

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

ИМАГОЛОГИЯ И КОМПАРАТИВИСТИКА

IMAGODOLOGY AND COMPARATIVE STUDIES

Научно-практический журнал

2020

№ 13

Зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи,
информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор)
(свидетельство о регистрации ПИ № ФС77-68437 от 27 января 2017 г.)

Учредитель – Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования «Национальный исследовательский
Томский государственный университет»

**РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ
ЖУРНАЛА
«ИМАГОЛОГИЯ
И КОМПАРАТИВИСТИКА»**

В.С. Киселев (Томск) –
главный редактор
О.Б. Лебедева (Томск) – зам.
главного редактора
Н.В. Хомук (Томск) –
отв. секретарь
А.А. Казаков (Томск)
Н.Е. Никонова (Томск)
Е.Н. Пенская (Москва)
В.В. Абашев (Пермь)
К.В. Анисимов (Красноярск)
Л.А. Ходанен (Кемерово)
Р.Ю. Данилевский (Санкт-Петербург)
И.Ю. Виницкий (Калифорния, США)
В.Г. Щукин (Краков, Польша)
Сузи К. Франк (Берлин, Германия)
Рита Джулиани (Рим, Италия)
Антонелла д'Амелиа (Салерно, Италия)
Тимур Гузаиров (Тарту, Эстония)

**EDITORIAL BOARD
OF THE JOURNAL
“IMAGODOLOGY
AND COMPARATIVE STUDIES”**

Vitaliy S. Kiselev (Tomsk) –
Chairperson
Olga B. Lebedeva (Tomsk) – Deputy
Chairperson
Nikolay V. Khomuk (Tomsk) –
Executive Editor
Alexey A. Kazakov (Tomsk)
Natalia Ye. Nikonova (Tomsk)
Elena N. Penskaya (Moscow)
Vladimir V. Abashev (Perm)
Kirill V. Anisimov (Krasnoyarsk)
Lyudmila A. Hodanen (Kemerovo)
Rostislav Yu. Danilevsky (St. Petersburg)
Ilya Yu. Vinitsky (California, USA)
Vasily G. Shchukin (Cracow, Poland)
Susi K. Frank (Berlin, Germany)
Rita Giuliani (Rome, Italy)
Antonella d'Amelia (Salerno, Italy)
Timur Guzairov (Tartu, Estonia)

Адрес издателя и редакции: 634050, г. Томск, пр. Ленина, 36
Томский государственный университет

СОДЕРЖАНИЕ

КОМПАРАТИВИСТИКА

Поплавская И.А. Книга Ф.Р. де Шатобриана «Путевые записки из Парижа в Иерусалим и из Иерусалима в Париж» в книжном собрании князей Голицыных в Научной библиотеке Томского университета	5
Дмитриева Е.Е. Из переписки Флориана Жилля с В.А. Жуковским (1826)	25
Котариди Ю.Г. Трансформация мифа о Пигмалионе и Галатее в художественной прозе Г. Гейне	49
Пузикова М.С. «Виденье было мне...»: сонет сэра У. Рэли “A Vision Upon this conceit of the Faerie Queen” в интерпретации О. Румера	61
Плахтиенко О.П. Формы психологизма и универсализации сюжета в романах шведской писательницы Майгуль Аксельссон	77
Турышева О.Н. Российские версии скандинавских криминальных телесериалов: ремейк в контексте инокультурного пространства	97

ИМАГОЛОГИЯ

Третьяков Е.О. Россия в «Мертвых душах» Н.В. Гоголя как метафизически имагологическое пространство	110
Богумил Т.А. Алтай в биографии и творчестве В.Я. Шишкова («Алые сугробы»)	128
Поршнева А.С. Бавария Лиона Фейхтвангера: региональная идентичность в романе «Успех»	141
Баринаева Е.В. Англия в прозе Сильвии Плат: опыт имагологического анализа	173
Крылов В.Н., Ян Янь. «Золотая роза» К.Г. Паустовского: рецепция России как концептуального образа в современной китайской словесной культуре	188
Завьялова Е.Е. Принципы двойничества и двойственности в «Доме близнецов» А.В. Королёва	216
Сведения об авторах	228

CONTENTS

COMPARATIVE STUDIES

Poplavskaya I.A. F.-R. De Châteaubriand's <i>Travel Notes From Paris to Jerusalem and From Jerusalem to Paris</i> in the Golitsyn Book Collection in the Tomsk University Research Library	5
Dmitrieva E.E. From the Correspondence of Florian Gilles and V.A. Zhukovsky (1826)	25
Kotaridi Yu.G. Transformation of the Myth of Pygmalion and Galatea in H. Heine's Artistic Prose	49
Puzikova M.S. "Videnie Bylo Mne": Raleigh's "A Vision upon this Conceit of the Faerie Queen" as Interpreted by Osip Rumer	61
Plakhtienko O.P. Forms of Psychologism and Universalization of the Plot in the Novels of the Swedish Writer Majgull Axelsson	77
Turysheva O.N. Russian Versions of the Scandinavian Criminal TV Series: A Remake in the Context of Foreign Culture	97

IMAGOLOGY

Tretyakov E.O. Russia in <i>Dead Souls</i> by Nikolai Gogol as a Metaphysical Imagological Space	110
Bogumil T.A. Altai in the Biography and Literary Works of Vyacheslav Shishkov (<i>Scarlet Snowdrifts</i>)	128
Porshneva A.S. Lion Feuchtwanger's Bavaria: Provincial Identity in <i>Success</i>	141
Barinova E.V. England in Sylvia Plath's Prose: An Attempt of Imagological Analysis	173
Krylov V.N., Yang Yan. <i>The Golden Rose</i> by Konstantin Paustovsky: Reception of Russia as a Conceptual Image in Modern Chinese Literary Culture	188
Zavyalova E.E. The Principles of Duality and Ambivalence in <i>House of Twins</i> by Anatoly Korolyov	216
Information about the authors	228

КОМПАРАТИВИСТИКА

УДК 821.133.1

DOI: 10.17223/24099554/13/1

И.А. Поплавская

КНИГА Ф.Р. ДЕ ШАТОБРИАНА «ПУТЕВЫЕ ЗАПИСКИ ИЗ ПАРИЖА В ИЕРУСАЛИМ И ИЗ ИЕРУСАЛИМА В ПАРИЖ» В КНИЖНОМ СОБРАНИИ КНЯЗЕЙ ГОЛИЦЫНЫХ В НАУЧНОЙ БИБЛИОТЕКЕ ТОМСКОГО УНИВЕРСИТЕТА¹

Анализируется рецепция образа Греции в сочинении Ф.Р. де Шатобриана «Путевые записки из Парижа в Иерусалим и из Иерусалима в Париж» из книжного собрания князей Голицыных в Научной библиотеке Томского университета. Образ Греции рассматривается в единстве мифологического и исторического, идеального и бытового начал. Семантика греческого текста Шатобриана прочитывается как ожидание освобождения страны от власти Османской империи и как предчувствие ее культурного возрождения. Особое внимание уделяется работе французского писателя над романом «Мученики, или Торжество христианства» и его эстетике жизнестроительства. Анализируются переводы отрывков из путешествия Шатобриана на русский язык и их публикация в отечественной периодике.

Ключевые слова: Голицыны, книжное собрание, Шатобриан, литература путешествий, рецепция, Греция, эллинофильство, перевод, В.А. Жуковский.

В Научной библиотеке Томского университета хранится родовая библиотека князей Голицыных [1, 2]. Она поступила в дар Сибирскому университету в 1880 г. от князя Сергея Михайловича Голицына (1843–1915), полковника, директора и попечителя Голицынской больницы в Москве, и в настоящее время насчитывает 2 961 название

¹ Статья подготовлена в рамках проекта РФФИ № 19-012-00038 «Родовые библиотеки русской аристократии и проблема читателя».

в 6 435 томах [3. Л. 1]. Основу данного книжного собрания составили личные библиотеки князя Сергея Михайловича Голицына (1774–1859), попечителя Московского учебного округа, члена Государственного совета, председателя Московского цензурного комитета, поэта-дилетанта [4. С. 108], и его племянника князя Михаила Александровича Голицына (1804–1860), дипломата, состоявшего при русской миссии во Флоренции и Риме, с 1856 г. русского посланника в Мадриде [5. С. 170–172]. Оба они принадлежали к четвертой ветви рода Голицыных – Михайловичам, основателем которой был князь, воевода Михаил Андреевич Голицын (1639–1687).

В данной статье предметом изучения становится книга французского писателя-романтика Франсуа Рене де Шатобриана (1768–1848) «Путевые записки из Парижа в Иерусалим и из Иерусалима в Париж чрез Грецию и обратно чрез Египет, Варварию и Испанию» на русском языке, хранящаяся в книжном собрании Голицыных. Книга принадлежала С.М. Голицыну-старшему, о чем свидетельствует его экслибрис с надписью: «Prince Serge Galitzin»¹. Записки Шатобриана, как можно предположить, вызвали интерес князя прежде всего тем, что в них была описана древняя и современная история Европы, рассмотренная сквозь призму возникновения и развития христианства. Об интересе С.М. Голицына к религии свидетельствуют его переписка с митрополитом Московским Филаретом [7], частые поездки по монастырям и святым местам², а также его деятельность в качестве вице-президента комиссии для сооружения в Москве храма во имя Христа Спасителя.

