразителем своего к Ней отношения» [7]). Авторы манифеста утверждают новизну, неожиданность, уникальность своих образов: «Исступленному городу

дуговых ламп, обрызганным телами улицам, жмущимся домам – мы принесли не бывшее... Горожане издавна розовят ногти, подводят глаза, красят губы, щеки, волоса – но все подражают земле. Нам же нет же нет дела до земли, созидателям, наши линии и краски возникли с нами» [6].

Идея разрыва с природой утверждается и в докладе «Раскраска лица», сделанном И. Зданевичем 9 апреля 1914 г. в кабаре «Бродячая собака». Зданевич утверждал необходимость уничтожения «раз навсегда положенных природой черт и индивидуальных особенностей» человеческого лица, стирания всякой определенности. Идеал «освободившегося от земли» [5, с. 185] человека обезличен, переменчив и лишен всякой индивидуальности.

Таким образом, футуристический грим выполняет две важные задачи: с одной стороны, он воздействует на зрителя, провоцируя его на неожиданную и яркую реакцию, с другой – воплощает в себе некую «новую действительность», обновленный мир, построение которого и является главной целью футуристического искусства. Этот мир создан не природой, но человеческим гением, и в нем совершенно обычны немислимые, непредставимые ранее вещи – от морковки в петлице до низвержения Солнца. «Умелая организация быта» [3, с. 138], по выражению М.И. Шапира, создает новую реальность – как в искусстве, так и вне его.

Грим и костюм становятся важной частью образа и для участников творческой группы «Гилея». Свое знаменитое турне 1913–1914 г. они начали с прогулки по улицам Харькова: «Все трое в цилиндрах, из-под пальто видны желтые кофты, в петлицах воткнуты пучки редиски. Их далеко заметно: они на голову выше толпы и разгуливают важно, серьезно, несмотря на веселое настроение окружающих» [5, с. 196]. На протяжении турне они активно использовали внешний вид как способ привлечения внимания к своим произведениям: так, дополнением к афишной и газетной рекламе футуристического вечера в Одессе (1914 г.) служил образ кассирши, продававшей билеты. Журналисты подробно описывали ее необычный грим: лицо девушки было расписано геометрическими фигурами, нос и губы были окрашены сусальным золотом. Несмотря на пристальное внимание окружающих, она сохраняла невозмутимый вид – равно как и сами поэты-футуристы во время своих прогулок «в образе». Эта важная деталь подчеркивает, что игровое разрушение нормы, воплощенное во внешнем облике футуриста, с одной стороны, должно было восприниматься как провокация, с другой – осознаваться как новый вариант быта: та же «футуристическая дама», продававшая билеты на одесский вечер, подчеркивала, что она наносит грим из тех же побуждений, что и другие дамы, но согласует его с иными, новыми понятиями о красоте.

Сравнивая подход гилейцев в отношении грима и костюма с подходами М. Ларионова и И. Зданевича, можно выделить следующие сходства и различия. Общей чертой можно назвать стремление интегрировать элементы театральности в бытовое поле. С одной стороны, акции с нанесением грима и ношением непривычной одежды были явно направлены на возбуждение реакции публики. С другой же – невозмутимость бюджетлян, словно не обращающих внимания на странность своего костюма, а равно тон советчика и законодателя новой нормы, взятый Ларионовым в манифестах, должны создавать впечатление, что такой внешний вид является для футуристов чем-то обыкновенным и само собой разумеющимся и их игра воспринимается ими всерьез. Что касается взаимоотношений этой игры с нормой жизни, создается впечатление, что М. Ларионов и И. Зданевич более радикальны в этом отношении. Их выступления и манифесты выглядят как продвижение новой нормы или и вовсе отказ от нее; касательно же образов кубофутуристов мы склонны согласиться с И.Ю. Иванюшиной, утверждающей, что внешний облик футуриста не сообщает об отмене общепринятых правил, а обнажает их условность и необязательность.

Среди различий же можно выделить то, что образы, создаваемые гилейцами, выглядят наиболее конкретно и узнаваемо. Если И. Зданевич проповедовал текучесть и отсутствие индивидуальности, то кубофутуристы создавали свои образы, напротив, усиливая и подчеркивая свойственные им черты. И.Ю. Иванюшина пишет: «Образы бюджетлян – это маски площадного театра с одним доминирующим качеством и устойчивыми деталями внешнего облика: рост, голос и желтая кофта В. Маяковского, монокль, цветной жилет и разрисованное лицо Д. Бурлюка, костюм авиатора и всепоглощающий энтузиазм В. Каменского, наволочка с рукописями и внешняя отрешенность от повседневности В. Хлебникова» [4, с. 311]. Участники «Гилеи» не играют роль, а создают ее, исходя из особенностей своей личности. Их культурные амплуа балансируют на грани между различными ипостасями художника: скоморохом, пророком, профессионалом.

Важно отметить, что костюм и грим футуристов, как и та самая «организация быта», во многом воспринимались как главная особенность их искусства. Фокус внимания смещался с произведений на то, как художники внешне обставляли свою жизнь: так, любые эпатажные выходки, попадавшие на глаза прессе, объявлялись «футуристическими». В этом же ключе создавались и многочисленные подражания футуризму: А. Крусанов в первом томе книги «Русский авангард» описывает «футуристическую масленицу» и «футуристическую елку», устроенные молодыми студентами

Академии художеств. Помимо того что стены помещений, где устраивались мероприятия, украшались картинами, написанными в футуристическом духе, сами эти праздники также проходили под знаком игры, эпатажа, разрушения нормы. Так, о «футуристической масленице» сообщается, что «несколько человек явилось с раскрашенными лицами, а блины имели квадратную, ромбическую и треугольную форму, и ели их из обломков битой посуды» [5, с. 190].

Описанную выше совокупность приемов, используемую футуристами, можно соотнести с понятием театрализации жизни. Оно связано с именем Николая Евреинова, автора концепции театра как преэстетического феномена, инстинкта, присущего человеку от рождения. Роль самого Евреинова и его концепции театра в оформлении футуризма сложно переоценить. Е.С. Шевченко в статье «Идея театрализации жизни Н. Евреинова и русские футуристы» пишет: «Влияние Н. Евреинова на русских футуристов (прежде всего – кубофутуристов), о котором пойдет речь, на наш взгляд, носило универсальный характер и распространялось не только на отдельные сферы интересов, но и на всю их творческую деятельность, – деятельность как таковую» [8, с. 336].

Стоит отметить, что даже сама идея знаменитого турне 1913–1914 гг. возникла у гилейцев под влиянием его философии. Е.С. Шевченко находит доказательства этому в «Книге о Евреинове» Василия Каменского, писавшего: «Футуристы-песнебойцы ходили по улицам более чем 20-ти городов России с раскрашенными лицами и в цветных одеждах. Не странно ли было видеть всегда многочисленной публике песнебойцев-ораторов, наряженных в яркоцветные одеяния и не постыдившихся разрисовать свои лица для идеи театрализации жизни?» [9, с. 52].

В чем же заключалась концепция театра, сформулированная Евреиновым, и почему она имела столь серьезное влияние на кубофутуристов?

В статье «Театрализация жизни» режиссер высказывает мнение о том, что человеком с самых древних времен движет инстинкт, призывающий изменять, преобразать себя и мир вокруг. «Радость самоизменения» присуща, с его точки зрения, даже животным, а самой трогательной страницей антропологии Евреинов называет обнаружение в гробницах древних людей украшений, не служащих никакой утилитарной цели. Театральность пронизывает всю человеческую жизнь: «Театральность столь органически связана с существом человека, что даже освобождаясь от некоего рода тяготы ее организацией арен, театров, карнавалов и прочих учреждений, где бы это чувство, получив высшее напряжение, разряжалось талантами профессиональных «разрядителей» – актеров, человек неизменно

продолжает платить дань театральности и в самой жизни, далекой от официального театра», – пишет Евреинов [10, с. 46].

Причина, по которой эта теория оказалась столь продуктивной для кубофутуристов, кроется, на наш взгляд, в двух посылах. С одной стороны, сам Евреинов был последовательным сторонником обновления в искусстве, не боящимся экспериментировать ни на сцене, ни в жизни. Зрелищность, театральность, стремление к преобразению себя и создание особой атмосферы и жизненного ритма вокруг художника были важны для него так же, как и для кубофутуристов. Именно следуя за Евреиновым и его манерой проживать свою жизнь как яркое, красочное представление, кубофутуристы не играли ролей, а создавали маски, представляемые публике, из присущих им самим черт, и тем самым размыкали границу искусства, смешивая его с реальностью.

С другой стороны, его концепция театрализации жизни обращается к архаике как источнику обновления искусства и мира вокруг. Этим же на первый взгляд парадоксальным путем идут и кубофутуристы: выстраивая свою художественную стратегию, они обращаются к прошлому, эпохе синкретизма, когда искусство еще не было разделено на отдельные направления, а язык, равно как и мир, был молод. Именно из этой отправной точки, разрушив «эстетику старья» и отказавшись от готовых форм, можно исходить, строя новый мир и новое искусство.

Таким образом, приемы, используемые футуристами для создания своего внешнего облика и культурных амплуа, имеют своим истоком достаточно архаичные представления и практики. Они разрушают или, как минимум, сдвигают принятую в обществе норму, напоминая о ее условности, формируют вокруг самих футуристов и их произведений особую атмосферу. Подход участников группы «Гилея» примечателен тем, что они создают для себя устойчивые, узнаваемые образы. Такая стратегия тесно связана с представлениями Н. Евреинова о театрализации жизни как особенности, присущей человеку по природе. Они отдаются этой игре в той же мере и с тем же энтузиазмом, с которым, очевидно, по их представлениям, отдавались ей древние люди, не скованные искусственными представлениями о нормальности. Это позволяет им, с одной стороны, разомкнуть рамку между искусством и жизнью, с другой – привлечь внимание к своему творчеству с помощью эпатажа.

Список литературы

1. Бобринская, Е.А. Футуристический «грим» // Вестник истории, литературы, искусства / Отделение историко-философских наук РАН. – М.: Собрание; Наука, 2005. С. 88–99.

2. Маяковский, В.В. Декрет №1 о демократизации искусства // Маяковский В.В. Полное собрание сочинений в 12 тт. – М.: Художественная литература, 1939—1949. Т. 2. С. 463–464.
3. Шапир, М. Эстетический опыт XX века: авангард и постмодернизм // *Philologica*. Двухязычный журнал по русской и теоретической филологии. 1995. Т. 2. № 3/4. С. 136–143.
4. Иванюшина, И.Ю. Русский футуризм: идеология, поэтика, прагматика. Дис. ...д. филол. н. Саратов, 2003. 449 с.
5. Крусанов, А.В. Русский авангард 1907–1932. Исторический обзор. В 3-х т. Т. 1. М.: Издательство НЛО, 1996. 320 с.
6. Ларионов, М., Зданевич, И. Почему мы раскрашиваемся. [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://rozanova.net/article/386.html> (дата обращения: 06.09.2025).
7. Розанова, О. Основы Нового Творчества и причины его непонимания [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://rozanova.net/article/126.html> (дата обращения: 05.09.2025).
8. Шевченко, Е.С. Идея театрализации жизни Н. Евреинова и русские футуристы // Актуальные проблемы филологии и педагогической лингвистики. 2009. №11. С. 336–338.
9. Шевченко, Е.С. Русская драма и театральные примитивы. – Самара: Издательство «Самарский университет», 2016. 201 с.
10. Евреинов, Н. Театрализация жизни. *Ex cathedra* // Евреинов Н. Демон театральности / Сост., общ. ред. и комм. А.Ю. Зубкова и В.И. Максимова. – М.; СПб.: Летний сад, 2002. С. 43–69.

FUTURISTIC COSTUME AND MAKEUP IN HISTORICAL AND INTERMEDIAL PERSPECTIVE

Е.Е. Eremenko

The chapter/article is devoted to the problem of constructing the external image of Cubo-Futurists and their cultural roles. With the help of historical and literary analysis the author investigates possible sources of the techniques used by poets to create an outrageous, unusual image and strike the imagination of the public. The chapter/article examines the supposed historical roots and intermedial connections of the outrageous image and poetry of D. Burluk, V. Mayakovsky, and others. Analyzing the costume and behavioral text of the Futurists from the perspective of N. Evreinov's concept of theatricality, the author traces how the 'instinct of transformation', consistent with the desire to change the world with the help of art, gives rise to a new 'behavioral project' which creates an easily recognizable outrageous image of a Futurist, similar to the mask of a street theater.

Keywords: Cubo-Futurists, intermediality, cultural role, theatricalization of life, futuristic costume, and futuristic makeup.

5.7. МИФОЛОГИЗАЦИЯ ИСТОРИИ В ОТЕЧЕСТВЕННОМ ИГРОВОМ КИНО СТАЛИНСКОЙ ЭПОХИ (1936–1953): ПРИГОВОР ИЛИ ПРЕДМЕТ НАУЧНОГО АНАЛИЗА?

© А.А. Бочкарёв

Сталинский период характеризовался бурным развитием историко-биографического игрового кино. Сегодня общим местом стала критика данного корпуса фильмов за мифологизацию истории, при этом обвинительная риторика часто не оставляет места для научного анализа, для вскрытия причин и последствий авторских отступлений от исторической истины, для определения художественной ценности и культурного значения указанных картин. Отношения исторического факта и художественного вымысла сложны

и непрямолнейны, история кино даёт целый ряд примеров шедевров киноискусства, допускавших существенные исторические искажения, но, тем не менее, обогативших отечественную культуру.

Ключевые слова: история советского кино, сталинская эпоха, мифологизация истории, исторические фильмы, художественная ценность, отношение к прошлому, культурная преемственность.

Советский период оставил нам гигантский корпус произведений литературы и искусства; в нём, как в любом крупном массиве текстов, есть образцы различного художественного достоинства: как бессмертные шедевры, так и бездарные поделки. В постсоветской науке нет недостатка в исследованиях культурного наследия советского прошлого. Казалось бы, освобождённая от идеологического диктата исследовательская мысль, должна была породить широкий спектр концепций и подходов к оценке роли и места указанного наследия: инвективных и хвалебных, предвзятых и объективных. На практике, увы, такие ожидания остаются бесплодными. В отношении советского кино, например, с разной степенью ажитации разрабатывается одна и та же мысль о его беспросветной «тоталитарности», «мифологичности», «утопичности» [1], [2], [3], и на этой основе реконструируется одна и та же модель его развития: от расцвета авангарда 1920-х через тотальные сумерки сталинской эпохи к краткому, но славному периоду «оттепели» и дальнейшей медленной, но неизбежной стагнации. Любопытно, что в таких исследованиях отечественных киноведов общим местом является употребление термина «канон» [4], [5], [6], в равной степени применимый и к добровольному отказу от свободомыслия в научном отражении советского киноискусства. Мы не берёмся оценивать объективность и продуктивность такого подхода, но не можем не отметить, что он нередко доводит своих поборников до абсурда. Так, в частности, в ходе тщательных разысканий тоталитарный след обнаружен в любимом мультфильме о Чебурашке [7, с. 317], и даже музыка признана виновной в формировании социально-эстетической утопии [8, с. 43]. Наиболее далеко идущие обвинительные заключения утверждают, что кино сталинского периода создавало нового советского человека с «ампутированной субъектностью» [9, с. 239].

Упрёки советского кино в мифологичности представляются нам странными: игровое кино создаёт тот или иной миф по определению. Фильм М. Чиаурели «Падение Берлина» и «Сказка» А. Сокурова содержательно противоположны, но в равной степени мифологичны, оба они мало общего имеют с исторической фигурой И.В. Сталина. Мифотворческая природа киноискусства отнюдь не отрицалась советскими киноведами: «Однако история для художника – не то, что история для учёного. В отличие от

документированного научного описания событий художник творит образ истории, тем самым сознательно или невольно её трансформируя, в чём-то видоизменяя» [10, с. 77]. Признают это и западные авторы: «Создание фильмов сродни созданию культуры и созданию мифов» [11, с. 2], однако углубление в данный вопрос уводит нас от цели настоящей статьи.

С обвинениями в ограниченности советского игрового кино пропагандистскими задачами даже в самый противоречивый период его развития (в 1936–1953 годы) мы согласиться не можем. Мышление художника всегда сложно и многомерно, в нём, вне зависимости от идеологического давления, всегда находится место для утверждения ценностей истины, добра и красоты. Невместимость художественного высказывания в рамки агитационного послания отличает большого мастера от халтурщика. Плакат И. Тоидзе «Родина-мать зовёт!» создан с целью агитации, но талант художника вывел его за пределы первоначального назначения и закрепил в истории русской культуры как произведение искусства. Едва ли правомерно утверждать, что фильмы С.М. Эйзенштейна и А.П. Довженко, наполненные и даже переполненные пропагандистскими нарративами, совершенно лишены художественных достоинств и интересны лишь как образцы государственного влияния на умы. Если же, в традиции 1990-х годов, клеймить «тоталитарным» всякое непотивление художника воле государства, то с корабля современности придётся сбрасывать почти все бесчисленные шедевры прошлого. «Все шедевры в истории человечества делались по заказу. Все известные миру работы Микеланджело, музыка Моцарта, Бетховена, советская монументальная скульптура – несомненная часть мирового культурного достояния, – все творилось по заказу», – справедливо отмечал А.С. Кончаловский [12].

Отметим, что обвинения в мифологичности, в «искажении реальности» особенно часто звучат в адрес исторического кино; первой и естественной реакцией критики фильма о событиях прошлого становится желание проверить его на предмет исторической достоверности (на этом подходе построены «исторические разборы» современных российских блокбастеров). Однако более глубокий взгляд на проблему выявляет в ней два неочевидных аспекта: во-первых, отношения кинотекста и отражаемой в нём исторической реальности всегда сложнее бинарной оппозиции «правда – неправда». Глубина противоречий между изображаемыми в искусстве и объективными фактами истории может варьироваться в широчайших пределах. Мысленно отложим на шкале такой степени противоречивости хрестоматийный кинообраз Александра Невского (евангельская фраза «Кто с мечом к нам придёт, тот от меча и погибнет» в его устах – плод выдумки С. Эйзенштейна

и П. Павленко) и образ И.В. Сталина в фильме Н.С. Михалкова «Утомлённые солнцем 2: Предстояние» (сцена с тортом – такой же плод художественного вымысла). Такой мыслительный эксперимент позволяет возвыситься над идеологической ангажированностью и понять, что манихейское отношение к мифу и истине в игровом кино малопродуктивно.

Вторым немаловажным аспектом проблемы являются нелинейные отношения исторической достоверности и художественной ценности. В фильме А.П. Довженко «Щорс» создан художественный образ, заметно отличный от реального прототипа. В игровом фильме Щорс, с присущим автору поэтическим даром, выведен не только как командир, но, прежде всего, как поэт, мечтатель, мыслитель, преобразователь мира, творец истории. Отказ от патетики возвышенного в этом образе приблизил бы его к исторической истине, но разрушил бы единое художественное целое, и всемирно признанный шедевр поэтического киноискусства попросту не состоялся бы. Во втором фильме выдающейся дилогии С.М. Эйзенштейна образ Ивана Грозного далёк от документальности. Режиссёр решил его в жанре высокой трагедии, наполнил его чертами обречённости героев Эсхила, уподобил всеми преданному Лиру. Факт конфликта Эйзенштейна с властью, вызванный такими решениями, хорошо известен; трагична судьба автора, раздавленного приговором «Человек совершенно отвлёкся от истории» [13]. Если бы режиссёр стремился угодить власти, он едва ли избежал мифологизации исторических фактов. В конечном счёте, победила правда искусства, шедевр нашёл высочайшее признание. Образ В.И. Ленина в фильме М.И. Ромма «Ленин в 1918 году» отнюдь не документален, но он стал талантливим прецедентом в гуманизации образа исторической личности: такой художественный метод, в частности, широко эксплуатируется в изображении вождей в современном кино КНР.

Степень исторической достоверности художественного образа точной оценке, увы, не поддаётся. Можно предположить, что существует известный предел допустимых отступлений от буквы исторической истины, которые не разрушают художественной ценности произведения искусства, не обманывают людей в их эстетических потребностях. Так, несмотря на все исторические неточности, образы В.И. Ленина, Александра Невского, Ивана Грозного в советском кино 1930–1940-х годов до сих пор привлекают зрительский интерес, они сумели стать предметом искусствоведческого осмысления и фактом отечественной культуры. Если же отступления от исторической реальности являются самоцелью, если они оторваны от художественного замысла и задач, то их следует рассматривать как форму манипуляции или лжи. Так, например, в сериалах «Демон революции»

В. Хотиненко и «Троцкий» А. Котта (оба – 2017) и подобного рода картинах последних лет, можно найти множество исторических искажений, ярко выражающих отношение авторов к изображаемым историческим личностям. Показательно, что указанные произведения были восприняты как дань сиюминутной политической повестке, не закрепились в истории отечественной культуры и были забыты зрителем почти сразу после выхода на экраны. Как отмечал Р.Л. Лившиц, «Ложь в искусстве неотвратимо приводит к художественной фальши, и зритель эту фальшь ощущает непосредственно, независимо от глубины и основательности своих исторических познаний» [14, с. 264].

Исследователи верно отмечают, что в обществе всегда сосуществуют и даже конкурируют различные модели отношения к прошлому (данный сюжет подробно разобран в работе О.Б. Леонтьевой [15]); кино, наряду с литературой и прочими видами искусства, является своеобразным «зеркалом» по отношению к состоянию массового сознания и лишь откликается на тенденции доминирования тех или иных нарративов. Историческое кино 1930–1940-х годов развивалось не единственно по воле руководящих указаний власти, но в результате гораздо сложных процессов в массовом сознании, в связи с победой в нём патриотического и героизирующего отношения к отечественной истории [6, с. 14], вызванного конкретными историческими обстоятельствами. Крупнейший историк кино Р.Н. Юрнев, чувствуя предвоенное напряжение тех лет, отмечал: «Растущий интерес к исторической тематике был обусловлен не внутренними кинематографическими делами, а общим состоянием нашей культуры, и ещё шире – самой действительностью» [16, с. 100]. Предвоенная действительность не оставляла сомнений в вопросе о соотношении личности и массы в истории, равно как и в правоте марксистского представления о нравственном смысле исторического прогресса: «всё, что способствует освобождению скованной энергии людей, нравственно и хорошо» [17, с. 236]. Мы полагаем, что в 1930–1940-е годы режиссёры и сценаристы эксплуатировали образ «человека из народа» и обращались к образу массы как движущей силы истории, поскольку ответственность творца заставляла их сочувствовать настроениям масс, а дар художественного предвидения помогал предчувствовать большое народное горе и большой народный подвиг. Нам трудно поверить, что огромная творческая энергия советских кинематографистов проистекала не из вызовов истории, а из сервильного желания порадовать «тоталитарную власть» и попутно обмануть наивного зрителя.

Мы уже упоминали ленинскую дилогию М.И. Ромма, которую ещё в 1960-е годы неоднократно критиковали за историческую недостоверность, за

преувеличение роли И.В. Сталина. Оценить степень «вины» режиссёра предоставим историкам; рассуждая в категориях искусства, исторические искажения отнюдь не отменяют блестящих творческих находок в одном и том же художественном пространстве. В воспоминаниях режиссёр утверждает, что был доволен в своих фильмах далеко не всем, однако отмечает ряд удачных постановочных решений и блестящую актёрскую игру Б. Щукина в числе бесспорных художественных достоинств картины [18, с. 182]. Фильм Вс. Пудовкина «Суворов» подвергся резкой критике за исторически неверное изображение Польского похода [19, с. 278], и эта картина во многом уступает шедеврам С.М. Эйзенштейна, однако в ней удалось создать не плакатно-героический, а многомерный, отчасти трагический образ прославленного полководца.

Лучшие произведения исторического кино 1936–1953 годов (увы, далеко не все) обнаруживают тесные связи с традицией классической русской литературы (прежде всего, с наследием А.С. Пушкина и Л.Н. Толстого) в изображении гуманистического измерения исторической личности, в «выдвижении на первый план человеческого» [10, с. 79]. Это далеко не всегда удавалось даже признанным мастерам: так, в противоречивом фильме Г. Козинцева «Белинский» (1951) образ главного героя получился достаточно декларативным, в то время как образы героев второго плана – Н.В. Гоголя, Н.А. Некрасова и М.Ю. Лермонтова – проникнуты подлинной теплотой и ощущением правдоподобности их человеческой судьбы. «Очеловечивание» исторического персонажа в советском искусстве шло по пути усложнения; западное историческое кино 1930-х годов чаще избирало иной подход: в работах С. ДеМилля в «Клеопатре» (1934) и А. Корды в «Частной жизни Генри VIII» (1933), весьма зрелищных, технически передовых и отнюдь не бездарных картинах, образы исторических личностей упрощены до водевильных масок.

В названии настоящей статьи используется формулировка «игровое кино сталинской эпохи». Мы отдаём себе отчёт в том, что такая постановка вопроса весьма несовершенна: избранное множество картин весьма неоднородно и хронологически (довоенные фильмы резко отличны от фильмов начала Холодной войны), и художественно (наряду с бесспорными шедеврами «Пётр Первый», «Александр Невский», «Иван Грозный» в него входят весьма посредственные историко-биографические картины «Первопечатник Иван Фёдоров», «Иван Пирогов», «Степан Разин» и другие). Вместе с тем, именно очерченный круг картин является объектом наиболее яростной критики современных исследователей при «нулевой терпимости» к историческим неточностям и странном

равнодушии к художественным достоинствам указанных картин. Это зачастую выливается в попытки отрицания ценности всего периода отечественной культуры сталинского периода, выражаясь в духе модных западных веяний, его тотальной «отмены». Сталинизм, утверждают наши оппоненты, несовместим со всякого рода художественностью и должен быть изъят из отечественного культурного кода, как Карфаген, который должен быть разрушен: «Кино 1930-х – 1940-х годов должно остаться «берегом утопии», зазеркальем ушедшей эпохи» [20, с. 273]. Мы возражаем: такой призыв к пересмотру истории отечественной культуры, к вымарыванию отдельных её строк отнюдь не способствует её подлинно научной оценке и грозит повторением уже однажды совершенных трагических ошибок.

К счастью, существуют отдельные исследования, которые сумели преодолеть логику тотального отрицания игрового исторического кино сталинской эпохи. Это работа А.В. Воронова, автор которой сделал попытку вскрыть источники сохранения интереса к советскому кино военной поры: «Предельная творческая и человеческая самоотдача советских кинематографистов того времени – вот главная причина, по которой многие картины военного и послевоенного времени до сих пор любимы» [21, с. 224]. Кроме того, это работа А.Н. Шипунова, в которой автор справедливо указывает утверждает ценность историко-биографических картин 1930–1950-х годов в качестве носителя культурной памяти, своеобразной «портретной галереи» деятелей, смыслов и образов прошлого [22, с. 109]. Обе работы следуют представлению о едином и непрерывном процессе формирования отечественной культуры, из которого невозможно волюнтаристски вырвать ни один отдельно взятый отрезок времени.

Советское историческое кино сталинского периода имеет ещё одно смысловое измерение, которое, увы, до сих пор не стало объектом пристального научного внимания, однако приобретает особую значимость сегодня. Речь идёт о внедрении в массовое сознание отношения к собственной истории как самоценности, о воспитании уважения к жертвам своего народа, гордости за завоевания предков на пути к прогрессу. С поразительной точностью эту задачу сформулировал выдающийся мастер отечественной литературы и кино В.М. Шукшин: «Уверуй, что всё было не зря: наши песни, наши сказки, наши неимоверной тяжести победы, наше страдание – не отдавай всего этого за понюх табаку» [23, с. 345]. Исследуемое нами множество кинотекстов данную задачу выполнило успешно: об этом свидетельствует высочайший уровень патриотических настроений советских людей в годы Великой Отечественной войны.

Задачи по воспитанию уважения к отечественной истории сегодня стоят перед современным российским обществом с небывалой остротой. Длительный период форсированной вестернизации, очевидно, утверждению патриотических ценностей отнюдь не способствовал. Обратимся к списку из 100 советских кинофильмов, рекомендованных Министерством просвещения РФ к просмотру для школьников [24]. В него вошли три исторические картины очерченного нами периода – «Пётр Первый» В.М. Петрова, «Александр Невский» и «Иван Грозный» С.М. Эйзенштейна; таким образом, на государственном уровне признана их художественная, гуманистическая и воспитательная ценность. Обращение государства к советской киноклассике, во-первых, позволяет говорить об относительной безуспешности усилий упомянутых в статье экспертов по «отмене» отечественного кинонаследия в угоду идеологической конъюнктуре. Во-вторых, это позволяет с оптимизмом смотреть в будущее, в котором, как мы надеемся, возобладает не обвинительная риторика, а объективность научного поиска, которая в лучших образцах советского киноискусства (при всей их идеологической ангажированности и исторической недостоверности) позволит увидеть вершины отечественной культуры.

Список литературы

1. Добренко, Е.А. Музей революции. Советское кино и сталинский исторический нарратив. – М.: Новое литературное обозрение, 2008. 424 с.
2. Мазур, Л.Н. Конструирование революционного мифа в советском художественном кинематографе. 1917–1953 гг. // Вестник архивиста. 2017. № 3. С. 168–182.
3. Нусинова, Н. «Теперь ты наша». Ребенок в советском кино. 20–30-е годы» // Искусство кино. 2003. № 12. С. 81–87.
4. Котик, Н.В. Социокультурная природа канона: опыт искусства и кинематографа сталинской эпохи. Вестник ВГИК. 2023. № 15. С. 22–35.
5. Дашкова Т. Любовь и быт в советских кинофильмах 1930–1950-х годов // Телесность – идеология – кинематограф: Визуальный канон и советская повседневность. – М.: НЛО, 2013. 247 с.
6. Алексеев, В.А. К проблеме формирования канона советского патриотизма и его экранной репрезентации в историкокультурном контексте 1930-х гг. // Вестник Курганского государственного университета. 2015. №5 (39). С. 12–16.
7. Салахова, А.Р. Лингводидактический потенциал советской анимации на уроках русского языка как иностранного // Филология и культура. 2016. №1 (43). С. 314–319.
8. Бурдельная, А.В. Музыка в советских исторических фильмах 30–50-х гг. XX столетия // Вестник ВятГУ. 2014. №6. С. 42–47.
9. Колотаев, В.А. Эстетика отчуждения: конструирование нового человека средствами советского киноискусства // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. 2018. №8-2 (41). С. 231–249.
10. Советское кино, 70-е гг.: Основные тенденции развития / Под ред. В. Баскакова, В. Кичина, Н. Савицкого и др. – М.: Искусство, 1984. 343 с.

11. Plate, S., ed. *Representing religion in world cinema: Filmmaking, mythmaking, culture making*. Springer, 2016.
12. Все шедевры в истории человечества делались по заказу. Интервью с А.С. Кончаловским // *Российская газета*. 22.11.2017. [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://rg.ru/2017/11/22/konchalovskij-vse-shedevry-v-istorii-chelovechestva-delalis-ro-zakazu.html> (дата обращения 04.10.2025).
13. Выступление, И.В. Сталина на заседании оргбюро ЦК ВКП(б) по вопросу о кинофильме «Большая жизнь» // Сайт музея ЦСДФ. [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://csdfmuseum.ru/history/1456> (дата обращения 04.10.2025)
14. Лившиц, Р.Л. 9 мая и 7 ноября / Ради жизни на земле: 70 лет Победы советского народа в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг. Труды междунар. науч.-практ. конф. – М.: 2015. С. 262–267.
15. Леонтьева, О.Б. «Мемориальный поворот» в современной российской исторической науке // *Диалог со временем*. 2015. Вып. 50. С. 59–96.
16. Юренев, Р.Н. *Краткая история советского кино*. – М.: Знание, 1967. 140 с.
17. Лифшиц, М.А. *Нравственное значение Октябрьской революции* / Лифшиц Мих. Собр. соч.: в 3 т. М.: Изобразительное искусство, 1988. Т. 3. С. 230–259.
18. Ромм, М.И. О себе, о людях, о фильмах / Ромм М.И. *Избранные произведения в 3-х тт.* Т. 2. – М.: Искусство, 1981. 481 с.
19. *Краткая история советского кино (1917–1967) / Учебное пособие*. Под ред. В. Ждана. – М.: Искусство, 1969. 615 с.
20. Апостолов, А.И. ДиаМатрица. Эклектичный взгляд на историософию советского кинематографа 1930-х – 1940-х годов // *Вестник ВГИК*. 2010. №2 (3–4). С. 260–273.
21. Воронов, А.М. Проблема правдоподобия и правды в советских и российских художественных фильмах, посвящённых Великой Отечественной войне // *Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина*, Т. 2, №2, 2010. С. 222–231.
22. Шипунов, А.Н. Советское историко-биографическое кино 1930-х – 1950-х годов как просветительский проект // *АСТА ERUDITORUM*. 2018. Вып. 29. С. 106–109.
23. Шукшин, В.М. *Нравственность есть правда*. – М.: Советская Россия, 1979. 351 с.
24. 100 фильмов для школьников, утвержденных Минпросвещения // *Парламентская газета*. 02.09.2025. [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://www.pnp.ru/social/100-filmov-dlya-shkolnikov-utverzhdennykh-minprosveshheniya.html> (дата обращения 04.10.2025).

**MYTHOLOGIZATION OF HISTORY IN SOVIET FEATURE FILMS
OF THE STALIN ERA (1936–1953):
A VERDICT OR A SUBJECT OF SCIENTIFIC ANALYSIS?**

A.A. Bochkarev

Stalin era of Soviet history was characterized by the rapid development of historical and biographical feature films. Today, it is commonplace to criticize this plethora of films for the alleged mythologization of history. However, this accusatory rhetoric often leaves no room for scientific analysis, for uncovering the reasons and consequences of the authors' departures from historical truth, for assessing the artistic value and cultural significance of these films. The relationship between historical fact and artistic fiction is complex and non-linear; the history of cinema provides a number of examples of cinematic masterpieces that contained significant historical distortions but nevertheless enriched national culture.

Keywords: history of Soviet cinema, Stalin era, mythologization of history, historical films, artistic value, attitude towards the past, cultural continuity.

5.8. АРХИТЕКТУРНЫЙ ОБРАЗ КАК НОСИТЕЛЬ ТРАВМАТИЧЕСКОЙ ПАМЯТИ (НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА ИВО АНДРИЧА «МОСТ НА ДРИНЕ»)

© К.А. Мясникова

Целью данной главы является исследование образа Вишеградского моста в романе Иво Андрича «Мост на Дрине» как «места памяти» и носителя коллективной травмы балканского региона. Применение междисциплинарного подхода, сочетающего инструментарий исследований памяти и травмы, культурно-исторический и герменевтический метод, позволило продемонстрировать, как материальный объект через литературное воплощение аккумулирует следы насилия, столкновения культур и метаморфозы идентичности. В результате анализа были установлены ключевые функции образа Вишеградского моста в романе с позиций мемориальных исследований – мнемоническая, идентификационная, символическая и терапевтическая. Это дает возможность рассматривать литературу как медиум культурной памяти, который трансформирует материальный объект в сложный символ, обеспечивающий диалог между прошлым и настоящим и рефлексию над общей травмой.

Ключевые слова: «Мост на Дрине», Иво Андрич, архитектурный образ, балканская идентичность, культурная травма, травматическая память, «места памяти».

«Народ запоминает и пересказывает все то, что может осознать, и то, что можно превратить в легенду. Все остальное бесследно проходит мимо, не задевая его воображения и оставляя безучастным, как отвлеченные явления природы», – на протяжении романа «Мост на Дрине» югославский писатель и лауреат Нобелевской премии по литературе Иво Андрич многократно – прямо или косвенно – обращается к метаморфозам памяти и трагедиям забвения [1, с. 22]. Хотя традиционно «Мост на Дрине» причисляют к произведениям в жанре исторического романа, отмечая его нетипичность вследствие фигуры «главного героя», в тексте скрывается немало маркеров памяти в различных проявлениях – от индивидуальных воспоминаний героев до культурной памяти в формате легенд и преданий и травматической памяти о насилии и столкновениях различных культур и национальных идентичностей, что открывает возможности для исследования романа и его образов через призму исследований памяти (memory studies) и травмы (trauma studies).

Мемориальный бум конца XX – начала XXI века, продолжающийся по сей день, открыл новые горизонты для исследования привычных и, казалось бы, уже хорошо изученных объектов, предложив новый методологический инструментарий, а тесная взаимосвязь памяти и идентичности сделала мемориальные исследования одной из наиболее актуальных областей современного гуманитарного знания. Как отмечал французский историк Пьер Нора, считающийся одной из ключевых фигур мемориальных исследований,

«память помещает воспоминание в священное, история его оттуда изгоняет, делая его прозаическим» [2, с. 20]. Разграничение памяти и истории лежит в основе концепции П. Нора – через историю происходит репрезентация прошлого, а память отражает «переживаемую связь с вечным настоящим» [2, с. 20]. Именно на основе данного противопоставления П. Нора ввел понятие «мест памяти», которые он определял как «крайнюю форму, в которой существует коммеморативное сознание», рождающуюся из необходимости «создавать архивы, отмечать годовщины, организовывать празднования, произносить надгробные речи, нотариально заверять акты» [2, с. 26]. П. Нора называл свое время (но данное определение, на наш взгляд, вполне применимо в отношении сегодняшнего дня) эпохой «одержимости архивами», нацеленными как на сохранение прошлого, так и на консервацию настоящего [2, с. 28]. Подобная «архивизация» прошлого и настоящего вытесняет память из сознания, по выражению П. Нора, она становится все менее внутренне переживаемой, что требует создания внешних точек «опоры» для воспоминаний – ими становятся «места памяти». При этом они необязательно связаны с конкретными физическими локациями: П. Нора понимает «места памяти» значительно шире, отмечая, что они «являются местами в трех смыслах слова – материальном, символическом и функциональном, – но в очень разной степени», однако всегда совмещают в себе указанные три составляющие [2, с. 40].