Как известно, произведение Шатобриана под названием «Itinéraire de Paris a Jérusalem et de Jérusalem a Paris, en allant par la Grèce et revenant par l'Égypte, la Barbarie et l'Espagne» впервые было издано в Париже в 1811 г. [9]. На русский язык записки впервые были переведены П.И. Шаликовым и вышли в Москве в трех томах в 1815–1816 гг. [10].

¹ О дарственных надписях на книгах С.М. Голицына в Научной библиотеке Томского университета см.: [6].

² В частности, в письме А.Я. Булгакова брату К.Я. Булгакову от 6 сентября 1833 г. из Москвы сообщается о том, что великая княгиня Елена Павловна, жена великого князя Михаила Павловича, «поехала в Новый Иерусалим и к вечеру изволит возвратиться. В сии богомольные путешествия сопутствует ей князь Сергей Михайлович Голицын» [8. С. 546].

Другой перевод был выполнен священником Иоанном Грацианским и был опубликован в 1815–1817 гг. в Санкт-Петербурге [11]. В библиотеке Голицыных имеются первые две части первого издания записок французского писателя в переводе П.И. Шаликова. Данное произведение Шатобриана воспринимается как автобиографическое путешествие-хроника, в котором описания отдельных национальных миробразов (французского, итальянского, греческого, турецкого, палестинского, египетского, испанского) соединяются с философией пути и эстетикой жизнотворчества писателя [12. С. 22]. В нем самостроение личности воспринимается как условие дальнейшего творческого развития, а творчество, в свою очередь, является мощным стимулом к самосозиданию [13. С. 134].

В основе записок лежит хронология пути автора из Парижа в Иерусалим и обратно. Это позволило ему в предисловии к первому изданию указать, что данное произведение он воспринимает не столько как путешествие, сколько как описание одного года своей жизни [10. Ч. I. С. VI]. Можно сказать, что перед читателем не просто путешествие, а путешествие-автобиография, включающее в себя важнейшие моменты жизни автора, его творческие замыслы, впечатления от увиденного, путевые зарисовки, круг его общения. Главная цель поездки Шатобриана в Иерусалим была связана со сбором материала для романа-эпопеи «Мученики, или Торжество христианства», вышедшего в 1809 г. В нем писатель «воссоздал переломную эпоху раннего христианства», когда «позднеантичная, раннехристианская и варварско-галльская культуры в столкновениях и противоборстве формировали новые этносы и векторы европейского развития» [14. С. 74]. В этом произведении он сумел передать «особый романтический вариант двоемирия, где Небесный Иерусалим противопоставлен земным судьбам героев, где античность воплощает бессмертную красоту гибнущего мира, а христианство – величие мира, устремленного в будущее» [Там же. С. 76]. Чтобы достичь этих эстетических целей, автору важно было посетить Иерусалим и проникнуться духом первых христиан, о чем он и говорит в своих записках. Ср.: «Я, может быть, последний буду француз, выехавший из моего отечества, чтобы путешествовать в Святую землю с мыслями, предметом и чувствами древнего Пилигрима» [10. Ч. I. С. 2–3]. Поэтика текста о Святой земле в записках Шатобриана уже становилась пред-

метом нашего рассмотрения в специальной статье. Было отмечено, что текст о «земле обетованной» в творчестве французского писателя «конструируется на основе сравнения его с другими текстами: греческим, египетским, испанским, французским, североамериканским, – и воспринимается как образ Земли-Слова» [12. С. 27–28]. В настоящей работе мы остановимся на описании образа Греции во французской литературе 1810-х гг., как он представлен в первом томе записок.

Начинается путешествие 13 июля 1806 г. В этот день автор выехал из Парижа, далее его маршрут проходил через города Северной Италии: Милан, Венецию, Триест. 5 августа он прибывает в Грецию. Посещает полуостров Морея, расположенный на крайнем юге Балканского полуострова. 16 августа приезжает в город Мистра (Миситра), 17 августа – в Лаконию (Лакедемон), столицу Спарты, 20 августа он уже в Арголиде, а с 23 августа находится в Афинах.

Формирование образа Греции в записках Шатобриана происходит на основе личных и литературных впечатлений писателя, которые включают в себя сведения по географии, топографии, быту, древней и современной истории и литературе, мифологии и религии этой страны. Важно отметить, что в тексте создаются, дополняя друг друга, два образа Греции. Один из них – идеальный, воображаемый, другой – реальный, бытовой. Так, например, конструируя идеальный образ страны, автор соотносит ее климат с важнейшими особенностями литературы и архитектурных памятников Древней Эллады. Он пишет:

В Греции <...> все приятно, все смягчено, все наполнено спокойствием в природе, как и в письменах древних. <...> Кто видел ясное небо и приятные афинские, коринфские и ионические пейзажи, тому почти вразумительно становится, почему архитектура в Парфеноне имеет столь счастливый размер [10. Ч. I. С. 15, 16].

Как видим, в данном отрывке преобладает культуроцентрическая точка зрения, не случайно Шатобриан называет эту страну «отечеством муз», «отечеством наук и гениев», «отечеством богов и героев», «отечеством Елены и Менелая».

Также в этом произведении автор во многом эстетизирует пейзаж, акцентируя внимание на его эпической полноте и внутренней соотнесенности с объектами культуры. Показательно, что и сами эти объекты наделяются чертами «природности», вписываясь в естественный ландшафт и являясь выражением его идеальной сущности.

Ср.: «Чему стоит наиболее удивляться в греческих зданиях», это «всеобщей их гармонии, их ответственности с местами и положениями» [10. Ч. I. С. 201]. В том же эстетическом ключе описывается и бытовая жизнь путешественников. Рассказывая, например, об ужине на берегу Евротаса, Шатобриан упоминает предметы природного и вещного мира, которые соотносятся с именами и сюжетами из древнегреческой мифологии. Ср.:

Осип и почтарь <...> развели огонь из тростнику, вопреки Аполлону, коего стенание сих тростей утешало в потере Дафны. Осип богато снабдился всем нужным: у него была соль, оливковое масло, картофель, хлеб и мясо. Он изготовил баранью лопатку, как Ахиллесов друг, и поставил на большой камень мне яство сие с вином из Улиссова виноградника и водою из Евротаса [Там же. С. 120].

Здесь безответная любовь Аполлона к Дафне, превращенной в лавровое дерево, отсылает к I книге «Метаморфоз» Овидия (ст. 452–567). Данный эпизод иронически обыгрывается путешественником, для него пылающий в костре тростник не столько напоминает о боге, который «любовь питает бесплодную в сердце» и утешается печальными звуками свирели, сколько о готовящейся бараньей лопатке. В другом случае имеется в виду эпизод из 9-й песни «Илиады», в которой описывается пир у Ахиллеса по случаю прибытия к нему посольства от Агамемнона с просьбой возглавить ахейское войско. Ср.:

... и Патрокл покорился любезному другу,
Сам же огромный он лот положил у огнищного света
И хребты разложил в нем овцы и козы утучнейшей <...>
Жаркий огонь между тем разводил Менетид боговидный [15. С. 120].

В этот же контекст вписывается и знаменитое вино из виноградников Улисса. Можно сказать, что основа в изображении идеального образа Греции у французского писателя – это осознаваемое равновесие между внешним и внутренним, между материальным и духовным началами, между природой, бытом и культурой, между жизнью и литературой.

Другая важнейшая черта путешествия видится во внутренней причастности автора к важнейшем мифологическим событиям Древней Греции через синхронизацию в его сознании событий «Илиады» и «Одиссеи» и современного облика страны. Так, например, описывая Лаконию, он вспоминает посещение Телемахом Менелая и Елены

в Спарте. Ср.: «Однако почти в сих же местах паслися прежде Мене-лаевы стада и давал он пир Телемаху» [10. Ч. I. С. 70]. И далее цитируются стихи 621–623 из 4-й песни «Одиссеи»:

В доме царя собралися тем временем званные гости,
Коз и овец приведа и вина дорогого принеши
(Хлеб же прислали их жены, ходящие в светлых повязках) [16. С. 81].

Или, например, говоря о положении современных греков, находящихся под властью турецкого султана, Шатобриан отмечает: «Действительно, некоторые греки, уставшие от ига, ушли во Флориду, где плоды свободы привели у них в забвение отечественную землю». И затем пересказывает стихи 92–97 из 9-й песни «Одиссеи», где говорится о пребывании Одиссея и его спутников у лотофагов: «Вкусившие сего сладкого плода не могли от него отстать; но захотели остаться между лотофагами и забывали отечество свое» [10. Ч. I. С. 157].

При описании Греции французский автор часто обращается к текстам-посредникам, упоминая или цитируя произведения Гомера, Вергилия, Цицерона, Плутарха, Тассо, Расина и др. Ср.:

... взял я с собой в дорогу одни сочинения Расина, Тассо, Вергилия и Омира, сего последнего с белыми листами, чтоб делать на них замечания.

Я ничего не знаю славнее для греков, как следующие Цицероновы слова: «Не забывай, Квинтус, что ты управляешь греками, просветившими все народы, научив их кротости и человеколюбию, и которым Рим обязан познаниями своими» [Там же. С. 117, 173].

Во втором отрывке речь идет о младшем брате знаменитого оратора Квинте Туллии Цицероне, военачальнике, который был римском посланником в Киликии (Малая Азия). Сюда же можно отнести и одно из самых поэтичных мест в книге, где описывается могила знаменитого афинского полководца Фемистокла, одержавшего победу над персами при Саламине (480 г. до н.э.). Она расположена в порту города Пирей. Говоря о ней, путешественник цитирует фрагмент из жизнеописания Плутарха: «Твоя гробница, поставлена будучи на открытом месте, приветствуема входящими в пристань и исходящими из нее мореходцами, и если произойдет морское сражение, ты будешь свидетелем ударов кораблей» [Там же. С. 221]. Ср. у Плутарха:

...в большой Пирейской гавани от мыса Алкима отделяется выступ в форме полукруга. Если <...> войти туда, <...> можно заметить высокий цоколь, на котором стоит гробница в форме алтаря. <...>

На прекрасном месте насыпан твой могильный холм:
Он всюду будет приветствовать моряков,
Видеть тех, кто входит и кто выходит на своем корабле,
И смотреть на них, когда они состязаются в беге [17. С. 141].

Тексты-посредники формируют в записках Шатобриана особый историко-культурный контекст, который соотносится с западноевропейской и мировой литературой и позволяет автору создать целостный образ Греции, а также воспринимать себя как путешественника-писателя, как странствующего литератора. Интертекстуальные связи в этом произведении обладают повышенной семиотичностью и раскрывают важнейшие закономерности геоимагологических процессов, направленных на освоение культурного ландшафта Греции, ее региональной идентичности, восприятия географического пространства как определенного архетипа [18. С. 10].

Однако чаще всего Шатобриан цитирует роман «Мученики», в котором нашли отражение его личные впечатления от поездки в Грецию и Иерусалим, а само это произведение прочитывается как своего рода авторский комментарий к его путевым запискам. Так, говоря об Афинах в тексте путешествия, автор в примечаниях указывает: «Смотри, касательно описания Афин вообще, почти всю XV книгу Мучеников» [10. Ч. I. С. 193]. В романе же дается следующее описание города, впервые увиденного главным героем Евдором. Ср.:

Афины представились ему во всем своем величии; <...> Вдали крепость Афинская оканчивала целый круг отечества наук, богов и героев. <...> Полированные мраморы времен неповрежденные украшались огнями заходящего солнца; светило дневное, спешащее погрузиться в море, осыпало последними лучами столпы Минервина храма [19. Ч. II. С. 212].

Также в качестве текстов-посредников часто выступают у Шатобриана книги Ветхого и Нового Заветов. Описывая, например, бакланов, живущих вблизи афинского акрополя, писатель цитирует книгу пророка Иеремии. Он пишет: «Баклан любим странствующими; подобно им, на *небеси позна время свое*». К этому фрагменту автор дает примечание: «Иеремия: Гл. 8, стих 7» [10. Ч. I. С. 193]. В книге пророка Иеремии этот стих звучит так: «И аист под небом

знает свои определенные времена, и горлица, и ласточка, и журавль наблюдают время, когда им прилететь; а народ Мой не знает определения Господня». Данный стих иносказательно повествует о будущей судьбе иудейского народа, который будет пленен вавилонским царем Навуходоносором II, и о падении Иерусалима. Шатобриан же в своих записках, обращаясь к книге ветхозаветного пророка, проводит параллель между вавилонским пленом иудеев и современным положением Греции, подчиненной Османской империи. Вместе с тем этот стих соотносится и с жизнью истинного христианина, который «всегда чувствует себя в земной юдоли слез странником» [20. С. 154]. Показательно, что в христианской традиции пророк Иеремия, фрагменты из книги которого цитирует Шатобриан в «Путевых записках», «становится прообразом Спасителя, пролившего кровь за падший род человеческий» [21].

С темой вавилонского пленения иудеев связан и 136-й псалом, о котором упоминается в записках Шатобриана. В частности, автор пишет:

Я всегда удовольствием поставлял пить воду из тех знаменитых рек, чрез кои я проезжал в мою жизнь. Итак, я пил воды Мисисипия, Темзы, Рейна, По, Тибра, Эвротаса, Цефиза, Эрмуса, Граника, Иордана, Нила, Тага и Эбра. Колико людей при берегах сих могут сказать, как Израильтяне: *Sedimus et flevimus!* (Седохом и плакахом) [10. Ч. I. С. 174].

Ср. с текстом 136-го псалма:

При реках Вавилона, там сидели мы и плакали, когда вспоминали о Сионе; на вербах, посреди его, повесили мы наши арфы. Там пленившие нас требовали от нас слов песней... <...> Как нам петь песнь Господню на земле чужой?

Текст 136-го псалма «передает то грустно-покаянное настроение, каким жили евреи в плену, их тоску по родине и мечту о своем национальном возрождении» [22]. Упоминание в этом отрывке многочисленных рек, которые воспринимаются одновременно и как природные топосы, формирующие пространственную структуру записок, и как знаки отдельных стран и континентов, которые посетил путешественник (Северная Америка, Англия, Германия, Северная и Центральная Италия, Греция, Османская империя, Палестина, Египет, Португалия), и как символы живой речи, рассказывания, поэтического творчества, вписывает греческие впечатления Шатобриана

в пространство Священной и мировой истории, а также и в современную историю Европы, Азии и Африки. Данное пространство не просто упоминается автором, оно как бы заново проживается им и проецируется на теперешнее положение Греции, утратившей политическую независимость.

Здесь раскрывается один из конструктивных принципов изображения писателем истории. Он связан с параллельным описанием событий Священной, Древней и Новой истории, с рассказом о фактах, изложенных в книгах Ветхого и Нового Заветов, с воссозданием героических деяний, представленных в мифологии и истории Древней Эллады, и их соотносительностью с историей Греции начала XIX столетия. Так, например, находясь в городе Лакедемон (Спарта), расположенном на юге полуострова Пелопоннес и получившем свое название от имени сына Зевса и плеяды Тайгеты, автор пишет:

Солнце село за Тайгет, таким образом я видел оное, начинающее и свершающее свой круг над развалинами Лакедемона. 3543 года протекло тому, как оно взшло в первый раз над рождающимся сим градусом. Я отравился с мыслями, преисполненными виденных мною предметов, погруженный в неистощимые размышления: таковые дни дают потом возможность терпеливо переносить много несчастий и содействуют особенно равнодушным ко многим зрелищам [10. Ч. I. С. 119–120].

В данном фрагменте упоминаются мифологическое время и историческое время, объединяющие IV тысячелетие до н.э. и события начала XIX столетия, говорится о суточном времени, которое связано с личностной рефлексией путешественника и символически соотносится со всеми другими типами художественного времени, представленными здесь. Не случайно этот отрывок вызывает в сознании автора ассоциации с книгой Екклезиаста, в которой подводится итог «всему ветхозаветному опыту, религиозному и житейскому <...> Екклезиаст постоянно подчеркивает, что перед лицом тщетности всего сущего и неизбежности смерти только Сам Бог может наполнить человеческую жизнь смыслом и благом» [23].

Необходимо отметить, что при создании исторического облика Греции писатель говорит и о событиях русско-турецкой войны 1768–1774 гг., упоминая о высадке русских войск в Морее в 1770 г. для поддержки греческих повстанцев-майотов и осаде турецкой крепости Модон (Метони), а также о столкновениях русских войск с албанцами

возле города Триполица [10. Ч. I. С. 31, 66]. Русское «присутствие» при описании современного облика Греции является составной частью ее современного геополитического ландшафта. Как отмечает Виктор Таки, «итогом прямого военно-политического вмешательства России в судьбу современного населения Греции стало возникновение российского эллинофильства, сочетавшего восхищение древней Элладой с поддержкой греческой иммиграции в Россию и культивированием отношений с османскими греками» [24. С. 223].

В восприятии Греции Шатобрианом исключительная роль отводится изображению руин, которые свидетельствуют и о течении времени, и об одновременной утрате и сохранении прошлого, и о многорусловом характере мировой истории, и о существовании альтернативных исторических рядов [25]. Так, например, развалины Спарты соотносятся в сознании автора с семантикой времени и имени. Ср.:

Итак Спарта была пред глазами моими. <...> Какое прекрасное зрелище! Но сколь оно было горестно! <...> со всех сторон развалины, и ни одного человека между ими! <...> Мне захотелось заставить по крайней мере эхо заговорить в тех местах, <...> и я изо всей силы закричал: «Леонид!» Ни одна развалина не повторила мне великое имя, и Спарта сама, кажется, забыла его! Если развалины, с коими связываются знаменитые воспоминания, ясно показывают тщету всего земного, то надобно однако сознаться, что имена, переживающие царства и дающие бессмертие временам и местам, не ничто суть [10. Ч. I. С. 104–105].