В данной главе рассматривается «место памяти» в буквальном понимании – на примере Вишеградского моста в Боснии и Герцеговине, а точнее художественного образа, созданного Иво Андричем в романе «Мост на Дрине». Вишеградский мост, находящийся на территории современной Боснии и Герцеговины в городе Вишеграде на реке Дрина недалеко от границы с Сербией, был построен во второй половине XVI века по заказу 39-го Великого визиря Османской империи Сокколу Мехмеда-паши, серба по происхождению (отсюда другое название моста – мост Мехмеда-паши Соколовича). Через историю строительства и «жизни» моста раскрывается четырехсотлетняя история Балканского региона – от периода османского владычества до начала Первой мировой войны [1]. Вишеград становится в романе моделью балканского общества, за долгую историю, как отраженную в романе, так и не охваченную текстом «Моста на Дрине», пережившего немало травм, расколовших культурную идентичность региона. Кроме того, Вишеград – воплощение «границы», от Дрины являвшейся в определенный момент истории естественным рубежом между Западной и Восточной Римской империей до культурного пограничья между турками и сербами, сербами и австро-венграми, сербами и боснийцами.

«Главный герой» романа как нельзя лучше подходит под определение «места памяти» в материальном понимании: Вишеградский мост предстает в романе (как и в жизни) в виде физического воплощения османского прошлого региона (неслучайно одно из наименований моста содержит упоминание имени заказчика – имя Мехмеда-паши Соколовича, в то время как другое фокусируется на географическом расположении – названии города Вишеград). Один из теоретиков мемориальных исследований Поль Рикёр о тесной связи памяти и «обитаемого пространства» (именно так П. Рикёр назвал соответствующую главу в своей книге «Память, история, забвение»), роли города и особенно его архитектуры в процессах памятования писал следующее: «Воспоминания о проживании в таком-то доме, таком-то городе или о путешествии по такому-то краю особенно красноречивы и драгоценны: они ткнут одновременно память сокровенную и память, разделяемую близкими людьми...» [3, с. 206].

Обращение к пространству как носителю памяти достаточно распространено в мировой литературе: город или отдельные его архитектурные сооружения могут стать отражением идентичности, как Макондо в романе «Сто лет одиночества» Г.М. Маркеса или Петербург в романе «Преступление и наказание» Ф.М. Достоевского, хранителем культуры, знаний и истории, как Собор Парижской Богоматери в одноименном романе Виктора Гюго или бенедиктинский монастырь из романа «Имя Розы» Умберто Эко, носителем травмы, как замок Эльсинор в трагедии У. Шекспира «Гамлет» или поместье Мэндерли в романе «Ребекка» Дафны Дюморье. В романе Иво Андрича Вишеградский мост как «место памяти» трансформируется: его образ наделяется дополнительными символическими значениями и превращается из исключительно материального хранителя истории региона в сложный мемориальный носитель, не просто ретранслирующий воспоминания, но и активно создающий их.

С позиций мемориальных исследований роман «Мост на Дрине» вызывает исследовательский интерес сразу по ряду причин: созданный в тексте образ Вишеградского моста иллюстрирует не просто взаимодействие памяти и пространства/архитектуры, но и интермедиальное «наложение» различных медиумов памяти: в художественном образе «моста на Дрине» сталкивается архитектура как материальный носитель воспоминаний и литература как медиум культурной памяти, который «участвует в воссоздании прошлого, передает образы истории, согласует расходящиеся друг с другом воспоминания, а также рефлексивует о процессах и проблемах культурной памяти <...>, проникает в культурную память и резонирует в ней» [4, с. 175].

Именно воссоздание архитектурного образа в литературной форме в романе «Мост на Дрине» позволяет отобразить травматическую память Вишеграда и как следствие всего балканского региона. В культурологическом понимании понятие травмы было первоначально заимствовано из психоанализа: оказалось, что травма может представлять собой не только физическое или психологическое повреждение, носящее индивидуальный характер, но и коллективное явление, конструируемое обществом, отражающее асимметрию памяти и трансформирующее идентичность: «Культурная травма имеет место, когда члены некоего сообщества чувствуют, что их заставили пережить какое-либо ужасающее событие, которое оставляет неизгладимые следы в их групповом сознании, навсегда отпечатывается в их памяти и коренным и необратимым образом изменяет их будущую идентичность. <...> Травма – это не то, что существует от природы; она создаётся обществом» [5, с. 258]. Основной вклад в изучение культурной травмы внёс американский исследователь, представитель культурсоциологии Джеффри Александер, который подчеркивал, что травма в культурном понимании – не просто какое-то историческое событие, а возникновение соответствующего нарратива о событии.

Вишеградский мост в романе становится физическим воплощением коллективной травмы, особенно травм насильственной модернизации и межэтнического насилия. Через судьбу моста Мехмеда-паши сюжетно прослеживается история региона, однако практически каждый эпизод из его «судьбы» – это элемент, создающий, дополняющий или отражающий существовавшие нарративы травмы. «Биография» моста на Дрине с этапа строительства оказывается нарративом травмы: сооружение моста оказывается не только основой для дальнейшего культурного синтеза, но и актом насилия, возникшим на национальной почве – в столкновении между коренным населением региона и османскими захватчиками, «насаждающими» цивилизацию и строящими мост. Однако в культурную память эта травма создания, нанесенная через насильственное строительство, входит иначе, она мифологизируется и принимает форму легенды: «Знали дети также и то, что русалка, хозяйка реки, воспротивилась строительству моста, как спокон веков противятся неведомые силы всякому строительству, – и ночью рушила воздвигнутое днем. Так продолжалось до тех пор, пока Раде Строителю не был голос из воды и не дал ему совет сыскать двух новорожденных близнецов, брата и сестру, Стою и Остою, и замуровать их в средние опорные быки» [1, с. 9]. В любом случае возведение моста начинается с жертвоприношения и насилия – как в истории, так и в

культурной памяти народа. Мифологизация не отменяет травму, а становится формой ее культурного осмысления – жестокость не забыта, но переведена в символический план. Эта травма становится фундаментом, на котором строится вся дальнейшая жизнь Вишеграда, а образ моста с самого начала получает амбивалентную интерпретацию: он и благо, и проклятие.

Дальнейшая история моста развивает травматический нарратив: мост становится «свидетелем», а иногда и участником исторических событий и катастроф (казни, наводнения, войны). Через мост проходят все волны насилия: казнь бунтовщика Радисава, расправа над сербскими повстанцами австро-венгерскими властями, Первая мировая война. Каждый раз мост не просто наблюдает, но его пространство становится сценой для трагедий: «Здесь во время великих событий и исторических переворотов к мраморной плите между тарихом и фонтаном наклеивались воззвания и манифесты и здесь же в воротах, вплоть до 1878 года, вешали и насаживали на кол головы несчастных, в силу тех или иных причин преданных казни» [1, с. 13]. Наконец, столкновение различных культур (неслучайно Балканы неоднократно в европейской истории становились полем кровопролитных столкновений) порождает самую сильную травму – травму идентичности: мост оказывается единственной константой в пространстве балканской национальной и культурной неопределенности.

Рассмотрим все эти проявления травматической памяти подробнее и определим, как функционирует образ моста как носителя памяти. Наиболее очевидна его мнемоническая функция, по сути, растянувшаяся на протяжении всего романа: мост олицетворяет материализованную хронику исторических событий, определивших судьбу и идентичность Балкан. Физические «шрамы» на мосте (следы от пуль, трещины) – немой «текст», красноречивое свидетельство прошлых боев и разрушений. Память здесь не рассказывается, а показывается.

Не менее важна идентификационная функция. Пограничное положение неизбежно связано с культурным противостоянием, сломом или борьбой идентичностей, а мост, беспристрастный и безмолвный, становится элементом, вокруг которого становится возможным объединение и сплочение: жители Вишеграда идентифицируют себя не только по национальности, но и по отношению к мосту. Он является для них точкой отсчета, центром гравитации их мира. Это создает гибридную, многоуровневую идентичность поверх этнических различий: «Лепясь к оконечностям моста, разрастался со временем и Вышеград. Порожденный мостом, он поднимался рядом с ним, питаясь соками его животворящих корней» [1, с. 7]. С этим тесно связана символическая функция – мост в

романе предстает как символ объединения, синтеза, примирения культур, народов и даже эпох: «Ибо этот каменный мост, бесценное строение непревзойденной красоты, какого не имели и несравненно более зажиточные и бойкие города («таких мостов в империи всего раз-два и обчелся»,— говорили в старину), был единственной постоянной и надежной переправой на всем среднем и верхнем течении Дрины и необходимым звеном той дороги, которая связывала Боснию с Сербией, а через Сербию – с прочими провинциями Турецкой империи, вплоть до самого Стамбула» [1, с. 7].

Наконец, образ моста как носителя травматической памяти выполняет терапевтическую функцию: он переживает все катастрофы, демонстрируя непрерывность жизни. Хотя все этапы «жизни» моста связаны со сложными событиями балканской истории (столкновения империй, военные походы, восстания и бунты, природные катастрофы), в хаосе времени, событий и культур только мост остаётся неизменным элементом вишеградского мира, что особенно заметно в эпизоде наводнения – на фоне разрушенных заборов, «пустых глазниц окон», перевернутых амбаров, унесенных хлебов и затопленных лавок: «А над размытыми берегами, над шумными валами воды, по-прежнему мутной и бурной, сверкал на солнце мост, целый и невредимый. <...> Осевший вдоль ограды ил, который засыхал и трескался на солнце, залежи веток и водорослей, образовавшиеся в воротах, совершенно не меняли внешний вид моста, он один без всякого ущерба для себя перенес наводнение и вынырнул из него невредимым» [1, с. 80]. Эпохи проходят, следы времени стираются из памяти, даже насилие при строительстве было забыто, перейдя в разряд легенды, остаётся лишь мост как напоминание, что время сильнее человека. Только безмолвный и беспристрастный мост мог стать подобной монументальной «фигурой», образ которой способен продемонстрировать одновременно и движение времени, и метаморфозы памяти, и стихийность природы, и столкновение культур, сохранив свою незыблемость.

Таким образом, архитектурный образ в романе Иво Андрича – не просто элемент хронотопа, не только символ или метафора, но и активный агент памяти: мост накапливает, хранит и транслирует коллективный травматический опыт, а также культурную память. Его материальность придает памяти убедительность и долговечность. Но важно отметить и роль литературы как медиатора между материальной культурой и опытом: роман Андрича демонстрирует, как литературный текст может «оживить» камень, наделив его голосом и сделать посредником в диалоге между прошлым и настоящим, между разными культурами, пережившими общую травму – без литературной интерпретации «мост на Дрине» вряд ли стал бы тем мощным «местом памяти», которым он оказался благодаря роману Иво Андрича.

Список литературы

1. Андрич, И. Мост на Дрине. Повести и рассказы. – М.: Правда, 2013. 480 с.
2. Нора, П. Между памятью и историей. Проблематика мест памяти // Нора П., Озуф М. Пюмеиж Ж. де, Винок М. Франция-память / Пер. с франц. Д. Хапаевой. – СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского гос. ун-та, 1999. С. 17–65.
3. Рикёр, П. Память, история, забвение / Пер. с франц. М.: Издательство гуманитарной литературы, 2004. 728 с.
4. Эрл, А. Литература как медиум культурной памяти / Перевод с англ. Заверткиной А., Шкиля М. // Своими словами. 2023. Выпуск №5. С. 173–212.
5. Александер, Дж. Смыслы социальной жизни. Культурсоциология. – М.: Практикс, 2013. 640 с.

THE ARCHITECTURAL IMAGE AS A CARRIER OF TRAUMATIC MEMORY (BASED ON THE NOVEL BY IVO ANDRICH “THE BRIDGE ON THE DRINA”)

К.А. Myasnikova

The chapter examines the image of the Višegrad Bridge in Ivo Andrić's novel “The Bridge on the Drina” as a “site of memory” and a carrier of the collective trauma of the Balkan region. An interdisciplinary approach, combining the tools of memory and trauma studies, cultural-historical and hermeneutic methods, demonstrates how a material object accumulates traces of violence, cultural clashes, and metamorphoses of identity in its literary representation. The analysis has established the key functions of the image of the Višegrad Bridge in the novel from the perspective of memory studies – mnemonic, identificatory, symbolic and therapeutic. This allows us to consider literature as a medium of cultural memory that transforms a material object into a complex symbol, enabling a dialogue between the past and the present and fostering reflection on shared trauma.

Keywords: “The Bridge on the Drina”, Ivo Andrić, architectural image, Balkan identity, cultural trauma, traumatic memory, sites of memory.

5.9. ЭКФРАСИС КАК ФОРМА ВЫРАЖЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВРЕМЕНИ В РОМАНЕ САМАНТЫ ХАРВИ «ВЕТЕР ЗАПАДНЫЙ»

© К.А. Дроковская

Современный британский исторический роман уделяет особое внимание культуремной составляющей. Одним из наиболее распространённых приёмов, позволяющих включить повествование в культурный контекст, становится экфрасис. Цель настоящего исследования – рассмотреть формы и функции экфрасиса в художественном времени романа Саманты Харви «Ветер западный» (2018), ранее не изученного в отечественном литературоведении, с использованием методов интермедиального анализа. Автор исходит из гипотезы, что система экфрасисов представляет собой культурему, которая формирует историческое время как фон повествования, и приходит к выводу, что она также становится способом воплощения проблематики романа. В этом художественном приёме отражён духовный поиск главных героев, ищущих свои пути к Богу, и их оппозиция. Так, в конфликте между старым и новым прослеживается антиномия боговдохновенности искусства, характерная для пограничных периодов в целом и для начала эпохи Возрождения в частности.

Ключевые слова: экфрасис, культурема, художественное время, исторический роман.

Несмотря на богатую жанровую историю, экфрасис как отдельный художественный приём берёт начало лишь во второй половине XX века. Его теорию разрабатывали О.М. Фрейденберг и Н.В. Брагинская, Л. Геллер, Р. Мних и другие исследователи [1, с. 128]. Традиционно под экфрасисом принято понимать словесное описание произведения изобразительного искусства, включённое в литературное произведение [1, с. 127], или более широкую его модель – воспроизведение одного искусства средствами другого [2, с. 13]. В XXI веке экфрасис продолжает объединять лингвистов и литературоведов на симпозиумах и конференциях. По итогам одной из них Л. Геллер выводит в системе экфрасиса принципы религиозные, философско-эстетические, эпистемологические, семиотические, культурно-исторические, межтекстовые, поэтические, тропологические и пр. [2, с. 19]. Необходимо остановиться на культурно-историческом принципе экфрасиса. Исследуя генезис и современное состояние исторического романа, Б.М. Проскурнин находит в нём доминанту «культуремы», маркирующей историческое время [3, с. 30]. Исторические романы культуры, заключает он, сосредоточены на интересе «ко всему “телу” истории, от материальной (артефактной) до идеологической... её составляющих» [4, с. 94].

Разновидностью такой «артефактной» культуремы может становиться экфрасис: исследователи, к примеру, рассматривают его как катализатор символического значения в романах Антони Сьюзен Байетт [5, с. 105] или как связующее звено между временными пластами в романах Питера Акройда [6, с. 80]. Этот художественный приём не только описывает предмет, но и влияет на ход времени. По этой причине интересно изучить экфрасис как форму выражения художественного времени в произведении.

Чтобы подробнее рассмотреть эту взаимосвязь, следует остановиться на творчестве современной британской писательницы Саманты Харви. Она дебютировала в 2009 году с романом “The Wilderness” и сразу вошла в число номинантов на Букеровскую премию; в 2024 году она стала её лауреатом с последним на сегодняшний день произведением «Orbital» (2023; в русском переводе «По орбите», 2025).

Единственным опытом Саманты Харви в жанре исторического романа остаётся произведение «The Western Wind» (2018; в русском переводе «Ветер западный», 2020). Оно представляет интерес как с точки зрения исследования жанра современного интеллектуального исторического романа, так и с точки зрения перспектив изучения идиостиля писательницы.

Роман повествует о четырёх днях из жизни деревушки Оукэм. Из-за неудачного расположения между рекой и кряжем она отрезана от мира. Единственным, кто преодолел этот путь, стал Томас Ньюман, богатый

земледелец и путешественник. Однако теперь он погиб странной смертью, и его ближайший друг, священник Джон Рив, намерен разузнать не только обстоятельства его гибели, но и судьбу его души, которой грозит чистилище. Эти персонажи воплощают собой две стороны эпохи: преданный своему делу священник, искренне видящий в себе проводника Божьего благословения, и человек нового времени, готовый воспринять идеи гуманизма и Возрождения.

Повествовательную ткань романа образуют три типа темпоральности: мирское, историческое и сакральное время. Образ исторического времени воссоздаётся прежде всего при помощи календарно-событийного: действие происходит в 1491 году – в год накануне открытия Нового света, в век накануне Реформации. О том, что для романа значит именно этот период, Саманта Харви пишет в эссе «Подмена фактов: как писателю решить историческую проблему» (Bartering with the Facts: How a Novelist Solves a Historical Problem): «Я не могла переместить время [действия романа] в 1500-е, потому что это должна была быть эпоха перед Реформацией, и я остановила свой выбор на 1491 [году] как на взвешенном сочетании множества деталей – как раз когда мысль Ренессанса начала вторгаться в английскую культуру; как раз перед тем, как пользе священника предстояло выдержать удар от перевода Библии на английский язык, от изобретения печатного станка, от вызовов протестантства; как раз перед открытием Америки» [7].

«Пограничность» этого периода ощущается во всём тексте романа: в мирское течение времени явственно врываются моменты переживания сакрального, а дискретное повествование, ведущее читателя от конца к началу событий, усиливает этот эффект. Время в романе «Ветер западный» играет ключевую роль: оно занимает все мысли главного героя, который считает, что «всё на свете – дело времени» [8, с. 193].

Центральное место в романе отведено церкви, в которой служит Рив. С любовью и в то же время строгой предвзятостью описывает он её – от алтаря до последнего угла, на который падает солнечный свет. Он не стесняется противопоставить её высоким образцам английской готики: «Я попросил Его о церкви, перестроенной по новой методе, со сводчатым потолком и контрфорсами, подпирающими стены, что дерзновенно тянутся ввысь, сверкая огромными окнами. Он пожаловал мне приход между рекой и кряжем и церковь, каких много» [8, с. 266].

Особое внимание он уделяет своей гордости – единственной в Англии исповедальной будочке. Это сооружение он называет грубым и детским ("crude and childish" [9, с. 51]), но именно там свершается таинство исповеди,

вокруг которого выстроено повествование: «*Тёмная будочка* [здесь и далее в приведённых цитатах курсив С. Харви.] Я увидел в этом одновременно красоту и таинство. Римская исповедальня показалась мне церковью в миниатюре, храмом внутри храма... <...> Почти каждый, раскрепощённый деликатностью перегородки, откроет священнику свою душу, и тот сможет поведать о передрягах кающегося Господу, приблизив его к небесам. Перегородка – не преграда, но поверхность, на которой свершается святое таинство» [8, с. 67].

Тем сильнее ощущается контраст между переживанием священника и действительностью: прообраз церкви, который он видит в исповедальне, резко отличается от её внешнего вида (старая дверь, пара подпорок, наскоро сплетённая решётка и занавесь [8, с. 9; с. 70]), а прегрешения, которые он вынужден отпускать прихожанам, низменны и будничны. На исповедь приходит более половины жителей, но Ньюман ушёл на смерть без соборования и последнего причастия. В благодарность за средства, вложенные им в постройку моста, священник даровал ему полное отпущение грехов – редкая индульгенция для такого местечка, как Оукэм.

И всё же для Рива этого недостаточно. А потому он ищет любые пути истолкования воли Господа, которые ниспошлют ему вести о том, что душе Ньюмана удалось избежать ада. Легенда гласит, что роспись со святым Христофором обладает чудесной силой: если человек успел устремить к ней взор накануне смерти, он благополучно минует ад и чистилище – святой перенесёт его в загробную жизнь, как перенёс через реку младенца Христа.

Вместе с благочинным, который твёрдо намерен найти виновного в смерти Ньюмана, Рив рассматривает её: «...Огромный, ростом с великана, святой на согнутой руке несёт через поток младенца Иисуса – маленького, не больше недельного ягнёнка, скрещённые ступни младенца умещаются на ладони святого. Роспись покрывает всю стену, от стропил до дверного проёма. Розовые, красные и жёлтые цвета» [8, с. 25].

Уже этот дескриптивный экфрасис строится на контрасте: гигант Христофор, несущий крохотного младенца. Рив описывает героев росписи и характеризует её общую тональность с присущей ему образностью. Он признаёт, что «яркостью красок она никогда не могла похвастаться» [8, с. 322] и словно защищается от невысказанного упрека благочинного: «Синеву зимородка человеку не изобразить» [8, с. 322], – признавая величие природы и её превосходство над человеческим мастерством.

Дважды Рив встречается у росписи с благочинным, и за прошедшие дни их отношения разительно изменились. Во время их первого визита в церковь священник будто извиняется за скромность её убранства, тогда как во время

последнего – подчёркнуто игнорирует благочинного, демонстрируя, что не только молитва святому, но и кизиловая веточка более достойна внимания, чем его «брат по церкви». Их отношения разворачиваются на фоне одной и той же декорации, и её описание меняется в зависимости от умонастроения священника.

Впоследствии Рив размышляет над тем, что значит «устремить взор»: «Но мимолётного взгляда достаточно ли? *Тот, кто устремит взор на образ святого Христофора в день своей смерти, будет перенесён на небо.* Устремит взор, не просто увидит (“looks upon, not sees” [9, с. 122]). Одного случайного взгляда недостаточно. Но абсолютно ли непреложны эти слова? Нельзя ли истолковать их как-нибудь иначе? Устремить взор или взглянуть – какая меж тем и другим разница и так ли уж она важна для Господа?» [8, с. 158]

В этом рассуждении, которое напоминает диалогическую модель экфрасиса, проступает образ самого Джона Рива: им движет поиск новых путей открытия Господней воли, и в этом поиске он не раз проявит себя как человек, выходящий за пределы положенного. Выступая в роли толкователя, он склонен изыскивать лазейки в поверье, стоящем за росписью.

Тем же вечером Риву нездоровится, и в неверном свете свечей он видит, как роспись оживает: «Святой Христофор шевельнулся на противоположной стене, его слегка качнуло, и он едва не оступился и не выронил Младенца из рук» [8, с. 160]. После всех переживаний дня герою дурно: в полной тьме он спешит вернуться из дома в церковь, и ему мнится, что места, которые он знает наизусть, превращаются в леса, болота и пустыни, населённые бесовскими тварями. Наконец достигнув церкви, Рив вспоминает, как его рукоположили в сан, и размышляет о нелёгкой доле священника: «Ты – человек, вызвавшийся исполнять обязанности ангела. С течением времени ты перенесёшь все и каждую душу в твоём приходе через пролом смерти в иной мир, подобно святому Христофору, что переносит маленького Иисуса через реку» [8, с. 179].

Река в романе выступает и как реальная топографическая координата (поток, отрезающий деревню от мира), и как образ-символ. Она представляет собой преграду между мирами и вместе с тем метафорически сближается с идеей времени [8, с. 79], лежащей в основе романа. Роспись со святым Христофором помогает установить эту связь, разрастаясь от краткого дескриптивного экфрасиса до символического образа, в котором заключена сущность священнического долга.

Другая картина, которая заслуживает описания в романе, – это Пьета, привезённая Ньюманом из Италии. В романе неоднократно подчёркивается

контраст между Пьетой церковной, написанной англичанами, и Пьетой Ньюмана: «Наша Пьета разительно отличалась от той, что принадлежала Ньюману, – бесцеремонная и яркая (“audacious and bright” [9, с. 34]), как зимородок, она висела в личном алтаре Ньюмана...» [8, с. 46].

Позже Рив разворачивает описание двух полотен в эпизоде, где перечисляет все церковные богатства: «...Имеется у нас и написанная красками Пьета, где Дева глядит страдальчески из-под опущенных век и Христос у неё на коленях в смертном окоченении. Затем странная, непривычная Пьета в алтаре Ньюмана: взыскующий взгляд Девы устремлён на нас, а распластанное, израненное, кровоточащее, будто свежее мясо, тело Христа вызывает оторопь. Цвета на этой картине пылают, так лишь итальянцы умеют рисовать» [8, с. 71–72].

Уже в этом описании проступает зачарованность неведомого художника движением и телесностью, вновь открытыми мастерами в эпоху кватроченто. Здесь необходимо остановиться на традиции изображения Пьеты, которая стоит особняком в общем ряду сцен оплакивания Христа. Первыми из итальянцев к жанру Пьеты обратились венецианские живописцы – Джованни Беллини (1455) и Витторе Кривелли (1467–1470, 1476) [10, с. 90]. Как отмечает Б.Р. Виппер, в их работах ещё заметна жёсткость линий, наследуемая у предшественников [11, с. 51]. Это касается и некоторых феррарских живописцев, например, Козимо Туры (1460) [11, с. 44]. Большую пластичность можно обнаружить в Пьете Сандро Боттичелли (1495), которая представляет собой «застывший орнамент отчаяния и скорби» [11, с. 22]. Но высшей точкой развития этого сюжета, которая надолго определила пути его развития, единогласно признана скульптурная работа Микеланджело (1499), расположенная в Ватикане. Г. Вёльфлин находит особый контраст в изображении эмоций: если мастера кватроченто выписывали гримасу боли и заплаканное лицо Марии, то у Микеланджело скорбь изображена в «безмолвном монологе» и опущенных веках [12, с. 48].

Но ни одна из описанных в истории искусства картин не напоминает дерзкую работу, что привёз из Италии Ньюман. Взгляды его опережают время, а вкусы в живописи продиктованы уникальным опытом, который он пережил в путешествиях. Саманта Харви даёт точные датировки событий романа: действие происходит в феврале 1491 года; чуть раньше, с сентября по декабрь 1490 года Ньюман совершил паломничество в Рим. Побывал он и во Флоренции, где в это время творил Сандро Боттичелли, учился Микеланджело, проповедовал Савонарола. В Милане тем временем живёт и работает Леонардо да Винчи. И хотя ни одно из этих имён не появляется в тексте напрямую, читатель может между строк увидеть влияние гениев на

героя – он, как свидетельствует и его говорящее имя (Newman), представляет собой подлинного человека эпохи зачинающегося Возрождения: «...Внутри него не утихал бой между врождённой тягой жить для себя и страстным желанием служить Господу. <...> ...Ведь Ньюман хотел найти собственные пути к Богу и боялся их отыскать – вдруг заведут не туда» [8, с. 201–202].

С восторгом он живописует земли, которые повидал, и не видит в этом греха [8, с. 202], рассказывает, что музыка резонирует с человеческим духом и потому может направить человека прямоком к Господу [8, с. 203], что за границей пристрастились изображать людей красивыми. Рив с неодобрением вспоминает: «...Например, на Пьете, что он повесил в своём алтаре, Христос, хоть и распятый, похож на обыкновенного мужчину в расцвете лет с мускулистыми ляжками и широкой грудью, а заплаканные глаза Марии криком кричат о материнской любви, это настоящая мать, какая была у него и у меня» [8, с. 204]. В другом эпизоде можно встретить следующее описание: «Здесь была плоть, голая кожа с приглушённым блеском настоящей кожи, лица как у обычных людей, у твоих соседей, глаза знающие, много повидавшие. Маленькая костистая ладонь Марии, поддерживающая тело Христа» [8, с. 325].

Таким образом, яркость красок и жизнеподобие привлекли Ньюмана в первую очередь. Надо полагать, что Пьета, принадлежащая Ньюману, вымышлена автором, но она углубляет образ персонажа, который выбрал её и привёз в свой алтарь. Это герой, который ищет свой путь к Богу и стремится к минимальной дистанции между Богом и человеком, «словно Бог – твой сосед и друг» [8, с. 204].

Сияющие краски полотна, однако, не находят понимания у благочинного: «Цветасто. Не по-английски» [8, с. 325], – заключает он. Ещё более резко звучит его следующая фраза: «Деву превращают в шлюху» [8, с. 325]. Но, невзирая на это, за секунду до того он шевелит губами, «будто он мысленно пытался поговорить с этой женщиной и убиенным мужчиной на её коленях, а не просто с Марией или Иисусом, каких мы обычно видим на "Оплакиваниях"» [8, с. 325]. Таким образом, даже суровый служитель церкви невольно признаёт мастерство неизвестного итальянского художника.

Рив относится к полотну, привезённому Ньюманом, сдержанно: «А ещё эта Пьета на другой стене в его личном алтаре, красок на неё не пожалели – вероятно, Ньюман полагал, что и в этом заключается нечто божественное. Бог в кисточке для раскрашивания. Бог свиной щетины» [8, с. 224].

Его задевает мысль о том, что в искусстве может таиться такая же мощная сила, как в призвании священника. Это особенно ясно видно в его отношении к музыке. Покойный Ньюман играл на лютне, и несколько раз

Риву в церкви слышится перезвон струн. В эти моменты он вспоминает их многочисленные диспуты, оставляющие Рива в досаде на друга: «*Divino fuorore*, так это называется, – сказал Ньюман. – Божественное вдохновение. Музыкант, играя, превращается в рупор Божий. Музыка уносит его ввысь, Джон, и он, и его музыка воздействуют на людей как священник, как святой человек, проводник воли Господней» [8, с. 223–224].

Однако Рив настроен к музыке враждебно – недаром одну из двух своих проповедей в романе он посвящает предостережению прихожан от недоброго, дьявольского влияния этого рода искусств: «Дьявол способен явиться к вам посредством музыки, но я его посредником никогда не стану. Наслаждайтесь вашей музыкой, но берегитесь уверовать в то, что музыка ведёт к Богу, ибо ничто и никто не приведёт к Нему, кроме служителей Господних» [8, с. 230].

Это непонимание приводит к тому, что оукэмцы станут трясти лютню Ньюмана в надежде, что там прячется Бог [8, с. 347]. Рив видит в музыке угрозу не только нравственности, но и своему особому положению как посредника между Богом и людьми. Несмотря на искренность его порывов, все его действия направлены на то, чтобы подтвердить свою избранность. Если река воплощает собой преграду между миром земным и небесным, то он, Джон Рив, должен стать мостом между этими берегами. Ньюман же убеждён, что каждая душа сама способна отыскать мост к Богу: «А заниматься делом, это просто, деловой человек строит мост в ожидании, что люди начнут переходить на другой берег за плату, но духовный человек сам ищет, как ему перейти мост, его пошлина – вера и распахнутое сердце» [8, с. 281–282].

Можно заключить, что представленные в романе экфрасические включения представляют собой единую систему, в которой выделяется контраст как основной троп: образ исповедальни, который рисуется Риву в воображении, и её действительный облик; музыкальный экфрасис и его оценка рассказчиком; наконец, резко различаются образы Пьеты в церковном алтаре и в алтаре Ньюмана.

Все упомянутые роды и предметы искусства описаны прежде всего с точки зрения рассказчика, Джона Рива, но его мнение постоянно вступает в ретроспективный спор со взглядами Ньюмана. Система экфрасисов в романе подчёркивает конфликт их идей и ценностей и усиливает оппозицию этих персонажей. Если Ньюман устремлён к гуманизму Возрождения, то Рива тянет назад, к циклизму мифологического времени. Таким образом, конфликт старого и нового, который воплощён в романе на всех уровнях, от системы персонажей до композиции, находит отражение и в формах экфрасиса.

Нельзя не отметить, что все рассмотренные экфрасисы так или иначе принадлежат сфере сакрального. Это объясняется и формой повествования: роман представляет собой исповедь священника, которому не перед кем покаяться. Однако Саманта Харви не только вводит экфрасис в повествование – она вкладывает во внутренний монолог героя размышление о том, что значит «увидеть» произведение, как сделать так, чтобы его «магия» подействовала. Так во времени романа возникают моменты священного, когда время не просто замирает, а начинает двигаться в ином русле, поскольку, в отличие от линейного исторического времени, священное время циклично и обратимо [13, с. 48].

Следовательно, экфрасис может влиять на романное время несколькими способами: замедлять его в повествовании, конструировать как художественную модель и, наконец, «разрывать» мирское течение времени и образовывать моменты сакрального. Таким образом, он находит отражение во всех трёх типах темпоральности – мирском, историческом и сакральном. Экфрасис ставит проблему боговдохновенности человеческого искусства и тем самым погружает читателя в контекст философии искусства Возрождения.

Список литературы

1. Шевченко, Е.С. О репрезентации визуального в русской литературе (проблема художественной и научной рецепции). // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. 2023. Т. 25. № 93. С. 125–131.
2. Геллер, Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе. // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума. / Под ред. Л. Геллера. – М.: Издательство «МИК», 2002. С. 5–22.
3. Проскурнин, Б.М. Современный английский исторический роман: традиция и диалог с нею. // Мировая литература в контексте культуры. 2023. № 16 (22). [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/sovremennyy-angliyskiy-istoricheskiy-roman-traditsiya-i-dialog-s-neyu> (дата обращения: 08.08.2025).
4. Проскурнин, Б.М. Исторический роман культуры: генезис и границы жанровой модификации. // Зарубежная литература в контексте культуры. Сборник статей и материалов Международной научной конференции «XXXV Пуришевские чтения». – М.: ООО «Сам Полиграфист», 2023. С. 93–94.
5. Бочкарева, Н.С. Экфрасис произведений декоративно-прикладного искусства в романе АС. Байетт «Детская книга». // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2015. Вып. 3 (31). С. 105–122.
6. Гришкова, Л.В. Хронотоп постмодернистского романа // Вестник Курганского государственного университета. 2009. № 2 (16). [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/hronotop-postmodernistskogo-romana> (дата обращения: 08.08.2025).
7. Harvey, S. Bartering with the Facts: How a Novelist Solves a Historical Problem. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.publishersweekly.com/pw/by-topic/industry-news/tip-sheet/article/78601-bartering-with-the-facts-how-a-novelist-solves-a-historical-problem.html> (дата обращения: 12.07.2025).

8. Харв, С. Ветер западный. – М.: Фантом Пресс, 2021. 368 с.
9. Harvey, S. The Western Wind. London: Vintage, 2019. 294 p.
10. Молотникова, Д. Эволюция сюжета Пьеты в западноевропейском изобразительном искусстве XVI–XVII веков. // Мир искусств: Вестник Международного института антиквариата. 2022. № 4 (40). [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/evolyutsiya-syuzheta-piety-v-zapadnoevropeyskom-izobrazitelnom-iskusstve-xvi-xvii-vekov> (дата обращения: 08.08.2025).
11. Вишпер, Б.Р. Итальянский ренессанс XIII–XVI века. – М.: Искусство, 1977. Т. 2. 242 с.
12. Вёльфлин, Г. Классическое искусство. Введение в итальянское Возрождение. – СПб: Алетейя, 1999. 317 с.
13. Элиаде, М. Священное и мирское. – М.: Изд-во МГУ, 1994. 144 с.

EKPHRASIS AS A FORM OF EXPRESSING NARRATIVE TIME IN SAMANTHA HARVEY’S NOVEL “THE WESTERN WIND”

К.А. Drokovskaya

Contemporary British historical fiction places particular emphasis on its cultural dimension. Among the techniques that embed the narrative within a cultural context, ekphrasis has become one of the most significant. This article explores the forms and functions of ekphrasis in the narrative time of Samantha Harvey's novel “The Western Wind” (2018), which has not previously been examined in Russian literary studies. Drawing on the methods of intermedial analysis, the research proceeds from the hypothesis that the system of ekphrases functions as a cultureme, shaping historical time as the background of the narrative. It further argues that this system also serves as a means of articulating the novel’s key thematic concerns. Ekphrasis in the novel reflects the protagonists’ spiritual quest for God and their mutual opposition, while the conflict between the old and the new reveals an antinomy of divine artistic inspiration, characteristic of transitional epochs in general and of the early Renaissance in particular.

Keywords: ekphrasis, narrative time, cultureme, historical fiction.

5.10. ИНТЕРМЕДИАЛЬНАЯ ПОЭТИКА РОМАНА Д. БРУТОНА «С АНГЕЛАМИ ИЛИ БЕЗ»: ДИАЛОГ ВЕНЕЦИАНСКОГО СЕТТЕЧЕНТО И СОВРЕМЕННОГО КОНЦЕПТУАЛИЗМА СКВОЗЬ ПРИЗМУ ЛИТЕРАТУРНОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

© А.И. Кузнецова

В главе анализируется роман современного английского писателя Дугласа Брутона «С ангелами или без» (2023), посвященный фигуре шотландского художника-концептуалиста Алана Смита (1941-1919). Ключевая задача исследования заключается в выявлении специфики взаимосвязи личности реального художника и его литературного образа. Принципиальную роль в интерпретации романа играет его интертекстуальный код, через серию фотокартин А. Смита «Новый мир» отсылающий к одноимённой ключевой фреске художника позднего венецианского сеттеченото Джандоменико Тьеполо. Для решения поставленных используются сравнительно-исторический, биографический и интермедиаальный метода анализа текста.

Ключевые слова: Дуглас Брутон, «С ангелами или без», английская литература XXI века, Алан Смит, концептуализм, Джандоменико Тьеполо, «Новый свет», венецианская живопись XVIII века, живопись и литература, интермедиаальность.

Диалог литературы и других видов искусств как ключевая и одна из наиболее перспективных тенденций литературного процесса, актуализировавшись в творческих исканиях модерна и авангарда начала XX века, в первой четверти века XXI-го также не уступает своих позиций. Даже такой, казалось бы, традиционный жанр как роман о художнике (реальном или вымышленном) продолжает экспериментировать с формой подачи материала, обрамляя повествование в гибридные жанровые модели, столь востребованные в контексте постмодернистской картины мира. Современная литература предпочитает представлять образ творческой личности и её судьбу в форме текста «на грани»: типа текста (документальный/художественный дискурс), формы текста (одновременный ориентир на традиционно крупный романный формат и малые формы миниатюр/зарисовок), жанровые модификации (художественная биография, роман о художнике, исторический/историографический роман, психологический роман и роман культуры), наконец, на грани формы текста, в которую активно и акцентно внедряется визуальный образ. Попытки нащупать тот самый алгоритм, который позволит современному писателю завести ёмкий и адекватный разговор о природе искусства и пути художника, приводят в рамках постмодернистской игры к появлению целого ряда уникальных текстов, демонстрирующих, с одной стороны, ориентир на классическую традицию «романа о художнике», но с другой, эту же традицию преодолевающих, оставаясь при этом в рамках заданной тематики («Как быть двумя» А. Смит, «Девушка с жемчужной серёжкой» Т. Шевалье, «Призраки и художники» А. Байетт, «Щегол» Д. Тартт, «Одержимый» М. Фрейна, многочисленные графические романы и т.д.). основополагающие признаки современного романа о художнике включают в себя отмеченную игровую эстетику, гибридные жанровые формы, трактовку образа главного героя сквозь призму психологического анализа и в рамках обыденного портрета, что соответствует принципу постмодернистской иронии.

Однако исподволь в подобного рода текстах проявляется также не явно декларируемая, но подразумеваемая дискуссия просветительского толка, когда писатель, не будучи ограничен рамками академической монографии, но ведомый творческой фантазией, воссоздаёт хаосмос художественного мира своего героя, его произведений, предлагает трактовки и интерпретации упоминаемых арт-объектов. Текст таким образом начинает играть роль двоякую: и художественную, и, сколь прямолинейно это бы ни звучало, познавательную. Подобная «универсальность» художественной литературы, повествующей об

искусстве, несомненно, требует от автора не только собственно таланта слова, но и искусствоведческих компетенций.

Одной из подобных фигур писателей-эрудитов, собственно мастеров слова и знатоков искусства одновременно, является шотландский писатель Дуглас Брутон (Douglas Bruton, b.1957), лишь недавно появившийся на литературной арене, но уже закрепивший за собой репутацию интеллектуала, культуролога, тонко чувствующего как слово, так и краску, активно работающего в формате романа о художнике и предлагающего публике уникальные экспериментальные тексты, в которых сплетаются проза и поэзия, слово и визуальный образ, вымышленная сюжетика и образы реальных людей. Сочетание гуманитарного и художественного образования делает Брутона писателем уникального порядка, равно свободно ориентирующимся как в литературном, так и живописном универсуме. В течение многих лет он помимо преподавания литературы в старших классах вёл курсы по творческому письму для взрослых и писал рассказы, многие из которых были премированы наградами (The Neil Gunn Short Story Prize, Federation of Writers (Scotland) Vernal Equinox Short Story Competition, The William Soutar Prize) и включены в различные антологии современного шотландского рассказа («Modern Shorts», 2014; «Umbrellas of Edinburgh», 2016; «And Nothing Remains», 2018). Также среди его более раннего писательского багажа есть роман для детей «Шахматный волшебник» («The Chess Piece Magician», 2009). В 2019 году Д. Брутон пишет свой первый «взрослый» роман: архитектурную историческую фантасмагорию «Оружейный клуб миссис Винчестер» («Mrs Winchester's Gun Club»), однако успех и известность приходят к нему с публикацией «Синих почтовых открыток» («Blue Postcards», 2021) с их элегантно закрученным пазлом из трёх историй: современного героя-повествователя, эпатажного художника-пятидесятника Ива Кляйна и пережившего Холокост еврейского портного. Два года спустя и так расположенная к Брутону критика с большим энтузиазмом восприняла «гибридный», по определению самого автора, роман о шотландском художнике Алане Смите «С ангелами или без» («With or Without Angels», 2023). В четвёртом романе «Надежда никогда не знала горизонта» («Hope Never Knew Horizon», 2024) причудливым образом переплетаются судьбы эксцентричной американской поэтессы Эмили Дикинсон (с известнейшим стихотворением «Надежда – птичка малая»), поздневикторианского художника Фредерика Лейтона (автора картины «Надежда и страх») и лондонского Музея естественной истории, в конце XIX в. принявшего в свою коллекцию скелет недавно выброшенной на берег самки синего кита, которой дали кличку Норе /

Надежда. В последнем романе «Женщина в синем» (“Woman in Blue”, 2025) автор продолжает демонстрировать свой пристальный интерес к живописи, обращаясь к известнейшему полотну Яна Вермеера «Женщина, читающая письмо».

Роман «С ангелами или без» (“With or Without Angels”, 2023) выделяется на фоне всех остальных текстов Брутона обращением к фигуре художника, не столь известного (как те же Вермеер, Кляйн, Лейтон) и при этом ультрасовременного. Повествование представляет собой сложносочинённый конструкт, рассказывающий о художнике-концептуалисте Алане Смите но не в рамках привычного биографического романа, а в форме некоей вольной фантазии-интерпретации во всём, что касается не сколько творчества, но личности самого художника. Собственно повествование выстраивается вокруг последней выставки, организованной художником незадолго до кончины – «Новый свет» (“The New World”, 2019), во многом ставшей итогом творческого пути Смита и состоящей из одиннадцати фотоколлажей, содержащих в себе основные мотивы художественных исканий автора и воплощающих философские размышления о Вечности, Истории, Памяти и Смерти. Название выставки отсылает зрителей к хрестоматийной фреске представителя позднего венецианского сеттеченто Джованни Доменико Тьеполо «Новый мир/свет» (“Il Mondo Nuovo”, 1791), картины, символически завершающей тысячелетнюю историю великой Венецианской республики, которая перестанет существовать буквально через несколько лет после её написания.

Повествовательная «матрёшка», предлагаемая Брутоном читателю, элегантна и оригинальна: небольшой роман состоит из 11 глав-«фотоснимков», каждая из которых предваряется собственно фотографией, размещённой непосредственно в книге. За снимками следует текст, состоящий из небольших зарисовок диалогического характера, воссоздающих одновременно историю создания этой выставки и историю последних месяцев жизни смертельно больного художника, отчётливо осознающего зыбкость собственного существования. При этом, как отмечает сам автор, все диалоги абсолютно фиктивны, а ситуации, в которых они вписаны – плод писательской фантазии, Д. Брутон в своей «фантазии на тему» реконструирует если не факты, но образ, чувства, мысли и мечтания своего соплеменника. Отказываясь от фактографичности и строгости следования выверенным источникам, Брутон обращается к художественному романному жанру, который позволяет ему со-творить именно образ человека, а не его историческое лицо.

Алан Смит (Alan Smith, 1941-2019), профессиональный художник и преподаватель живописи, родился в Ланаркшире (Шотландия) обучался

искусствам в старейшем Эдинбургском колледже искусств (в наст. время входит в Эдинбургский университет). После окончания обучения он какое-то время занимает должность медицинского художника в университете г. Глазго, а затем уезжает в Северную Нигерию, где преподаёт рисунок и живопись, пока там в 1966 г. не начинается гражданская война, вынудившая его вернуться в Эдинбург, где он продолжил свою преподавательскую и творческую карьеру. Тогда же Смит становится одним из соучредителей «Керамической мастерской Эдинбурга» (1969). Однако пять лет спустя из-за финансовых проблем деятельность мастерской была прекращена, а оставшиеся после её продажи средства Смит (с согласия всех работников) «замуровал» в одном из самых своих известных реди-мейдов «1512 фунтов – Керамическая мастерская Эдинбурга» (1977) – кожаном портфеле, прикованном цепью к ковру.

Реди-мейд стал отправной точкой для дальнейших поисков собственной творческой самоидентичности и принёс Смицу международную известность, правда, уже под другим названием «Денежная работа» (“The Money Work”). Метафорический образ современного искусства в его взаимоотношениях с «презренным металлом» зафиксировал разворот художника к концептуализму, активно развивавшемуся в 60-х годах направлению искусства, представители которого исходят из приоритетности идеи арт-объекта перед его физическим воплощением и настаивают на исключительно духовной, а не материальной сфере бытования искусства, что находит свою реализацию в нивелировке визуально-эстетической составляющей и акценте на идее-«концепции» объекта, которая подсказывается зрителю через его имя-название. В рамках концептуализма особое внимание уделяется технике «готовосделанных предметов», т.н. реди-мейдов, восходящих к творческим поискам художника-авангардиста Марселя Дюшана, который в немалой степени эпатировал публику, предъявляя ей обыкновенные вещи, которые лишались своей первоначальной функции, будучи вырванными из повседневного бытового контекста и размещёнными в выставочном пространстве («Колесо на табуретке», «Сушилка для бутылок», «Унитаз» и др.). Как отмечает один из теоретиков концептуального искусства американский художник Джозеф Кошут в своём эссе-манифесте «Искусство после философии»: «При помощи самодостаточного готового предмета искусство изменило свой фокус с формы языка на то, о чем говорилось. Это значит, что при этом изменилась природа искусства: от вопроса морфологии – к вопросу функции. Эта перемена (от «внешности» к «концепции») стала началом «современного» искусства [модернизма] и началом концептуального искусства» [1].

В дальнейшем в рамках идей концептуализма и используя дюшановские алгоритмы А. Смит создаст ряд художественных «циклов», объединяющих в себе как собственно реди-мейды, так и инсталляции, классические живописные полотна, фотографии, коллажи и прочие техники: «Диалоги с Дюшаном» (“Dialogues with Duchamp”), «Сказки» (“Tales”), «Путешествие» (“Journey”), «За пределами видимого» (“Beyond the Visible), «Корни Дарвина» (“Darwin’s roots”) и т.д.

Последняя выставка А. Смита, которую он организовывает, будучи тяжело и неизлечимо больным (рецидив онкозаболевания), «Новый мир», – цикл из 11 фотокартин, созданных при помощи техники цифрового коллажа, где в рамках одного фотопространства объединяются герои полотен Тьеполо и современность. К открытию выставки художник снял небольшой документальный фильм, где подробно рассказал о всех обстоятельствах возникновения замысла цикла, символическом наполнении, значении каждой из картин [2]. Это откровение человека, прекрасно осознающего, что он уже находится за гранью бытия или же готовится туда перейти, в своё время глубоко потрясла Брутона, лично не знавшего Смита и не видевшего ни одной его работы, но совершенно случайно познакомившегося с его вдовой, которая порекомендовала ему персональную интернет-страницу художника [3], где была представлена цифровая копия выставки (все 11 коллажей) с комментариями Смита и финальным видеofilmом-исповедью. В послесловии к роману писатель отдельно останавливается на этой истории: «...она немного рассказала нам о своём покойном муже. Он был международно известным шотландским художником, но его имя было мне незнакомо. [...] На следующий день я зашёл на интернет-страницу покойного художника. К концу жизни он создал серию работ-фотоколлажей, которые назвал «Новый мир». Он снял видео к этой серии, в котором рассказывал о своём искусстве и жизни. Он был мягок, красноречив и интересен. И всё это время он знал, что серьёзно болен. В течение следующих нескольких недель я слушал это видео снова и снова, одновременно детально изучая работы. Я был глубоко тронут этим человеком и его работами, и я знал, что должен, вынужден что-то написать – не биографический очерк или эссе о творчестве художника, а нечто творческое» (“something creative”) [4].

В послесловии Брутон сразу обращает внимание читателя на название выставки, отсылающей к полотну Тьеполо, и далее резюмирует: «...моя работа должна была стать творческим ответом обоим» (“creative response to both”) [4]. В этом принципиальном решении о двойном диалоге – с современным шотландским художником и его венецианским предшественником – кроется интертекстуальная логика, продиктовавшая

специфическую архитектонику романа «С ангелами или без», его концептуальную раму наподобие китайской шкатулки или матрёшки. Брутон размышляет о художнике, который, в свою очередь, выбирает в качестве точки отсчёта образ другого художника, чьё видение мира удивительным образом совпадает с мировоззрением и Смита, и Брутона. При этом автор подчёркивает, что роман – это «плод вымысла и все персонажи, изображённые в нём – часть этого вымысла. Хотя это не значит, что текст не имеет никакой связи с реальным миром» [4] и тем самым подтверждает своё тяготение к жанровой модификации «художественной биографии» (“fictional biography”), представленной именами П. Акройда, Дж. Барнса, осознанно играющей и жертвующей фактами, датами, реальными подробностями жизненного пути художника во имя прорисовки т.н. «внутреннего пейзажа», истории души художника. Гибридность текста усиливается за счёт включения в его ткань фотографий, как определяющих течение глав («картин» / “pictures”), так и являющихся смысловыми контрапунктами жизненного пути самого художника. Структура выставки, задуманной А. Смитом как философская метафора его жизни, воспроизводится в построении романа о нём Д. Брутона, и оба эти «текста» организуются и кружат вокруг «прецедентного текста» – полотна Дж. Тьеполо «Новый мир».

На обложку романа вынесены ключевые фрагменты фрески и с неё же, приведённой на странице полностью, начинается первая часть романа «Писательский пролог», содержащий в себе подробный экфрасис картины (описание и интерпретация с элементами истории), что подчёркивает центробежность её статуса и в романе Брутона, и на выставке Смита.

Однако непосредственно разговору об экфрасисе предшествует небольшая миниатюра философского характера, приближающаяся к притче. Интимное воспоминание о своём детстве писатель начинает с признания «Я не уверен, что люблю толпу» [9], после чего друг за другом следуют сначала угнетающее описание толпы мальчишек, наблюдающих за дракой, а потом толпы детей, сгрудившихся вокруг лошадиного трупа. В обоих случаях повествователь выступает в роли стороннего наблюдателя: «Я думаю, в этой толпе было нечто звериное – нечто потное, тяжело дышащее и дикое. Я хотел как-то отделиться от всех их и не быть частью этого» [4]. Но в конце концов ребёнок сдаётся и присоединяется к зевакам: «Люди, казалось, специально стояли так, чтобы я не видел, стеной, поэтому моё любопытство возросло [...] Вечером я рассказал всё маме [...] “я был частью толпы”, но мне кажется, она не услышала» [4].

Миниатюра предваряет и повторяет странную и угнетающую композицию фрески Тьеполо. В романе читатель оказывается в положении

наблюдателя за повествователем, который наблюдает за толпой, захваченной зрелищем. На фреске все персонажи, вытянутые в горизонталь, стоят, повернувшись к зрителю спиной, охваченные истеричным интересом к сараю, в котором с помощью т.н. «волшебного фонаря» (ранней версии камеры обскура) показывают «Новый свет», тщательно прорисованные на стеклянных пластинах картины экзотических стран, которые в абсолютной темноте транслируются в увеличенном масштабе на стену с помощью луча света, пробивающегося сквозь узкое отверстие. Увеселения подобного рода получили в Венеции название «Новый свет» – по наиболее часто демонстрируемой картинке американских колоний. Однако в правом углу фрески обращают на себя внимание две фигуры в коричневых сюртуках: как полагают исследователи, левее вполоборота к зрителю изображён покойный отец Джанбатисто Тьеполо, который в монокль внимательно следит за нарастающим психозом и нетерпением толпы, а справа от него, так же вполоборота – сын, сам художник, с платком у лица смотрящий на то, как его отец смотрит на толпу, смотрящую на «Новый свет». Как тонко замечает А. Мариус, «...Джандоменко ...бросил вызов традиционным представлениям об изображении. В пространстве картины нет актёров, осознающих присутствие наблюдателя – скорее это люди, которые совершенно не понимают, что наблюдатель развлекается «позади» них. Джандоменико отказал и себе, и наблюдателю в возможности увидеть зрелище, столь привлекшее публику [...] Но он позволяет наблюдателю взглянуть на зрителей и понять, что именно они и есть настоящее зрелище» [5]. Толпа, полагающая себя зрителями, но на самом деле представляющая собой зрелище для других наблюдателей, – чисто венецианское осмысление иллюзорности карнавального веселья в рамках повышенного модуса театральности Венеции, агонизирующей в пышных зрелищах и увеселениях. Как и сам Тьеполо, будучи персонажем, пытается дистанцироваться от массового психоза, но в конечном счёте выстраивается в искомую горизонталь со всеми, так и повествователь Брутона примыкает к кровавому зрелищу. Картинной цепочке наблюдателей «зритель–персонаж Тьеполо–отец Тьеполо–толпа» соответствует повествовательная рама романа «читатель–повествователь–А. Смит–Дж. Тьеполо». Но если в образцовом постмодернистском романе У. Эко «Имя розы» подобное «нанизывание» повествователей скорее сообщало читателю о ненадёжности текста как такового, то у Брутона перетекание наблюдателей из романа в фотоколлаж, а оттуда на фреску – приём, раскрывающий зеркальность эпох, родство творческих душ, а также сворачивание временной дуги в некую единую точку Вечности, где встречаются венецианское сеттеченто и современное искусство XXI века.

В последней четверти XVIII столетия великая Венецианская республика доживает последние дни своего былого могущества, проиграв ряд принципиальных морских сражений на Средиземном море, оказавшись в серьёзнейшем экономическом кризисе и потеряв своё политическое влияние. Конец этой агонии положил Наполеон, поставивший точку в 1100-летней истории Венеции как независимого государства: после отречения последнего великого дожа 12 мая 1797 года Венеция перешла сначала в состав Австрии, затем – Франции, а во 2-й половине XIX века – стала составной частью Италии. Ощущение надвигающейся катастрофы не отпускало венецианское общество весь XVIII век и окрашивало знаменитые венецианские карнавалы и увеселения горячечным румянцем чумного пира, экстатичного и беспамятного: «Венеция сохранила свойственный только ей блеск жизни, которая в XVIII в. приобрела даже какой-то лихорадочный характер. Праздники, карнавалы, маскарады, когда все сословия в городе уравнивались и под маской нельзя было отличить патриция от плебея, продолжались почти в течение всего года и привлекали в Венецию толпы путешественников, среди которых были короли, представители знати, музыканты, художники, артисты, писатели и просто искатели приключений» [6, с. 236]. Чрезмерная декоративность и орнаментальность искусства, повышенный модус театральности и театрализованности венецианской культуры с её буйством красок, динамичностью и фантасмогоричностью, – этот барочный занавес эпохи сетеченто с её отторжением просветительского рационализма окончательно опустился с концом века, символически знаменуя не только конец Венецианской республики, но и финал эпохи, начавшей свой долгий и блестящий путь с триумфа Итальянского Возрождения.

Символично, что эта точка конца и/или перехода в европейском искусствознании традиционно ассоциируется с творчеством Тьеполо, правда, не Джандоменико, а его отца, знаменитого Джованни Баттиста (Джанбаттиста) Тьеполо (Giovanni Battista Tiepolo, 1696—1770), чьё творчество, по всеобщему мнению искусствоведов, «заканчивает историю великой венецианской и, строго говоря, всей итальянской живописи» [7, с. 507], представляя зрителю образцы станковой и монументальной живописи в виде фресок как на античные или религиозные мотивы, так и привычные образы собственно самой Венеции, её шумных улиц, строгих замков и карнавальная публики. Как отмечает Б. Р. Виппер, «...посмотрим на рисунки Тьеполо [...]: в них нет ничего, кроме нескольких пятен и прерывистых, прыгающих линий, но мы ощущаем ослепительную яркость солнца и мерцание тёплой, влажной атмосферы Венеции» [8, с. 76]. Творчество его сына, тоже художника, Джованни Доменико (Джандоменика)

Тьеполо (Giovanni Domenico Tiepolo, 1727—1804) и вовсе зачастую трактуется как талантливое продолжение и развитие отцовских традиций, но при этом не столь оригинальное и значительное. Однако, как замечают исследователи, «трудно спорить с тем, что Джандоменико Тьеполо оставил свой пусть и не столь заметный, но особенный след в искусстве Венеции. И этот след – запечатленная современность, карнавальная реальность» [9, с. 132]. И действительно, среди многочисленного наследия Тьеполо-сына (особенно в зрелый период, когда после смерти отца он отвернулся от пафосного величия Прошлого к трагисатирическому и живому Настоящему) особое внимание привлекают жанровые сценки, изображающие горожан, актёров, маски дель арте, монахов, вельмож, нищих, шарлатанов, детей и стариков, мужчин и женщин, животных, – стилизованный под театральную мизансцену портрет Венеции в её повседневно-карнавальной маске. Швейцарский культуролог Жан Старобинский в своём труде «1789 год. Эмблематика разума» замечает: «Приближающаяся к закату Венеция нашла в лице Джандоменико Тьеполо своего историка, сказителя, излагающего её мифы. Его рисунки и фрески достигают почти безграничной свободы – свободы искусства, ставшего свидетелем своего собственного конца. В них различимо странное соединение оскудения и необузданности...» [10, с. 368].

После смерти отца Тьеполо-младшему достаётся семейное гнездо – вилла в Дзианиго недалеко от Мурано, к росписи которой он с немалым увлечением приступает. Как иронично замечают исследователи, фрески, которые по замыслу Тьеполо-старшего, должны были украшать столь привычные взгляду величественные античные и религиозные сюжеты, Тьеполо-младший решает в соответствии со своим собственным вкусом, не ориентируясь ни на волю покойного отца, ни на пожелания заказчиков. Впервые он создаёт нечто, полностью созвучное его воле и чаяниям, приступая «к мистическому превращению мира людей в мир пульчинелл» [9, с. 138] (Пульчинелла – персонаж итальянской комедии масок дель арте, глуповатый, но острый на язык, в светлых одеяниях с обязательным белым колпаком, огромным крючковатым носом и горбом): «Как будто в некоем комическом кошмаре созданное воображением художника вездесущее племя, для которого жизнь – забава, стремится вытеснить из Венеции остатки рода человеческого [...] Навязчивый образ Пульчинеллы вкупе с мифологическими образами и обломками прошлого – потомками старинных патрицианских родов – становится символом воцарившегося беспорядка, где разрушаются все традиционные социальные перегородки, вся общественная иерархия: он активно способствует радостному возвращению мира в хаос» [10, с. 369—370].

Именно эти работы, исполненные тревожного предчувствия надвигающегося краха, составили славу Тьеполо и привлекли к нему внимание современного шотландского художника-концептуалиста Алана Смита, который, по его собственному признанию, увидел во фресках последнего великого венецианца то же смятение, что охватило Англию в момент голосования по отделению от Евросоюза [2]. Смит проводит параллели между закатом Великой республики прошлого и Великой империи настоящего, что становится причиной для обращения к фреске его венецианского предшественника, созданной более чем три столетия назад. Культурно-историческая ситуация оказывается созвучна частной интимной истории: неизбежность ухода эпохи рифмуется и отзеркаливает в чувстве собственной конечности («Новый мир» – последняя выставка А.Смита, боровшегося на тот момент с онкологией и ушедшего из жизни буквально несколько месяцев спустя). И это чувство неизбежно разрастающегося заката отражается не только в образе уходящей эпохи, но и в щемящем чувстве собственной смертности, ибо оба художника отчётливо понимают, что уже давно находятся недалеко от черты, отделяющей бытие от небытия.

Метафорически текст Брутона стремится к тому, чтобы стать т.н. «портретом художника в старости». Не случайно, как бы подчёркивая неочевидную фактографичность и создавая более обобщённый портрет умирающего гения, Брутон на протяжении всего текста называет своего героя не по имени (оно, кстати, не звучит ни разу), а «старым художником» (“*old artist*”), тем самым выходя на диалог с наиболее известным романом о художнике начала века «Портрет художника в юности» Дж. Джойса (“*A Portrait of the Artist as a Young Man*”, 1916). Созданные с разрывом чуть более чем в столетие эти два романа составляют дихотомическую дилогию начала и конца пути человека мира искусства. История угасания тела, сознания, живописных навыков (после перенесённой болезни руки художника уже не могут держать в руках кисть, поэтому жена дарит ему фотоаппарат, а Ливви помогает ему с ракурсом съёмки и фотоколлажем) от первой «картины» к одиннадцатой рисуют историю щемящую и пронзительную: старый художник постепенно забывает слова («Он прочистил горло, как будто хотел что-то сказать, но потерял своё место – словно читая книгу, пальцем следил за каждым словом, а затем рука соскользнула со страницы, книга, захлопнувшись, выпала из рук, и он не знал, где находится в книге – поэтому у него не было слов, чтобы поделиться» [4]), не ориентируется в пространстве и времени, путает жену и свою юную помощницу Ливви, которая монтирует коллажи и обсуждает с ним их значение. Кульминационный эпизодом становится внезапный звонок

из больницы, где ему сообщают о рецидиве и неизбежности близкого конца: «Когда жена возвращается с работы, он предлагает ей чашку чая [...] “Сегодня днём звонил врач из больницы [...] Ему нужно обсудить со мной что-то лично, а не по телефону”. Он задерживает дыхание, чувствуя небольшую нарастающую панику птицы, когда её ловят в складки наволочки, и слыша нежную девушку, воркующую, чтобы её успокоить. Жена со звоном роняет чайную ложку на пол. “Я бы хотел, чтобы ты была со мной” [4]. Но мир, в который погружается сознание живописца – это не белый туман беспамятства, а параллельно времени сосуществующая вечность, и создание фотокартин (сюжетный стержень романа) – это возвращение к первооснове: «мысли в моей голове пока ещё не облеклись в форму, есть только направление, где одна картина ведёт в другую. Это путешествие [...] И, как и в некоторых путешествиях, пункт назначения здесь неизвестен – разве что в конце концов мы все возвращаемся туда, откуда начали» [4]. Толпа, заполонившая галереи Тейт – это очарованные камерой обскура венецианцы из фрески Тьеполо. Тьеполо-персонаж фрески, плачущий, глядя на своего (на тот момент уже покойного) отца – это сам художник («Конечно, плачущий Джандоменико Тьеполо – не больше чем образ мысль в голове старого художника, его губы беззвучно прослунявили в такт непроизнесённым словам, подобно тихому шёпоту воды, стекающей по камням» [4]).

Помощница Ливви – двойник его жены, юная муза, в которой художник видит очертания той самой девушки, что когда-то стала его женой: «Её зовут Олив – Ливви для её друзей. Он замечает тонкие длинные пальцы её рук. А солнце в её волосах – разве у его жены не было таких волос когда-то? – и синий в её глазах. Вечное никогда не бывает по-настоящему вечным. Это языковая неудача. Посмотрите на синие картины Ива Кляйна сейчас, за пятьдесят лет с тех пор, как их написали, они что-то потеряли, думает он. (отсылка к предшествующему роману Д. Брутона «Синие почтовые открытки», посвящённого Кляйну и его «синему», равно как и жест-лейтмотив, связанный с девушкой, заправляющей волосы за ухо – А.К.) [...] Глаза жены когда-то были голубыми, такие же голубые они и сейчас, но немного меньше, чем когда-то. И глаза Ливви тоже голубые – незабудка, которую он когда-нибудь забудет» [4]. Образ Ливви вводит в роман едва угадываемую, но символическую историю последней любви, смыкающейся с первой (любовная сюжетика – обязательный мотив романа о художнике, ищущем и обретающем в женском образе вдохновение и отдохновение): «Это что-то и ничто». Её молчание допрашивает его. «Не то, что ты думаешь». Это ловушка – говорить ей то, что она думает. «Она мои руки», –

говорит он. Жена художника кивает, будто получила удовлетворительный ответ на вопрос, который она не задавала». Тончайшая нить напряжения между старым художником и его женой («Она – мои руки, думает он, и, возможно, что-то лишь мыслимое – это то же, что и сказанное. [...] И, возможно, это что-то может быть правдой и неправдой одновременно» [4]) не приводит к семейному раздору, а лишь укрепляет единство душ мироздания: в Ливви старый художник любит свою молодую жену, когда-то, как и Ливви, встреченную им на скамье в галерее: «Он произнёс её имя, имя своей жены, отправил его в просыпающуюся полутьму ещё не расцветшего утра – не совсем призыв, а что-то похожее на молитву» [4].

Текст Брутона «С ангелами или без» представляет собой жанрово-дискурсный гибрид, существующий на линии соприкосновения фикционального и нефикционального нарративов, романа о художнике и беллетризованной биографии. Сюжетная линия, связанная с художником – исключительно фиктивна и разворачивается в рамках романного жанра с уклоном в сторону романа о художнике, но не в традиционной парадигме становления, а в более трагической истории завершения, правда, циклически возвращающего к началу. В то же время художественный анализ снимков, включающий в себя как элементы описания, так и толкования (истинный экфрасис в самом высоком смысле) ориентируется на искусствоведческое эссе, правда, не без определённых постмодернистских игр, присущих скорее не академической монографии, а историографическому метароману, с историей играющего, но в своей игре-вымысле, указующего на истину. Интерпретации фотоснимков теснейшим образом связаны с исходной точкой биографии художника, но этот генезис большей частью фиктивен (романная сюжетика).

Первая глава-снимок обрисовывает историю создания цикла «Новый мир» и одновременно накидывает основные черты концепции художника (? Смита). Герой с женой отправляются в галерею Тейт, где он вдруг вынимает фотоаппарат и делает первый снимок: двое, он и она отражаются в арт-зеркале, висящем в холле: «фотография фотографа, фотографирующего то, как он фотографирует». Подобная система взаимоотражений, уходящая в бесконечность (эффект зеркал, висящих друг напротив друга), а также то, что в этом зеркале отразились толпы посетителей, созерцающих предметы, выставленные в Тейте, напомнили художнику эпизод из юности, когда он посетил Венецию (этот факт А. Смит, действительно, упоминает в видео, но подробности и рецепция – исключительно плод писательского вымысла Брутона): «Он сел на пол перед фреской и впитывал всё вокруг. Он не понимал, на что смотрит, но, как и любому зеваке в толпе, стремящейся

увидеть что-то странное, удивительное или новое, ему захотелось заглянуть через их плечи, чтобы увидеть, на что же они смотрят [...] Справа на фреске [...] он увидел самого себя в высокой немного откинутой назад фигуре в плаще. Будто он на другой стороне толпы и теперь смотрит не на их спины, но лица» [4]. Воспоминание и внезапное соположение посетителей Тейт с героями фрески, себя – с Тьеполо, а Венецию времён заката с современной Европой вдохновляют героя на создание последней итоговой серии картин, на это раз фотографических, где при помощи цифрового монтажа объединялись бы времена и пространства, Венеция и Лондон, XVIII век и век XXI, а герои из толпы зевак, изображённые на фресках Тьеполо, смешались бы с современными в некоей единой толпе, на этот раз развёрнутой к зрителю уже не спиной, но лицом: «Будто он и его жена, вот о чём он сейчас думал. И толпа теперь видна не сзади, а спереди. И странно, что вопрос, на что именно они смотрят, остаётся без ответа» [4]. Разворот ракурса не помогает получить искомые ответы: и в случае Тьеполо, и в случае Смита зритель так и не узнает, на что же смотрят герои, правда в варианте шотландского художника круг оказывается замкнут: герои «наблюдаю» за зрителями, которые «наблюдают» за тем, как за ними «наблюдают». Но важно, что в обоих случаях точка их притяжения – «Новый мир» (“Il Mondo Nuovo” у Тьеполо и “The New World” у Смита).

В интерпретации Брутона образ «Нового мира» разворачивается в спираль смыслового поля, связанного с историко-политическим контекстом: «Новый мир» как обозначение иллюзорности и чаяний человека, целиком и полностью охваченного мечтой-пустышкой. В то же время «Новый мир» – это трагический занавес венецианской культуры, т.к. «новый» мир наступающего XIX столетия – это мир уже без Венеции. Небезынтересно, что сам Смит упоминал, что почувствовал болезненный отклик, когда размышлял над фреской Тьеполо, ибо она ему напомнила собственную растерянность, связанную с ситуацией нынешней Британии, направляющейся к «новому светлому будущему» выхода из Евросоюза. Образ «Нового мира» в интерпретации Брутона обладает объёмнейшим семантическим полем: от значения, связанного с надеждой на выздоровление (иллюзией, напрямую отсылающей к Тьеполо) к тому миру, который открывает для себя старый художник, завершая свой земной путь. Это мир болезни и вызванного ею одиночества: «Он думает, будто весь мир – его мир (старый мир?) – сломан. Как будто видишь всё, отражённым в зеркале, а зеркало треснуло на сотни осколков» [4]. Это и мир старого художника, «новый» по отношению к героям фрески и Тьеполо, это и XXI век, «новый» для самого художника, это и мир Небытия-смерти, и мир Вечности (совпадение хронотопов сентеченто

и современности), «Новый мир» всеобщего Бесконечного: «Он хотел подняться в эту компанию, стать её частью [...] Он хотел быть пигментом и краской и навсегда остаться на этом куске стены» [4].

Символический сюжет перехода или создания «нового мира» будет связан с образами ангелов, упоминаемых в каждой главе и метафорически представленных на каждой фотокартине: в виде ли птиц, солнца, ветра, куска белой ткани, парящего в небесах. Условные «ангелы» – проводники в Новый мир и в традиционном христианском смысле, и в философски-художественном. Посланники Бесконечности, они являются в загадочных образах, но истинно нового мира без них нет, и это мир любви, открытый ему женой: «Она всегда была такой жизнерадостной и такой позитивной. Это была её сила, и она показала ему ангелов в мире, ангелов, которых он, возможно, не заметил бы без неё» [4].

В последней главе умирающий художник, разбросав по полу своей мастерской мешок песка, создаёт последнюю работу – снимок с мостом, уходящим в море, из-за волн которого виднеются фигуры людей, как и ирреальная Венеция («Новый мир»), то возникающих во время отлива, то уходящих под воду во время прилива. Непосредственно сам Алан Смит здесь использует снимок реального арт-объекта Энтони Гормли «Другое место», состоящего из сотни чугунных скульптур в человеческий рост, расставленных на пляжах Кросби в северной Англии. И именно в этом последнем пассаже романа звучит вопрос от Ливви: «С ангелами или без?» [4] (отсылка к уже другим скульптурам Гормли, его знаменитым многометровым ангелам – факт, требующий от читателя определённой эрудиции). Художник не отвечает, но Ливви – она же его жена одновременно – смотрит через его плечо, как он выводит на бумаге свои последние слова «Всё сделано» (“It’s done”). Во второй главе герой, мучимый размышлениями о конечности искусства, вспоминает слова Леонардо да Винчи, который, каждый раз проверяя новый грифель и размышляя о суетном и вечном., писал «Скажи, скажи мне, есть ли что-то, что когда-либо было сотворено?» [4]. В финале старый художник завершает процесс созидания: серии фотоснимков, своего творческого и жизненного пути, и, наконец того самого «нового мира». Мир Тьеполо и Кляйна, Смита и Гормли, Новалиса и Джойса, самого Брутона, мир искусства – это «Новый мир», воспроизводящий искомое романтическое Бесконечное, ведь, как замечал Новалис в «Офтердингене», «всякий путь ведёт домой», и это мир, за спиной которого стоят ангелы.

В своём экспериментальном романе «С ангелами или без» Дуглас Брутон предлагает уникальный жанровый гибрид искусствоведческого эссе и романа

о художнике, литературный и визуальный код которого оказывается идеальным алгоритмом для создания образа современного художника, прототипом которого является шотландский мастер Алан Смит. Пространственно-временная вязь текста, в которой отзеркаливается искусство и эпоха венецианского сеттеченто и современное художественное направление концептуализма, погружает читателя в сферу искусствоведческой, философской, танатологической и онтологической тематики, но делает это в крайне элегантной и поэтической форме.

Список литературы

1. Кошут, Дж. искусство после философии. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://contemporary-artists.ru/art_after_philosophy.html (дата обращения 01.11.2025).
2. Floating Thoughts – Alan Smith [Видеозапись] / реж. А. Fry, 2016. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://alansmithartist.com/the-new-world.html> (дата обращения 01.11.2025).
3. Alan Smith. The New World (after Il Mondo Nuovo by Giandomenico Tiepolo. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://alansmithartist.com/the-new-world.html> (дата обращения 01.11.2025).
4. Bruton, D. With or Without Angels. Oxf.: Fairlights Books, 2023. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.litres.ru/book/douglas-bruton/with-or-without-angels-69062227/> (дата обращения 01.11.2025).
5. Mariuz, A. Giandomenico Tiepolo's Frescoes at the Villa Zianigo. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://live-save-venice.pantheonsite.io/wp-content/uploads/2018/12/Conservation-Archives_Mariuz_2001.pdf. (дата обращения 01.11.2025).
6. Белоусова, Н.А. Искусство Италии // Всеобщая история искусств в 6 тт. – М.: Искусство, 1956-1966. Т. 4. Искусство 17-18 веков, 1963. Под общ. ред. Ю.Д. Колпинского и Е.И. Ротенберга. С. 232—253.
7. Арган, Дж.К. История итальянского искусства. Пер. с ит. – М.: ОАО Издательство «Радуга», 2000. 533 с.
8. Виппер, Б.Р. Из «Введение в историческое изучение искусства» // Виппер Б.Р. Статьи об искусстве. – М.: Искусство, 1970. С. 60—450.
9. Богомолова, Ю.Ю. Образ Пульчинеллы в творчестве Джандоменико Тьеполо на примере росписей «Комната Пульчинеллы» на вилле Дзианиго // Теория и история искусства. 2021. Вып. 3/4. С. 129—148.
10. Старобинский, Ж. 1789 год: эмблематика разума // Старобинский Ж. Поэзия и знание: История литературы и культуры. Т. 2. Пер. с фр. М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 357-500.