В данном отрывке представлен другой принцип изображения истории, который основан на воскресении, оживлении минувшего через «знаменитые воспоминания». Восприятие руин как «прекрасного зрелища» соотносится у французского писателя с категорией возвышенного, которая свидетельствует о непосредственном присутствии героического прошлого в настоящем, о преодолении «тщеты всего земного» через «великое имя». Здесь имя спартанского царя Леонида, погибшего в сражении при Фермопилах, обуславливает персонализированное восприятие автором времени и пространства и тем самым возвращение в культурную память легендарного события. Нелучайно в данном фрагменте появляется образ эха как свидетельство внутренней отзывчивости путешественника минувшему, как оживотворение прошлого через художественное слово. Этот же тип историзма представлен и в «Мучениках» Шатобриана [26. С. 526].

Неотъемлемой частью образа Греции у Шатобриана являются этнографические описания одежды, жилища, предметов быта, орудий труда современных греков. Автор отметит:

Греческие крестьяне носят полукафтанье (туника) по колено и подпоясывают его: широкие их шаровары им сверху прикрываются; обвивают голые ноги свои повязками, придерживающими их обувь. <...> Кроме головного убора, они точно так же одеты, как были древние греки без епанчей [10. Ч. I. С. 125–126].

В этом отрывке, помимо упоминания важнейших деталей одежды греческого крестьянина, подчеркивается ее практическая неизменяемость на протяжении нескольких тысячелетий.

Общая же тональность в описании современного облика Греции в путевых записках передается Шатобрианом через образ пустыни, безмолвия. Ср.:

Я оборачивал взоры свои на Пелопонис (Пелопоннес), Коринф, персеек, на то место, где праздновались позорища. Какая пустыня! Какое молчание! Горестная земля!

...единственный шум был <...> журчание волн, которые, разбиваясь в Фемистокловой гробнице, изводили вечное стенание из жилища вечно-го безмолвия.

Вокруг меня были гробницы, молчание, разрушение, смерть. <...> Я оставлял навсегда сию священную страну. Воображение мое преисполнено было прошедшим ее величием и нынешним унижением... [Там же. С. 148, 222, 260–261].

Здесь образ пустыни метафорически соотносится с угасанием древнегреческой цивилизации, гибелью культуры, политической и экономической несвободой страны, утратой чувства национальной идентичности, с ее безмолвием и богооставленностью. Вместе с тем путешественник-паломник выступает в роли символического сеятеля, который оживотворяет минувшее, воскрешает высокий образ Греции в слове [27. С. 207]. Можно сказать, что в контексте путевых записок идеальный и бытовой образ Греции у Шатобриана семантически и композиционно становится «предтечей» текста о Святой земле. Не случайно та же тональность во многом определяет и восприятие путешественником Иерусалима. Ср.:

Я остановился, устремив взоры на Иерусалим, измеряя высоту стен его, <...> и тщетно ища храм сей, коего не осталось *камня на камне*.

Ежели я тысячу лет проживу, то не забуду пустыню сию, кажется, еще дышашую величием Иеговы и устрашениями смерти [10. Ч. II. С. 140–141].

Воссозданный в этом отрывке образ Иерусалима получает эстетическое завершение через соотнесенность его с образом Греции и ее городов: Лакедемона, Аргоса, Афин, через экзистенциальное переживание автором событий Священной, древней и современной истории. Итак, можно сказать, что «греческий» текст Шатобриана, существующий в единстве двух его составляющих, – это текст об оживотворении минувшего как основы для культурных и политических преобразований в настоящем, текст как предчувствие грядущего освобождения-воскресения страны и ее народа.

Три фрагмента из этого путешествия были переведены В.А. Жуковским и опубликованы в журнале «Вестник Европы» за 1810 г., за год до того, как вышло первое издание этих записок на французском языке. Можно предположить, что русский поэт при переводе обращался к неустановленному нами источнику в одном из французских периодических изданий. В «Вестнике Европы» были напечатаны следующие фрагменты: «О нравах арабов (Отрывок из Шатобрианова путешествия по Востоку)» (№ 10. С. 160–164), «Путешествие Шатобриана в Грецию и Палестину» (№ 17. С. 18–47), «Отрывок из Шатобрианова путешествия в Грецию» (№ 22. С. 138–144). В них представлена русская рецепция французского текста о Греции и о Святой земле. В частности, у Жуковского создается двуединный мифологический и бытовой образ Греции, который представлен и в записках Шатобриана. Например, проплывая по Эгейскому морю возле берегов, где некогда находилась Троя, автор пишет:

...глазам моим представился высокий мыс, увенчанный девятью мельницами: то был Сигейский мыс. У подошвы его заметил я две насыпи: то были гробы Ахилла и Патрокла. <...> Я смотрел, и сердце у меня билось; я видел славу древних героев и слышал песни древнего песнопевца [28. С. 316].

Возникающий здесь геоимагологический и геомифологический дискурс, связанный с восприятием эгейского побережья Малой Азии через переломные моменты Троянской войны, представленные в «Илиаде» Гомера, дополняется описанием материковой части Греции, завоеванной Оттоманской Портой. Ср.:

В Пелопониссе нашел я одну бедственную страну, доставшуюся на жертву необузданным варварам, которых первое удовольствие – разрушать памятники просвещения и искусства, уничтожать нивы, деревья и целые поколения [28. С. 314].

В другом отрывке русский переводчик рассказывает об одном «печальном происшествии», связанном с убийством молодой гречанки, которое раскрывает нравы как современных греков, так и ту-рок, и о попытке исцеления больной греческой девочки. Сюда же включены описания руин Аргоса, города «царя царей» Агамемнона, и развалин Афин, «города Минервы». В данных фрагментах тип повествования, как и в «Путевых записках» в целом, организован точкой зрения странствующего поэта. В них конкретные описания погружены в широкие и глубокие культурные контексты (античные, библейские, руссоистские и др.), что служит усилению эпического звучания текста [29. С. 662].

В журнальных публикациях переводов из путешествия Шатобриана важная роль отводится и метатекстуальным нарративам, раскрывающим связь между реальным путешествием автора и его творческими замыслами и передающим особенности романтической эстетики жизнестроительства, что было эстетически значимо в это время и для Жуковского¹. Не случайно русский автор считает нужным упомянуть в статье о работе французского писателя над романом «Мученики». Ср.:

Несколько лет уже занимаясь сочинением, которое должно, так сказать, дополнить книгу мою «Дух христианский», я почитал обязанностью видеть собственными глазами своими те страны, в которых я поместил моих героев. <...> Задолго еще для моего путешествия выбрал я из древних и новых авторов множество сведений об Иудее и Греции: как сии замечания, так и те, которые были сделаны мною на месте, послужили материалом для моей поэмы [28. С. 313–314].

Важно отметить и тот факт, что одновременно с «Вестником Европы» отрывки из путешествия Шатобриана были напечатаны в 1810 г. и в «Журнале для сердца и ума» И.И. Шелехова в переводе И. Решетова. Это статьи «Исторический взгляд на новое состояние

¹ Подробнее об этом см.: [30. С. 70–91].

Иерусалима» (№ 3. С. 250–259) и «Нравы греков, турков и аравитян» (№ 4. С. 52–57; № 5. С. 156–190) [31. С. 328, 329].

Как видим, рецепция образа Греции в книге Шатобриана формируется на пересечении диахронических и синхронических линий. Идеальная точка зрения на эту страну подразумевает единство между ее природой и культурой, между ее мифологией и жизнью, между героическим поступком и эпическим словом о нем. Современный же образ Греции передает несоответствие между ее легендарным прошлым и драматическим настоящим, ее символическое «выпадение» из мировой истории и, как следствие, утрату чувства национальной идентичности. Отсюда основной смысл греческого текста французского писателя связан с предвосхищением освобождения страны как возрождения ее национальных основ и культуры. Принципы историзма, получившие отражение в «Путевых записках», связаны с синхронизацией в сознании повествователя событий Священной, Древней и Новой истории, с воскрешением минувшего как отражения непрерывности исторического развития. Русская рецепция французского текста о Греции подразумевает обязательное «присутствие» России в религиозной, исторической и культурной жизни этой страны. Возникший в 1810-х гг. интерес русского читателя к запискам Шатобриана и к образу Греции был связан с публикацией отрывков из них на страницах журнальной периодики, с особой популярностью жанра ученого и живописного путешествия¹, с формирующейся в этот период идеологией эллинофильства, с интенсивными контактами русских и греков как двух православных народов. В этом ключе особое внимание к сочинению французского писателя со стороны русской аристократии первой половины XIX в., в том числе и князей Голицыных, представляется значимым и закономерным.

Литература

1. Никитина Л.В. Книжное собрание князей Голицыных в Научной библиотеке Томского университета // Русская книга в дореволюционной Сибири: археография книжных памятников. Новосибирск: ГПНТБ, 1996. С. 181–200.

¹ Подробнее о жанре живописного путешествия в книжном собрании Строгановых см.: [32].