**INTERMEDIAL POETICS OF D. BRUTON'S NOVEL
"WITH OR WITHOUT ANGELS":
A DIALOGUE BETWEEN VENETIAN SETTECENTO
AND CONTEMPORARY CONCEPTUALISM THROUGH THE PRISM
OF LITERARY INTERPRETATION**

A.I. Kuznetsova

The chapter analyses the novel by contemporary English writer Douglas Bruton "With or Without Angels" (2023), dedicated to the figure of the Scottish conceptual artist Alan Smith (1941-1919). The key task of the study is to identify the specifics of the relationship between the

personality of a real artist and his literary image. A fundamental role in the interpretation of the novel is played by its intertextual code, which through a series of photo-painting by A. Smith "New World", refers to the key fresco of the same name by the artist of the late Venetian Settecento Giandomenico Tiepolo. To solve the possessions, comparative-historical, biographical and intermedial methods of text analysis are used.

Keywords: Douglas Bruton, "With or Without Angels", English literature of XXI century, Alan Smith, conceptualism, Giandomenico Tiepolo, "The New World", Venetian painting of the XVIII century, literature and painting, intermediality.

5.11. ТИПОГРАФИКА В ДИЗАЙНЕ УПАКОВКИ: ФУНКЦИИ, ЭТАПЫ ГЕНЕРИРОВАНИЯ, ЭМОЦИОНАЛЬНЫЙ КОНТЕКСТ

© А.Е. Архипов, В.Д. Еськов

Глава посвящена обоснованию приоритетной роли типографики как инструмента привлечения внимания потребителей в современном дизайне упаковки. Целью исследования является анализ перспектив использования инструментария типографики для создания эстетически привлекательной и экономически эффективной упаковки продукции. Рассмотрены ключевые аспекты применения шрифтов и других текстовых констант как важного элемента визуальной коммуникации с реальными и потенциальными потребителями. Методика исследования определяется использованием инструментов анализа и синтеза, метода восхождения от абстрактного к конкретному. Особое внимание уделено задачам типографики в дизайне упаковки: от привлечения внимания до создания визуальной иерархии текстовой информации.

Ключевые слова: типографика, дизайн упаковки, шрифт, текстовый контент, позиционирование, бренд, потребительские предпочтения, эмоциональный дизайн.

Макет упаковки предполагает множество композиционных решений и вариаций, являясь творческой платформой для дизайнеров. Но есть и ряд вопросов, которые необходимо учитывать при проектировании макета: что обязательно должно быть на упаковке, как сделать ее визуально привлекательной и информативной, что учесть, чтобы оптимизировать производственные затраты. Также важно проинформировать потребителя о характеристиках товара и вызвать эмоциональный отклик у целевой аудитории.

Проблема привлечения внимания потребителей к товарам и услугам признается одним из наиболее сложных направлений работы маркетологов и дизайнеров. Незаметная и зачастую воспринимающаяся как «само собой разумеющаяся» работа со шрифтом представляется значимой частью графического дизайна. Даже самая творческая и технически сложная работа может быть нивелирована шрифтом, подобранным не гармонично и без настроения.

Искусство оформления печатного текста посредством набора и верстки, основывающееся на определенных, присущих только тому или иному языку

правилах, называется типографикой. Визуальное изображение может выразить настроение гораздо лучше самых красивых слов, вместе с тем нельзя отказываться от использования потенциала типографики в дизайне упаковки. В процессе проектирования практически любого вида упаковки необходим баланс визуальных и текстовых констант [1].

Для удобочитаемости текстового контента дизайнеру необходимо подобрать оптимальные начертание, гарнитуру и кегль шрифта. А для его интеграции в графическое пространство упаковки должны использоваться различные приемы типографики [2].

Типографика является универсальным элементом дизайна, поскольку не только помогает донести идею, но и делает текстовый контент эмоционально привлекательным и экономически эффективным. Принято считать, что «хорошо продуманный дизайн упаковки является главным инструментом продвижения продукта» [3]. Действительно, покупатель оценивает, прежде всего, визуальную привлекательность товара и привлекательность его упаковки. Потребительские характеристики товара должны моментально «считываться» и положительно влиять на принятие решения о покупке. Иными словами, визуальная часть должна привлечь своей эмоциональной составляющей, а продающий текст на упаковке потребитель должен воспринять максимально быстро, что позволит положительно решить вопрос о приобретении этого товара.

При разработке дизайна упаковки необходим баланс и последовательность всего процесса проектирования. Этот баланс достигается за счет использования визуальных элементов вместе с необходимым на упаковке текстовым контентом. Вместе они определяют и совершенствуют дизайн будущей упаковки продукта. Типографика, как универсальный элемент дизайна, помогает донести идею, делает текстовый контент привлекательным и с маркетинговой точки зрения. Именно поэтому необходимо стратегически и эстетически использовать типографику в упаковке таким образом, чтобы повысить узнаваемость бренда, его предпочтения и окупаемость вложенных в продвижение продукта инвестиций.

Можно преподнести свой продукт в упаковке разной формы (пакет-саше, пакет-подставка, термоусадочная пленка, раскладушка, герметичный лоток, коробка, бутылка), но если информация на нем будет похожа на длинный скучный документ Microsoft Word, то потребитель пройдет мимо и не даже не задумается о необходимости прочитать плохо сверстанный текст. Следовательно, целью типографики на упаковке является как привлечение внимания, так и передача текстового коммуникационного сообщения за максимально короткий промежуток времени [4].

К задачам типографики в дизайне упаковки можно отнести следующие:

1. **Позиционирование продукта.** Визуальные элементы типографики «говорят» громче слов. Тем не менее, нужно помнить, что визуальный язык важен только тогда, когда он создан с помощью тщательно подобранной типографики. Ее грамотное использование позволяет многое сказать о продукте даже на ограниченном пространстве упаковки. Необходимо привлечь существующих и потенциальных потребителей продукта с расстояния в 3 метра к тому, чтобы они взяли упаковку с продуктом в руки. Как показывает коммерческая практика, первая упаковка, которую потребитель взял в руки, на 80% уже приобретенная им упаковка. Типографика, разумеется, не единственное, чем пользуется дизайнер, но это один из приоритетных способов оригинально показать текстовую и информационную часть о продукте на упаковке.

2. **Позиционирование бренда.** Пластика выбранного шрифта или эмоциональная составляющая композиции леттеринга, может невербально позиционировать бренд, осуществляя его восприятие согласно изначальной задумке дизайнера. Выбор и состав типографических элементов позволяет дифференцировать конкретную упаковку.

3. **Формирование потребительского предпочтения.** Эффективно используя типографику наряду с остальными инструментами маркетинга, можно побудить потребителей покупать продукт повторно, испытывая значительную эмоциональную близость с продуктом, упаковку которого потребитель выделил для себя не только как понятную, но и как приятную.

4. **Оптимизация внешнего вида упаковки.** Грамотно подобранный и хорошо сверстаный визуальный контент призван определять успех в привлечении покупателей. Визуальный контент включает в себя изображения фудзоны, графику, цвет и, разумеется, типографику. Разнообразные шрифты разных гарнитур и кеглей, расположенные и закомпонированные по-разному для разных целей, создают различные визуальные эффекты. Существует разница между типографикой, используемой для структурирования технической информации о продукте, версткой продающего текстового блока, созданием бесшовного паттерна средствами типографики, созданием бэкграунда для другого контента средствами типографики, а также компоновкой названия бренда, названия продукта и ключевых его характеристик.

Типографические решения связаны с иерархией текстового контента и сопутствующей технической информации на упаковке. В любом макете изначально нужно прочитать некоторые моменты, а затем уже получить дополнительную информацию. В дизайне упаковки типографика помогает

выделить информацию, определить визуальную структуру и расставить нужные акценты [5]. Структуру всей текстовой информации на упаковке можно поделить на три основных блока.

Первичный блок. В нем содержится вся информация, которая поможет мгновенно идентифицировать продукт и бренд, им олицетворяемый. Именно в такой последовательности, потому что сначала потенциальный потребитель должен четко понять, что это за товар, и только потом к какому бренду этот товар принадлежит. Особенно эта иерархия важна на упаковках небольшого размера, но отличающиеся оригинальностью формы.

Вторичный блок. Этот блок включает в себя тип и/или вкус продукта, рекламный слоган, количество, калорийность и еще несколько важных нюансов, в зависимости от свойств конкретного товара. Основной и вспомогательный текст обычно находится на «продающей», главной стороне упаковки. Этот набор информации имеет приоритетное значение. Покупатели, проходя мимо полки с однотипными продуктами разных производителей, должны определиться с позиционированием бренда и потребительскими свойствами товара.

Третичный блок. Информация на этом иерархическом уровне включает в себя небольшие текстовые материалы, которые клиентами чаще всего игнорируются. Для поиска материалов, в которых содержится информация об ингредиентах, способах приготовления, контактах производителя, необходимо сконцентрироваться.

Какие продающие тексты можно нанести на упаковку:

– **нейминг** (name (англ.) - имя) – название товара, продукта или товарного знака, которое графически изображается в виде запоминающейся части брендинга, чаще всего регистрируется в Роспатенте и является символом принадлежности товара к конкретной компании. Нейминг – это важная услуга, в рамках которой проводится поиск и предлагаются осознанные варианты, как лучше назвать сам продукт: пастилки, леденцы, конфеты, высушенный сок, нектар и др. Или слова «наполненный», «начиненный», «с наполнителем», «с начинкой», «покрытый», «нашпигованный» - все они создают разное настроение и обладают узкой категоричностью;

– **слоган** (лозунг, девиз) – короткое, запоминающееся, ёмкое текстовое рекламное сообщение, которое содержит в себе суть уникального потребительского предложения продукта или передает настроение. Он призван помогать запомнить потребителю или клиенту, про что этот продукт, в чем его отличие от конкурентов или философия. В хорошем слогане должно быть не больше семи слов, лучше – пять, или, даже четыре. Например, слоган для рекламной кампании итальянских кормов для

домашних животных: «LAZZARO. Из Италии с любовью!»; слоган для кондитерского бренда «Хрустящий повод собраться вместе»;

– байлайн (дескриптор) – это короткая фраза (не более 10 слов), описывающая или расшифровывающая то, чем именно является продукт. Особенно он нужен, если у продукта креативное название. Например, бренд «Шары-Вары»: дескриптор «Вкусные шарики из отборного мяса»; бренд «CRISPY TOPS»: дескриптор «Сдобное печенье для хорошей компании». Дескриптор говорит о том, для чего, для кого ваш продукт, что это за продукт, как его готовить или употреблять. Это подсказка, которая должна вызывать аппетит у потребителя и приближать его к покупке;

– легенда – короткое текстовое сообщение максимум в два абзаца, часто в формате сторителлинга, создающее бренду, продукту или компании некоторую эмоционально окрашенную историю возникновения. Легенда позволяет компании или бренду стать чем-то больше, выделиться на фоне конкурентов и придать объема рекламным коммуникациям с потребителем. Например, для улучшения продаж бренда, претендующего на премиальный, важно рассказать, кто основал, как выращивал, в чем выдерживал, чем знаменит, какой смысл в это вложил, куда распределяет прибыль от продажи и т.п.;

– дополнительные стимулирующие тексты на упаковку – иные кроме обязательных тексты на упаковке, например, кроссворд, sudoku, игра на упаковке кукурузных хлопьев; рецепты приготовления на упаковке полуфабрикатов или солений; текст-легенда о бренде или компании создателе и др. Например, оформление текстов для информационного буклета, вкладываемого в упаковку сыров с благородной плесенью *Alti*, описывающего стадии созревания, выдержки и вкусовые свойства сыров.

Итак, можно сделать вывод, о том, что типографика в дизайне упаковки помогает донести информацию и сделать текстовый контент привлекательным. Она призвана быть стратегически и эстетически привлекательной для повышения узнаваемости бренда.

Список литературы

1. Архипов, А.Е., Еськов, В.Д. Системный дизайн: дискурсивно-эволюционный аспект формирования // *European Social Science Journal*. 2013. №2 (30). С. 258–262.
2. Федорюк, В.В. Дизайн этикетки и упаковки // *Экономика. Менеджмент. Арктика: Сб. материалов V студенческой научно-практической конференции Декады науки Института креативных индустрий и предпринимательства*. – Мурманск: Мурманский арктический университет, 2025. С. 265–270.
3. Назаров, Ю.В., Еськов, В.Д. Истоки и предпосылки формирования концепции эмоционального дизайна // *Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова*. 2022. №1-2. С. 267–272.

4. Еськов, В.Д. Эмоциональные приемы в коммуникативном дизайне // Современный дизайн и проблемы высшей школы дизайна: Сб. материалов VIII Международной научно-практической конференции. – М.: Национальный институт дизайна, 2022. С. 46–50.

5. Чернух, Л.А., Томильцева, Л.В. Коммуникационный дизайн упаковки // Бренд-менеджмент. 2023. №1. С. 40–51.

TYPOGRAPHY IN PACKAGING DESIGN: FUNCTIONS, GENERATION STAGES, EMOTIONAL CONTEXT

A.E. Arkhipov, V.D. Eskovs

This article explores the crucial role of typography as a tool for capturing consumer attention in modern packaging design. The aim of the study is to analyze the potential of typographic tools for creating aesthetically pleasing and cost-effective product packaging. Key aspects of the use of fonts and other textual constants as an important element of visual communication with actual and potential consumers are examined. The research methodology is determined by the use of analysis and synthesis tools, as well as the method of ascending from the abstract to the concrete. Particular attention is paid to the tasks of typography in packaging design: from attracting attention to creating a visual hierarchy of textual information.

Keywords: typography, packaging design, font, text content, positioning, brand, consumer preferences, emotional design.

ФЕНОМЕН АЛЬТЕРНАТИВНОЙ ИСТОРИИ И ТРАНСФОРМАЦИИ ИСТОРИЧЕСКИХ ЛОКУСОВ В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ НАРРАТИВАХ

6.1. ПРИЗРАКИ РЕНЕССАНСА. ОБ ОДНОЙ ТЕМЕ ГОТИЧЕСКОЙ НОВЕЛЛИСТИКИ

© А.А. Липинская

В главе рассматривается трансформация итальянской тематики в готической новеллистике конца XIX–начала XX века. Анализируются рассказы Э.Ф. Бенсона, А. Эдвардс, Р.А. Крэма, В. Ли и других авторов, где традиционные мотивы страха и сверхъестественного осмысливаются в новых историко-культурных контекстах. Особое внимание уделяется взаимодействию реалистической детали и символического плана, роли образа Италии как пространства столкновения рационального и иррационального. Показано, как готическая новелла соединяет романтическую традицию с современными эстетическими установками, сохраняя при этом структуру жанровой игры и мотив «встречи с прошлым».

Ключевые слова: готическая новелла, Италия, Ренессанс, Э.Ф. Бенсон, В. Ли, сверхъестественное.

Хорошо известны место и функции «итальянских» сюжетов в романе тайны и ужаса – это и притягательная экзотика, и кошмары инквизиции и монастырской жизни (например, в известнейших «Замке Отранто» и «Итальянце»), но и в поздней готике, в частности, в готической новелле (ghost story) итальянские мотивы отнюдь не редки. Что с ними происходит, когда меняется жанровая парадигма?

Начнем с простых случаев, когда Италия – как будто просто место действия, никак не влияющее на развитие сюжета. Но готическая новелла показывает столкновение рационально мыслящего человека с чужим, непостижимым, сверхъестественным, причем особая роль отводится искусно нагнетаемой атмосфере, как это сочетается с солнечным югом? В рассказе Э.Ф. Бенсона «Гусеницы» (*Caterpillars*, 1912) [1] место действия – прекрасная вилла на Итальянской Ривьере, очень подробно описанная, там живет художник – людей искусства действительно тянуло в те края. А потом начинается настоящий ужас: рассказчик, друг художника, приезжает в гости и видит кошмары, предвещающие (как выяснилось позже), что художник умрет от рака, так же, как это случилось некоторое время назад с другим человеком, занимавшим ту же комнату. Виллу приходится снести. Этот совершенно типовой рассказ о нехорошем месте, но локация весьма

необычна. Бенсон зачастую уделяет много внимания конструированию символического пространства, и можно предположить, что описание виллы отнюдь не просто декоративный кусок. Автору важно, чтобы место осознавалось как солнечное и безопасное – тем больше ошарашивает его темная изнанка. Это классический для жанра троп – ужас приходит откуда не ждали, читателя сначала как будто расслабляют, а потом ставят лицом к лицу со страшным (в рассказе того же Бенсона «Храм» (*The Temple*, 1928) [2] алтарь для кровавых жертвоприношений обнаруживается на кухне прелестного домика, окруженного цветущим садом). Италия в «Гусеницах» не готическая, а самая обыкновенная, курорт и мекка художников, но, по закону жанра, под благостной поверхностью прячется страх.

Но есть тексты, несомненно принадлежащие к готической новеллистике или, как минимум, к ней примыкающие, в которых очевидно переосмысляется старинная традиция. Таковы два рассказа Амелии Эдвардс. «Трагедия в палаццо Барделло» (*The Tragedy in the Palazzo Bardello*, 1874) [3] почти до самого финала выглядит как готическая новелла: молодые жизнерадостные англичане (люди, для которых как будто не существует зловещих тайн), медовый месяц в старинном палаццо, таинственная гибель новобрачной, но в самом конце выясняется – мы имеем дело с обычным преступлением: молодой проповедник сошел с ума и натворил бед, видимо, решив, что смерть убережет девушку от ереси (пара, судя по всему, придерживалась англиканской веры). Здесь очень хорошо видно, что история с привидениями и детектив – смежные жанры, отличаются они, в сущности, лишь природой антагониста (и потому в одном случае финал выглядит как изобличение и кара, в другом – может оказаться каким угодно). Итальянские мотивы и безумный католический проповедник отсылают к старой готике, очевидная установка на достоверность и топографическая точность – к готике более поздней, а вот финал на таком фоне становится сюрпризом – автор очень хорошо понимает специфику материала и сознательно играет с читательскими ожиданиями. И еще один момент, между прочим, объединяющий и большинство собственно готических новелл про Италию – фигура иностранца. Чаще всего это турист или ученый, тот самый рационально мыслящий персонаж, который сталкивается, согласно формуле жанра, с жутким и неведомым (в готическом же романе все герои принадлежат одной культуре, там роль чужого пространства играет замок или монастырь, а здесь – целая страна).

Вторая новелла Эдвардс об Италии – это «Одиннадцатое марта» (*The Eleventh of March*, 1863) [4] из цикла «Мисс Кэрю». События представлены как записи в дневнике сорокалетней давности. Прием восходит к готике

конца XVIII столетия, но в данном случае перед нами снова рассказ путешественника, человека другой культуры, художника, зарисовывающего горные пейзажи. И вот на фоне прекрасного ландшафта он замечает молодого монаха с изможденным лицом и жутким взглядом. Просто видит, пугается и уходит – но, в соответствии с законами жанра, в тексте есть подсказка: взгляд монаха преследовал рассказчика, в оригинале – *haunted* [4, р. 46] (труднопереводимый глагол, традиционно применяемый к призракам). Монахи расположенной неподалеку обители принимают рассказчика у себя, и за обеденным столом он снова видит загадочную фигуру. Оказывается, все верно, местный, совершил убийство, потом сам пал от руки мстителя и с тех пор периодически является живым. И рассказчик верит, хоть и рассуждает о возможности рационального объяснения (типичный момент для жанра). От странного переживания его отделяют время и пространство – случилось все, напомним, сорок лет назад, в Италии; последнее подчеркивается не только топонимами и деталями пейзажа, но и некоторыми репликами монахов, данными в оригинале, но понятными без перевода (*miò padre, signore* и т. д.). И еще важный момент: Эдвардс, как и другие авторы, упоминаемые в статье, действительно бывала в Италии. Уолполовский замок Отранто, как известно, совершенно не похож на реально существующую одноименную достопримечательность, а вот в готических новеллах, написанных в эру расцвета туризма, к тому же, зачастую гуманитарно образованными авторами, Италия – настоящая, исторически, географически и этнографически достоверная, за исключением наличия призраков. Контекст и некоторые внутренние законы жанра, тяготеющего к прозаической достоверности и современности, заставляют знакомые истории о преступных монахах звучать совершенно иначе.

Рассказ «Белая вилла» (*The White Villa*, 1895) [5] Ральфа Адамса Крэма на более типичную для жанра тему «дом с привидениями», но здесь снова дотошно, можно сказать, профессионально выписана локация – двое молодых героев, как и сам автор, по основной специальности архитекторы. Юноши опоздали на поезд и заночевали в пустующей вилле, очень старой и совершенно запущенной, заросшей, таинственной (еще ничего необычного не произошло, а слово *mysterious* прозвучало в тексте уже два раза). Один уснул, а другой, рассказчик, услышал странные звуки вроде шелеста дамских юбок и скрипа стульев и кровати, шаги, удар, крик. Призраки невидимы, и им как будто дела нет до живых постояльцев. Это в очередной раз разыгрывается давнишняя трагедия ревнивого мужа и красавицы-жены, с бурными страстями, убийством и настоящими итальянскими бандитами, о чем и рассказывает приезжим местный старичок. Это настоящий концентрат

старых романтических мотивов (память жанра сработала), но вновь увиденный глазами здравомыслящего иностранца, осматривающего достопримечательности. В том же духе написана и «Сестра Маддалена» (*Sister Maddelena*, 1895) [6] о замурованной заживо монахини – тоже классический сюжет, но, надо полагать, если бы это был роман, мы бы увидели всю историю героини, а здесь действует только ее призрак, совершенно безобидный и очень несчастный. Приезжие помогают найти тело и хоронят его по христианскому обычаю, дабы обеспечить душе покой.

Следующую группу новелл можно условно назвать историями о наивном сознании и религиозном синкретизме.

Р.Х. Бенсон, брат Эдварда, поместил в свой сборник «Зеркало леди Шалотт» [7], представляющий собой беседу католических священников о разных загадочных случаях, рассказ отца Бьянчи (*Father Bianchi's Tale*, 1912) [7, p. 139–152], в свое время пережившего весьма нестандартный опыт. К молодому, только что рукоположенному священнику подошла старуха из местных (дело происходило в глухой итальянской деревушке где-то в горах) и попросила отслужить пять месс за душу из чистилища, которая, по ее словам, терпеливо ждет в углу. Пришлось согласиться (не стоит забывать, души из чистилища традиционно и являются в виде призраков). Проблема в том, что священнику все же доводится, пусть и не очень ясно, увидеть в темном углу эту «душу» вместе с быком, выглядящую как традиционные изображения бога Митры. Митраистские культы, сами по себе причудливо сочетающие элементы разного происхождения, действительно были распространены по всей Римской империи, и в рассказе упоминаются остатки такого святилища, когда-то обнаруженные при закладке церкви.

Это случай религиозного синкретизма, конкретно – смешения в народном сознании фрагментов разных культов. Не зря в рассказе история отца Бьянчи сравнивается с повествованием другого священника, служившего в Корнуолле, где, как и в той итальянской деревне, немало архаичных суеверий, сочетающих языческие и христианские элементы. Деревенская бабушка, принимающая древнего бога за заблудшую душу и по доброте душевной просящая за него помолиться, не должна удивлять – удивляет то, что и священник что-то видел. Автор, видимо, просто натягивает идею синкретизма на сюжетный каркас готической новеллы, в соответствии с которым должна произойти встреча современного человека с неведомым, например, с пугающей архаикой, и все это окутано туманом неопределенности: отец Бьянчи видел что-то весьма смутно, он не до конца уверен, что не почудилось, а вот испугался всерьез.

Все это можно прочесть и как изящное эссе об исторической памяти и преемственности: церковь строится на развалинах храма, религии обильно заимствуют друг у друга (с митраизмом действительно так и произошло, находят немало параллелей между ним и христианством). А Италия, точнее, не сама Италия, а Римская империя, это прообраз современной цивилизации и для англичан некий аналог Британской империи.

Вернон Ли (настоящее имя – Вайолет Пейджет) много лет жила в Италии и писала о ней эссе и искусствоведческие сочинения. Ее интересует в первую очередь Ренессанс, одновременно прекрасный и жуткий (каким он, в сущности, и был). Писательница сама утверждала в предисловии к сборнику рассказов о сверхъестественном, что ее истории с привидениями – не совсем о привидениях, они о призраках, живущих у нас в сознании [8, р. IX]. Можно сказать, что речь идет о памяти, фантазиях, субъективном восприятии – и это подход, полностью противоположный подходу антикварной готики в духе М.Р. Джеймса: не пугающее столкновение с хтоническим, пересказанное почти что языком научной статьи, а поэтическая фантазия о тяге к прошлому, прекрасному, противостоящему обыденности. Самая известная из таких историй – *Amour Dure* (1906) [8, р. 1–103]. По сути, это дневник историка Спиридиона Трепки, давно мечтавшего приехать в Италию, чтобы, по его собственным словам, встретиться лицом к лицу с прошлым. Молодой человек увлеченно изучает судьбу жившей в XVI столетии Медеи да Карпи, настолько увлеченно, что это перерастает в одержимость. Медея – фигура собирательная, образ ее соткан из литературных, исторических и живописных аллюзий, это воплощенный миф о Ренессансе, созданный автором, знакомым с творчеством прерафаэлитов и культурой декаданса (где немало персонажей той эпохи в подобной трактовке).

Нас интересует не столько сам образ Медеи, сколько его место в сюжетной конструкции текста и взаимодействие с центральным персонажем. Трепка (поляк, то есть чужой, другой не только в Италии, но и для англоязычного читателя) чувствует себя попавшим в страну мечты, мифологизирует ее и даже в трех незамужних сестрах домовладельца видит античных парок. Он увлекается историей Медеи да Карпи, красавицы, погубившей пятерых своих возлюбленных и, по слухам, задушенной в темнице, и буквально сам влюбляется в нее по портрету. Дальше все разворачивается, несмотря на специфический антураж, по законам классической истории о привидениях. Преступная особа, видимо, не получившая должного погребения и потому ставшая призраком, преследует бедного историка, влюбляет в себя, внушает, что за нее надо отомстить – и в итоге его находят с колотой раной в сердце (так Медея сама убивала не раз).

Присутствует полный набор тропов: портрет как эквивалент изображенного, неуспокоенная преступная душа, одержимость, необъяснимая гибель и вообще некая двойственность оптики – учитывая, что почти все события пересказывает сам Спиридион, а его смерть показана, конечно, со стороны и постфактум, можно списать произошедшее на прогрессирующее психическое заболевание и самоубийство в приступе помешательства. В сущности, это та же схема, что и в антикварной готике Джеймса – только проза Вернон Ли лирическая, напряженная, это не тонкая ироничная литературная игра, а скорее лирическое эссе о замороженности современного человека не только прошлым, но и красотой зла.

«Темные» околоренессансные сюжеты были в те годы явно востребованы – например, у Роджера Патера есть рассказ «Наследство астролога» (*The Astrologer's Legacy*, 1923) [9. р. 102–120], в котором миролюбивый священник едва не подпадает под влияние чаши, служившей некогда в сатанистских обрядах Римской Академии Помпония Лето. Автор придумывает целую криптоисторию: Академия реально существовала, языческим наследием интересовалась, но до прямого заигрывания с дьявольщиной не доходила. Это не столько черная легенда, сколько просто еще одна история о том, как темная сторона якобы светлой эпохи неминуемо, до одержимости притягивает к себе.

Подведем итоги. Итальянская тематика в готической новелле действительно отчасти восходит к роману тайны и ужаса – порочные монахи, замурованные монахини, таинственные рукописи, но принципиально меняется угол зрения: теперь мы смотрим на все это не изнутри, а глазами путешественника-иностранца, пораженного встречей с непостижимым. Сама страна, ее нравы и архитектура при этом описаны существенно точнее и реалистичнее – за прошедший век изменился не только литературный контекст, сменился уровень исторических познаний, вырос интерес к прошлому, а главное, стал массовым туризм, и авторы страшных рассказов, писавших на итальянские темы, писали уже не фантазии о далеких краях, они перерабатывали реальные путевые впечатления.

По-прежнему изобилует околорелигиозная тематика, но полюса напряжения теперь – не религиозный и секулярный, а христианский и языческий. Многослойное наследие бывшей Римской империи становится поводом порассуждать о совсем другой империи и о феномене исторической памяти.

И, наконец, происходит переосмысление Ренессанса, с обостренным интересом к темным его сторонам, притягивающим современного человека вплоть до опасной одержимости.

Готическая новеллистика действительно отчасти продолжает традицию постпросветительской готики в трактовке итальянской темы, но и достаточно серьезно трансформирует ее в силу как внешних факторов, так и специфической внутренней логики этого своеобразного и чрезвычайно гибкого, несмотря на строгие «правила игры», жанра.

Список литературы

1. Benson, E.F. *The Room in the Tower and Other Stories*. – Лондон: Mills & Boon, 1912. P. 156–169.
2. Benson, E.F. *Spook Stories*. Lnd.: Hutchinson & Co. Ltd., 1928. P. 263–286.
3. Edwards, A.B. *A Night on the Borders of the Black Forest*. – N.Y.: Frederick A. Stokes Company, 1890. P. 105–144.
4. Edwards, A. *Miss Carew*. Lnd: Chapman and Hall, 1876. P. 44–52.
5. Cram, R.A. *Black Spirits and White. A Book of Ghost Stories*. – Chicago: Stone & Kimball, 1895. P. 55–82.
6. Cram, R.A. *Black Spirits and White. A Book of Ghost Stories*. – Chicago: Stone & Kimball, 1895. P. 83–114.
7. Benson, R.H. *A Mirror of Shalott. Compised of Tales told at a Symposium*. Lnd: Sir Isaac Pitman & Sons, Ltd. 1912. 301 p.
8. Lee, V. *Hauntings. Fantastic Stories*. – London: John Lane, 1906. XI, 237 p.
9. Pater, R. *Mystic Voices. Being Experiences of the Rev. Philip Rivers Pater, Squire and Priest*. N.Y.: P. J. Kenedy and Sons, 1923. 251 p.

GHOSTS OF THE RENAISSANCE. ON A THEME OF GOTHIC NOVELLISTICS

A.A. Lipinskaja

The article explores the transformation of Italian motifs in Gothic short fiction of the late 19th and early 20th centuries. It analyses stories by E. F. Benson, A. Edwards, R. A. Cram, Vernon Lee and other writers, in which traditional themes of fear and the supernatural are reconsidered within new historical and cultural contexts. Special attention is given to the interaction between realistic detail and symbolic meaning, as well as to Italy's image as a space of collision between the rational and the irrational. The study shows how the Gothic tale combines Romantic heritage with modern aesthetic principles while preserving the genre's core pattern and the motif of "encounter with the past."

Keywords: Gothic short story, Italy, Renaissance, E. F. Benson, Vernon Lee, the supernatural.

6.2. ГОТИЧЕСКИЙ РОМАН НА ПЕРЕСЕЧЕНИИ ИСТОРИИ И МИФА: К ПРОБЛЕМЕ РОЖДЕНИЯ ЖАНРА

© А.С. Загнетин

Цель исследования – раскрыть пути формирования жанра готического романа как явления предромантизма, рождающегося на стыке пробуждения активного интереса читателя к собственному национальному прошлому, пропущенному сквозь призму мифа. Для достижения поставленной цели были использованы историко-литературный, историко-культурный, герменевтический методы исследования. Сделан акцент на

новаторские искания, связанные с пересмотром просветительской концепции искусства, которые привели к оформлению новой шкалы художественно-эстетических ценностей. Рассмотрено становление готического романа и его роль в создании новой мифологии, которая легла в основу современного жанра хоррора. Выявлена историко-культурная семантика центральных образов романа – готического замка и готического пейзажа.

Ключевые слова: готический роман, историзм, миф, замок, пейзаж, Радклиф, Уолпол, ужас, хронотоп.

Историзм как эстетическая категория, за которой стоят способы и формы художественного освоения конкретно-исторического содержания эпохи, выраженной поведением и сознании людей ее представляющих, принимает осознанные очертания в XVIII веке. И хотя оформление художественного историзма исследователи традиционно связывают с романтизмом, а его утверждение в литературе и искусстве приходится на эпоху реализма, становление этой эстетической категории отчетливо просматривается в предромантизме с его устремленностью к национальной самобытности и порождением в его рамках «новых мифологий»: «готики», «оссианизма», «руссоизма», «обновленной античности» [1, с. 34–35]. «Оссианизм» познакомил читателей с сумрачным, туманным и одновременно пленительным, таинственным миром кельтского фольклора, мотивы которого использовал в своих поэмах «Песни Оссиана» шотландский поэт Дж. Макферсон. Художественные открытия «готики», запечатленные в готическом романе, закрепляли в читателях мысли об уникальности собственной культуры и неповторимости отдельных исторических этапов, связанных с судьбами разных народов.

Впервые термин «готический» использовал в 1641 году английский писатель Дж. Ивлин, высказавшийся о «прекрасных готических церквах». В 1672 году английский политик и эссеист сэр У. Темпл обозначил Англию как «одну из готических наций». Использовал этот термин и Дж. Свифт, рассуждая в 1719 году в одном из своих памфлетов о «готических формах правления». Со временем отношение к термину менялось. В XVIII году английский поэт и критик С. Джонсон склонен был видеть в этом понятии проявление британцев к «приключениям», другой английский поэт, уже XIX века, Т. Уоттс-Дантон в готическом увидел «жанр», который принес англичанам «ренессанс веры в чудесное» [2].

Готическое, как особое «чувство», стало осознаваться англичанами после публикации 25 октября 1764 года романа Г. Уолпола «Замок Отранто», определившего ему подзаголовок «готическая повесть». Следует также отметить, что существенное влияние на восприятие «готического» оказал Шекспир своими знаменитыми трагедиями [1; 3]. Кстати, Уолпол в своем Предисловии ко второму изданию романа назвал Шекспира «тем образцом,

которому... подражал» [4]. Многочисленные цитаты из шекспировских пьес, по большей части трагедий, А. Радклиф позже будет обильно вводить в виде эпиграфов к главам своих пронизанных поэтическими реминисценциями готических романов «Удольфские тайны», «Роман в лесу», «Итальянец» (в качестве эпиграфов она использует также и цитаты из романа Уолпола).

Автор первого романа, маркированного как «готический», попытался сформулировать и его жанровое своеобразие. В предисловии к первому изданию, где Уолпол мистифицирует читателя, сообщая тому, что перед ним перевод повести, «написанной на чистейшем итальянском языке» каким-то средневековым автором, он отмечает присутствие в ней «чудес, призраков, колдовских чар, вещих снов и прочих сверхъестественных явлений». Среди существенных моментов, доказывающих «древность» исходного текста, Уолпол отмечает его простоту – отсутствие в нем риторических украшений («в произведении нет напыщенности, нет вычурных сравнений, цветистых оборотов, отступлений и преизбыточных описаний»). Напряженный читательский интерес к роману, по признанию автора, определяется близостью его романа к структуре драмы и поддерживается чувством «ужаса», «главным орудием», которое «не дает рассказу стать вялым» [4].

Исследователи склонны считать, что появление жанра готического романа в теоретическом аспекте подготовил Э. Берк в своей работе «Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного» (1757), где он предложил новую трактовку категории «возвышенного», изъяв из нее категорию «прекрасного». По его мнению, возвышенное, как самая сильная эмоция, основана на страхе или ужасе: «Аффект, вызываемый великим и возвышенным, существующим в природе, когда причины действуют наиболее сильно, есть изумление, а изумление есть такое состояние души, при котором все ее движения приостановлены под воздействием какой-то степени ужаса» [5, с. 88]. Именно ужас (страх), заложенный в основу возвышенного, формирует, как считает философ, изумление и восторг.

Современный исследователь пишет, что Берк сузил категорию «возвышенного» до одной эмоции, отметив определенную «положительность» этой операции: «Заострение внимания на ужасном способствовало проникновению в литературу предромантического периода понятия, которое позднее получило название романтического ужаса» [6]. Появившийся вслед за эстетическим трактатом готический роман на практике продемонстрировал «возвышенное ужаса». Сама же неясность, мистифицирование читателя, мистика, запутанность и алогичность сюжетных ходов вкупе с общим «сумеречным» колоритом готического

романа обнаруживали четкую перекличку с теорией Берка (см. например, название разделов II Части трактата Берка: Раздел 1 «Об аффекте, вызываемом Возвышенным», Раздел 2 «Страх», Раздел 3 «Тьма и неизвестность», Раздел 4 «О различии между Ясностью и Неопределенностью» [5]). Кроме того, категория ужасного выполняла и жанрообразующую функцию, становясь структурообразующим каркасом, определяющим устойчивые признаки жанровых разновидностей готического романа, в котором исследователи выделяют «роман ужаса», «страшную балладу», «драму судьбы» [7, с. 39].

Ужасы готического и связанные с ним загадки и тайны, имеющие необычное происхождение, будоражили воображение читателей, сближали готический стиль с поэтическим (такая параллель в сознании читателей становилась возможной благодаря ощущению разнообразия стиля автора готического произведения, а потому его «неправильности» [6]). Интерес к готическому пересекался у англичан (и очень скоро у представителей других европейских народов) с процессом их национальной и культурной самоидентификации. И это пересечение совсем не случайно: готический роман выступал важной функцией в этом процессе. Активно осваиваемый им мир рыцарства, архитектурной готики, баллад, старых хроник, легенд, эпической поэзии, произведений Чосера и Шекспира, с одной стороны, активно продуцировал в «силовое поле» романа таинственное и сверхъестественное древней мифологии, сопричастное к категории ужасного, с другой, утолял страсть к познанию собственной истории, собственных национальных корней (хотя очень скоро появляются готические романы, связанные не с историческим, а с современным материалом).

Публикация романа Уолпола имела характер сенсации, совершенно неожиданной для автора, ожидавшего шквала критики и насмешек (потому он и мистифицировал авторство своего детища), но никак не ошеломительного успеха. Последующий за этим «готический бум» продемонстрировал необыкновенную востребованность готического романа (точнее, литературной готики) как у тонких ценителей литературы, так и у самой широкой публики в течение полутора веков. Конечно, в этом заслуга не только английских романистов. О генезисе этого феномена очень точно сказал американский критик и новеллист С.Т. Джоши: «И все же не всегда понимают, что после того, как в рождество 1764 г. «Замок Отранто» Хораса Уолпола вышел из типографии на Строберри-хилл, в литературе не произошло немедленной чудесной перемены. Хотя «Старый английский барон» Клары Рив (1777) был прямым подражанием (а на деле упреком) роману Уолпола, понадобился дополнительный импульс

германского романтизма, чтобы запустить “готическое” движение в литературе в 1790-х гг.» [8].

К 1790-м годам в Англии складывается классическая школа готического романа в ее двух основных ответвлениях – «школа страха», связанная с романами А. Радклиф, и школа «ужаса», представленная романами «Монах» (1796) М. Льюиса и «Мельмот-Скиталец» (1820) Мэтьюрина. В первом случае страх трактовался как нечто притягательное, во втором граничил с отвратительным, отталкивающим.

В основе эстетики «школы страха» лежит принцип создания эффекта *Suspence*, неподражаемым мастером которого являлась Радклиф. Американский писатель Говард Лавкрафт, продолжатель готической линии в литературе первой половины XX века, восхищался способностью своей английской предшественницы искусно заражать читателя ощущением безмерного страха через детали обстановки и сюжетные ходы [9].

Нагнетание атмосферы страха в готическом романе связано, в первую очередь, с замкнутым пространством, воплощенным, чаще всего, в образе «прóклятого» обветшалого замка (по мере развития жанра – это может быть собор, кладбище, готический особняк), во внешнем силуэте и внутренних покоех которого просматриваются архитектурные приметы средневековой готики. Комнаты этого замка отмечены оккультной символикой и заполнены средневековой атрибутикой – старинной мебелью, светильниками, древним оружием, рыцарскими доспехами, старыми портретами, изображающими предков владельца. Коридоры замка запутаны, за дверью, затянутой паутиной или спрятанной за книжными полками старинной библиотеки, скрывающей потайной вход, открываются тайные ходы, ведущие в подвалы, склепы или заброшенный флигель замка, обдуваемый всеми возможными холодными ветрами. Время от времени здесь звучит странная музыка, слышатся подозрительные звуки – не то голоса, не то вой ветра. Колеблющиеся по стенам тени от зажженных светильников, пробуждают нетопырей, откуда ни возьмись, пугая героиню, может появиться черный кот, ворон и т.д., в общем, животное, имеющее демоническую репутацию. Под стать замку с его пугающей атмосферой и примыкающий к нему пейзаж.

В своей работе «Формы времени и хронотопа в романе» М.М. Бахтин отдельно останавливается на хронотопических отношениях готического романа, делая особый акцент на историческом пространстве «замкового времени», несущего в себе для героев романа черты «чужого мира», который в античном и барочном романе фокусировался не во временных, а пространственных характеристиках – в них этот «чужой мир» отделялся от «своей страны» романских персонажей морем и далью. Бахтин пишет:

«К концу XVIII века в Англии слагается и закрепляется в так называемом “готическом”, или “черном”, романе новая территория свершения романских событий – “замок” ... Замок насыщен временем, притом историческим в узком смысле слова, то есть временем исторического прошлого. Замок – место жизни властелинов феодальной эпохи (следовательно, и исторических фигур прошлого), в нем отложились в зримой форме следы веков и поколений в различных частях его строения, в обстановке, в оружии, в галерее портретов предков, в фамильных архивах, в специфических человеческих отношениях династического преемства, передачи наследственных прав. Наконец, легенды и предания оживляют воспоминаниями прошедших событий все уголки замка и его окрестностей» [10, с. 394].

Этот мир старого замка размывает границы между сегодняшним и вчерашним днем: в событиях, в которые вовлечены герои (у Радклиф – это героиня), начинают «сквозить», говоря словами Пушкина, «дела давно минувших дней, преданья старины глубокой». И эта старина не только глубокая, но и «мрачная», зафиксированная, обычно, в старинном предании-мифе о проклятии, предательстве, преступлении, совершенных в стенах этого замка, которые должны, согласно все тому же преданию, страшно отозваться в судьбах потомков. Прошлое, таким образом, «вливается» в настоящее через пространство древней легенды, влияя на будущее героя. И даже в том случае, когда давние события не имеют прямого отношения к главному персонажу, он, так или иначе, вовлекается в водоворот событий, попав в «готический дом», воспользовавшись каким-то предметом «с историей», вступив в контакт с ирреальными силами и т. п.

Эта размытость и проницаемость пространства/времени в готическом романе и порождает эффект *Suspence*, создающий ощущение погружения в засасывающую таинственную ирреальность. И даже неременное рациональное объяснение к финалу романа у Радклиф всего мистического и иррационального не снимает воздействие этого эффекта на читателя. Интересно в этом отношении объяснение Н.Я. Берковским природы страха у Радклиф. Он отмечает, что «страшное» у английской писательницы «входит в суть вещей». Ужасы Уолпола в его «Замке Отранто» – это просто «всякая небывальщина». У Радклиф же самые простые вещи неизменно оборачиваются страшной стороной. Страшное заключается, например, в «Удольфских тайнах» не столько в самом старинном замке, сколько в двери без запора в спальню героини, которую ночью кто-то пытается открыть, и вещи, которыми героиня завалила дверь, начинают медленно сдвигаться с места. Страшное, пишет исследователь, рождается у Радклиф «из

банальностей, из прозы жизни» – все мучительные испытания героини, ужасы, обрушивающиеся на нее, в финале романа имеют весьма прозаическое объяснение: героиня является объектом манипуляций своего дальнего родственника, представителя наступающего «делового века» Монтони, который через запугивание пытается получить от нее, богатой наследницы, отказ от доли в наследстве. В своей страшной «готической сказке» Радклиф предельно «конкретно исторична»: на пороге – век деловых людей, в котором «простые вещи, деловые отношения, имущественные отношения» пронизаны одновременно банальщиной и ужасом [11, с. 131, 132].

Помимо средневекового замка, в готическом романе важное место занимает пейзаж, на который также падает зловеющий «отсвет» готики. Его предшественником выступает «ночной пейзаж» представителей английской «кладбищенской поэзии» Э. Юнга и Р. Блэра, которые создали и ввели в художественное пространство английской лирики особый комплекс мотивов, включенных в «ночной пейзаж»: образ «луны», «кладбище», «могилу», «могильный памятник», «склеп», сформировав тем самым своеобразный лирический хронотоп, усвоенный позже готическим романом. Поэмы «Ночные размышления» (1742–1745) Э. Юнга и «Могила» (1743) Р. Блэра пронизаны мотивами готических текстов («сумрак», «темнота», «лунный свет», «неясность»), создающей эффект тайны и формирующей иррациональные эмоции и страсти. В этих поэмах важно не только о «чем» они, но и «как» об этом сказано. Оформление готических пейзажей в готических романах также связано с эстетическими идеями У. Гилпина, повлиявшего на пейзажную готику Анны Радклиф – самого знаменитого представителя английского готического романа. В своем трактате «Наблюдения, относящиеся к живописной красоте...», вышедшем в 1789 году (в этом же году был опубликован и первый роман Радклиф), Гилпин расширяет категорию «возвышенное» за счет введения в него понятия «живописного», которое, по его мнению, проявляется только в дикой, «неокультуренной» человеком природе – в горных вершинах, окутанных туманом, в бурных речных потоках и водопадах, в непроходимых лесах, озерах, отражающих бездонное небо и т.д.

Следует отметить, что пейзаж определенной культурной эпохи непременно включает в себе ее доминантные черты. Пейзаж готического романа принадлежит одновременно двум культурным эпохам – современной автору эпохе сентиментализма с ее культом умиротворенной «естественности» и, в обратную историческую перспективу, – средневековой эпохе с ее «готической вертикалью», выражающей устремленность к

«горним высям» и сочетающейся с напряженной рефлексией «возрождающейся души» [11, с. 132].

Готическая вертикаль композиционно выражала систему мироздания, выстроенную от тьмы к свету, от Зла к Добру, от низменного (низа, Ада) через «срединный», земной (горный) мир Чистилища в возвышенном (небу, Раю, Богу). В реальной жизни средневекового города готическая вертикаль воплощалась в готическом соборе, своего рода, культурной модели мира средневековья. Вне города готическая вертикаль отчетливо просматривалась в готическом замке. Пейзажа в изобразительном искусстве готики как такового еще не было, но отдельные его элементы выражали символику мироздания в готических витражах, фресках, иконографии. Например, крутые, скалистые горы, винтом вкручивающиеся в небо, являли собой символический знак трудного восхождения к Богу.

В готическом романе прослеживаются две модели пейзажа: возвышенный («sublime») в духе эстетических штудий Голпина и сентименталистский, умиротворенный, идиллический («idyllic») [12]. Сочетание этих двух пейзажей в пределах художественного пространства готического романа реализует оппозицию верха – низа, вертикали – горизонтали, где вертикаль воплощается, по преимуществу, в собственно готическом, бурном, «возвышенном», «живописном» пейзаже, связанном с замками, скалами, громадными деревьями, а горизонталь, по большей части, – в идиллическом пейзаже сентименталистского характера.

Творящееся в романе зло обычно связано с сумерками, покровом ночи, туманом, пасмурной погодой, в то время как залитый светом день несет для героев покой и умиротворенность. Мир готического романа обязательно должен включать пейзаж, генетически восходящий к стилистике ночных кладбищенских пейзажей Юнга и Блэра. Этот пейзаж в готическом романе обычно сопровождается страшными видениями и привидениями, странными вещими снами, полуснами, в которых трудно разобраться – где сон, а где явь. Главные события (кульминация) готического романа обязательно развиваются ночью: ночная жизнь природы сопровождается либо страшной бурей, ударами молнии, раскатами грома, либо пейзаж подсвечен полной луною, которая, согласно ее мифосимволическим характеристикам, связана с инфернальными образами – оборотнями, мертвецами, духами. Согласно античным мифологическим представлениям, которые широко использовались в европейской литературной традиции, Луна – спутница Гекаты, богини тьмы и мрака, отмеченной демоническими чертами доолимпийской мифологии, связывающими это божество с мирами живых и мертвых. В кельтском и германском эпосе образ Луны наделен схожими

функциями. Лунный «готический» пейзаж исполнен тишины, формирующей состояние настороженного ожидания. Еще одно важное место готического пространства – это подвалы замка, пещеры с темницей, склепы, могилы, ассоциирующиеся с хтонической бездной.

Существенной характеристикой готического пейзажа является обветшалость готического замка, наличие руин – «умершей архитектуры», перевоплощающейся в дикую «неокультуренную» природу. Часто замок располагается в горах, на скале, причем он построен так, словно вырастает из нее, также демонстрируя свою «впаянность» живую природу. Значимость готического пейзажа, как главного романного топоса, такова, что в трех романах Радклиф из шести ею написанных он даже выносится в название: «Замок Этлина и Дайнбена», «Удольфские тайны» («Тайны Удольфского замка»), «Роман в лесу» (или «Лесной роман»).

Неотъемлемой частью «страшного» пейзажа у Радклиф обязательно выступает лес. В формировании готического антуража он имеет такое же значение, как и готический замок, готическое аббатство. Идейная и художественная нагрузка этого топоса подчеркивается писательницей посредством номинирования его в качестве названия одного из лучших ее романов «Роман в лесу» (что совсем не исключает присутствия в этом романе готических замков и монастырей). В художественном пространстве романов Радклиф героиням суждено постоянно блуждать не только по пустым залам, лабиринтам подземелий, винтовым лестницам, склепам мрачных замков и монастырей, но и по ночному лесу в окружении мрака, ужаса и запустения. И если замок является архетипическим образом готического мира, то лес – это древнейшее архетипическое пространство, связанное с мифологической топографией, где четко противопоставлен дом, как «свое» пространство, и лес, как пространство «чужое», опасное, населенное враждебными существами и пронизанное демонизмом. Эта мифологическая топография была в свое время органично воспринята рыцарским романом, который, в свою очередь, существенно, «эталонно» повлиял на формирование готического романа [13, с. 67].

Блуждание по дремучему, мрачному лесу в европейской литературной традиции закрепляется в значении символической утраты своего жизненного пути. Именно так трактует образ «сумрачного леса» Данте в «Божественной комедии»: «Земную жизнь пройдя до половины, / Я очутился в сумрачном лесу, / Утратив правый путь во тьме долины. / Каков он был, о, как произнесу, / Тот дикий лес, дремучий и грозный, / Чей давний ужас в памяти несущ!» [14, с. 17]. Как это похоже на ощущения героинь Радклиф. Так, в «Лесном романе» героиня по имени Аделина блуждает по мрачному

Фонтенвильскому лесу, обрамляющему зловещее аббатство Сен-Клер (показательно совпадение названия этого аббатства с названием монастыря в «Удольфских тайнах», где был похоронен отец Эмили). Эти блуждания описаны таким образом, что у читателя вслед за героиней возникает ощущение замкнутости в особом мире, полном загадочных и фантастических ощущений, за пределы которого невозможно вырваться. И в какой-то момент Аделина произносит знаменательные слова, обращенные к слуге: «Помоги мне только убежать из леса, и ты заслужишь мою вечную благодарность. Только бы выбраться из этого леса – и за пределами его я ничего не боюсь!» [15]. Далее героиня все же сумеет покинуть пределы леса, и с ней будут связаны очередные драматические события, но они уже не будут окутаны «лесной» зловещей атмосферой таинственности, создающей эффект «ужасного».

В «Удольфских тайнах» формирование эмоции «ужаса» в рамках всего романа идет в ином направлении – сосредоточение ужасного в романе оказывается Удольфский замок. Описание замка Удольфо в XVIII главе романа, пожалуй, самое грандиозное и развернутое описание готического сооружения у английской писательницы, поражающее воображение читателя. Образ замка – квинтэссенция готического. Он находится в узком ущелье, в самом сердце Апеннин. Писательница наделяет его чертами живого существа: «Хотя он в эту минуту освещался заходящим солнцем, но готический стиль его сооружений и серые стены, покрытые плесенью, придавали ему мрачный, угрюмый вид. Пока она рассматривала его, свет погас на его стенах, оставляя за собой печальный фиолетовый оттенок, который все сгущался, по мере того как испарения ползли вверх по горе, тогда как наверху зубцы все еще были залиты ярким сиянием. Но вот и там лучи скоро погасли, все здание погрузилось в торжественный вечерний полумрак. Безмолвное, одинокое, величавое, оно как бы царило над всем окружающим и сердито хмурилось на всякого, кто осмелился бы подойти к нему. В сумерках очертания его стали еще суровее». Замок массивен и громаден, его ворота, башни, арки и шпили поражают воображение исполинскими размерами. Зимой по замку «рыщет» холодный ветер, а падающие с него время от времени зубцы башен грозят смертью его обитателям. По его извилистым коридорам и переходам легко заблудиться. В тех комнатах, где сохранилась мебель, она «казалась такой же старинной, как и самый дом, но сохранила вид величия и былой роскоши, хотя была покрыта слоем пыли и уже приходила в разрушение от сырости и ветхости» [15].

Такое пристальное внимание к облику готического замка не случайно (далее писательница на протяжении многих глав будет «водить» читателя по

его внутренним покоям), так как этот замок является не просто главной площадкой разворачивающихся вокруг Эмилии страшных событий, но, в определенном смысле, главным героем романа.

К замку также примыкает мрачный густой лес, в котором много лет назад одним ненастным осенним вечером пропала его хозяйка синьора Лаурентини, благодаря чему замок перешел во владение роду Монтони. А пропавшую синьору время от времени видят «бродящей по лесу и вокруг замка по ночам». Эта история спроецирована на судьбу самой Эмилии, которая должна повторить судьбу бывшей владелицы Удольфо.

Итак, готический роман является художественно-эстетическим феноменом второй половины XVIII – первых десятилетий XIX вв., связанным с развитием кризиса просветительских идей и рационалистической эстетики. Созданный в рамках предромантизма, он несет в себе черты переходности от эпохи Просвещения к романтической эпохе. С художественной практикой готического романа в сознание современников входят новые эстетические категории, такие как «ужасное», «живописное», «таинственное», «возвышенное», объединяющиеся в единый комплекс «готического», соотносимого с миром Средневековья. Главным топосом готического романа обычно является старинный готический замок, вписанный в «дикий» экзотический пейзаж, отмеченный чертами мифологической топографии. Мир готического романа также включает «умиротворенный» лунный пейзаж, генетически восходящий к стилистике ночных кладбищенских пейзажей Юнга и Блэра. Мифологически маркирован и сам замок, в своих хронотопических характеристиках выступающий для героев романа в роли «чужого мира», грозящего гибельными контактами с ирреальными, сверхъестественными силами, подпитываемыми каким-то повлекшим проклятием преступлением, совершенным в далеком прошлом в стенах этого замка. Рождение жанра готического романа и его огромный успех у читателей на протяжении полутора веков наглядно демонстрирует разрастающийся во второй половине XVIII века интерес к собственной истории и культуре, пропущенных сквозь призму мифа, что запечатлен в старинных легендах и преданиях. Сама литературная готика, в свою очередь, станет источником новой мифологии, определившей, в частности, расцвет в XX веке сверхпопулярного сегодня жанра хоррор с его отработанной «технологией страха».

Список литературы

1. Напцок, Б.Р. «Готические» образы в трагедии У. Шекспира «Макбет» // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. 2008. №3. С. 109–112.

2. Красавченко, Т.Н. Блум, К. Готические истории: склонность к ужасам с 1764 г. до наших дней. Bloom C. Gothic histories: The taste for terror, 1764 to the present. L.; N.Y.: Continuum, 2010. VIII, 211 p. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/2012-01-004-blum-k-goticheskie-istorii-sklonnost-k-uzhasam-s-1764-g-do-nashih-dney-bloom-c-gothic-histories-the-taste-for-terror-1764-to-the> (дата обращения: 15.07.2025).
3. Напцок, Б.Р. Английский «готический» роман: к вопросу об истории и поэтике жанра // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. 2008. №10. С. 139–144.
4. Уолпол, Г. Предисловие по второму изданию романа «Замок Отранто» // Гораций Уолпол, Жак Казот, Уильям Бекфорд: Фантастические повести / Издание подготовили В.М. Жирмунский и Н.А. Сигал. – Л.: Наука, 1967. 296 с. (Литературные памятники). [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://lib.ru/INOOLD/UOPOL/wallpoll1_1.txt (дата обращения: 15.07.2025).
5. Берк, Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного. – М.: Искусство, 1979. 237 с.
6. Тютюнник, И.А. Истоки предромантических идей в английской литературной критике XVIII века: Автореф. ... канд. Филол. Н. Н. Новгород, 2005. 23 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_002973070/?ysclid=mdbzjdjhyv294946420 (дата обращения: 15.07.2025).
7. Ладыгин, М.Б. Концепция мира и человека в литературе предромантизма // Проблемы метода и жанра в зарубежной литературе: сб. науч. Тр. / отв. ред. Проф. Н.П. Михальская. – М. Изд-во МГПИ им. В.И. Ленина, 1982. С. 34–51.
8. Джоши, С.Т. Г.Ф. Лавкрафт: Жизнь / перевод М. Фазилова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://samlib.ru/f/fazilowa_m_w/joshi3.shtml (дата обращения: 15.07.2025).
9. Лавкрафт, Г. Сверхъестественный ужас в литературе [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://lib.ru/INOFANT/LAWKRAFT/sverhestestvennyj_uzhas_v_literature.txt (дата обращения: 15.07.2025).
10. Бахтин, М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. – М.: Художественная литература, 1975. С. 234–408.
11. Берковский, Н.Я. Лекции и статьи по зарубежной литературе. – СПб.: Классика, 2002. 480 с.
12. Маругина, Н.И., Ламинская Д.А. Концепт «природа» в русской и английской языковых картинах мира // Язык и культура. 2010. № 2 (10). С. 36–45.
13. Мелетинский, Е.М. О литературных архетипах. – М.: Изд-во РГГУ, 1994. 136 с.
14. Данте, А. Божественная комедия. – М.: Правда, 1982. 640 с.
15. Радклиф, А. Удольфские тайны / перевод Л. Гей [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://litlife.club/books/149711/read?page=65> (дата обращения: 15.07.2025).

THE GOTHIC NOVEL AT THE INTERSECTION OF HISTORY AND MYTH: TOWARDS THE BIRTH OF A GENRE

A.S. Zagnetin

The purpose of the study is to reveal the ways of the formation of the genre of the Gothic novel as a phenomenon of pre-romanticism, which is born at the junction of the awakening of the reader's active interest in his own national past, seen through the prism of myth. To achieve this goal, historical, literary, historical, cultural, and hermeneutic research methods were used. The emphasis is placed on innovative searches related to the revision of the educational concept of art, which led to the design of a new scale of artistic and aesthetic values. The article examines

the formation of the Gothic novel and its role in the creation of a new mythology, which formed the basis of the modern horror genre. The historical and cultural semantics of the novel's central images – the Gothic castle and the Gothic landscape – are revealed.

Keywords: Gothic novel, historicism, myth, castle, landscape, Radcliffe, Walpole, horror, chronotope.

6.3. АЛЬТЕРНАТИВНАЯ ИСТОРИЯ В КОНТЕКСТЕ АМЕРИКАНО-ЕВРЕЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (М. ШЕЙБОН «СОЮЗ ЕВРЕЙСКИХ ПОЛИСМЕНОВ»)

© О.О. Несмелова, А.В. Струкова

В данной главе авторы обращаются к роману Майкла Шейбона «Союз еврейских полисменов» (2007), отличающемуся оригинальным жанровым сплавом детективного повествования и альтернативной исторической прозы. Сюжетной основой произведения является гипотетический «сценарий», при котором в 1941 году в Ситке (Аляска) было создано временное поселение для еврейских беженцев, а государство Израиль было разрушено в 1948 году. На этом фоне авторы выстраивают образ Ситки как крупной идишоязычной метрополии, где и разворачивается детективная сюжетная линия. В произведениях жанра альтернативной истории ключевой особенностью является моделирование измененного хода исторических событий. Шейбон берет на себя ответственность переписывать исторический процесс; через постмодернистскую игру с жанрами он поднимает самые страшные проблемы и трагедии XX века для еврейского народа.

Ключевые слова: постмодернизм, альтернативная история, антиутопия, жанровый плюрализм, мультикультурализм.

Майкл Шейбон – весьма значимая фигура современного литературного процесса – представляет американско-еврейскую ветвь в мультикультурной литературе США. Его творческий путь успешно начался в 1988 г., и на данный момент его произведения широко известны и принесли автору престижные литературные награды. Роман «Союз еврейских полисменов» (*The Yiddish Policemen's Union*, 2007) органически вписывается как в контекст творчества М. Шейбона, так и в постмодернистское течение американской литературы.

Жанр альтернативной истории остается одним из популярных в современной литературе. Мы считаем, что это обусловлено трагическими событиями XX века, необходимостью переосмысления исторического опыта, проблемой человеческой памяти. По мере удаления самого события от сегодняшнего дня, перенесения его в область истории, его истинная документальная основа утрачивает свою первостепенную важность и начинает взаимодействовать с некоторой фантастичностью художественного вымысла. В зарубежном литературоведении данная литературная форма именуется «what if story». В одной из первых рецензий на роман М. Шейбона

было верно подмечено, что, как правило, в романах альтернативной истории присутствует одно допущение, на котором выстраивается сюжет: Гитлер выиграл войну («Фаттерланд» Р. Харриса); вместо Рузвельта президентом США стал Чарльз Линдберг, легендарный летчик, симпатизирующий нацистам («Заговор против Америки» Ф. Рота); красных разбили на подступе к Крыму, где на время закрепились демократическая Россия («Остров Крым» В. Аксенова) или депортация евреев на крайний север («Прайс» Л. Гиршовича) [1].

В романе же М. Шейбона «Союз еврейских полисменов» присутствует сразу несколько подобных допущений, переплетение которых заставляет читателя задуматься над причудливым ходом мировой истории второй половины XX столетия и началом XXI века. История у него несколько раз пошла не тем путем, который мы знаем.

Первое допущение, ставшее сюжетной основой романа, основано на реальном историческом факте: в 1940 году правительство США всерьез рассматривало идею дать приют гонимым нацистами европейским евреям, создав нечто вроде еврейской автономии на Аляске. (Этот законопроект получил название «Билль Кинга-Вэнера»). Однако жители Аляски весьма неодобительно отнеслись к этой идее. Движение протеста возглавил конгрессмен Энтони Даймонд¹, весьма популярная личность того времени. План так и не был реализован, но в альтернативной реальности романа Шейбона нетерпимый конгрессмен Даймонд скоропостижно скончался (погиб в автомобильной катастрофе), и проект еврейской автономии был воплощен в жизнь. Город Ситка, реально существующий городок с населением около 9000 человек, в романе превращается в еврейский анклав с населением три с лишним миллиона человек. Правда, евреи обретают свою землю не навсегда, а оговорен определенный срок аренды в 60 лет, который подходит к концу.

Одной альтернативно-исторической развилкой автор не ограничивается. Литературная игра М. Шейбона с историей продолжается, и в художественной реальности произведения Вторая мировая война заканчивается по-другому: нацисты разгромили СССР, но не смогли победить Америку (Россия вскользь упоминается в романе как ТРР – Третья Российская Республика). Холокост «не случился» в его реальной исторической форме, но тем не менее трагедия Холокоста присутствует в романе в опосредованном виде. Наконец, последний поворот истории у М. Шейбона: государства Израиль не существует, поскольку евреи проиграли войну 1948 года и практически были уничтожены арабами.

Такова завязка романа «Союз еврейских полисменов», действие которого происходит накануне Реверсии – конца срока аренды Ситки. Реверсия для евреев – аналог Армагеддона, Апокалипсиса, ведь отступать им практически некуда. Для своих описаний М. Шейбон прибегает и к другим жанровым формам. Жанр альтернативной истории, как это часто бывает, граничит с жанром антиутопии, и эта грань зачастую плохо определима. Очевидно, что прообразом Реверсии и Армагеддона явился Холокост. В романе «Союз еврейских полисменов» история меняется в период начала Второй мировой войны, соответственно в романе не присутствует Холокост напрямую. Однако погромы и концлагеря, которые существовали до Второй мировой, частично фигурируют в прошлом героев, представителей старшего поколения. Отец Ландсмана скорбит по родственникам, погибшим в концлагере, сыщик в подвале отеля видит непарную обувь, молитвенные платки, напоминающие груды личных вещей на складах Освенцима. Трагическая реальность просачивается в альтернативную историю Шейбона через атмосферу потери и обреченности. Соединяя свое историческое допущение с антиутопией, Шейбон косвенно связывает свой роман с богатой традицией повествований о Холокосте, в частности с теми романами, которые были написаны представителями третьего поколения. Осознание приближающейся неизвестности, страх перед будущим охватывают героев. «Доктор, – заводит задумчивый монолог Ландсман, голосом хватая врача за лацкан служебной униформы. – Весьма ценю вашу проницательность, однако между нами, душеведами, скажите мне откровенно, если бы страна Индия подлежала упразднению, а вы вместе со всеми, кого любили, должны были бы через два месяца проследовать куда-то к волку в зубы, к черту на рога, и если половина мира в последнее тысячелетие стремилась бы истребить всех обитателей полуострова Индостан, не рисковали бы вы в таких обстоятельствах стать алкоголиком?» [2, с. 294].

М. Шейбон переписывает исторический процесс, через игру с жанрами и с реальными историческими фактами, он поднимает самые страшные проблемы и трагедии для еврейского народа. Несмотря на то, что автор изменяет историю с одной определенной точки, он намеренно не лишает своих героев и сюжет страха неопределенности, ощущения беспокойства за ближнего. Естественно, это связано с трагической историей еврейского народа в XX веке, с реалиями Холокоста – страх, неизвестность, боль потерь. Автор не отказывается от трагического прошлого, так как это невозможно, сама трагедия и память о ней определяет последующую жизнь героев. Травма не исчерпывает себя, с ней нужно примириться. Он предлагает читателю следующую историческую справку, совмещая реальность истории

с альтернативным ее изображением: «Никогда еще Святая Земля не казалась евреям Ситки столь отдаленной и недостижимой. Она затерялась, где-то на другой стороне планеты, и управляют ей люди, объединенные решимостью не пускать туда никаких евреев, кроме горстки самых запуганных и мелких. Полстолетия арабские воротилы и мусульманские террористы, персы и египтяне, социалисты, националисты, монархисты, пан-арабисты и пан-исламисты, традиционалисты и партия Али вонзали зубы в Эрец Исраэль, окончательно обескровив ее. Иерусалим утопает в намалеванных на стенах лозунгах и в пролитой на улицах крови, столбы и шести украшают отрубленные головы. Правоверные евреи по всему земному шару не оставили надежд однажды поселиться на земле Сиона, но ...трижды надежды евреев терпели крах. В 586-м до Эры Христа, в 70-м и, со свирепой окончательностью, в 1948-м. Даже правоверным трудно сохранять надежды с учетом этой отрезвляющей реальности» [2, с. 28]. Шейбон, хотя и создает свою альтернативную историю, но его история настолько же трагична, как и реальность, евреи проиграли битву за землю обетованную и вынуждены снова кочевать по всему миру. На небольшом кусочке земли, в округе Ситка, люди обеспокоены надвигающейся бедой Реверсии, и страх начинает повелевать ими. По округу ходят слухи, что правительство позволит оставить только сорок процентов населения, и это порождает массовую истерию, в городе появляются экстремисты, которые «с пеной у рта» утверждают, что позволят остаться только пятнадцати процентам, а то и десяти. Они же призывают к вооруженному сопротивлению, к провозглашению округа независимым от территории США. Чувство общего страха начинает влиять не только на население, но и на главного героя, детектива Ландсмана. Несмотря на то, что автор представляет его образ как типичного американского копа, бесстрашного, а порой и нагловатого, и ему свойственно чувство одиночества и ощущение неуверенности в том, что же будет дальше. «В последние годы население бежит из города, бежит, куда может. Туда, где не хватает населения, не хватает кадров. В местечки, жителям которых надоело слушать об этих самых «rogroms» из лживых уст средств массовой информации, представителям которых хотелось бы поближе узнать, что это за штука такая. Ландсман отнекивается, разъясняет, что, насколько ему известно, он никуда не уезжает. Большинство мест и местечек, принимающих евреев на постоянное проживание, требуют, чтобы за них поручился какой-нибудь уже осевший там близкий родственник. Вся родня Ландсмана – покойники, либо жители той же Ситки» [2, с. 30]. Реальность Шейбона находится в преддверии катастрофы, страх одолевает население

города. Это еще раз подчеркивает сращение жанров альтернативной истории и антиутопии.

На этом игра М. Шейбона с жанрами не заканчивается. Вся эта апокалиптическая ситуация разворачивается на основе детективной интриги: главный герой, полицейский детектив Меир Ландсман, со своим напарником Берко Шементом расследуют убийство в отеле Заменгоф². Герой признает свою беспомощность перед надвигающейся опасностью Реверсии, но как профессиональный полицейский, пока весь округ сходит с ума, он честно выполняет свою работу по расследованию преступления и поиску убийцы. Здесь автор мастерски использует многочисленные варианты детектива, и мы можем выделить элементы классического детектива, криминального романа, полицейского романа и, наконец, американского крутого (hard-boiled) детектива.

Сама личность убитого и детали расследования выводят читателя на новый уровень развития темы романа и на постановку новых проблем, и здесь М. Шейбон задействует приемы сатирического жанра. В самом начале расследования детектив Меир Ландсман выясняет личность убитого: это опустившийся, но когда-то талантливый шахматист, единственный сын вербоверского реббе, которого считали мессией и который ушел из семьи, не вынеся груза возложенной на него ответственности. Придуманное Шейбоном название общины «вербоверов» во главе с «вербоверским реббе» явно соотносится с хабадо-хасидским ультраортодоксальным движением в иудаизме, вождем которого является Любавический реббе. М. Шейбон открыто осуждает религиозный фанатизм, изображая общину «вербоверов» как криминальную организацию, члены которой способны на любое преступление против людей, не принадлежащих к их общине, потому что считают их «неправильными» [3].

Несмотря на всю набожность окружения, это не мешает им вершить правосудие преступным образом, но, иронизирует автор, только не в священную субботу. «Если в сознании Менделя и шла какая-то борьба, возникали какие-то неразрешимые конфликты относительно законов, которые он изучал под руководством махрового вербоверского придворного жулья, он этого никогда не проявлял, ни в юном возрасте, ни позже, когда повернулся ко всему этому спиной» [2, с. 134].

Для американского читателя роман представляет собой откровенную сатиру на образ жизни хасидов – замкнутого и исключительно религиозного сообщества. Майкл Шейбон далеко не единственный автор, подвергший критике ограниченность взглядов и догматичность представителей этого течения. К примеру, известный режиссер и писатель Вуди Аллен также

неоднократно затрагивал данную тему в своем творчестве, будь то фильмы или рассказы. Однако именно Шейбон идет дальше всех, представляя хасидов как организованную криминальную структуру, лишив сюжет какой-либо двусмысленности.

Несмотря на то, что Меир Ландсман – еврей, он считает вербоверов своими главными противниками, так как их религиозная нетерпимость усугубляется преступной деятельностью. Детективу выпадает множество испытаний: получение ранения, лишение полицейского жетона, утрата доверия начальства, также информация, что одной из жертв «вербоверов» стала его родная сестра. Ландсман все же раскрывает преступление, и выясняется истинная цель их заговора – организация взрыва на Храмовой горе в Иерусалиме, месте, в котором, согласно древнему мифу, стоял храм, построенный царем Соломоном, и где сегодня находится Наскальный купол – одна из важнейших святынь исламского мира. Именно это место является средоточием арабо-израильского конфликта. Планы взорвать Храмовую гору выглядят для читателя, понимающего, о чем идет речь, абсолютно абсурдными: иудеи планируют взрыв на главной своей святыне. Мечта о строительстве нового храма для них напрямую оказывается связанной с разрушением. Таким образом, с помощью гротеска Шейбон показывает абсурдность религиозного фанатизма, лежащего в основе феномена терроризма. Сатирическое повествование к финалу романа трансформируется в трагическое, и в произведении вновь начинают звучать апокалиптические ноты. Читатель понимает, что расследуемое убийство – это не бытовое преступление, а часть заговора мирового масштаба. Будущее и новое предлагаемое устройство общества не сулит ничего хорошего, оно неопределенно, но терроризм несет в себе не меньшую трагедию, чем страх перед Реверсией.

По сюжету романа детективу не удастся противостоять преступному миру, и заговорщики приводят свой план в действие, разрушая купол. «В соседней комнате обнимаются, роняют слезы радости, роняют кипульки с макушек. На большом телевизионном экране Ландсман видит изображение, которое украсит первые полосы всех газет мира. По всему городу руки верных будут приклеивать и приклопывать эти изображения к стенам, перегородкам, дверям, окнам, ветровым стеклам. Мгновенно появятся постеры с этим изображением, два на три фута, пожалуйста. Верхушка холма в Иерусалиме с аллеями и домами. Плоскость камня. Обожженные зазубрины рухнувшей кладки. Громадный столб грязного дыма. А по низу голубыми буквами: «ДОЖДАЛИСЬ!» От 10\$ до 12.95\$. – Бог мой! Что они делают? Что они сделали? Много пугающего для Ландсмана в этом кадре на

телевизионном экране, но самое шокирующее – что евреи из Ситки произвели некоторые действия над объектом, находящимся в восьми тысячах миль» [2, с. 376].

Теракт, который организовали правоверные евреи, уничтожил священное место для мусульман и стал знаком своеобразного апокалипсиса, тем событием, после которого порядок и мир уже не могут быть достигнуты не только на Ближнем Востоке, но и в других местах Земли. Откровение преступника (Альтер Литвак – одна из ключевых фигур террористической организации) становится просто ошеломляющим для детектива. Проблема приобретает глобальный характер: оказывается, правительство США непосредственно поддерживает идею создания суверенного еврейского государства. Они преследуют цель удалить мусульман из Иерусалима. «Кто стоит за всем этим? – Правительство США. – Вот и я говорю. – Потому что они полагают, что идея запустить кучку чокнутых евреев в арабскую Палестину, чтобы взорвать пару-тройку храмов, побегать за Мессией и начать третью мировую войну – идея очень неплохая» [2, с. 338]. Точкой бифуркации в данном романе является не Холокост и переживание его последствий, а сама идея о еврейском государстве, которая появилась еще в XIX веке. Рассматривать данное произведение правомерно и с точки зрения теории травмы (*trauma studies*): взрыв Храмовой горы неразрывно связан с последствиями терроризма и террористических актов, что можно расценить как переживание травмы 11 сентября 2001 года.