2. Поплавская И.А. Родовая библиотека князей Голицыных в фондах Научной библиотеки Томского университета и проблема читателя // Нравственные ценности и будущее человечества (1155-летию создания равноапостольными братьями Кириллом и Мефодием славянской азбуки посвящается...): материалы XXVIII Духовно-исторических чтений памяти святых равноапостольных Кирилла и Мефодия. Томск: Иван Федоров, 2019. С. 41–51.

3. Архив ОРКП НБ ТГУ. Акт внутренней проверки от 30 марта 2016 г. Л. 1.

4. Черейский Л.А. Пушкин и его окружение. Л.: Наука, 1988. 544 с.

5. Русский биографический словарь: неопубликованные материалы: в 8 т. / подг. под наблюдением М.П. Лепехина. М.: Аспект Пресс, 1997. Гоголь–Гюне. 605 с.

6. Гончарова Н.В. Книги с дарственными надписями в книжном собрании князя С.М. Голицына // Нравственные ценности и будущее человечества (1155-летию создания равноапостольными братьями Кириллом и Мефодием славянской азбуки посвящается...): материалы XXVIII Духовно-исторических чтений памяти святых равноапостольных Кирилла и Мефодия. Томск: Иван Федоров, 2019. С. 52–59.

7. Письма Филарета, митрополита Московского, к князю Сергею Михайловичу Голицыну. М.: Университетская тип., 1884. 125 с.

8. Братья Булгаковы. Переписка: в 3 т. М.: Захаров, 2010. Т. 3. 624 с.

9. Chateaubrian F.R. Itinéraire de Paris à Jérusalem et de Jérusalem à Paris, en allant par la Grèce et revenant par l'Égypte, la Barbarie et l'Espagne: in 3 v. A Paris: le Normant, 1811.

10. Шатобриан Ф.Р. Путевые записки из Парижа в Иерусалим и из Иерусалима в Париж, в первом пути чрез Грецию, а в возвратном чрез Египет, Варварские земли и Гишпанию: в 3 ч. М.: в тип. Н.С. Всеволожского, 1815–1816.

11. Шатобриан Ф.Р. Путешествие из Парижа в Иерусалим чрез Грецию и обратно из Иерусалима в Париж чрез Египет, Варварию и Испанию: в 3 ч. СПб.: Медицинская тип., 1815–1817.

12. Поплавская И.А. Печатные и рукописные травелоги в книжном собрании барона А.С. Строганова // Имагология и компаративистика. 2016. № 2 (6). С. 15–39.

13. Айзикова И.А. Образ Палестины в творчестве В.А. Жуковского. Статья первая // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2015. № 5 (37). С. 124–144.

14. Литвиненко Н.А. «Мученики» Шатобриана – романтический роман-эпопея // Вестник Московского государственного областного университета. Сер. Русская филология. 2017. № 1. С. 71–79.

15. Гомер. Илиада / пер. с древнегреч. Н. Гнедича. М.: Худож. лит., 1987. 384 с.

16. Жуковский В.А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. М.: Языки славянских культур, 2010. Т. 6. 732 с.

17. Плутарх. Сравнительные жизнеописания. Полное издание в одном томе / пер. с греч. В.А. Алексеева. М.: Альфа-Книга, 2014. 1263 с.

18. Замятин Д.Н. Культура и пространство: моделирование географических образов. М.: Знак, 2006. 485 с.

19. *Шатобриан Ф.Р.* Мученики, или Торжество христианской веры / пер. с фран. А. Корнелиус: в 3 ч. М.: В тип. С. Селивановского, 1816.
20. Эстетика раннего французского романтизма. М.: Искусство, 1982. 480 с.
21. *Штаудингер Р., дьякон.* Образ пророка Иеремии в Священном Писании // Альфа и Омега. 2004. № 40. URL: <https://www.pravmir.ru/prorok-ieremija-v-svyashhenom-pisanii/>
22. *Лопухин А.П.* Толковая Библия. Толкования на Псалтирь. Псалом 136. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Lopuhin/tolkovaja_biblija_22/136
23. *Лакирев А., свящ.* В поисках смысла (Книга Экклезиаста) // Библия-центр. URL: <https://www.bible-center.ru/assetsfs/pdf/ekklez.pdf>
24. *Таки В.* Царь и султан. Османская империя глазами россиян. М.: Новое литературное обозрение, 2017. 230 с.
25. *Шёгле А.* Апология руины в философии истории: провиденциализм и его распад // Новое литературное обозрение. 2009. № 95. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2009/95/sh6.html>
26. *Луков Вл.А.* Предромантизм. М.: Наука, 2006. 683 с.
27. *Федосеенко Н.Г.* Семантика пустыни в русской литературе эпохи романтизма // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 9. 2009. Вып. 2, ч. 2. С. 2061–214.
28. *Жуковский В.А.* Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. М.: Языки славянской культуры, 2014. Т. 10, кн. 2. 832 с.
29. *Айзикова И.А.* и др. Примечания // Жуковский В.А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. М.: Языки славянской культуры, 2014. Т. 10, кн. 2. С. 6621–663.
30. *Янушкевич А.С.* В мире Жуковского. М.: Наука, 2006. 524 с.
31. Сводный каталог сериальных изданий России (1801–1825). СПб.: Изд-во Рос. нац. б-ки, 2000. Т. 2. 853 с.
32. *Poplavskaya I.A., Novitskaya I.V.* Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France. Normandie (1820–1821): a specific genre of travel literature in the Stroganovs' family library // Journal Studies in Travel Writing. 2019. Vol. 23. № 1. P. 11–16.

F.-R. DE CHÂTEAUBRIAND'S TRAVEL NOTES FROM PARIS TO JERUSALEM AND FROM JERUSALEM TO PARIS IN THE GOLITSYN BOOK COLLECTION IN THE TOMSK UNIVERSITY RESEARCH LIBRARY

Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies, 2020, 13, pp. 5–24. DOI: 10.17223/24099554/13/1

Irina A. Poplavskaya, Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: poplavskaj@rambler.ru

Keywords: Golitsyns, book collection, Châteaubriand, travel literature, reception, Greece, Hellenophilism, translation, V.A. Zhukovsky.

The research is supported by the Russian Foundation for Basic Research Project No. 19-012-00038 “Family Libraries of the Russian Aristocracy and the Reader’s Problem”.

The article focuses on the Russian translation of *Itinéraire de Paris a Jérusalem et de Jérusalem a Paris, en allant par la Grèce et revenant par l'Égypte, la Barbarie et l'Espagne* by the French romanticist Francois Rene de Châteaubriand (1768–1848), held as part of the Golitsyn book collection in the Tomsk University Research Library. The book belonged to Prince S.M. Golitsyn (1774–1859), a trustee of the Moscow School District, a member of the State Council, the vice president of the Special Commission for the Construction of the Christ the Savior Cathedral in Moscow. Châteaubriand's *Itinéraire de Paris a Jérusalem et de Jérusalem a Paris, en allant par la Grèce et revenant par l'Égypte, la Barbarie et l'Espagne* was first published in Paris in 1811 and translated into Russian as *Putevye zapiski iz Parizha v Ierusalim i iz Ierusalima v Parizh* [Travel Notes From Paris to Jerusalem and From Jerusalem to Paris] by P. I. Shalikov to be published in Moscow in three volumes in 1815–1816. The Golitsyn book collection holds the first two volumes of the first edition. *Travel Notes From Paris to Jerusalem and From Jerusalem to Paris* is perceived as an autobiographical travelogue where national world images (French, Italian, Greek, Turkish, Palestinian, Egyptian, and Spanish) are combined with the philosophy of way and the writer's life aesthetics. In this article, the author analyses two complementary images of Greece in French literature of the 1810s, as presented in the first volume of Châteaubriand's travelogue. While one image is ideal and imaginary, the other is real and everyday. The ideal image of Greece is based on the conscious balance between external and internal, material and spiritual principles, between nature, life and culture, between life and literature. The everyday image of Greece conveys the discrepancy between its legendary past and dramatic under the Ottoman Rule, accompanied with its symbolic "fading away" from the world history and, as a result, the lost sense of national identity. The most important feature of the journey is seen in the author's internal involvement in the most important mythological events of Ancient Greece through the synchronisation of the events described in the Iliad and Odyssey with the country's modern image. When describing Greece, Châteaubriand often refers to intermediary texts, quoting Homer, Virgil, Cicero, Plutarch, Tasso, Racine, his own novel *Les Martyrs*, and the Bible. The history is constructed through parallel descriptions of the Sacred, Ancient, and New History as well as resurrection of the past. Creating the historical image of Greece, the French writer touches on the Russo-Turkish war of 1768–1774. The Russian "presence" in the modern image of Greece becomes an integral part of Greek modern geopolitical landscape. Châteaubriand's perception of Greece emphasises the role of ruins, which are indicative of the time run, lost and preserved past, the multi-channel character of world history, and the alternative historical perspectives. In the end, the author analyses the original experts translated into Russian and published in Russian periodicals of that time.

References

1. Nikitina, L.V. (1996) Knizhnoe sobranie knyazey Golitsynykh v Nauchnoy biblioteke Tomskogo universiteta [The Golitsyn's book collection in the Research Library of Tomsk University]. In: Dergacheva-Skop, E.I. (ed.) *Russkaya kniga v*

dorevolutsionnoy Sibiri: Arkheografiya knizhnykh pamyatnikov [The Russian Book in Pre-Revolutionary Siberia: Archeography of Rare Books]. Novosibirsk: GPNTB. pp. 181–200.

2. Poplavskaya, I.A. (2019) Rodovaya biblioteka knyazey Golitsynykh v fondakh Nauchnoy biblioteki Tomskogo universiteta i problema chitatelya [The Golitsyn's family library in the collections of the Research Library of Tomsk University and the reader's problem]. In: Noskov, A. (ed.) *Nravstvennye tsennosti i budushchee chelovechestva (1155-letiyu sozdaniya ravnoapostol'nyimi brat'yami Kirillom i Mefodiem slavyanskoy azbuki posvyashchaetsya...)* [Moral Values and the Future of Humankind (the 1155th anniversary of the Slavic alphabet created by Saints Equal-to-the-Apostles Brothers Cyril and Methodius . . .)]. Tomsk: Ivan Fedorov. pp. 41–51.

3. The Archive of the Department of Rare Books and Manuscripts of Tomsk State University Research Library. Act of internal audit dated March 30, 2016. Page 1.

4. Chereysky, L.A. (1988) *Pushkin i ego okruzhenie* [Pushkin and His Coterie]. Leningrad: Nauka.

5. Lepekhin, M.P. (ed.) (1997) *Russkiy biograficheskiy slovar': Neopublikovannyye materialy: v 8 t.* [Russian Biographical Dictionary: Unpublished materials. In 8 vols]. Moscow: Aspekt Press.

6. Goncharova, N.V. (2019) Knigi s darstvennymi nadpis'yami v knizhnom sobranii knyazya S.M. Golitsyna [Books with dedicatory inscriptions in Prince S.M. Golitsyn's book collection]. In: Noskov, A. (ed.) *Nravstvennye tsennosti i budushchee chelovechestva (1155-letiyu sozdaniya ravnoapostol'nyimi brat'yami Kirillom i Mefodiem slavyanskoy azbuki posvyashchaetsya...)* [Moral Values and the Future of Humankind (the 1155th anniversary of the Slavic alphabet created by Saints Equal-to-the-Apostles Brothers Cyril and Methodius . . .)]. Tomsk: Ivan Fedorov. pp. 52–59.

7. Filaret, Metropolitan of Moscow. (1884) *Pis'ma Filareta, mitropolita Moskovskogo, k knyazyu Sergeyu Mikhaylovichu Golitsynu* [Letters from Filaret, Metropolitan of Moscow, to Prince Sergei Mikhailovich Golitsyn]. Moscow: Universitetskaya tipografiya.

8. The Bulgakov Brothers. (2010) *Perepiska: v 3 t.* [Correspondence: in 3 vols]. Vol. 3. Moscow: Zakharov.

9. Châteaubriand, F.-R. (1811) *Itinéraire de Paris a Jérusalem et de Jérusalem a Paris, en allant par la Grèce et revenant par l'Égypte, la Barbarie et l'Espagne: in 3 v.* Paris: le Normant.

10. Châteaubriand, F.-R. (1815–1816) *Putevye zapiski iz Parizha v Ierusalim i iz Ierusalima v Parizh, v pervom puti cherez Gretsuyu, a v vozvratnom cherez Egipet, Varvarskie zemli i Gishpaniyu: v 3 ch.* [Travel notes from Paris to Jerusalem and from Jerusalem to Paris, in the first trip through Greece, and in the return through Egypt, barbarian lands and Spain: In 3 vols]. Translated from French. Moscow: N. S. Vsevolozhsky.

11. Châteaubriand, F.-R. (1815–1817) *Puteshestvie iz Parizha v Ierusalim cherez Gretsuyu i obratno iz Ierusalima v Parizh cherez Egipet, Varvariuyu i Ispaniyu: v 3 ch.* [A journey from Paris to Jerusalem, through Greece and back again from Jerusalem

to Paris, through Egypt, Barbaria and Spain: in 3 vols]. Translated from French. St. Petersburg: Meditsinskaya tipografiya.

12. Poplavskaya, I.A. (2016) Printed and handwritten travelogues in the book collection of Baron A.S. Stroganoff. *Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies*. 2(6). pp. 15–39. (In Russian). DOI: 10.17223/24099554/6/1

13. Ayzikova, I.A. (2015) The image of Palestine in the works of V.A. Zhukovsky. Article I. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya – Tomsk State University Journal of Philology*. 5(37). pp. 124–144. (In Russian). DOI: 10.17223/19986645/37/10

14. Litvinenko, N.A. (2017) Chateaubriand's "Martyrs" – the epic historical novel. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo oblastnogo universiteta. Seriya: Russkaya filologiya – Bulletin of the Moscow Region State University. Series: Russian Philology*. 1. pp. 71–79. (In Russian). DOI: 10.18384/2310-7278-2017-1-71-79

15. Homer. (1987) *Iliada* [The Iliad]. Translated from Ancient Greek by N. Gnedich. Moscow: Khudozhestvennaya literatura.

16. Zhukovsky, V.A. (2010) *Polnoe sobranie sochineniy i pisem: V 20 t.* [Complete Works and Letters: In 20 vols]. Vol. 6. Moscow: Yazyki slavyanskikh kul'tur.

17. Plutarch. (2014) *Sravnitel'nye zhizneopisaniya. Polnoe izdanie v odnom tome* [Comparative Biographies. Full Edition in One Volume]. Translated from Greek by V.A. Alekseev. Moscow: Al'fa-Kniga.

18. Zamyatin, D.N. (2006) *Kul'tura i prostranstvo: modelirovanie geograficheskikh obrazov* [Culture and Space: Modeling Geographical Images]. Moscow: Znak.

19. Chateaubriand, F.-R. (1916) *Mucheniki, ili Torzhestvo khristianskoy very* [Martyrs, or the Triumph of the Christian Faith]. Translated from French by A. Kornelius. Moscow: S. Selivanovsky.

20. Milchina, V.A. (ed.) (1982) *Estetika rannego frantsuzskogo romantizma* [Aesthetics of Early French Romanticism]. Moscow: Iskusstvo.

21. Shtaudinger, R. (2004) *Obraz proroka Ieremii v Svyashchennom Pisanii* [The image of Prophet Jeremiah in scripture]. *Al'fa i Omega*. 40. [Online] Available from: <https://www.pravmir.ru/prorok-ieremija-v-svyashchennom-pisanii/>.

22. Lopukhin, A.P. (n.d.) *Tolkovaya Bibliya. Tolkovaniya na Psaltir'. Psalom 136* [Explanatory Bible. Interpretations on the Psalter. Psalm 136]. [Online] Available from: https://azbyka.ru/otechnik/Lopuhin/tolkovaja_biblija_22/136.

23. Lakirev, A. (n.d.) *V poiskakh smysla (Kniga Ekkleziasta)* [In Search of Meaning (Book of Ecclesiastes)]. [Online] Available from: <https://www.bible-center.ru/assetsfs/pdf/ekklez.pdf>.

24. Taki, V. (2017) *Tsar' i sultan. Osmanskaya imperiya glazami rossiyan* [Tsar And Sultan. Russian Encounters With The Ottoman Empire]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.

25. Schönle, A. (2009) Apologiya ruiny v filosofii istorii: providentsializm i ego raspad [Apology of ruins in the philosophy of history: Providentialism and its collapse]. *Novoe literaturnoe obozrenie*. 95. [Online] Available from: <http://magazines.russ.ru/nlo/2009/95/sh6.html>.

-
26. Lukov, V.I.A. (2006) *Predromantizm* [Pre-romanticism]. Moscow: Nauka.
27. Fedoseenko, N.G. (2009) Semantika pustyni v russkoy literature epokhi roman-tizma [Desert semantics in Russian literature of Romanticism]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta – Vestnik of Saint-Petersburg University. Language and Literature*. 2(2). pp. 206–214.
28. Zhukovsky, V.A. (2014) *Polnoe sobranie sochineniy i pisem: V 20 t.* [Complete Works and Letters: In 20 vols]. Vol. 10(2). Moscow: Yazyki slavyanskikh kul'tur.
29. Ayzikova, I.A. et al. (2014). Primechaniya [Notes]. In: Zhukovsky, V.A. (2014) *Polnoe sobranie sochineniy i pisem: V 20 t.* [Complete Works and Letters: In 20 vols]. Vol. 10(2). Moscow: Yazyki slavyanskikh kul'tur. pp. 662–663.
30. Yanushkevich, A.S. (2006) *V mire Zhukovskogo* [The world of Zhukovsky]. Moscow: Nauka.
31. Sokolinsky, E.K. (ed.) (2000) *Svodnyy katalog serial'nykh izdaniy Rossii (1801–1825)* [The Consolidated Catalog of Russian periodicals (1801–1825)]. Vol. 2. St. Petersburg: Russian National Library.
32. Poplavskaya, I.A. & Novitskaya, I.V. (2019) Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France. Normandie (1820–1821): a specific genre of travel literature in the Stroganovs' family library. *Journal Studies in Travel Writing*. 23(1). pp. 1–16. DOI: 10.1080/13645145.2019.1653602

Е.Е. Дмитриева

ИЗ ПЕРЕПИСКИ ФЛОРИАНА ЖИЛЛЯ С В.А. ЖУКОВСКИМ (1826)¹

Представлены письма 1826 г., которые Флориан Антонович Жилье (1801–1865), российский государственный деятель, литератор, путешественник, впоследствии начальник Первого отделения Императорского Эрмитажа, адресует В.А. Жуковскому, по состоянию здоровья вынужденному оставаться за границей. Ф.А. Жиллю на период отсутствия поэта было поручено обучение великого князя Александра Николаевича (будущего Александра II). Основная тематика писем – методы преподавания азов различных дисциплин великому князю, которому на тот момент исполнилось восемь лет, а также описание коронации и коронационных торжеств в Москве, пришедшихся на этот период. Ключевые слова: Флориан Жилье, В.А. Жуковский, великий князь Александр Николаевич, методика преподавания, коронация Николая I.