Постмодернистский роман М. Шейбона можно назвать характерным произведением эпохи после 11 сентября, о которой в последнее десятилетие говорят критики и литературоведы. В романе ультраортодоксальные евреи изображены как фанатичные экстремисты, готовые пойти на любые преступления ради достижения своей главной цели – возведения Третьего Храма в Иерусалиме. Такой ход автора неизбежно вызывает у читателей параллели с одним из наиболее страшных и катастрофичных актов террора современности, потрясшим весь мир и заставившим человечество пересмотреть свое восприятие безопасности и угроз.

Майкл Шейбон, как это уже не раз случалось в литературе, оказался провидцем в своих трагикомических предсказаниях и подтвердил знаменитый тезис О. Уайльда, что не искусство подражает жизни, а жизнь искусству. Нынешняя ситуация в Израиле это подтверждает.

Роман М. Шейбона «Союз еврейских полисменов» является классическим постмодернистским романом с его принципом плюрализма, проявляющимся на всех уровнях. В жанровом отношении «альтернативная история» является «триггером» для игры с большим корпусом жанровых форм: детективом во

всех его разновидностях, антиутопией, сатирическим романом, политическим романом. Одной из важнейших проблем современности является проблема терроризма. Несмотря на то, что автор прибегает к изображению иной реальности, он освещает проблемы, которые актуальны для еврейской литературы как одного из отрядов мультикультурной литературы США, – поиск национальной еврейской идентичности; тема утраты и скорби по прошлому; трагическое прошлое, которое продолжает влиять на настоящее и несет в себе травматический опыт. М. Шейбон мастерски наполняет детективную форму массовой литературы элитарным интеллектуальным содержанием: чтобы разобраться во всех хитроумных переплетениях текста, читатель должен обладать недюжинной эрудицией. Наконец, необходимо упомянуть о том, что не вошло в данную главу и сможет стать перспективным исследованием – это языковая специфика романа, выраженная тоже в игровой форме. Писатель наполняет роман специфической лексикой «американского идиша» и собственными комическими неологизмами, которые могут потребовать даже специального «словаря», «гlossария». Наличие двух русских переводов (Юрия Балаяна, 2008 г. и Елены Калявиной, 2019 г.) служит тому подтверждением.

Примечания

1. Энтони Джозеф Даймонд (1881–1953), американский политик, член Демократической партии, был делегатом от Аляски в Палате представителей США с 1933 по 1945 год. Даймонд являлся сторонником государственной независимости Аляски.

2. В название отеля Заменгоф вынесена фамилия создателя языка эсперанто (Людвик Лазарь Заменгоф), который, будучи евреем по национальности, стремился с помощью международного языка преодолеть межэтнические разногласия.

Список литературы

1. Дорфман, М. Другое еврейское государство. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://lamerkhav.wordpress.com/книги/другое-еврейское-государство/> (дата обращения 10.10.2025).

2. Шейбон, М. Союз еврейских полисменов. – СПб: Амфора, 2008. 432 с.

3. Карасик, О.Б. Роман Майкла Чабона «Союз еврейских полисменов»: история и география как основа взаимодействия реальности и вымысла// Тез. Доклада XLIV Международная филологическая научная конференция. Санкт-Петербург, 2015. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://conference-spbu.ru/conference/30/reports/2095> (дата обращения 01.03.2025).

ALTERNATIVE HISTORY IN THE CONTEXT OF AMERICAN-JEWISH LITERATURE (M. CHABON «YIDDISH POLICEMEN UNION»)

O.O. Nesmelova, A.V. Strukova

In this chapter we turn to Michael Chabon's novel «The Yiddish Policemen's Union» (2007), which is distinguished by its original genre blend of detective fiction and alternative historical prose. The plot basis of the work is a hypothetical «scenario» in which a temporary settlement for

Jewish refugees was established in Sitka, Alaska, in 1941, and the state of Israel was destroyed in 1948. Against this backdrop, the author constructs an image of Sitka as a major Yiddish-speaking metropolis, where the detective storyline unfolds. In works of the alternative history genre, the key feature is the modeling of an altered course of historical events. Chabon takes on the responsibility of rewriting the historical process; through a postmodern play with genres, he raises the most terrible problems and tragedies of the 20th century for the Jewish people.

Keywords: postmodernism, alternative history, dystopia, genre pluralism, multiculturalism.

6.4. ВРЕМЯ КАК ПРЕДМЕТ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОСМЫСЛЕНИЯ В ПОВЕСТИ ТЕДА ЧАНА «ИСТОРИЯ ТВОЕЙ ЖИЗНИ»

© И.Б. Казакова

В главе анализируется повесть современного американского писателя Теда Чана (Ted Chiang) «История твоей жизни», относящаяся к жанру научной фантастики. Цель работы – выявление особенностей раскрытия темы времени в «Истории твоей жизни» Т. Чана. Опираясь на культурно-исторический и сравнительный методы, а также на метод интерпретации, автор статьи приходит к заключению, что изображение фантастических событий становится в повести поводом для размышлений о линейном и циклическом восприятии времени, о причинно-следственном и телеологическом способах объяснения мира, о природе памяти, о связи языка и мышления. В результате проведенного исследования автор приходит к выводу о том, что время в повести Т. Чана предстает как сложный, субъективно воспринимаемый феномен, показанный сквозь призму человеческого и иного – чуждого человеку – сознания, что позволяет писателю выйти за пределы традиционных художественных приемов в изображении феномена времени.

Ключевые слова: научно-фантастическая литература, Тед Чан, время, телеология, гипотеза Сепира-Уорфа.

Понятие времени, широко применяемое в философии и в различных науках – и естественных, и гуманитарных – является одним из самых проблемных за всю историю человеческой мысли. В разных контекстах время предстает как онтологическая категория, как физическая величина, как культурный феномен, а также как субъективное переживание. Для художественной литературы важны в той или иной степени все аспекты рассмотрения времени, поскольку, по словам Д.С. Лихачева, «литература в большей мере, чем любое другое искусство, становится искусством времени. Время – его объект, субъект и орудие изображения» [1, с. 233].

Замечание Д.С. Лихачева применимо и к научно-фантастической литературе, которая на всем протяжении своей истории демонстрировала устойчивый интерес к вопросам времени – как физического, так и субъективного. Путешествия во времени и связанные с ними парадоксы («Машина времени» Г. Уэллса, «И грянул гром» Р. Брэдбери), длительный летаргический сон («Когда спящий проснется» Г. Уэллса), футурологические прогнозы («451 градус по Фаренгейту» Р. Брэдбери), альтернативный ход истории («Человек в высоком замке» Ф. Дика) – вот лишь несколько

примеров разработки темы времени в научной фантастике и близких ей жанрах в XIX–XX вв. В современной научно-фантастической литературе тема времени также остается одной из самых востребованных: писатели рассматривают вопросы о специфике протекания времени в виртуальной реальности («Город перестановок» Г. Игана, «Падение, или Додж в аду» Н. Стивенсона), об анабиозе как способе сжать для человека время длительных космических перелетов («Революция в стоп-кадрах» П. Уоттса, «Проект «Аве Мария»» Э. Вейра), о возможности существования мультивселенной с разными вариантами протекания событий («Неандертальский параллакс» Р. Сойера, «Анафем» Н. Стивенсона) и многие другие.

В творчестве одного из представителей современной научной фантастики – американского писателя Теда Чана (1967 г.р.) также можно встретить различные интерпретации темы времени: так, в рассказе «Выдох» описывается вымышленная вселенная, в которой время является конечным ресурсом, а его рассеивание приводит к последствиям, аналогичным состоянию тепловой смерти в реальной вселенной [2]. Герои повести «Тревожность – это головокружение свободы» обнаруживают существование параллельной реальности, в которой их двойники получают возможность прожить другую жизнь, влияя на ход событий с помощью альтернативных решений [3]. В рассказе «Омфал» изображается мир, в котором креационизм имеет статус научной концепции, а его сторонники находят эмпирические подтверждения молодого возраста Вселенной и отстаивают телеологический взгляд на историю природы и человеческой цивилизации [4]. В повести «Жизненный цикл программных объектов» описывается взаимодействие людей с обладающими сознанием виртуальными цифровыми существами, продолжительность жизни которых очень невелика из-за быстро устаревающих технологий, что наталкивает героев повести на размышления о скоротечности времени [5]. В рассказе «Истина факта, истина чувства» внедрение в жизнь устройства, записывающего всю жизнь человека и позволяющего сразу найти и воспроизвести любой момент из его прошлого, сталкивает людей с проблемой искаженных воспоминаний [6].

Наиболее развернуто тема времени у Теда Чана представлена в его повести «История твоей жизни» (1998), в которой время предстает в многообразии его научных и философских трактовок, а также выступает как предмет личностных переживаний и постоянной рефлексии главной героини, пытающейся переосмыслить свою жизнь. Рассмотрим, каким образом феномен времени представлен в этом произведении Т. Чана.

Сюжет «Истории твоей жизни» строится вокруг фантастического события – прибытия на Землю инопланетян и установления контакта с ними. Повествование нелинейно: описание появления зеркал, с помощью которых пришельцы-гептаподы общаются с землянами, контактов с внеземной цивилизацией и внезапного исчезновения пришельцев перемежаются с воспоминаниями главной героини повести – лингвиста, участвующего в расшифровке языка гептаподов, – о своей погибшей дочери.

Центральной проблемой повести Т. Чана является проблема соотношения языка и мышления. Луиза, героиня повести, от лица которой ведется повествование, приглашена в группу ученых, которые должны установить контакт с гептаподами. Постепенно проникая в их язык, Луиза обнаруживает странные особенности их письменной речи: гептаподы используют логографическое письмо, при этом их письменность не выстраивается никаким линейным способом, а образует беспорядочное скопление знаков, названных Луизой семаграммами, без каких-либо намеков на правила пунктуации. В устной речи пришельцев порядок слов также не имеет значения. Тексты, записанные на языке гептаподов, первоначально кажутся Луизе невероятно сложными решетчатыми психоделическими узорами, и освоение этой письменности дается ей с большим трудом: «Как и все другие мои предложения, это выглядело уродливым, словно его разбили молотком, а потом неумело склеили» [7, с. 270]. Но по мере овладения языком пришельцев героиня повести начинает использовать его интуитивно: «Вместо того, чтобы тщательно составлять предложение, прежде чем написать его, я могла сразу начать рисовать штрихи; мои первые штрихи почти всегда сочетались с элегантным изложением того, что я пыталась сказать» [7, с. 282].

Наконец, Луиза осваивает язык гептаподов до такой степени, что начинает думать на этом языке: «Случались похожие на транс моменты, когда их выражал не внутренний голос; вместо этого перед моим мысленным взором возникали семаграммы, разраставшиеся, словно изморось на стекле. <...> Однако мои мыслительные процессы от этого не ускорились. Вместо того чтобы рвануться вперед, мое сознание балансировало на грани симметрии, лежавшей в основе семаграмм. Семаграммы казались чем-то большим, нежели простой язык; это была почти мандала. Я заметила, что впадаю в транс, созерцая взаимозаменяемость исходных посылок и выводов» [7, с. 282–283].

Описывая изменения в сознании героини и в ее восприятии действительности, происходящие под влиянием погружения в язык гептаподов, Т. Чан опирается на гипотезу Сепира-Уорфа (гипотезу

лингвистической относительности) в ее сильном варианте, согласно которому язык определяет мышление [8, с. 25]. Луиза научилась воспринимать мир как гептаподы, и изменения, в первую очередь, коснулись ее восприятия времени: оно стало не линейным, а одновременным.

Чтобы объяснить возможность такого восприятия времени, писатель не только использует вымышленный им язык гептаподов, но и обращается к аналогиям из человеческого духовного опыта и интеллектуального арсенала. В первую очередь, это описываемое многими религиями экстатическое переживание единства бытия. В повести упоминается подобное состояние: Луиза впадает в транс, когда начинает мыслить, как гептаподы [7, с. 282]. Другая аналогия – это младенческое восприятие мира, которое Т. Чан описывает как переживание чистого настоящего. Вспоминая о первых месяцах жизни своей дочери, Луиза размышляет о том, что «сейчас – единственный момент, который ты будешь воспринимать; ты будешь жить в настоящем. Это состояние во многом достойно зависти» [7, с. 294].

Идея о возможности принципиально иного восприятия времени подкрепляется в повести отсылками не только к субъективному человеческому опыту, но и к вопросам, связанным с научной картиной мира. Кроме лингвистов, с гептаподами общаются представители естественных и точных наук, пытаясь выяснить уровень знаний пришельцев. Поначалу люди не понимают базовые принципы физики гептаподов, и понимание начинается только после того, как предметом обсуждения становится принцип Ферма (принцип наименьшего времени), описывающий способ распространения света. Особенность этого принципа заключается в том, что в нем применяется не причинный, а телеологический подход к объяснению физического явления: распространяясь между точками, свет выбирает путь, который потребует наименьшего времени [7, с. 279]. В дальнейшем земным ученым удастся доказать «равнозначность математики гептаподов и людей», описывающей «одну физическую вселенную» [7, с. 275], но при этом выясняется, что пришельцы в качестве базового объяснительного принципа в физике используют телеологию, а не детерминизм. Размышляя об этих различиях в восприятии мира, герои повести приходят к выводу, что оба подхода равноценны с точки зрения соответствия объективной реальности: «Физическая вселенная была языком с полностью двусмысленной грамматикой. Каждое физическое явление представляло собой реплику, которую можно понять двумя совершенно разными способами, причинным и телеологическим; оба были верны <...> У людей развилось последовательное восприятие, у гептаподов – одновременное. Мы переживали события по очереди и понимали их взаимосвязь как причины и

следствия. Они переживали все события одновременно и понимали лежащую в их основе цель. Цель минимизирования или максимизирования» [7, с. 290–291].

Телеологическое описание реалий природного мира возможно, по словам одного из персонажей повести, благодаря тому, «что фундаментальные законы физики симметричны относительно времени, что нет физической разницы между прошлым и будущим» [7, с. 287]. Но к человеческой жизни такой подход кажется неприменимым из-за наличия свободы воли. Т. Чан включает проблему свободы воли в круг философских вопросов, которые он затрагивает в «Истории твоей жизни». Луиза размышляет о том, возможно ли примирить знание будущего со свободой воли, и первоначально приходит к выводу, что одно исключает другое, поскольку, узнав свое будущее, мы всегда сможем его изменить. Но, постепенно погружаясь в язык и мышление гептаподов, она начинает сомневаться: «Наличие свободы воли означает, что мы не можем знать будущее. А нам известно, что свобода воли существует, потому что мы с ней сталкивались. Воля – неотъемлемая часть сознания. Или нет? Что, если знание будущего меняет человека? Пробуждает в нем ощущение безотлагательности, обязует поступить именно так, как он и поступит?» [7, с. 288].

Наконец, Луиза приходит к заключению, что гептаподов с их одновременным восприятием действительности нельзя считать свободными в человеческом понимании, но и связанными в своих действиях они также не являются. «Способ восприятия гептаподов отличается не то, что их поступки совпадают с историческими событиями, а то, что их мотивы также совпадают с историческим замыслом. Они действуют, чтобы создавать будущее, осуществлять хронологию» [7, с. 294–295].

Усвоение Луизой нового способа восприятия времени демонстрируется в повести с помощью фрагментов ее воспоминаний о дочери. В них нет хронологической последовательности, и первоначально они выглядят как случайно выхваченные моменты, не связанные с основной сюжетной линией – расшифровкой языка гептаподов. Но постепенно моменты воспоминаний в повести начинают перекликаться с событиями настоящего времени, при этом временные пласты повествования смешиваются друг с другом: так, Луиза в прошлом помогает дочери выполнить домашнее задание, получив подсказку в настоящем, или же в настоящем покупает салатницу, которую ее дочь уронила на себя в трехлетнем возрасте. В итоге прошлое, настоящее и будущее постепенно сливаются в сознании Луизы: «...Иногда гептапод В захватывает меня целиком, и я одновременно переживаю прошлое и будущее; мое сознание

становится полувековым углем, тлеющим вне времени. В моменты таких озарений я воспринимаю эти полвека как одновременность. Этот период охватывает остаток моей жизни – и всю твою» [7, с. 299].

Изменения в восприятии времени главной героиней повести подчеркиваются автором с помощью грамматических времен, которые он использует в воспоминаниях Луизы о дочери. В начале повести Луиза, как правило, пользуется будущим простым (Future Simple) [9, с. 92–114], которое служит для простой констатации фактов, воспринимаемых героиней как будущее из определенной точки ее воспоминаний. Ближе к середине повествования учащается использование конструкции «be going to», что подчеркивает неизбежность предстоящих событий, и, наконец, к финалу повести для описания будущего остается только настоящее время (Present Simple) [9, с. 144–145], поскольку в восприятии Луизы больше нет последовательности событий – есть только пребывающее настоящее, в котором она одновременно и постоянно испытывает счастье материнства и боль от утраты своего ребенка.

Следует отметить, что образ времени как субъективного переживания, созданный Т. Чаном в «Истории твоей жизни», близок концепции времени, изложенной Аврелием Августином в «Исповеди». Для Августина время существует только в душе человека, которая «растягивается» между тремя модусами времени, присутствующими в ней, – настоящим прошедшего (памятью), настоящим настоящего (непосредственным созерцанием), настоящим будущего (ожиданием) [10, с. 297]. Только Бог, находясь вне времени, может видеть все эти времена одновременно. Но Августин допускает существование гипотетической души, которая может отчасти приблизиться к такому видению: «Если есть душа, сильная великим знанием и предвиденьем, которой все прошлое и будущее знакомо так, как мне – прекрасно знакомая всем песня, то это душа удивительная, повергающая в священный трепет: от нее ведь не сокрыто ни то, что прошло, ни то, что еще остается в веках, как не сокрыто от меня, когда я пою эту песню, что и сколько из нее уже спето, что и сколько остается до конца» [10, с. 308]. В повести Т. Чана наглядно показывается мучительный для героини процесс растяжения ее души [10, с. 303] между этими модусами, но в результате Луиза достигает подобного состояния – единства восприятия своего прошедшего, настоящего и будущего.

Приведенное сопоставление свидетельствует о том, что современная научная фантастика, обращаясь к мировоззренческим и экзистенциальным вопросам, опирается не только на естественнонаучные концепции, но и на многовековые традиции философской и религиозной мысли.

Рассмотрев, каким образом феномен времени представлен в повести Т. Чана «История твоей жизни», можно сделать следующие выводы: писатель использует возможности жанра научной фантастики, чтобы соединить в одном тексте различные подходы к интерпретации этого феномена. Время в повести предстает как сложный, субъективно воспринимаемый феномен, показанный сквозь призму человеческого и иного – чуждого человеку – сознания, что позволяет писателю выйти за пределы традиционных художественных приемов в изображении времени. Анализ повести Т. Чана позволяет выявить важные для современной научной фантастики проблемы, связанные с временем как онтологической категорией и как феноменом индивидуального сознания.

Список литературы

1. Лихачев, Д.С. Поэтика древнерусской литературы. – Л.: Художественная литература, 1971. 415 с.
2. Чан, Т. Выдох // Чан Т. Выдох: Сборник. Пер. с англ. – М.: Издательство АСТ, 2021. С. 53–74.
3. Чан, Т. Тревожность – это головокружение свободы // Чан Т. Выдох: Сборник. Пер. с англ. – М.: Издательство АСТ, 2021. С. 324–400.
4. Чан, Т. Омфал // Чан Т. Выдох: Сборник. Пер. с англ. – М.: Издательство АСТ, 2021. С. 287–323.
5. Чан, Т. Жизненный цикл программных объектов // Чан Т. Выдох: Сборник. Пер. с англ. – М.: Издательство АСТ, 2021. С. 79–217.
6. Чан, Т. Истина факта, истина чувства // Чан Т. Выдох: Сборник. Пер. с англ. – М.: Издательство АСТ, 2021. С. 231–280.
7. Чан, Т. История твоей жизни. Пер. с англ. К. Егоровой // Чан Т. История твоей жизни: Сборник. – М.: Издательство АСТ, 2021. С. 239–305.
8. Ваганова, Е.Г. Языковая картина мира: онтологический анализ // Наука о человеке: гуманитарные исследования. 2015. № 1 (19). С. 20–29.
9. Chiang T. *Stories of Your Life and Others*. New York: Vintage Books, 2016. 146 p.
10. Августин, А. Исповедь Блаженного Августина, епископа Гиппонского. Пер. с лат. М.Е. Сергеевко. М.: Издательство «Ренессанс», 1991. 488 с.

TIME AS AN ARTISTIC THEME IN TED CHIANG'S «STORY OF YOUR LIFE»

I.B. Kazakova

The chapter analyzes the novella «Story of Your Life» by the contemporary American writer Ted Chiang, which belongs to the science fiction genre. The aim of the work is to identify the specific features of how the theme of time is revealed in Ted Chiang's «Story of Your Life». Based on cultural-historical and comparative methods, as well as the method of interpretation, the author concludes that the depiction of fantastic events in the novella serves as a basis for contemplating linear and cyclical perceptions of time, causal and teleological ways of explaining the world, the nature of memory, and the connection between language and thought. As a result of the research, the author concludes that time in Chiang's novella is presented as a complex, subjectively perceived phenomenon, shown through the prism of both human and alien – unfamiliar to humans – consciousness, which allows the writer to move beyond traditional literary techniques in depicting the phenomenon of time.

Keywords: science fiction, Ted Chiang, time, teleology, the Sapir-Whorf hypothesis.

6.5. АНК-МОРПОРК КАК ТРАНСФОРМАЦИЯ ОБРАЗА ЛОНДОНА В ФЭНТЕЗИЙНОМ МИРЕ Т. ПРАТЧЕТТА

© А.А. Волкова

В главе рассматривается трансформация образа Лондона в фэнтезийном художественном мире английского писателя Т. Пратчетта (1948–2015). Проанализированы средства создания образа Анк-Морпорка в произведениях Т. Пратчетта из цикла «Плоский мир». С целью сопоставления образов двух городов рассмотрены особенности лондонского текста, а также образ Лондона в исторических и социокультурных исследованиях. Выявлены способы трансформации Лондона в художественном фэнтезийном мире Т. Пратчетта – гиперболизация отдельных элементов лондонского текста с целью сатирического обличения пороков города, сохранение основного мотива контрастности и замена центральной метафоры Лондона как живого организма на метафору города как механизма.

Ключевые слова: город, городской текст, Лондон, лондонский текст, Терри Пратчетт, Анк-Морпорк, фэнтези.

Терри Пратчетт (1948–2015) – один из самых известных писателей Великобритании, создавший не только новый художественный мир, но и целый жанр сатирического фэнтези. Основным местом действия большинства романов из цикла «Плоский мир» является мегаполис Анк-Морпорк, самый крупный город Плоского мира, во многом являющийся отражением Лондона. В связи с этим, появился вопрос о способах трансформации образа Лондона в художественном мире Т. Пратчетта.

Поскольку мы рассматриваем отражение Лондона в произведениях литературы, необходимо обратиться к понятию «городской текст». Согласно В.Н. Топорову, городской текст обладает семантической связностью, для него кросс-жанровость, кросс-темпоральность и кросс-персональность – важнейшие характеристики. Таким образом, ученый говорит о том, что городской текст – это прежде всего сверттекст, который является единым и связанным благодаря наличию определенного ядра, хотя этот текст писался разными авторами в разное время. «Ядро» городского текста В.Н. Топоров усматривает в «монолитности (единстве и цельности) максимальной смысловой установки (идеи)» [1, с. 26–27].

Городской текст как сверттекст непременно должен обладать некой константой, связующей все тексты в единство. Такой константой, в данном случае, будет являться сам город (внетекстовая ориентация), а также то, какими способами он воспроизводится в тексте (смысловая и языковая цельность). Такими способами могут являться дискурс городской жизни, материальные элементы города (ландшафтные, архитектурные). Кроме того, В.Н. Топоров вывел детерминанты создания городского текста: «климатические, топографические, пейзажно-ландшафтные, этнографически-бытовые и культурные характеристики города» [1, с. 26]. Эти элементы,

которые вслед за ученым мы назовем субстратными, будут доминантными точками, благодаря которым в произведении создается образ города.

П. Акройд называет одной из классифицирующих черт Лондона его особый городской шум, который ученый сравнивает с ревом чудовища. Лондон – большой и активный город, так что шум в нём не прекращается и в ночное время. «Истинно лондонским шумом является эхо шагов случайного прохожего,» [2, с. 109] – говорит П. Акройд, тем самым актуализируя сразу два явления: обезличенность горожан, ступающих по городским улицам и не обращающих внимание друг на друга, и нескончаемый городской шум, который у одних людей ассоциировался с биением сердца, а у других – с рычанием монстра.

Уподобление Лондона некоторому живому созданию свойственно образу города как в литературных произведениях, так и в сознании его горожан. Так, А.В. Соснин определяет метафору живого организма как ключевую в формировании лондонского текста, поскольку многие писатели разных эпох использовали эту метафору в своих произведениях, однако «наделение Лондона такими персонифицированными характеристиками осуществляется с позиции социально-нормированной или идиолектной оценочности говорящего» [3, с. 106].

Существует и другой аспект, так же важный для понимания как самого Лондона, так и текста, который он порождает. Исследователь В.Г. Щукин рассматривает вопрос «пола» города с точки зрения мифопоэтики. Как известно, одним из важнейших принципов мифопоэтики является антропоморфизм, из чего следует, что город в мифологическом представлении должен обладать некоторыми чертами, присущими человеку. Подобной чертой стало женское начало [4, с. 11]. А.В. Сонин говорит о наличии в образе Лондона материнского начала: «Образ города-прародительницы может ассоциироваться не только с максимальным женским плодородием, но и с падением или разрушением» [3, с. 107]. Таким образом, город будет видеться как явление с двойственной природой – и в контексте Лондона, города контрастов, в котором особенностями одновременно выступает шум и его отсутствие, свет и тень, – подобное закономерно.

Одним из основных образов Лондона в художественной литературе можно назвать образ города-лабиринта, порожденный топографическими особенностями города: тысячи путаных улиц образуют своеобразную сеть, которая затягивает горожан, порой навсегда (и тогда этот образ развивается в образ города-тюрьмы). Подобный мотив получил распространение в Викторианскую эпоху.

Образ Лондона в литературных произведениях Викторианской эпохи обладает некоторыми общими элементами. Впервые появляется представление о городе как о некоем живом существе с собственным характером, собственным поведением. Этот мотив отражен, например, в романе Ч. Диккенса (1812–1870) «Холодный дом» (*Bleak House*, 1853), в описании лондонского тумана: «Fog everywhere. Fog up the river, where it flows among green aits and meadows; fog down the river, where it rolls defiled among the tiers of shipping and the waterside pollutions of a great (and dirty) city. Fog on the Essex marshes, fog on the Kentish heights. Fog creeping into the cabooses of collier-brigs; fog lying out on the yards and hovering in the rigging of great ships; fog drooping on the gunwales of barges and small boats. Fog in the eyes and throats of ancient Greenwich pensioners, wheezing by the firesides of their wards» [5, p. 3]. В этом отрывке туман, один из самых узнаваемых элементов образа Лондона, проникает во все части города, в частные дома, отражается в горожанах. Характерный для Ч. Диккенса заклинательный ритм, в этом отрывке реализуемый с помощью часто повторяющегося слова 'fog', создает ощущение, что туман словно бы затягивает горожан в воронку под названием Лондон и, как порождение и часть города, поглощает все вокруг – реализация метафоры голодного монстра. Особенно заметно уточнение о природе города: «a great (*and dirty*)», намеренно взятое в скобки.

Тесная связь между представлениями о Лондоне как о городе «великом», но в то же время «грязном» присутствует и в «Портрете Дориана Грея» (*The Picture of Dorian Gray*, 1890) О. Уайльда (1854–1900). Лондон здесь играет роль греховной обители, подталкивающей героя к падению. Именно с вторжением Лондона «прекрасный юноша» начинает меняться, опошляться и в итоге совершает моральное падение [6]. Город снова выступает в роли чудовища, которое поглощает человека. Однако здесь также актуализируется «блистательность» пороков, снова наталкивая на мысль о совместимости, или, вероятно, неотделимости друг от друга положительного и отрицательного в образе города. Всё это говорит о Лондоне как о городе контрастов, и этот мотив является характерным для образа Лондона того времени.

Более поздние произведения сохраняют многие наработки Викторианской эпохи, однако приносят и новые представления о городе в лондонский текст.

Так, в романе Н. Геймана (род. в 1960) «Никогда» (*Neverwhere*, 1996) Лондон является многоуровневым, сложным топосом, представляющим собой совокупность нескольких «частей», объединенных принципом взаимопроникновения. Ричард, главный герой, не урожденный лондонец,

переехал в Лондон несколько лет назад. До переезда у него сложилось определенное впечатление о городе – на основе фотографий и прочитанной литературы. Стоит отметить, что представления Ричарда о городе – викторианские, т.е. тот Лондон, который герой представлял себе до непосредственного знакомства с городом, является Лондоном в представлении именно литературы Викторианской эпохи. «По книгам и фотографиям Лондон представлялся ему серым, даже черным...» [7, с. 16]. Однако образ реального Лондона вскоре разрушает тот образ, который жил в сознании героя – реальный город представляется ему гораздо более красочным и ярким. Это второй элемент составного образа города, который также носит название «Верхний» Лондон, и в этом случае в романе он противопоставляется «Нижнему» Лондону – своеобразному отражению Лондона реального.

Три составных элемента образа города связаны противопоставлением «свой»-«чужой»: представление Ричарда о Лондоне до переезда является «своим», а реальный, «Верхний» Лондон – «чужим». Обратная ситуация между «Верхним» и «Нижним» Лондоном: когда Ричард попадает в «Нижний» Лондон, уже эта часть является для него «чужой», в то время как «Верхний» город – «своим».

«Верхний» и «Нижний» Лондон, помимо прочего, являются взаимопроникаемыми пространствами: в «Верхней» части существуют люди, которые знают о существовании «Нижнего» города, либо те, которым известен путь туда. Граф Карабас говорит Ричарду о том, что в «Нижнем» Лондоне находятся те, кто «выпал» из жизни «Верхнего» [7, с. 143].

Так, в романе Н. Геймана образ Лондона представлен тремя элементами, связанными друг с другом и находящимися в отношениях взаимопроникновения. Благодаря этому город «упраздняет границы времени и раздвигает пространственные рамки, совмещая и прошлое, и настоящее. Лондон предстает как гипертекст» [8, с. 241].

Подводя итог, необходимо выделить следующее: главной особенностью образа Лондона в художественной литературе остаётся контрастность города. Это город великий, прогрессивный и в то же время грязный, падший и запущенный. Лондон настолько большой и сложный, что во многих произведениях его образ строится из нескольких топосов, либо из нескольких тематически разнородных элементов.

Все перечисленные субстратные элементы можно найти в произведениях Т. Пратчетта, действия которых разворачиваются в городе-государстве Анк-Морпорк. Так, в романе «Стража! Стража!» (Guards! Guards!, 1989) персонаж по имени Моркоу (Carrot), отправившись из

провинции в Анк-Морпорк, впервые видит панораму города: «Зрелище слегка разочаровывало. Ему казалось, над равниной будут возвышаться белые башни с реющими флагами. Анк-Морпорк не возвышался. Скорее он норовил скрыться, прильнуть к земле, как будто опасаясь, что кто-то украдет ее прямо у него из-под носа. Флагов не было» [9, с. 46]. При первом упоминании Анк-Морпорка в романе уже начинает проявляться контрастность, как одна из основных черт города. Хотя в этом отрывке контрастность построена на неоправданных ожиданиях, – как персонажа, так и читателя, – далее читаем: «Анк-Морпорк! Кипящий вечными сварами город с населением в сотню с лишним тысяч!» [9, с. 118–119]. Происходит совмещение восторженного тона и нелестного содержания, в результате чего появляются первые проблески мотива двойственности городской природы Анк-Морпорка: величественное неизбежно идёт с грязным, создавая контраст.

Хотя и в образе Лондона, и в образе Анк-Морпорка присутствует совмещение несовместимых элементов, природа контрастности у этих образов разная. Так, в образе Лондона невозможно отделить одно от другого, либо же обозначить, какая из сторон преобладает, – «величественная» или «грязная». В образе Анк-Морпорка эта черта трансформируется, и на первый план выходят именно пороки города. Это связано, во-первых, с обличением этих пороков, а, во-вторых, с сатирической природой текстов Т. Пратчетта.

Эта особенность становится заметна в частных случаях описания города. Например, в описании реки Анк, на которой построен Анк-Морпорк. Река Анк – это своеобразная трансформированная Темза, и её описание в текстах Т. Пратчетта не лестное: «иногда создается впечатление, будто она течет вверх дном» [10, с. 25–26]. Загрязнение таково, что Анк становится единственной рекой, «на поверхности которой мелом можно было обвести силуэт трупа» [10, с. 166].

Подобное описание одновременно гиперболично и достоверно, и вероятнее всего отражает состояние Темзы в XIX веке. Из-за практически полного отсутствия канализации все нечистоты оказывались в реке, причём зачастую именно в той её части, которая проходила в центре города. «Наплыв людей, искавших в столице работу, и рост потребления в зажиточной среде в викторианскую эпоху вели к ещё большему загрязнению», а «цвет этой воды, как не раз отмечалось, стал в ту пору коричневатым» [2, с. 397]. Однако если применительно к Темзе XIX века в основном упоминают «вонь», то в описании Анка Т. Пратчетт скорее отталкивается от внешнего вида и качества реки. К тому же, эти описания действительно гиперболичны и ввиду этого комичны – чаще всего

упоминается абсурдный коричневый цвет воды, «вязкость» и сильное загрязнение.

Ландшафтная характеристика Анк-Морпорка также своеобразна: «Официально Анк-Морпорк построен на суглинках, а на самом деле он построен в основном на Анк-Морпорке» [10, с. 280]. Этот факт упоминается в каждом из анализируемых романов и соотносится с тем, как построен Лондон. Например, П. Акرويد говорил о Лондоне так: «Уровень лондонской земли постоянно повышался – город снова и снова застраивался на прахе и руинах бывших своих воплощений» [2, с. 129]. Правда, Анк-Морпорк обладает сложной, разветвленной системой подвалов, это своеобразный «город под городом», одно из мест действия в романе «Шмяк!» (Thud!, 2005). Именно подвалы, а не улицы, сравниваются в романах Т. Пратчетта с лабиринтом.

Причина такого уникального ландшафта следующая: «Ежегодный разлив Анка приносил массу ила, поэтому город поднимался и поднимался, и чердаки становились подвалами» [11, с. 97]. Такое описание даёт любопытное представление о горожанах – они упрямы и в основном ищут лёгкие пути решения проблемы, либо же предпочитают игнорировать её.

В романах вообще уделяется достаточно места описанию горожан, их обычаям и характерным поступкам. Так, можно узнать, что «жители Анк-Морпорка не были от природы героями, зато были прирожденными торгашами» [9, с. 158]. Горожане описываются как большие любители развлечений [9, с. 305], как пытливые и упрямые люди («Если бы Создатель сказал свое фирменное «Да будет свет!» в Анк-Морпорке, никуда дальше он бы не продвинулся, потому что местные жители не отпустили бы его, пока не узнали, какой именно это будет свет, насколько он будет ярким и какого оттенка» [9, с. 88]), они тянутся к заботе, хотя и только ради того, чтобы получить из этого какую-либо выгоду («А проявить в Анк-Морпорке хоть какую-то заботу о ближнем – это примерно то же самое, что открыть банку с мясом среди стаи пираний» [10, с. 293]). В описании горожан, даже если речь идет о положительных характеристиках, всегда присутствует сатирический элемент, из-за чего описания, в основном, несут негативный характер.

Так, одна из наиболее часто встречающихся характеристик – описание жестокости города. «Убийство, по правде говоря, встречалось в Анк-Морпорке достаточно редко, зато было много самоубийств. Самоубийством, к примеру, можно назвать ночную прогулку по району под названием Тени» [10, с. 119], «Ваймс в свое время неплохо в них [классики] играл – конечно, по Анк-Морпоркским правилам. Вместо камешка они в детстве пинали Вильяма Дургинса». [12, с. 231]. В некоторых отрывках голос автора

перестаёт быть шутивно-сатирическим, становится серьёзным: «Подобных лиц в Анк-Морпорке хватало – круглых, обрюзгших рыл, чьи обладатели никак не могли взять в толк, почему нельзя бить лежащего на земле человека» [13, с. 359]. Жестокость, таким образом – одна из главных характеристик Анк-Морпорка.

Горожане Анк-Морпорка вообще очень напоминают лондонцев; в исторических и социо-культурных исследованиях упоминается грубость и упрямство лондонских горожан в эпоху позднего средневековья. Жестокость также свойственна Лондону – стоит упомянуть, хотя бы, средневековую практику петушинных и кабаньих боёв, травлю быков, медведей и собак.

Образ Анк-Морпорка, таким образом, строится с помощью отвлеченных характеристик города, различных характеристик горожан и городской жизни. Многие из этих характеристик соответствуют представлению о Лондоне в литературе Викторианской эпохи, а также частично подтверждаются социокультурными и историческими исследованиями, однако в текстах Т. Пратчетта указанные характеристики гиперболичны и сатиричны, и в силу столкновения высокого и низкого в текстах рождается комический эффект.

Анк-Морпорк, как и Лондон, рассматривается как город, обладающий женским началом. Так, в самом начале книги «Стража! Стража!» в монологе Самюэля Ваймса Анк-Морпорк сравнивается с «рокошущей, древней, многовековой» женщиной, «бабищей», которая каждого затягивает, позволяет в себя влюбиться, а потом «пинает тебя в это <...> В зубы» [9, с. 8]. Эта метафора реализует представление о городе как об объекте, имеющем женское начало, но трансформирует его, реализуя тем самым комический эффект. Так что Анк-Морпорк – не город-мать, которая заботится о своих горожанах; в отличие от Лондона, в женском начале которого присутствует двойственность – город-мать и город-блудница – Анк-Морпорк затягивает людей, обманывает их, и уже не отпускает – и человек остаётся в этом городе ни с чем, и ничего, кроме самого города, у него не остаётся, «потому что она твоя, всё, что у тебя есть, даже когда она сожрет тебя и ты окажешься у неё в брюхе, в этой сточной канаве...» [9].

Свойственная лондонскому тексту и самая распространенная в нём метафора города как живого организма также подвергается трансформации в текстах Т. Пратчетта. Реализация этой метафоры разделяется на несколько частных случаев. Так, в романе «Ноги из глины» (Feet of Clay, 1996) Анк-Морпорк сравнивается с собакой: «Витинари приручил Анк-Морпорк. Приручил, как собаку. Он взял жалкого щенка, вырастил его мощным и зубастым, надел на него ошейник с шипами, накормил отборной говядиной, а потом сказал: «Фас!», и пес вцепился в горло всему миру» [12, с. 221]. Эта

собака дрессированная, но опасная и агрессивная – здесь снова намеки на жестокость города, однако теперь реализуется идея о возможности эту жестокость контролировать.

Другой случай метафоры города как живого организма представлен в романе «Ночная стража» (Night Watch, 2002). Здесь представлена уже достаточно реалистичная (т.е. лишенная свойственной Т. Пратчетту гиперболичности) и серьезная характеристика Анк-Морпорка, говорящая о его масштабах: «Каждый день около сотни коров умирают ради Анк-Морпорка. А также отара овец, стадо свиней и одни только боги знают, сколько уток, кур и гусей. Мука? Ваймс слышал, что город потребляет в день восемьдесят тонн муки, примерно столько же картофеля и порядка двадцати тонн селедки» [13, с. 427]. Большим городам требуется поставлять множество различных благ, продуктов, сырья и т.д., из-за чего проводится смысловая параллель с ненасытным существом. Так, эта метафора позволяет читателю понять истинные масштабы города. «Множество людей, которые ни разу не были в Анк-Морпорке, тем не менее всю жизнь работали на него. Тысячи и тысячи акров полей и лесов были всего лишь его придатками. Он всасывал их в себя и поглощал...» [13, с. 427–428]. Город, оказывается, ненасытен не только в контексте потребляемых им товаров, но и как непосредственно растущая территория. К подобному выводу пришёл и П. Акройд в контексте Лондона: «Хотя Лондон не нуждается ни в ком по отдельности, ему, чтобы поддерживать мощь своего движения, требуется едва ли не всё на свете» [2, с. 355].

Реализация самой распространенной метафоры для Лондона «город как живое существо» в текстах Т. Пратчетта разнообразна; метафоры и сравнения у Т. Пратчетта направлены на освещение конкретных сторон города – контроль над городом, его масштабы. Однако основная характеристика Анк-Морпорка отходит от распространенного представления о Лондоне.

Самая часто встречающаяся метафора Анк-Морпорка – город-как-механизм. Патриций Витинари говорит об Анк-Морпорке так: «А мне он напоминает часовой механизм. <...> Большие шестеренки, маленькие шестеренки. Всё тикает. Маленькие шестеренки вращаются, большие шестеренки поворачиваются, заметь, с разными скоростями, но машина работает. А это самое главное. Машина продолжает работать. Потому что, если машина сломается...» [10, с. 232]. В данном контексте шестеренки – это различные городские процессы, городские инстанции и службы, все вместе позволяющие городу функционировать. Именно в этом особенном функционировании и заключается основа образа Анк-Морпорка: город,

который совсем недавно был объят революцией, пережил множество наводнений, пожаров и войн, город, в котором процветает жестокость, бесконечные развлечения и глупость, – такой город функционировать не должен, но он, вопреки всему этому, «действовал, жил» [9, с. 119]. Мотив функционирования неисправного города развивается в последующих книгах. Так, например, в романе «Ноги из глины» механизм начинает барахлить [12, с. 221–222], а в «Ночной страже» объясняется, что же произойдет, если «машина сломается»: «Одна поломка будет вызывать другую. И ломать людей» [13, с. 429].

Таким образом, Анк-Морпорк является не просто трансформацией образа Лондона, но и его своеобразным отражением. Многие субстратные элементы, свойственные лондонскому тексту, нашли отражение в текстах Т. Пратчетта; происходит постоянное их сближение, однако в образе Анк-Морпорка также присутствует гиперболизация отдельных элементов, отчего рождается комичность.

Список литературы

1. Топоров, В.Н. Петербургский текст русской литературы: Избранные труды. – СПб: «Искусство-СПБ», 2003. 616 с.
2. Акройд, П. Лондон: Биография / Пер. с англ. В. Бабков, Л Мотылев. 3-е изд. – М.: Альпина Паблишер, 2022. 894 с.
3. Соснин, А.В. Метафора организма как ключевая метафора в формировании лондонского текста английского языка и культуры // Вестник Новосибирского государственного университета. Серия: лингвистика и межкультурная коммуникация. 2018. №2. С. 101–112.
4. Щукин, В. Г. Поэтосфера города. Город как единое целое // Новый филологический вестник. 2014. №1(28). С. 8–18.
5. Dickens, Ch. Bleak House. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://anylang.net/ru/books/en/holodnyu-dom/read> (дата обращения: 10.10.2025).
6. Уайльд, О. Портрет Дориана Грея / Пер. с англ. Д. Целовальникоковой. – М.: Издательство АСТ, 2021. 320 с.
7. Гейман, Н. Никогда / Пер. с англ. Н. Конча, – М. Мельниченко. М.: АСТ, 2017. 416 с.
8. Бондаренко, М.И. Образ Лондона в романе Н. Геймана «Никогда» // Филологические науки. Вопросы техники и практики. Тамбов: Грамота. 2019. №1. С. 238–242.
9. Пратчетт, Т. Стража! Стража! / Пер. с англ. С. Увбарх. – М.: INSPIRIA, 2020. 448 с.
10. Пратчетт, Т. К оружию! К оружию! / Пер. с англ. Н. Берденникова под ред. Жикаренцева. – М.: Эксмо, 2020. 480 с.
11. Пратчетт, Т. Шмяк! / Пер. с англ. В.С. Сергеевой – М.: Эксмо, 2022. 480 с.
12. Пратчетт, Т. Ноги из глины / Пер. с англ. Е.П. Пташкиной. – М.: Эксмо, 2021. 416 с.
13. Пратчетт, Т. Ночная стража / Пер. с англ. Н. Берденникова. – М.: Эксмо, 2021. 528 с.

ANKH-MORPORK AS THE TRANSFORMATION OF THE IMAGE OF LONDON IN THE FANTASY WORLD OF TERRY PRATCHETT

A.A. Volkova

The chapter considers the transformation of the image of London in the fantasy world of the English writer Terry Pratchett (1948–2015). The means by which the image of Ankh-Morpork is created in the book series 'Discworld' are analyzed. In order to compare the images of the two cities the features of London text, as well as the image of London given in historical, social and cultural researches are considered. The means of transformation of London in the fantasy world of Terry Pratchett are showed – the hyperbolization of the separate elements of the London text for the purpose of satirical denunciation of the vices of the city, the preservation of the main motif of contrast and the substitution of the main metaphor of London as the living organism with the metaphor of the city as a mechanism.

Keywords: the city, urban text, London, London text, Terry Pratchett, Ankh-Morpork, fantasy.

6.6. МЕТАМОРФОЗЫ ПРОШЛОГО: ИНДИВИДУАЛЬНАЯ И КОЛЛЕКТИВНАЯ ПАМЯТЬ В РОМАНЕ «РАССВЕТ ЖАТВЫ» СЬЮЗЕН КОЛЛИНЗ

© К.В. Суркова

В главе рассматривается роман «Рассвет жатвы» Сьюзен Коллинз из цикла о Голодных играх и анализируется, какое место в его художественной структуре занимает тема памяти. Демонстрируется, как писательница сопоставляет различные виды памяти (индивидуальную и коллективную), уделяя особое место вопросам манипуляций с прошлым и искажения коллективной памяти посредством пропаганды. Применяется описательный метод исследования. Отмечается, что художественный мир романа строится вокруг взаимодействия таких понятий, как травма, память, забвение, играющих важнейшую роль в построении и развитии образов главных героев.

Ключевые слова: Сьюзен Коллинз, коллективная память, «Рассвет Жатвы», Голодные игры, пропаганда, память, антиутопия, молодежная антиутопия.

Роман «Рассвет жатвы» (Sunrise on the reaping, 2025) Сьюзен Коллинз – пятый роман цикла о Голодных играх. Хронологически события, описываемые в нем, почти на четверть века предшествуют действию основной трилогии цикла, включающей романы «Голодные игры» (The Hunger games, 2008), «И вспыхнет пламя» (Catching fire, 2009), «Сойка-пересмешница» (Mockingjay, 2010), и происходят примерно через сорок лет после событий «Баллады о змеях и певчих птицах» (Ballad of songbirds and snakes, 2020). Главный герой романа – юный Хеймитч Эбернети – победитель Пятидесятих Голодных игр, впоследствии ставший ментором Китнисс Эвердин.

Центральная трилогия полностью описывает судьбу главных героев и заканчивается падением Капитолия, изменением политического устройства и упразднением Голодных игр и Жатвы, т.е. представляет законченные

события, основной конфликт которых разрешен. Возвращаясь к описываемому миру в следующих романах, что можно объяснить как коммерческим успехом произведений, так и стремлением к сериальности, характерным для современной культуры, Сьюзен Коллинз вынуждена обращаться к предыстории своих героев, создавая приквелы и развивая линии второстепенных персонажей, а также исследуя причины и исторические предпосылки структуры созданного мира. В «Балладе о змеях и певчих птицах» писательница глубже раскрывает образ президента Сноу, показывая историю становления его личности, а вместе с ней историю формирования Голодных игр – главного двигателя сюжета [1]. Когда в романе «Рассвет жатвы» писательница берется реконструировать историю юности Хеймитча Эбернети, перед ней стоит более сложная задача, поскольку этот герой уже обманул ожидания читателей, превратившись в первых романах из внушающего отвращение пьяницы в тайного бунтаря.

Образ Хеймитча в центральной трилогии складывается у читателя через призму восприятия главной героини, от лица которой ведется повествование. Персонаж появляется в самом начале романа «Голодные игры» в сцене жеребьевки в день Жатвы: «немолодой мужчина с брюшком, который как раз выходит на сцену. Пошатываясь и горланя что-то невразумительное, он грузно падает на третий стул. Успел нализаться. <...> Эффи <...> ждет не дождется, когда ее переведут в более престижный дистрикт, где победители как победители, а не пьяницы, лапающие тебя перед всей нацией» [2, с. 24–25]. Его победа в играх кажется случайностью, пока во втором романе цикла главные герои, Китнисс и Пит, направляясь на свои вторые Голодные игры, не находят кассету с записью игр, победителем на которых был Хеймитч: «<...> он поражает меня еще сильнее, чем юная мама. Молодой. Полный сил. В это трудно поверить, однако внешне он очень даже ничего: темные курчавые волосы, серые глаза с искрой, как у подлинного обитателя Шлака, и уже тогда – ощущение опасности исходит от него» [2, с. 439]. Описание Квартальной бойни с участием Хеймитча занимает шесть страниц романа «И вспыхнет пламя» и полностью описывает события, происходившие во время Жатвы и на арене. Выясняется, что герой победил благодаря тому, что смог разгадать устройство арены, включающее силовое поле по периметру, и использовать его против своих врагов: «Поле даже и не задумывалось как часть арены, и уж тем более – как подсобное средство для игроков. Капитолийцы остались с носом. Значит, вот почему я не помню, чтобы этот сезон часто крутили по телевизору. Поступок Хеймитча так же опасен, как наша выходка с ягодами! <...> Кажется, я наконец уяснила, кто такой Хеймитч. И начала понимать саму себя» [2, с. 444–445].

Таким образом, в романе «Рассвет жатвы» описываются события, основной ход которых был изложен в предыдущих романах. Отталкиваясь от прагматической цели рассказать историю, финал и общий ход которой известен читателю, сохранив при этом его интерес, Сьюзен Коллинз делает центральными в романе темы манипуляций с памятью и искажения событий посредством пропаганды, на что сразу указывают эпитафии из Дж. Оруэлла, У. Блэйка и Д. Юма.

Тема памяти занимает одно из центральных мест во всем цикле. Проводящиеся ежегодно Голодные игры являются одновременно наказанием мятежных дистриктов и напоминанием о Темных временах и власти Капитолия: «С вероломными дистриктами был заключен договор, снова гарантировавший мир и давший нам Голодные игры в качестве *напоминания и предостережения*, дабы никогда впредь не наступали Темные времена». [2, с. 23] Голодные игры – это не только масштабное шоу для столичной капитолийской публики, но и перманентный акт конструирования коллективной памяти, с помощью которого поддерживается идентичность как жителей дистриктов (провинившихся побежденных), так и столицы (победителей). В романе «Рассвет жатвы» тема памяти объединяет в единое целое различные сюжетные линии и темы, поднимаемые в произведении: противостояние человека и государства, переживание травматического события и становление личности героя, механизмы пропаганды и т.д. Рассказывая историю молодого Хеймитча Эбернети, писательница рассматривает различные виды памяти и их взаимодействие между собой.

Во-первых, Сьюзен Коллинз интересуется коллективная память и ответ на вопрос, кто ее конструирует. Процесс формирования и поддержания коллективной памяти жителей Капитолия и дистриктов управляется и контролируется властью. Кульминационный момент сохранения этой памяти, а вместе с тем и картины мира, – шоу Голодных игр. События Жатвы (жеребьевка трибутов), подготовки (парад на колесницах, тренировки, интервью и т.д.) и самих игр транслируются по телевидению на всю страну, однако не всегда соответствуют реальности. В романе «Рассвет жатвы» раскрываются механизмы подмены посредством пропаганды реальных событий медийной картиной, которая впоследствии и становится основанием для формирования коллективной памяти. Оказывается, что события Пятидесятых Голодных игр, о которых читатель имеет представление из предыдущих романов, не отражают истинную картину происходившего тогда, и тем более не позволяют понять мотивы поступков персонажей. Мастерский монтаж Плутарха Хэвенсби, включающий удаление и перетасовку кадров, позволяет представить

совершенно иную картину происходящего. Последовательно демонстрируется, как реальные события, описываемые главным героем, трансформируются с помощью искусства пропаганды в телевизионное шоу, претендующее стать основой для коллективной памяти. Так, во время Жатвы от рук миротворцев гибнет один из трибутов, а Хэймитча заставляют занять его место в наказание за то, что он попытался заступиться за свою девушку, но в трансляцию все эти драматические события не входят, а перед зрителями предстает рутинная и гладко проходящая церемония жеребьевки. Во время парада трибутов в Капитолии лошади бросаются вскачь, и погибает юная Луэлла Маккой, труп которой Хэймитч относит под балкон дворца президента Сноу, обвиняя его во всех бессмысленных жертвах игр, однако это видят только полупьяные зрители, тогда как для всех остальных трансляция прекращается. Более того, президент и распорядители предъявляют потом обществу другую Луэлла – несчастного ребенка, вынужденного играть роль погибшей девочки.

Отправляясь на игры, Хэймитч вспоминает слова покойного отца, сказанные несколько лет назад другому трибуту: «Не позволяй им себя использовать, Сарши! Не позволяй им малевать плакаты твоей кровью! Если можешь, не поддавайся!» [3, с. 57]. Хэймитч вместе со своими союзниками старается не только противостоять манипуляциям и не стать частью капитолийской пропаганды, но и «намалевать свой плакат», выразить с помощью поступков и жестов свое отношение к происходящему. И здесь в противостояние вступают индивидуальная память героя и искаженный образ события, созданный пропагандой и призванный стать коллективной памятью. Герой шаг за шагом «рисует» свои плакаты: бросает вызов Сноу после гибели Луэллы, находит союзников, защищает слабых, разгадывает строение арены и взрывает резервуар, чем вызывает временную поломку механизмов, выходит за пределы дозволенного пространства и разгадывает принципы действия силового поля, даже будучи смертельно раненым после последней схватки с Силкой, он делает бомбу и взрывает ее над силовым полем. Все его действия во время Голодных игр логичны и подчинены одной цели – вывести из строя механизмы, обеспечивающие игры и тем самым показать как свое отношение к происходящему, так и потенциальную уязвимость Капитолия. Союзники главного героя также стараются продемонстрировать свою позицию и сохранить внутреннее достоинство вопреки всему (Ампер, Мейсили, и др.). На протяжении всего романа используется лейтмотив плаката: пропагандистские плакаты Капитолия, развешанные в двенадцатом дистрикте; попытки героев «намалевать свой плакат» и их крах; написанные

Ленор Дав плакаты против Капитолия, которые находит Хеймитч уже после возвращения.

Однако все эти попытки оказываются тщетными, и кульминацией противостояния индивидуальной памяти героя и коллективной памяти, сконструированной пропагандой, становится просмотр Хеймитчем итоговой записи Голодных игр, в которой история «почти сразу начинает отклоняться от истины. Временные рамки искажаются, связи событий переименованы <...> ни отказа отдать им тело Лулу, ни попытки спрятаться среди ив, ни ударов током в наказание. Понятия не имею, что там показывали во время игр, но в обзорном ролике я даже не пытаюсь защитить своих союзников. <...> На самом деле вырезали почти все – и наш пикник, и ночевку, и подрыв резервуара, и мою ярость, и вышедшую из строя арену» [3, с. 341].

Ход Голодных игр в итоговом фильме в целом соответствует тому, что было представлено во второй книге цикла, в эпизоде просмотра записи Китнисс и Питом. Но если описание увиденного Китнисс в целом нейтрально, а удивление у героини вызывает находчивость и сила молодого Хеймитча, которого она привыкла воспринимать склочным пьяницей, то просмотр этой же пленки глазами самого героя окрашен совершенно другими эмоциями и вызывает иные чувства у читателя. Хеймитч поражен степенью искажения событий, постоянно задаваясь вопросами: «Кроме меня, это вообще кто-нибудь замечает?» [3, с. 340], «Но люди-то должны это знать! <...> Неужели никто не помнит? Неужели никому нет дела?» [3, с. 343]. Герой осознает собственное поражение и смиряется с ним, даже начинает смотреть на себя самого со стороны, как на персонажа фильма, а комментируя происходящее на экране, называет себя в лучшем случае болван и придурок: «А, вот и ты, придурок! Не торопись, куда тебе спешить? <...> Не знаю, кого показывают на экране <...> Кажется, это я, но мне не верится. Я больше не называю себя придурком, потому что это слишком мягкое определение для кровожадного ублюдка, в которого я превратился» [3, с. 340–341] Противостояние личных воспоминаний героя и созданной пропагандой общественной памяти заканчивается, таким образом, победой последней. «Похоже, Сноу опять взял верх» – говорит Хеймитч перед тем, как президент надевает ему на голову корону победителя [3, с. 344].

Если на протяжении всего периода Голодных игр центральное место в сюжете занимало конструирование посредством пропаганды коллективной памяти и ее расхождение с личными воспоминаниями участников событий, то после возвращения героя в родной дистрикт, где он в первые же дни теряет самых близких людей (мать с братом и любимую девушку, убитых по приказу Сноу), на первый план в повествовании выходит именно

индивидуальная память героя, которая становится главной составляющей жизни Хеймитча и центральным звеном его новой личности.

Во время напряженных и драматичных событий Голодных игр герои использовали индивидуальную и групповую (воспоминания, общие для небольшой группы людей) память как ресурс и способ сохранения собственной идентичности: Хеймитч вспоминает слова отца; Мейсили ест ножом и вилкой, как привыкла в доме, сопротивляясь попыткам унижить, расчеловечить ее; трибуты берут с собой на арену талисманы, подаренные близкими людьми и напоминающие им о любимых и доме и т.д. (огниво Хеймитча, украшения Мейсили, талисманы жителей разных дистриктов). Такие обыденные вещи, как суп с фасолью и ветчиной (поминальная еда в двенадцатом дистрикте), вазочка с мороженым и т.д. вызывают у героя воспоминания о моментах прошлого (лица, фразы, ощущения), которые помогают сохранить собственное достоинство в самые тяжелые моменты на арене. Однако после возвращения домой и гибели близких, в которой герой винит себя, память становится для Хеймитча источником постоянных мучений и бесконечного проживания страшных событий, которые он не в силах забыть. Герой замыкается в себе и вместе с тем запирается в своем прошлом, отказывается от любых действий и привязанностей, поскольку понимает, что все люди, с которыми он сблизится, будут наказаны: «Президент позаботится о том, чтобы дорогие мне люди умерли ужасной смертью» [3, с. 363]. Жизнь Хеймитча, описанная в заключительной главе романа – одно бесконечное воспоминание, начинающееся с момента смерти Ленор Дав: «Кошмар всегда начинается с того, что я кладу ей в рот мармеладку. Мы на Луговине, сжимаем друг друга в объятиях, ее лицо блестит от слез радости. И я не проверяю кулечек. Я никогда его не проверяю. Неужели так сложно запомнить? <...> то, что происходит дальше, невозможно остановить» [3, с. 362].

Воспоминания о страшных событиях перемежаются в сознании Хеймитча со строками из любимой песни Ленор Дав, в честь героини которой ее назвали (стихотворение «Ворон» Э. По), что усиливает фантазмагоричность происходящего и передает чувство безысходности, владеющее героем. Хеймитч прибегает к помощи алкоголя, и только непентес, напиток из стихотворения о Ленор и одноименное растение в доме Плутарха Хевенсби, заманивающее сладким запахом насекомых на верную гибель, способен хотя бы на время даровать герою забыть, освободить от воспоминаний: «Я отчаянно пытаюсь забыть. Спасись от горя, от мучительного одиночества, от утраты тех, кого люблю. На память от них ничего не осталось – все сгорело или зарыто в землю. Из всех сил пытаюсь забыть их

голоса, лица, смех» [3, с. 373]. Жизнь героя в финале романа – круговорот проживания событий прошлого, из которого он не в состоянии выйти, не только потому, что им владеют страшные воспоминания, но и в силу того, что повторяющиеся каждый год Голодные игры подобны ритуальному действу, бесконечно воспроизводящему одно и то же событие, непременно заканчивающееся смертью: «Впрочем, нельзя сказать, что у меня *нет будущего*: я знаю, что *каждый год* в свой день рождения получу новую пару трибутов, юношу и девушку, стану их ментором и *поведу их к смерти*. К очередному рассвету Жатвы. И когда я об этом *вспоминаю*, то слышу голос Сиды, будящего меня в то утро, когда ворон впервые постучался в мою дверь. «С днем рождения, Хеймитч!»» [3, с. 373]. Кольцевая композиция романа, начинающегося и заканчивающегося этой фразой, звучащей из уст Сиды, младшего брата главного героя, усиливает чувство безысходности и бессилия Хеймитча перед лицом непобедимого и всемогущего Капитолия.

Соотнесение с последующими событиями, развертывающимися в книгах центральной трилогии цикла, вынесено в эпилог романа. Изменения, произошедшие с Хеймитчем и всем миром Панема, позволяют его индивидуальной памяти вырваться из круга бесконечного проживания трагедии, что маркируется изменением облика Ленор Дав, приходящей к герою в воспоминаниях: она «не сердится и не умирает <...> она повзрослела вместе со мной: на лице проступили морщины, в волосах блестит седина, словно она прожила долгую жизнь, а не лежит в могиле» [3, с. 374]. Говоря о Киттнисс, Хейтмитч также рассказывает о ней, опираясь на свои воспоминания: «сильная и умная девчонка с двумя косичками напоминала мне Луэллу Маккой, мою детскую любовь» [3, с. 374], а окончательное исцеление от травм прошлого происходит путем рассказывания истории, воспоминания, которому герой сначала противится: «После войны мне не хотелось принимать участие в затее с книгой памяти. Зачем? Какой в этом смысл? Беречь старые раны, вспоминая об утратах? Когда появилась страница Бердока, пришлось упомянуть, что он показал мне могилу. И я решил, что обязан рассказать про Мейсили Доннер, бывшую владелицу брошки с сойкой-пересмешницей. И про то, как Сид любил звезды. Не успел я и глазом моргнуть, как все они ринулись наружу: семья, трибуты, друзья, товарищи по оружию – все, даже моя любимая. И наконец я рассказал нашу историю» [3, с. 374–375]. В то же время этот процесс освобождения героя от кошмаров прошлого становится и процессом становления новой коллективной памяти (характерно, что герой говорит «*нашу историю*»), основанной не на манипуляциях, а на воспоминаниях участников событий. Здесь в вопросе создания новой коллективной памяти писательница более

оптимистична, чем в начальной трилогии о Голодных играх, где пропаганде Капитолия противостоит пропаганда повстанцев, создающаяся тем же человеком, что и первая – Плутархом Хэвенсби, тогда как книга памяти в эпилоге романа «Рассвет жатвы» заполняется воспоминаниями Хеймитча – одного из самых независимых и честных героев цикла.

Таким образом, в романе «Рассвет жатвы» тема памяти занимает центральное место, писательница сопоставляет различные виды памяти (индивидуальную, групповую, коллективную и т.д.), уделяя особое место вопросам манипуляций с прошлым и искажения исторической памяти. Художественный мир романа строится вокруг взаимодействия таких понятий, как травма, память, забвение, история, а индивидуальная и культурная память играют важнейшую роль в построении и развитии образов главных героев.

Список литературы

1. Коллинз, С. Баллада о змеях и певчих птицах / пер. с англ. Д. Целовальниковой. – М.: АСТ, 2020. 512 с.
2. Коллинз, С. Голодные игры. И вспыхнет пламя. Сойка-пересмешница / пер. с англ. А. Шипулина, Ю. Моисеенко, – М. Головкина. М.: АСТ, 2020. 894 с.
3. Коллинз, С. Рассвет Жатвы / пер. с англ. Д. Целовальниковой. – М.: АСТ, 2025. 384 с.

THE PAST'S METAMORPHOSES: INDIVIDUAL AND COLLECTIVE MEMORY IN SUZANNE COLLINS'S «SUNRISE ON THE REAPING»

K.V. Surkova

The chapter examines Suzanne Collins's novel «Sunrise on the reaping» from The Hunger games series. It is analyzed the significance of the memory's theme in the structure of the novel. It is demonstrated how the author compares individual and collective memory, paying special attention to the manipulation of the past's issues and distortion of collective memory through propaganda. Descriptive research method is used. It is noted that the novel's world is built around the interaction of such concepts as trauma, memory and oblivion, which play a main role in the construction of the main characters.

Keywords: Sunrise on the reaping, Suzanne Collins, The Hunger games, collective memory, propaganda, memory, young adult dystopian fiction.

6.7. НЕНАДЕЖНЫЙ РАССКАЗЧИК КАК СПОСОБ СОЗДАНИЯ ПСЕВДОИСТОРИЧЕСКОГО ДИСКУРСА В РОМАНЕ «ПЛАМЯ И КРОВЬ» ДЖ.Р.Р. МАРТИНА

© А.С. Пастухова, Ж.Ж. Маратова

Глава посвящена теме псевдоисторического дискурса, созданного в контексте романа «Пламя и кровь» Дж.Р.Р. Мартина с помощью ненадежного рассказчика. Целью работы является исследование роли данного приема в романе «Пламя и кровь» при помощи таких методов, как сравнительно-сопоставительный, биографический, формальный, описательный. Основным результатом стало обнаружение псевдоисторического дискурса

между романом и его аудиторией. Вывод: Дж.Р.Р. Мартин в данном романе использует прием ненадежного рассказчика для создания псевдоисторического дискурса и привлечения внимания целевой аудитории.

Ключевые слова: фэнтези, ненадежный рассказчик, дискурс, Дж.Р.Р. Мартин, «Песнь льда и огня», «Игра престолов».

Данное исследование посвящено проблеме построения дискурса в рамках вторичного мира Дж.Р.Р. Мартина Вестероса, который фигурирует в таких его работах, как роман «Пламя и кровь» (Fire&Blood), цикле «Песнь льда и огня» (A Song of Ice and Fire) и других.

Дискурс – это «(от франц. discours – речь), текст, рассматриваемый и анализируемый вместе с ситуацией его создания (написания, произнесения): создатель текста, его адресат (ы), цель текста и результат его воздействия. Дискурс включает изучение мимики, жестов, типовых ситуаций, выражения в языке различных эмоций» [1]. Также дискурс может определяться как текст в совокупности с экстралингвистическими факторами, как текст, взятый в событийном аспекте, «как речь, погруженная в жизнь» [2].

Литературно-художественный дискурс, вовлекая читателя в свое пространство, открывает перед ним фиктивный мир, в котором происходит коммуникативный акт с писателем.

Можно понять, что обычно в контексте художественной литературы под понятием дискурс подразумевается сложный коммуникативный акт, вовлекающий в свой контекст писателя и читателя, а само литературное произведение является знаком, инструментом коммуникации.

В контексте данного исследования интерес представляет дискурс, созданный вокруг романов цикла Дж.Р.Р. Мартина «Песнь льда и огня», включая энциклопедию «Мир Льда и Огня» (The World of Ice and Fire: The Untold History of Westeros and Game of Thrones), роман «Пламя и кровь» и ряд коротких рассказов. Так, романы основной серии посвящены дискурсу о власти и о том, кто ее достоин. Это подтверждают как сюжеты книг, так и заявления Дж.Р.Р. Мартина в интервью: «А в большинстве произведений фэнтези все очень просто: вот хороший человек, он будет хорошим королем. Но хороший человек не всегда хороший король. А плохой человек не всегда плохой король. Все намного сложнее» [3].

Важным новаторством Мартина является включение в этот дискурс внутреннего дискурса произведения, в который, на первый взгляд, могут быть вовлечены только персонажи «Песни льда и огня». Может показаться, что этот дискурс ничем не отличается от вышеописанного – он тоже посвящен вопросам власти и тому, кто больше прочих достоин Железного Трона.

Так, в мире Вестероса присутствует своя история и свои споры вокруг нее, а именно – кого считать законным правителем, хорошим рыцарем, истинным блюстителем традиций. Персонажи «Песни льда и огня» периодически упоминают предыдущих королей, рыцарей, принцесс и дают оценку их действиям, зачастую краткую, но ярко окрашенную. Например, в романе «Буря мечей» (A Storm of Swords) Станнис Баратеон в числе предателей называет принцессу Рейениру Таргариен, претендентку на Железный Трон и участницу гражданского конфликта, известного как Пляска Драконов: «...Daemon Blackfyre, the brothers Toyne, the Vulture King, Grand Maester Hareth... traitors have always paid with their lives... even Rhaenyra Targaryen. She was daughter to one king and mother to two more, yet she died a traitor's death for trying to usurp her brother's crown. It is law. Law, Davos. Not cruelty» [4, p. 492]. / «... Деймон Черное Пламя, братья Тойн, Король-Стервятник, великий мейстер Гарет... изменников всегда предавали смерти. Даже Рейенира Таргариен, дочь одного короля и мать двух других, умерла позорной смертью за то, что пыталась отнять корону у своего брата. Таков закон, Давос. Жестокость тут ни при чем» [5, с. 413].

При этом в следующем романе серии, «Пир стервятников» (A Feast of Crows), Арианна Мартелл говорит о Рейенире как о законной претендентке на Железный Трон, закрепленное ее отцом, королем Визерисом I: «“The first Viserys intended his daughter Rhaenyra to follow him, do you deny it? But as the king lay dying the Lord Commander of his Kingsguard decided that it should be otherwise”».

Ser Criston Cole. Criston the Kingmaker had set brother against sister and divided the Kingsguard against itself, bringing on the terrible war the singers named the Dance of the Dragons. Some claimed he acted from ambition, for Prince Aegon was more tractable than his willful older sister. Others allowed him nobler motives, and argued that he was defending ancient Andal custom. A few whispered that Ser Criston had been Princess Rhaenyra's lover before he took the white and wanted vengeance on the woman who had spurned him» [6, p. 218–219]. / « – Визерис Первый прочил в наследницы свою дочь Рейениру – ты ведь не будешь этого отрицать? Но когда король лежал на смертном одре, лорд-командующий его гвардии решил по-другому.

Сир Кристон Коль. По вине Кристона Своевольного брат пошел против сестры, Королевская Гвардия раскололась надвое, и все это привело к страшной войне, которую сказители после назвали Пляской Драконов. Одни говорят, что им двигало честолюбие, ибо принцем Эйегоном управлять было проще, чем его непреклонной старшей сестрой. Другие приписывают ему более благородные побуждения – он, мол, защищал древний андальский

обычай. Третьи шепотом уверяют, что сир Кристон до того, как надеть белое, был любовником принцессы Рейениры и хотел отомстить женщине, соблазвившей его» [7, с. 202–203].

Благодаря этому у читателя появлялось понимание исторических событий, которые разворачивались в Вестеросе в различные эпохи, но очень обрывочное и нечеткое. По сути, аудитории были доступны лишь крупицы истории Вестероса, и то сквозь призму взглядов персонажей основного цикла, их внутренних переживаний, жизненных принципов.

Ситуация изменилась с выходом произведений, раскрывающих более подробно некоторые эпизоды правления Таргариенов или же целиком посвященных хронотопу и истории «Песни льда и огня». К таковым можно отнести повести «Повести о Дунке и Эгге» (Tales of Dunk and Egg), «Принцесса и королева» (The Princess and The Queen, or, The Blacks and The Greens), «Принц-разбойник, брат короля» (The Rogue Prince, or, a King's Brother) и «Сыновья Дракона» (The Sons of The Dragon), а также энциклопедию «The World of Ice&Fire» и роман «Fire & Blood». Далее мы подробнее рассмотрим последний, так как именно в этом произведении нарративная стратегия, избранная автором, кардинальным образом изменила восприятие внутреннего исторического дискурса в «Песне льда и огня».

Итак, роман «Fire&Blood», опубликованный в 2018 году (на русском – в 2018 и 2019), представляет собой историческую хронику, повествующую о правлении королей династии Таргариенов, начиная с Эйгона Завоевателя и заканчивая Эйгоном Третьим. Роман охватывает первую половину трехсотлетнего правления династии и написан от лица мастера Гильдейна, который собрал многочисленные сведения из источников разной степени достоверности и свел их в общую картину. Мастерами в цикле называют ученых мужей, которые также являются представителями религии – Веры в Семерых.

«Труд» выдержан в околонучном стиле (например, он никогда не проявляет собственного «я» в тексте, заменяя его более нейтральным «мы») и приводит все, даже самые противоречивые и фантастические, свидетельства, не отдавая видимого предпочтения ни одному из них. Благодаря этому текст романа как бы соткан из историй, рассказанных с помощью «ненадежных рассказчиков».

Согласно определению Питера Рабиновича, «ненадежным рассказчиком можно определить персонажа, который лжет, скрывает в своих высказываниях некоторые детали, делает ошибочные суждения по отношению к аудитории повествования, то есть тот, чьи утверждения не соответствуют действительности по стандартам его собственной аудитории,

а не по стандартам реальности или аудитории писателя» [8]. Данный прием становится основной нарративной стратегией, применяемой Мартином в тексте романа.

Таким образом автору удается создать интригу в ситуации, когда читателю уже известны основные вехи сюжета и ключевые моменты. Например, из текста основных романов мы знаем некоторые факты из предыдущей истории:

- принцесса Рейенира не добилась успеха и проиграла в так называемой Пляске Драконов, но на престол взошли ее сыновья;
- королева Алисанна летала на Стену, поэтому в ее честь был переименован один из сторожевых замков Ночного Дозора.

Преданные поклонники основной серии романов в курсе этих и других ссылок на историю Вестероса, поэтому само содержание романа-хроники не представляет особого интереса. Однако писатель создает интригу при помощи особого нарратива в рамках произведения, включая различные стилистические приемы и в том числе введение ненадежного рассказчика как основного источника.

Итак, при внимательном прочтении можно заметить, что в подобном стиле выдержан весь роман. Апогея данный прием достигает в кульминационном с точки зрения структуры моменте Пляски Драконов – гражданском конфликте, расколовшем Таргариенов на две фракции и ставшем причиной исчезновения драконов, олицетворявших собой могущество данного рода: «As to what happened next, our sources differ.

Grand Maester Orwyle tells us that Lord Beesbury was seized at the door by the command of Ser Otto Hightower and escorted to the dungeons. Confined to a black cell, he would in time perish of a chill whilst awaiting trial.

Septon Eustace tells it otherwise. In his account, Ser Criston Cole forced Lord Beesbury back into his seat and opened his throat with a dagger. Mushroom charges Ser Criston with his lordship's death as well, but in his version Cole grasped the old man by the back of his collar and flung him out a window, to die impaled upon the iron spikes in the dry moat below.

All three chronicles agree on one particular: the first blood shed in the Dance of the Dragons belonged to Lord Lyman Beesbury, master of coin and lord treasurer of the Seven Kingdoms» [9, p. 396]. / «О том, что произошло дальше, рассказывают по-разному. Великий мейстер Орвил говорит, что по приказу сира Отто Хайтауэра лорда Бисбери схватили и препроводили в темницу, где он и умер, не дождавсь суда.