Как бы ни складывались события русской истории, но в XIX в., как, собственно, и в XVIII, полагали, что «сила **правственная** в душе **государей**: ибо они могут быть деятельными представителями **справедливости и блага**» (письмо В.А. Жуковского к великому князю Александру Николаевичу от 5/17 ноября 1832 г. [1. С. XV]). И потому детям в императорской семье, и в первую очередь наследникам престола, приискивались в качестве воспитателей люди выдающиеся. Таков был Н.И. Панин, воспитатель великого князя Павла Петровича (Павла I), швейцарец Фредерик Сезар Лагарп, воспитатель великих князей Александра Павловича и Константина Павловича [2], таков был и В.А. Жуковский, который в 1817 г. становится учителем

¹ Исследование проведено в Томском государственном университете за счет гранта Российского научного фонда (проект № 19-18-00083 «Русская эпистолярная культура первой половины XIX века: текстология, комментарий, публикация»).

немецкой принцессы Шарлотты, в то время уже великой княгини Александры Федоровны, будущей императрицы, а с 1826 по 1837 г. будет выполнять функции наставника наследника, будущего императора Александра II. И, как писал П.А. Вяземский, «официальный Жуковский не постыдит Жуковского-поэта. Душа его осталась чиста и в том, и в другом звании» [3. С. 472]¹.

О том, что не так просто обстояло дело в это время с восьмилетним наследником, воспитывать которого берется Жуковский, без обиняков писала в это время императрица Елизавета Алексеевна в письмах сестре своего мужа великой княгине Марии Павловне, пребывавшей в качестве наследной герцогини Саксен-Веймар-Эйхенах в Веймаре: «Когда я имею на то возможность, то хожу *играть* к детям Николя, которые, как Вы знаете, проживают в настоящее время в Ваших бывших покоях. Эти голубки меня искренно забавляют, они милы, особенно малютка Мари, бедный Александр, взрослея, страдает иногда следствиями первородного греха. Дай Бог, чтобы его воспитание стерло его следы насколько это возможно!» [5. С. 236].

Жуковский же преисполнен самых благородных стремлений и видит в наследнике лишь ростки тех самых свойств, которые сам будет на протяжении многих лет в нем взращивать (см.: [6]). Однако в мае 1826 г., только начав занятия с Александром Николаевичем, он заболевает и с мыслями о смерти уезжает за границу, где остается до октября 1827 г.

В это время дело образования наследника передается женевцу Флориану Жиллю (1801–1865), кальвинисту по вероисповеданию, который начинал свой славный путь приказчиком часового магазина во Флоренции, приехал в начале 1820-х гг. в Россию по приглашению

¹ Впрочем, тот же Вяземский ранее (в апреле 1813 г.) писал о Жуковском: «Нельзя долго жить в мечтательном мире и не надобно забывать, что мы, хотя и одарены бессмертною душою, но все-таки немного причастны скотству, а, может быть, и очень. Жуковский же пренебрегает вовсе скотством: это губительно. Свинью можно держать в опрятном хлеве; но, чтобы она была и здорова и дорога, надобно ей позволить валяться иногда в грязи и питаться навозом. И человек, который, по излишнему почтению к сему, конечно, весьма почтенному животному, стал бы держать его в благоуханной оранжерее, кормить ананасами и померанцами, купать в розовой воде и класть спать на ложе, усыпанном жасминами, скоро бы уморил почтенного своего кумира» [4. С. 14].

пастора И. Муральта, владельца аристократического пансиона в Петербурге, и по его же протекции в декабре 1825 г. был определен на должность преподавателя французского языка к цесаревичу Александру Николаевичу. При этом, наследуя Жуковскому, он берет на себя по сравнению с ним более широкие функции – преподавать, помимо языка, еще и географию, математику, историю и прочие предметы (о Флориане Жилле подробнее см.: [7]).

Публикуемые здесь письма относятся к самому началу педагогической деятельности Жилля, когда он, осознавая всю несоизмеримость собственной личности с личностью Жуковского, всячески пытается продемонстрировать ему свою преданность и желание следовать во всем по его стопам. Одно из наиболее часто встречающихся в его письмах слов – «la marche», означающее одновременно и «общее направление», и «движение», и указание на то, как следует действовать в том или ином случае.

Мы можем только задаваться вопросом, могли ли поэту, переживавшему один из наиболее тяжелых периодов своей жизни, – период, когда он уже пишет завещание, – быть интересными или, во всяком случае, актуальными слишком уж подробные отчеты Жилля о том, как следует восьмилетнему мальчику объяснять части речи, преподавать ему географию и пр. Впрочем, в письмах к К.К. Мёрдеру Жуковский всегда оставался корректным, упоминая о «нашем почтенном Жилле», который «обещался» к нему писать (см., напр., его письмо от 15/26 июня 1826 г. [8. С. 323]). Но уже в письме от 18/30 августа 1826 г. к Александре Федоровне Жуковский просит не вносить никаких изменений в начертанный им план занятий с наследником [Там же. С. 350–351, 356], и в тоне его слышится некоторая обеспокоенность слишком рьяным в него вторжением со стороны тех, кто в этот момент его заменяет. Да и с самим Жиллем Жуковский переписываться не торопится. Сохранилось только одно его письмо за период 1826–1827 гг. [Там же. С. 1004], в то время как сам Жилль буквально забрасывал письмами своего старшего товарища.

Остается только пожалеть, что строгая кальвинистская натура Флориана Жилля не позволила ему более пространно писать о тех событиях, которым, оказавшись при дворе, он был свидетелем. И все же большую ценность представляет его описание сцены коронации

в 1826 г. и в особенности поведения на ней Николая и Константина, не столь уж часто описываемого в мемуарной литературе.

Публикуемые ниже письма хранятся в РО ИРЛИ, в Онегинском собрании, № 28045. Л. 1–2 (№ 1), 3–5 (№ 2, его копия – л. 6–7 об.), 8–9 (№ 3). Автографы писем на французском языке.

1

29 июня 1826 г. Царское село

Mon cher Monsieur

Mons. le Colonel Pérofsky¹ en nous faisant part, à Mons. le Colonel de Merder² et à moi, des nouvelles qu'on a reçues de vous de Hambourg³, nous a causé un sensible plaisir. Nous voyons que les vœux que nous formions pour le parfait rétablissement de votre santé commencent à se réaliser; et nous avons l'espoir fondé que votre séjour aux eaux vous fera retrouver cette vigueur du corps dont un travail trop assidu et des veillées souvent répétées vous avaient privé. Nous nous flattons d'en recevoir bientôt la confirmation de vous même.

En attendant l'arrivée de vos lettres, après lesquelles nous vous prions de ne pas trop nous faire languir, je vais vous donner quelques détails sur les occupations de l'élève intéressant qui est si bien l'objet de notre sollicitude.

Après avoir formé, d'après les notes que vous avez bien voulu me laisser, un petit plan de mes travaux avec le Grand Duc, pendant votre absence, j'ai pensé qu'afin de rendre le plus profitable possible la répétition que je dois lui faire de ce que vous lui avez expliqué sur l'introduction à la Géographie physique⁴ (le contenu du Cahier vert) et sur les événements historiques dont vous lui avez donné connaissance d'après votre tableau, et sur lesquels je lui ferai quelques récits très abrégés, il était indispensable que je cherchasse à lui rendre familier le plus possible l'usage de la langue, pour ne pas courir le risque de fatiguer son attention par des détails qu'il aurait peine à suivre.

En conséquence, après en avoir conféré avec Mons. le Colonel de Merder, j'ai cru (2) bien faire de remettre ce travail au mois d'Août, et de profiter de notre séjour à Tsarskoe-Sélo pour exercer le Grand Duc dans le français, au moyen de la lecture, de la conversation et du calcul de tête

qui est un nouvel auxiliaire du langage, par des questions nombreuses qu'il comporte.