Септон Евстахий пишет иное. По его словам, сир Кростон силой вернул лорда Бисбери на место и полоснул ему по горлу кинжалом. Гриб тоже винит

сира Кристона в смерти лорда, но в его рассказе сир Кристон схватил Бисбери за шиворот и вышвырнул из окна прямо на острые пики сухого рва.

Все трое сходятся в одном: первой на Пляске Драконов пролилась кровь Лимана Бисбери, мастера над монетой и лорда-казначей Семи Королевств» [10, с. 12].

Благодаря подобной подаче Мартин выдерживает интригу и дает читателю возможность переосмыслить информацию, которую можно было получить из предыдущих произведений, а в некоторых случаях – создать интригу в рамках читательского интереса. Аудиторию как бы впускают во внутренний исторический дискурс Вестероса, к которому до того могли апеллировать только персонажи книг.

Подобное применение ненадежного рассказчика можно назвать полноценной нарративной стратегией, благодаря которой автор обходит способность читателя проследить историю, которая формируется знакомством с классической повествовательной традицией. История, изложенная в виде противоречивых фактов, не дает однозначного финала, не укладывается в привычные сценарные структуры по типу «пути героя».

Это позволяет говорить о романе «Пламя и кровь» как о попытке создания особого способа повествования, заигрывающего с интересом аудитории и позволяющего ей включиться в тот псевдоисторический дискурс, который разворачивается в рамках вселенной «Песни льда и огня», и по-новому взглянуть на вторичный мир, созданный автором.

Собственно исторический дискурс можно трактовать как «совокупность концептуально связанных исторических текстов, интегрированных в определенный исторический контекст». Подобное определение с приставкой псевдо- можно применить относительно романа «Пламя и кровь». Ведь текст представляет собой относительно нейтральный пересказ или цитирование ряда исторических текстов, существующих или существовавших в мире Вестероса и интегрированных в исторический контекст данной вселенной. Многие персонажи «Песни льда и огня» знакомы с затронутыми письменными источниками или знают об истории Вестероса из устных рассказов других персонажей, легенд, слухов.

Таким образом в рамках литературной серии создается контекст, схожий по структуре с историческим контекстом первичного мира, но работающий исключительно в рамках истории, выдуманной Мартином. Мир Вестероса никак не связан с первичным миром напрямую, а значит, можно говорить о полностью художественной, фикциональной природе дискурса, созданного в рамках романа «Пламя и кровь», и об атрибутировании его как псевдоисторического.

Список литературы

1. Литература и язык. Современная иллюстрированная энциклопедия / под ред. проф. А.П. Горкина. М.: Росмэн. 2006. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://rus-literature-enc.slovaronline.com/5689-дискурс> (дата обращения: 23.10.2025).
2. Плехова, О.Г. Исторический дискурс: институциональные характеристики // Известия ВГПУ. 2016. №2 (106). [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/istoricheskiy-diskurs-institutsionalnye-harakteristiki> (дата обращения: 23.10.2025).
3. Интервью в журнале Time «Джордж Мартин: «В фэнтези с классовым обществом должны быть классовые различия»». [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://7kingdoms.ru/story/martin-on-class-structures-importance/> (дата обращения: 23.10.2025).
4. Martin, G.R.R. A Storm of Swords. 1, Steel and Snow. London: HarperCollins, 2001. Print. 976 p.
5. Мартин, Дж.Р.Р. Буря Мечей / пер. с англ. Н.И. Виленской. М.: АСТ, 2015. 960 с.
6. Martin, G.R.R. A Feast for Crows. London: Harper Voyager, 2011. Print. 852 p.
7. Мартин, Дж.Р.Р. Пир стервятников / пер. с англ. Н.И. Виленской. М.: АСТ, 2015. 768 с.
8. Rabinowitz, P.J. Truth in Fiction: A Reexamination of Audiences // Critical Inquiry. 1977. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://philpapers.org/rec/RABTIF> (дата обращения: 16.10.2025).
9. Martin, G.R.R. Fire and Blood: 300 Years before A Game of Thrones (a Targaryen History). London: Harper Voyager, 2018. Print. 842 p.
10. Мартин, Дж.Р.Р. Пламя и Кровь. Пляска смерти / пер. с англ. Н. Виленской. М.: АСТ, 2019. 384 с.

AN UNRELIABLE NARRATOR AS A WAY TO CREATE A PSEUDO-HISTORICAL DISCOURSE IN THE NOVEL «FIRE AND BLOOD» BY J.R.R. MARTIN

A.S. Pastukhova, Zh.Zh. Maratova

The chapter is devoted to the topic of pseudo-historical discourse created in the context of the novel «Fire and Blood» by J.R.R. Martin with the help of an unreliable narrator. The purpose of the work is to study the role of this technique in the novel «Flame and Blood» using such methods as comparative, biographical, formal, descriptive. The main result was the discovery of a pseudo-historical discourse between the novel and its audience. Conclusion: J.R.R. In this novel, Martin uses the technique of an unreliable narrator to create a pseudo-historical discourse and attract the attention of the target audience.

Keywords: fantasy, unreliable narrator, discourse, G.R.R. Martin, A Song of Ice and Fire, Game of Thrones.

6.8. АЛЬТЕРНАТИВНАЯ ИСТОРИЯ ХРИСТИАНСТВА В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ВСЕЛЕННОЙ TRENCH CRUSADE

© Е.В. Васильев

Цель данной главы – рассмотреть специфику изображения истории христианства в художественной вселенной Trench Crusade. Основными методами исследования являются метод литературной герменевтики и сравнительный метод. В ходе исследования было выявлено, что многие исторические события вселенной Trench Crusade имеют аналоги в реальной истории, но суть описываемых событий искажается, иногда до строго

противоположного. Схожая тенденция просматривается и в подходе к христианской идеологии, показанной мрачной и жестокой религией, что, впрочем, имеет свое обоснование в истории данного мира.

Ключевые слова: художественная вселенная, альтернативная история, библейский сюжет, миф, переосмысление.

Жанр альтернативной истории становится весьма популярен в современной фантастике. Как правило, альтернативная история начинается развиваться, когда «система перестраивается, выбирает один из возможных путей дальнейшего развития, то есть происходит некий фазовый переход» [1, с. 88]. Таким переходом служит некое значимое событие, поворачивающее ход истории в новое русло. Некоторые из этих событий «имеют свое основание в реальной действительности и, следовательно, определенные возможности реализации» [2, с. 13], другие же являются лишь авторским допущением, вымыслом. Можно сказать, что такие модели альтернативной истории являются авторским желанием «поиграть в игру «что было бы, если...» [3, с. 37]. В художественной вселенной *Trench Crusade*, в каком-то смысле, реализуются обе модели альтернативной истории.

Сам этот мир увидел свет в 2023 году и изначально позиционировался как альтернативная история нашего мира. Поворотным событием становится 1099 год. По версии этой вселенной тамплиеры после захвата Иерусалима совершили акт Абсолютной Ереси (*Ultimate Heresy*) и, таким образом, открыли в городе врата в Ад.

Думается, такой сюжетный поворот обыгрывает обвинения, выдвинутые католической церковью против исторических тамплиеров: «...заставляют вступающих в орден отрекаются от Иисуса Христа и плевать на распятие, что они ведут богослужения по испорченным книгам и служат дьяволу, а не Богу» [4, с. 17]. Фактически авторы вселенной лишь допустили, что служение дьяволу было истиной, приведшей к уничтожению Иерусалима. Этот сюжетный ход, в свою очередь, отчасти перекликается с историческим захватом города, в ходе которого крестоносцы убили множество мирных жителей.

Дальнейшая хронология событий следует до 1914 года, который и становится точкой, обозначенной как «наши дни». Происходившие за этот период события можно разделить на несколько групп: имеющие исторические аналоги и выдуманные самими авторами. Последние, впрочем, могут обыгрывать отдельные библейские и мифологические сюжеты. Рассмотрим несколько самых интересных примеров.

1117 – Семнадцать великомучеников спускаются в Ад с целью обращения еретиков. В результате все они были пойманы демонами и заточены в раскаленном медном быке, в котором мучаются и по сей день. Сама история

может быть обыгрыванием библейского сюжета о Сошествии Христа в Ад. Здесь же вместо Сына Божьего этот путь предпринимают простые смертные, что может служить причиной их поражения. С другой стороны, это может быть отсылкой на 14 святых помощников – древних святых, принявших мученическую смерть от рук язычников. В этом контексте упоминание медного быка может быть неслучайным, поскольку Великомученик Евстафий был умерщвлен схожим образом. Наконец, число 17 может служить отсылкой к целому ряду мучеников: 17 римских мучеников, 17 томасианских мучеников. Так или иначе, все они приняли смерть от рук язычников, что вновь роднит их с образами святых из Trench Crusade. Вместе с тем, обращает на себя внимание тот факт, что попавшие в плен к силам Ада мученики так и не получают смерть и страдают уже почти 800 лет, но к значимости этого аспекта обратимся позднее.

1346–1353 годы эпидемии Черной Чумы в реальном мире и годы эпидемии Черного Грааля (Black Grail) в мире Trench Crusade. Как указано в описании пандемии Грааля «После него остаются лужи расплавленной плоти, бесконечные рты, кричащие в агонии, ибо Черный Грааль разрушает тело, но оставляет нетронутым разум, который может страдать¹» [5]. При этом в дальнейшем расплавленная плоть реконструируется и поднимается в образе жутких служителей Вельзевула. Поэтому данный период в истории мира известен как Война с Трусами, что перекликается с сюжетом Пляски Смерти, ставшим откликом на эпидемию чумы. Любопытно указание на то, что слуги Грааля «собирают вещи, которые ценятся смертными, и приносят эту добычу, а также ужасные трофеи к ногам идолов Вельзевула» [5]. Это перекликается с поисками реликвий и, в частности, Святого Грааля, что явно показывает насмешку Вельзевула над Богом и его творениями. Вместе с тем, Вельзевул «питается» остатками веры со святых реликвий, что указывает на то, что Черный Грааль – лишь искаженная пародия на Святой Грааль, поскольку Вельзевул не обладает силой создателя и не может совершить акт полноценного творения. Это же подтверждает и указание на то, что Черный Грааль – просто переработанная и искаженная версия той чумы, которую Бог обрушил на людей в качестве кары в древности. То есть Грааль не является творением падшего ангела и к этой мысли будет необходимо вернуться в дальнейшем.

1429 – живая святая Жанна Д'Арк изгоняет силы Черного Грааля из Европы. Историческая Жанна Д'Арк в 1429 году ведет французскую армию против английских сил. Походы эти заканчиваются пленением и казнью Жанны. Во вселенной Trench Crusade сохранена дата и общая суть события (военный поход), но он заканчивается триумфом.

1573 – рыцари ордена Дракона отбивают атаку еретиков в Валахии. Сотни тел насажены на колья. Это является явной отсылкой к Владу Цепешу, поскольку он был посвящен в орден Дракона, основателем которого является его отец. Обыгран и исторический миф об излюбленном способе казни Влада – насаживании на кол. Впрочем, исходя из дат, сам Цепеш участником событий быть не мог.

1805 – сражение при Окровавленных Скалах (Bloodied Cliffs). Флот еретиков разбивает флот Британии. В ходе сражения погибает адмирал Нельсон. Исторический адмирал Горацио Нельсон действительно погиб в ходе Трафальгарского сражения в 1805 году, только по его итогам победителем стала Великобритания. Думается, название события в мире Trench Crusade изменено именно с этой целью: итог битвы совершенно иной, а значит и событие должно быть иным.

Таким образом, заметна тенденция: используя реальные исторические факты, перерабатывать их под логику мрачного мира, находящегося под постоянной осадой сил Ада. И, безусловно, столь жестокая реальность не могла не сказаться на христианстве.

В первую очередь, христианство здесь стало религией воинствующей. Самый яркий образ, подтверждающий это – Траншейные Паломники (Trench Pilgrims). В отличие от паломников реальных, эти бойцы основной целью ставят достичь врат Ада и «искупить свои грехи, забрав с собой в загробную жизнь как можно больше последователей дьявола» [6]. Соответственно, несколько меняется и цель такого паломничества: это не только очищение своей души, но и уничтожение тех, кто пал во грех и принял сторону легионов Ада. Выходит своего рода принудительное покаяние, попытка очищения тех, кто отрекся от Бога. На это же намекает один из потенциальных лидеров таких паломнических движений - Бичеватель (Castigator), которому «поручено внушать страх Божий» [6] как своим войскам, так и противникам. Впрочем, символично, что основной целью паломничества в обоих случаях остается Иерусалим.

Во-вторых, в этой вселенной религия тесно связана с наукой. Так, ряд чудес веры оправдывается научно. Например, Траншейные Священнослужители (Trench Clerics) «...зависимы от химических веществ, которые позволяют им творить чудеса» [7]. Именно химикатами объясняются их чудеса – исцеление и «дарованные видения и Откровения» [6]. Это может перекликаться с образом Дельфийского оракула, чьи пророчества связаны со вдыхаемыми парами. Второй важный образ – орден монахов-менделистов (Mendelist Monks), в чьи задачи входит как создание благословенного оружия, так и проведение генетических экспериментов с

целью создания воинов божьих. Именно последний факт оправдывает название ордена, ведь менделизм – учение о генетической наследственности. Результаты таких экспериментов могут быть разными.

Так, говоря про оружие, можно упомянуть несколько примеров. В секции о Черном Грааале упоминается применение христианами «...специально сконструированных огнемётных установок, использующих священное масло для помазания в качестве топлива» [5]. С другой стороны, есть Анхоретские Святыни (Anchorite Shrine) – шагающие боевые машины, питаемые заточенными внутри святыми. Исходя из описаний, каждый Анхорет – это своего рода железная дева: «внутренности Отшельника покрыты шипами и зазубренными крючьями, так что монах-кормчий находится в постоянном состоянии мучений, радуясь своей боли, чтобы страдать так же, как когда-то страдал их Господь» [8]. Тема мучений продолжается и одним из оружий Анхорета – Колесом Екатерины, средневековым пыточным инструментом. Христиане вселенной Trench Crusade готовы добровольно обречь себя на мучения на колесе, «что является обычной практикой как в знак их готовности страдать за свои грехи, так и ради духовной защиты, которую дает их жертва» [8].

Генетические эксперименты также имеют разную природу. Например, менделисты ответственны за создание Механизированной пехоты и изменение потенциальных претендентов для ношения брони. Но вершиной их работы стала программа Мета-Христа. Используя кровь с Копья Лонгина, менделистам удалось создать генетические копии Христа. Точное количество таких копий остается неизвестным, на данный момент упоминается 7. Это число, безусловно, не случайно и имеет глубокий символический смысл. С одной стороны, в христианстве оно считается священным и связывается с совершенством (сотворение мира за 7 дней). С другой стороны, с числом 7 связана и символика смертных грехов, что играет роль в образе Мета-Христа, ведь этот проект кажется ересью с точки зрения нашей вселенной. Во-первых, он в каком-то смысле переключается с практиками алхимиков, стремившихся создать гомункула. Во-вторых, очевиден вызов воле всевышнего с целью создания копии Сына Божьего. И создается эта копия как инструмент в борьбе с силами Ада, что вновь кажется преступным для христианина. Наконец, смерть Иисуса имеет для христианской веры сакральный смысл, ведь он принял смерть ради искупления грехов людей. Можно предположить, что создание искусственных копий служит тем же целям, но уже по воле людей, а не самого Сына Божьего.

Возможно, именно с этим связано несовершенство получившейся копии: «Мета-Христос отломил кусок своей плоти и дал его ученикам. Его

изуродованные губы не могли произнести ни слова, но он издавал звуки, которые монах-менделист перевел как: «Возьмите, ешьте; это мое тело». Из глаз и рта Мета-Христа потекла кровь, которую монах-менделист собрал в чашу, снова переведя болезненные стоны Мета-Христа: «Пейте, все до дна...» [10]. Мета-Христос описан как искаженное существо, словно лишенное разума. Любопытно, что нечленораздельные звуки, издаваемые им, трактуются монахами в духе библейских текстов: «ядущий Мою Плоть и пьющий Мою Кровь имеет жизнь вечную... Ядущий Мою Плоть и пьющий Мою Кровь пребывает во Мне, и Я в нем» [9, с. 19]. Из контекста становится понятно, что символический смысл таинства Евхаристии во вселенной Trench Crusade получает буквальную трактовку, что превращает священный ритуал в акт каннибализма. Стоит отметить, что менделисты используют такое «причастие» для создания сверхсолдат, что перекликается с языческими практиками, где поглощение плоти связано с получением качеств съеденного: силы, ловкости и т.п. Таким образом в рядах христиан создаются Причастники (Communicants). Это сверхвоины, созданные в качестве ударных сил христиан. Заметим, что «только каждый третий из Причастников считается достойным служить Церкви Воинствующей. У остальных есть какой-то фатальный изъян, умственная или физическая неполноценность, из-за которых их нельзя выпускать в мир» [10]. Это явно перекликается с описанием Мета-Христа с точки зрения изъянов, что вновь делает смысл слов Сына Божьего буквальным: Причастники получают не только силу, но и изъяны оригинала. Безусловно, важна и символика числа 3 при описании количества удачных Причастников.

Вместе с тем, существует отдельная программа – программа Паладинов. Она появилась практически сразу после открытия Врат Ада и являет собой «создание практически идеальных Причастников, в чьих венах течет чистейшая кровь Мета-Христа из когда-либо созданных» [10]. При создании Паладинов применяется не обычная практика причастия на плоти Мета-Христа, а просто вливание крови, созданной на основе крови Христа. Это объясняет совершенство Паладинов, поскольку они созданы не из вторичной копии, поэтому и их облик и способности куда ближе к божественным. Символично, что за прошедшие годы было создано всего 12 паладинов (что перекликается с образами апостолов). Не менее символично, что Паладинов нередко отправляют к вратам Ада, как и упомянутых ранее святых, но Паладины способны справиться с поставленными задачами и вернуться живыми. Это выглядит логичным, поскольку эти воины ближе к Богу, чем простые смертные.

Из всего вышесказанного можно сделать несколько важных выводов. Во-первых, христианство вселенной Trench Crusade явно сближается с языческими практиками. Это и упомянутый ранее каннибализм, и применение еретических практик по отношению к Сыну Божьему. Обращают внимание и визуальные образы: использование частей тел врагов для устрашения. Во-вторых, христианство в этой вселенной очевидно сакрализует страдание как часть культа. Это заметно и в образе Анхорета, и отчасти в образах Причастников, страдающих от своего физического состояния. Кроме того, в их образе выделяется крест «прибитый прямо к глазницам» [10], что усиливает мотив муки. Самым ярким образом в этом ряду являются Монахини со Стигматами (Stigmatised Nuns). Сами по себе стигматы могут рассматриваться как знак святости. Впрочем, у монахинь их скрывают наручи и поножи, оставляя торс обнаженным. Нагота может восприниматься по-разному. Она может быть символом юродивости или попыткой сближения с обликом первых людей (как и трактуется нагота в некоторых христианских сектах). Наконец, она может быть попыткой повторения внешнего облика их святой-покровительницы, изображенной как дева в посмертной маске, чьи руки и ноги скрывают покровы, а обнаженный торс демонстрирует срезанную плоть, открывающую ребра и внутренности.

Вместе с тем, ряд образов полностью совпадает с христианством нашего мира. Так, церковь все еще делится на православную и католическую (в образах Траншейных Пилигримов явно отмечаются кресты обеих ветвей церкви). Упомянуты многие реальные святые: Георгий Победоносец, Варвара, Тереза Авильская и т.д. Сохраняются и их функции. Так, Варвару как защитницу от внезапной и насильственной смерти, почитают монахи-менделисты, что логично в контексте не воинствующих монахов, выходящих на поле боя. Иногда связь может быть и более тонкой. Например, Паломники Железного пути почитают святую Риту Кашийскую и в память о ней вбивают себе в голову гвозди. Это перекликается с агиографией святой, согласно которой однажды Рита ощутила во лбу боль, будто ее коснулся шип тернового венца.

Последний образ подводит и к еще одному выводу: христианство вселенной Trench Crusade теснейшим образом связано с мотивом покаяния. Его подтверждают и многочисленные практики умерщвления плоти, упомянутые ранее. С ним же, безусловно, связаны и железные капироты, носимые Паломниками. Причин для этого покаяния может быть множество: потеря Иерусалима и, фактически, поражение в войне с демонами, захватившими часть людских земель, применяемые самими христианами языческие практики. В конце концов, как уже отмечалось, нередко покаяние

направленно непосредственно на еретиков и выглядит скорее принудительным (примерно как обряд экзорцизма).

Здесь необходимо отметить, что по мысли авторов, у всех конфессий мира Trench Crusade один Бог, выведенный здесь под именем ветхозаветного Яхве. В Библии этот образ описывается как божество воинственное и склонное к гневу. Возможно, именно этим объясняется то, каким стало христианство в этой вселенной: жесткое и непримиримое. Это отчасти напоминает цикл Я. Пекары «Я, инквизитор», где Христос сошел с креста и покарал грешников огнем и мечом.

С другой стороны, часто в нарративе Trench Crusade подчеркивается, что инфернальные силы лишены способности к творению. Все владыки Ада могут лишь исказить творения Божьи. Яркий пример этому был уже рассмотрен – страшный вирус Черного Грааля не был создан Вельзевулом, он лишь исказил и извратил чуму, созданную Яхве. Исходя из этого, можно предположить, что авторы закладывали идею искажения христианства под влиянием владык Ада. Извращая и другие творения Божьи, демонические легионы могли оказать прямое влияние и на религию, превратив ее в издевку над изначальной концепцией.

Таким образом, созданный образ, сохраняя и внешнюю атрибутику, и многие аспекты религиозного учения, искажает их под реалии мира, захваченного демонами. Христиане этой вселенной во многих отношениях выглядят не менее жутко и гротескно, чем их демонические оппоненты. Но именно эта идея и заложена в основу такого образа: в развращенной силами Ада вселенной даже религия приобретает искаженные и чудовищные черты. Здесь же стоит отметить, что подобный измененный образ христианства характерен не только для вселенной Trench Crusade. Схожие образы можно увидеть во вселенных Warhammer, Malifaux, Conquest: The Last Argument of Kings, вселенная Инквизитора Я. Пекары и так далее. Это выглядит как своеобразная тенденция, в причинах и дальнейшем влиянии которой еще предстоит разобраться.

Примечания

1. Здесь и далее – перевод авторский.

Список литературы

1. Музыка, О.А. Бифуркации в природе и обществе: естественнонаучный и социосинергетический аспект // Современные наукоемкие технологии. 2011. № 1. С. 87–91.
2. Могильницкий, Б.Г. Альтернативность исторического развития в ленинской теории народной революции // Методологические и историографические вопросы исторической науки. 1974. № 9. С. 4–14.

3. Данилевский, И.Н. Соблазн альтернативы // Одиссей. Человек в истории. 2000. – М.: Наука, 2000. С.37–39.
4. Шалдунова, Т.Н. Легенда ордена тамплиеров // CETERIS PARIBUS. 2016. №6. С. 16–21.
5. Trench Crusade. The Cult of the Black Grail. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://www.trenchcrusade.com/lore/the-cult-of-the-black-grail/> (дата обращения 22.10.25).
6. Trench Crusade. Trench Pilgrims. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://www.trenchcrusade.com/lore/trench-pilgrims/> (дата обращения 20.10.25).
7. Trench Crusade. The Principality of New Antioch. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://www.trenchcrusade.com/lore/the-principality-of-new-antioch/> (дата обращения 22.10.25).
8. Trench Crusade. Anchorite Shrine. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://www.trenchcrusade.com/lore/anchorite-shrine/> (дата обращения 23.10.25).
9. Библия. Н. 3. Евангелие от Иоанна. – СПб.: Шандал, 2006. 74 с.
10. Trench Crusade. Paladin. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://www.trenchcrusade.com/lore/paladin/> (дата обращения 22.10.25).

AN ALTERNATE HISTORY OF CHRISTIANITY IN TRENCH CRUSADE FICTIONAL UNIVERSE

E.V. Vasilev

The aim of this chapter is to examine the specific portrayal of the history of Christianity in Trench Crusade fictional universe. The main research methods used are literary hermeneutics and comparative analysis. The study reveals that many historical events in Trench Crusade universe have counterparts in real history, but the essence of these events is distorted, sometimes to the point of being completely opposite. A similar trend can be observed in the portrayal of Christian ideology, which is depicted as a dark and violent religion, although this has its basis in the history of the world.

Keywords: fictional universe, alternate history, biblical plot, myth, reinterpretation.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Абрамова Вероника Игоревна, кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка и литературы, Тульский государственный педагогический университет им. Л.Н. Толстого

Авдонина Марина Юрьевна, кандидат психологических наук, доцент кафедры лингвистики и межкультурной коммуникации факультета заочного обучения, Московский государственный лингвистический университет

Акимов Сергей Сергеевич, кандидат искусствоведения, доцент, педагог дополнительного образования, МБУ ДО Школа искусств и ремесел им. А.С. Пушкина «Изограф» (Нижний Новгород)

Альбрехт Ольга Викторовна, кандидат филологических наук, доцент кафедры мировой литературы, Государственный институт русского языка им. А.С. Пушкина

Антонец Екатерина Владимировна, доктор филологических наук, доцент кафедры классической филологии, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова

Архангельская Алла Сергеевна, преподаватель английского языка МБОУ «Лицей № 40» (г. Нижний Новгород)

Архангельская Ирина Борисовна, доктор филологических наук, профессор кафедры философии, общественных коммуникаций и туризма, Нижегородский государственный лингвистический университет им. Н.А. Добролюбова; профессор кафедры журналистики Института филологии и журналистики, Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского

Архипов Анатолий Евгеньевич, доктор экономических наук, профессор кафедры «Управление транспортным процессом», Сибирский государственный университет водного транспорта (г. Новосибирск)

Батина Дарья Владимировна, аспирант кафедры русской и зарубежной литературы и методики обучения, Вятский государственный университет

Бочкарёв Александр Александрович, кандидат философских наук, иностранный преподаватель, Институт русского языка, Даляньский университет иностранных языков (Китайская Народная Республика).

Бурханова Мария Владимировна, кандидат филологических наук, старший руководитель ИТ-направления, СберТех (Москва)

Васильев Евгений Вадимович, старший преподаватель кафедры международной журналистики, Институт русского языка, Нижегородский государственный лингвистический университет им. Н.А. Добролюбова

Васильчикова Татьяна Николаевна, доктор филологических наук, профессор кафедры журналистики, филологии, документоведения и библиотковедения факультета культуры и искусства, Ульяновский государственный университет

Волкова Алена Сергеевна, студент филологического факультета, Российский университет дружбы народов им. Патриса Лумумбы

Генералова Екатерина Дмитриевна, аспирант, Литературный институт им. А.М. Горького (Москва)

- Гирин Юрий Николаевич**, доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы РАН им. А.М. Горького
- Голбан Ольга Станиславовна**, ассистент кафедры русского языка как иностранного и межкультурной коммуникации, Орловский государственный университет имени И.С. Тургенева
- Гордеева Светлана Владиславовна**, студент, Институт филологии и журналистики, Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского
- Гудкова Светлана Петровна**, доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы, Национальный исследовательский Мордовский государственный университет им. Н.П. Огарева
- Гусева Анастасия Сергеевна**, магистрант, Институт международных отношений и мировой истории, Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского
- Дехтяренко Анна Валерьевна**, кандидат филологических наук, доцент, Петрозаводский государственный университет
- Дроковская Ксения Александровна**, педагог-организатор библиотеки Московского дворца пионеров, Государственное бюджетное общеобразовательное учреждение г. Москва «Воробьёвы горы»
- Дубкова Мария Владимировна**, кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры глобальных коммуникаций факультета глобальных процессов, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова
- Еременко Елена Евгеньевна**, аспирант кафедры русской и зарубежной литературы и связей с общественностью, Самарский национальный исследовательский университет имени академика С.П. Королева
- Еськов Вячеслав Дмитриевич**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры дизайна и художественного образования, Новосибирский государственный педагогический университет
- Ефремов Богдан Вячеславович**, аспирант, Национальный исследовательский Мордовский государственный университет им. Н.П. Огарева
- Жабо Наталья Ивановна**, кандидат филологических наук, доцент кафедры иностранных языков медицинского института, Российский университет дружбы народов им. Патриса Лумумбы
- Загнетин Алексей Сергеевич**, студент историко-филологического факультета, Арзамасский филиал Национального исследовательского Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского
- Зейналова Зулейха Хафиз**, диссертант кафедры перевода и филологии, магистр, преподаватель кафедры перевода и филологии, Азербайджанский университет (Баку, Азербайджан)
- Зими́на Евгения Витальевна**, кандидат экономических наук, доцент кафедры романо-германских языков, Костромской государственный университет
- Исламгалеева Алия Рустамовна**, студент Казанского (Приволжского) федерального университета

- Кадеева Регина Альбертовна**, аспирант кафедры русской и зарубежной литературы, преподаватель кафедры русской и зарубежной литературы, Национальный исследовательский Мордовский государственный университет им. Н.П. Огарёва
- Казакова Ирина Борисовна**, доктор филологических наук, профессор кафедры философии, истории и теории мировой культуры и искусства, Самарский государственный социально-педагогический университет
- Каримова Самира Миратовна**, студент филологического факультета, Национальный исследовательский Мордовский государственный университет им. Н.П. Огарёва
- Кизима Марина Прокофьевна**, доктор филологических наук, профессор кафедры мировой литературы и культуры, Московский государственный институт международных отношений (МГИМО МИД РФ)
- Колбасов Максим Николаевич**, магистрант, Институт международных отношений и мировой истории, Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского
- Коробко Кристина Вячеславовна**, преподаватель кафедры английской и восточной филологии, Луганский государственный педагогический университет
- Кочеткова Марина Дмитриевна**, студент, Институт филологии и журналистики, Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского
- Кублицкая Ольга Викторовна**, кандидат филологических наук, доцент кафедры основ дефектологии и реабилитологии, Российский государственный педагогический университет имени А.И. Герцена
- Кудрявцева Тамара Викторовна**, доктор филологических наук, главный научный сотрудник Отдела литератур Европы и Америки Новейшего времени, Институт мировой литературы РАН
- Кузнецова Анна Игоревна**, кандидат филологических наук, доцент кафедры всемирной литературы, Институт филологии, Московский педагогический государственный университет
- Липинская Анастасия Андреевна**, кандидат филологических наук, доцент кафедры английской филологии и перевода, Санкт-Петербургский государственный экономический университет (СПбГЭУ)
- Лошакова Галина Александровна**, доктор филологических наук, профессор кафедры иностранных языков, Ульяновский государственный педагогический университет им. И.Н. Ульянова
- Лузянин Антон Сергеевич**, аспирант, Вятский государственный университет; учитель русского языка и литературы, МБОУ СОШ №11 г. Киров
- Маратова Жамал Жанатовна**, кандидат филологических наук, ассистент кафедры русской и зарубежной литературы, Российский университет дружбы народов им. Патриса Лумумбы
- Мишина Лариса Алексеевна**, доктор филологических наук, профессор, независимый исследователь (г. Москва)
- Моркина Марта Александровна**, старший преподаватель, Высшая школа международных отношений Санкт-Петербургского политехнического университета Петра Великого

- Мясникова Кира Александровна**, кандидат культурологии, доцент кафедры управления культурной политикой, Институт государственной службы и управления Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ
- Нагуманова Эльвира Фирдавильевна**, кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы и методики ее преподавания, Казанский (Приволжский) федеральный университет
- Несмелова Ольга Олеговна**, доктор филологических наук, профессор, зав. кафедрой зарубежной литературы, Казанский (Приволжский) федеральный университет
- Нурутдинова Аида Рустамовна**, кандидат педагогических наук, доцент кафедры контрастивной лингвистики, Казанский (Приволжский) федеральный университет
- Ольшанская Оксана Владимировна**, сотрудник Архитектурно-этнографического музея-заповедника «Щелоковский хутор», магистрант, Институт международных отношений и мировой истории Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского
- Осьмухина Ольга Юрьевна**, доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой русской и зарубежной литературы, Национальный исследовательский Мордовский государственный университет им. Н.П. Огарёва
- Пастухова Анастасия Сергеевна**, студент, Российский университет дружбы народов им. Патриса Лумумбы
- Петри Эльвира Корнеевна**, доктор искусствоведения, доцент кафедры истории музыки, Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки
- Поляков Олег Юрьевич**, доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы и методики обучения, Вятский государственный университет
- Приказчикова Ольга Александровна**, аспирант кафедры русской и зарубежной литературы, Национальный исследовательский Мордовский государственный университет им. Н.П. Огарёва, учитель русского языка и литературы МОУ «СОШ №1 г.о. Саранск»
- Ремаева Юлия Георгиевна**, кандидат филологических наук, доцент кафедры иностранных языков и лингвокультурологии, Институт международных отношений и мировой истории, Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского
- Рубан Алла Александровна**, кандидат филологических наук, доцент кафедры социально-экономических и гуманитарных дисциплин, Брянский государственный университет им. академика И.Г. Петровского, филиал в г. Новозыбкове
- Самсоник Никита Михайлович**, магистрант, профконсультант Центра карьеры, Саратовский национальный исследовательский государственный университет имени Н.Г. Чернышевского
- Сандлер Юлия Натаиновна**, соискатель ученой степени кандидата филологических наук, преподаватель испанского языка как иностранного, государственная языковая школа ЕОІ (Альбасете, Испания)
- Селитрина Тамара Львовна**, доктор филологических наук, профессор, главный научный сотрудник научно-исследовательской лаборатории «Методология и методика гуманитарных исследований», Башкирский государственный педагогический университет им. М. Акмуллы
- Сивкина Наталья Юрьевна**, доктор исторических наук, профессор кафедры истории Древнего мира и Средних веков, Институт международных отношений и мировой

истории, Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского

Сидорина Екатерина Вадимовна, студент, Институт филологии и журналистики, Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского

Симакова Валерия Евгеньевна, аспирант кафедры русской и зарубежной литературы и связей с общественностью, Самарский национальный исследовательский университет имени академика С.П. Королева, экскурсовод филиала Третьяковской галереи в городе Самара

Синицына Мария Валерьевна, кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры связей с общественностью, речевой коммуникации и туризма, Российский государственный аграрный университет – МСХА им. К.А. Тимирязева

Скальная Юлия Андреевна, кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры глобальных коммуникаций, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова; доцент 8 кафедры (языкознания и литературы), Военный университет им. князя Александра Невского Министерства обороны Российской Федерации; старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской Академии наук

Сотков Виктор Александрович, кандидат филологических наук, доцент департамента методики обучения института педагогики и психологии образования, Московский городской педагогический университет

Струкова Александра Владимировна, методист английской программы в билингвальном саду Sunschool Kazan Premium (г. Казань)

Стулов Юрий Викторович, кандидат филологических наук, доцент, независимый исследователь (Минск, Республика Беларусь)

Сундукова Ксения Алексеевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы и связей с общественностью, Самарский государственный университет

Суркова Ксения Вячеславовна, кандидат филологических наук, ведущий филолог научно-образовательного центра эффективного чтения, Институт филологии и журналистики, Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского

Трофимова Виолетта Стиговна, кандидат филологических наук, независимый исследователь (Санкт-Петербург)

Цветков Юрий Леонидович, доктор филологических наук, профессор кафедры зарубежной филологии Института гуманитарных наук, Ивановский государственный университет

Чернышева Ирина Борисовна, кандидат филологических наук, доцент кафедры французского языка, Высшие курсы иностранных языков Министерства иностранных дел Российской Федерации И. Б. Чернышева

Чуванова Ольга Игоревна, кандидат филологических наук, доцент кафедры зарубежной и отечественной литературы, Московский государственный лингвистический университет

Шанина Юлия Александровна, кандидат филологических наук, доцент, зав. кафедрой русской литературы, Башкирский государственный педагогический университет им. М. Акмуллы

Шевченко Екатерина Сергеевна, доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы и связей с общественностью, Самарский национальный исследовательский университет им. академика С.П. Королева

Шевченко Елена Николаевна, кандидат филологических наук, доцент, старший научный сотрудник Центра искусствоведения, Институт языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова, Академия наук Республики Татарстан

Шеянова Елизавета Олеговна, магистрант кафедры русской и зарубежной литературы, Национальный исследовательский Мордовский государственный университет им. Н.П. Огарева

Шумская Анастасия Владимировна, преподаватель кафедры английской и восточной филологии, Луганский государственный педагогический университет

Щекочихина Елена Вячеславовна, старший преподаватель кафедры иностранных языков неязыковых направлений, аспирант кафедры русской и зарубежной литературы и методики обучения, Вятский государственный университет

Янина Полина Евгеньевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры славянской филологии и культуры, Институт филологии и журналистики, Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского

Научное издание

**Метаморфозы истории:
артефакт, память, имагинация
в художественных дискурсах**

Коллективная монография

Оформление обложки
д.филол.н., профессор О.С. Наумчик

Подписано к печати 24.12.2025. Формат 60×84 1/16.
Гарнитура Таймс. Усл. печ. л. 34,5. Уч.-изд. л. 35,2.
Заказ № 386/25. Тираж 500.

Издательство Нижегородского госуниверситета
им. Н.И. Лобачевского
6030022, Нижний Новгород, пр. Гагарина, 23

Отпечатано в типографии
Нижегородского госуниверситета им. Н.И. Лобачевского
603000, Н. Новгород, ул. Б. Покровская, 37