La Géographie, enseignée d'après vos cartes, pouvant se traiter d'une manière simple et facile, et soutenant beaucoup la conversation, nous nous occupons avec assiduité depuis un mois. L'explication faite sur la carte, répétée ensuite par des questions adressées dans un ordre suivi, puis dans un ordre coupé, j'insère sur la table noire les noms appris, le G.D. les copie; et enfin, au moyen d'une feuille qui est envoyée à Mr Reinhold⁵ et que celui-ci transforme en modèle d'écriture, il recopie les mêmes noms dans cette dernière leçon. De cette manière le G.D. aura un cahier propre de géographie qui lui servira autant à retenir le nom qu'il doit connaître que son orthographe.

Après que j'aurai terminé l'explication du Mappemonde (les deux cartes des généralités) ce qui aura lieu incessamment, je ferai au G.D. quelques récits que je prépare dans ce moment. Ces récits extraits de l'histoire des Naufrages, des Voyages, serviront à fixer chez lui une idée claire de ce que quelques parties du globe offrent de plus frappant dans leur aspects physique, comme les glaces du Nord, les déserts de l'Afrique etc etc; et en même temps, ces récits de naufrages, de délaissements, d'hivernements, en lui montrant l'homme luttant contre des périls et des privations de toute espèce, l'intéresseront, je le crois, vivement; et en résumé, tout cela nous mènera à notre but du moment, c'est-à-dire, à l'usage de la langue.

Je pourrais à ce petit aperçu sur nos préoccupations joindre quelques réflexions sur les progrès en général et l'aptitude au travail du Gr. D.; mais comme en cela il ne faut pas se hâter de juger et qu'il est nécessaire de consulter l'expérience de plusieurs mois, je crois bien de différer de vous en entretenir.

Une chose seulement sur laquelle je puis m'arrêter avec complaisance, sans craindre de juger trop vite, c'est sur l'heureux caractère de notre intéressant élève; (2') c'est de son Coeur que je veux parler. *Il est bon*, c'est un fait que vous avez sans doute connu par vous-même, mais dont je m'applaudis de m'être convaincu en mon particulier. A son âge, à tout âge même, on peut corriger des défauts, mais le sentiment ne se donne pas. Félicitons-nous de ce qu'il possède cette précieuse qualité, félicitons Mons. le Colonel de Merder de ce qu'il sait influencer si favorablement sur l'être dont la réussite sera la félicité de tout le monde.

J'aurai soin pendant notre séjour à Moscou où il paraît qu'on s'y rendra vers le 12 juillet⁶, vous transmettre des détails sur la suite de nos travaux. Puissé-je, dans tout ce que je ferai, mériter votre approbation!

Il me sera fort agréable, Mon cher Monsieur, de recevoir de vos nouvelles. Malgré la menace que vous avez paru me faire à votre départ de laisser mes lettres sans réponse, j'aime à croire que vous ne l'exécuterez pas à la rigueur. Il n'est pas possible me dis-je que celui qui écrit si bien et avec tant de facilité, prive du plaisir de le lire ceux qu'il est si sûr d'intéresser. D'un autre côté, on me répète souvent que vous êtes avare de lettres, même envers vos amis. Au milieu de ce doute, je cherche à me persuader que les voyages et la belle nature, d'agréables distractions, et enfin le soin de penser à des amis, plus intéressants que je n'ai espoir de l'être à vos yeux, ne vous empêcheront pas de rencontrer quelques moments de loisir où vous ne trouverez rien de mieux à faire que de penser à moi et de m'écrire. Ne rejetez donc pas mon humble prière et n'oubliez pas le quart d'heure du loisir.

Veillez agréer, mon cher Monsieur, l'assurance du profond respect avec lequel j'ai l'honneur d'être

Votre très dévoué serviteur
Florian Gilles

Tsarskoe Selo. le 29 juin 1826

Перевод:

Любезнейший сударь,

Полковник Перовский¹ доставил нам великую радость, сообщив полковнику фон Мёрдеру² и мне о новостях, которые были получены от Вас из Гамбурга³. Мы видим, что наши горячие пожелания Вам полнейшего выздоровления начинают осуществляться; и у нас есть полная надежда на то, что Ваше пребывание на водах позволит Вам вновь обрести ту физическую силу, которой слишком усердная работа и многократные бдения Вас лишили. Мы льстим себя надеждой получить тому подтверждение от Вас самих в ближайшее время.

В ожидании Ваших писем, которое мы умоляем сделать для нас не слишком томительным, я расскажу Вам некоторые подробности о занятиях нашего интелесного ученика, который и составляет предмет нашей особой заботы.

Составив, согласно запискам, которые Вы любезно мне предоставили, небольшой план моих занятий с Великим Князем во время Вашего отсутствия, я подумал, что для того, чтобы сделать как можно более полезным порученное

мне повторение того, что Вы ему объясняли о введении в физическую географию⁴ (содержание Зеленой тетради) и об исторических событиях, с которыми Вы познакомили его, следуя Вашему плану, и о которых я расскажу ему несколько коротких историй, мне необходимо как можно полнее научить его пользоваться языком, не рискуя при том утомить его деталями, которые он вряд в состоянии понять.

В результате, побеседовав о том с господином полковником фон Мёрдером, я подумал, что хорошо сделал, отложив эту работу на август и воспользовавшись нашим пребыванием в Царском Селе, чтобы заставить Великого Князя тренироваться во французском языке посредством чтения, беседы и устного счета, который есть вспомогательное средство языка, если судить по тем многочисленным вопросам, которые он вызывает.

География, которой мы учили по оставленным Вами картам, преподанная простым и легким способом, может быть весьма полезной для поддержания разговора, ею мы были заняты в течение месяца. Объяснение, сделанное на карте, повторяется затем в вопросах, заданных сначала последовательно, а затем вразброс; я черчу на черном столе выученные имена, В<еликий> Кн<язь> их копирует, и, наконец, с помощью листочка, посланного господину Рейнхольду⁵ и который тот превращает в прописи, он копирует те же имена на этом последнем уроке. Таким образом, Великий Князь должен будет иметь специальную тетрадь по географии, которая поможет ему вспомнить уже знакомые ему имена, написание которых он должен знать.

Закончив объяснение «Карты мира» (двух общих карт), которое будет постоянно повторяться, я расскажу В<еликому> Кн<язю> несколько историй, которые я готовлю в данный момент. Это будут истории кораблекрушений, путешествий, что позволят ему составить ясное представление о тех наиболее поразительных в физическом отношении явлениях, таких, как лед Севера, пустыни Африки и т.д., и т.д., обнаруживаемых в различных частях земного шара; и в то же время эти рассказы о кораблекрушениях, о заброшенных уголках планеты, о зимовках, показывающие ему человека, борющегося с опасностями и лишениями всех видов, будут способны глубоко его заинтересовать, я очень в это верю; и в заключение все это приведет нас к нашей нынешней цели, то есть к использованию языка.

К этому краткому очерку наших занятий я мог бы присоединить некоторые размышления об общем развитии и работоспособности В<еликого> Кн<язя>; но поскольку в этой области не следует делать поспешных выводов и необходимо осмыслить опыт не одного месяца, я думаю, что правильнее будет отложить этот разговор на более позднее время.

Только одна сторона этого дела, на которой я могу с удовольствием остановиться, не боясь слишком поспешного суждения, – это счастливый характер нашего интересного воспитанника; о его Сердце мне хочется кое-то сказать. Он добр, об этом, без сомнения, Вы знали и сами, но я рад убедиться в том на собственном опыте. В его возрасте, в любом возрасте можно исправлять недо-

статки, но чувство не поддается изменению. Порадуемся же тому, что он обладает этим драгоценным качеством, воздадим должное господину полковнику фон Мёрдеру за то, что он умеет столь благоприятно воздействовать на того, чей успех станет залогом счастья всего человечества.

Во время нашего пребывания в Москве, куда, как кажется, мы отправляемся около 12 июля⁶, я обязательно постараюсь сообщить Вам подробности о продолжении нашей работы. Лишь бы я во всем, что еще буду делать, заслужил Ваше одобрение!

Мне будет очень приятно, дражайший сударь, получить от Вас известия. Несмотря на высказанную Вами при Вашем отъезде угрозу оставить мои письма без ответа, я предпочитаю верить, что Вы не осуществите ее в точности. Невозможно, говорю я сам себе, что тот, кто пишет так хорошо и так легко, лишит удовольствия читать свои письма тех, кому, как он прекрасно знает, он столь интересен. С другой стороны, мне часто говорят, что Вы скупы на письма, даже по отношению к своим друзьям. Посреди этого сомнения я пытаюсь убедить себя в том, что путешествия и прекрасная природа, приятные развлечения и, наконец, мысль о друзьях, более интересных для Вас, чем на то могу рассчитывать я, не помешают Вам найти несколько досужих минут, когда Вы не найдете ничего лучшего, чем подумать обо мне и мне написать. Не отвергайте мою смиренную молитву и не забывайте о пятнадцати минутах отдыха.

Примите, дражайший Сударь, уверения в глубочайшем почтении, с каковым я имею честь быть

Вашим преданнейшим слугой
Флорианом Жиллем

Царское Село. 29 июня 1826 г.

¹ Василий Алексеевич Перовский (1795–1857), военный и государственный деятель. См. подробнее о его отношениях с Жуковским: [8. С. 1028–1029].

² Карл Карлович Мёдер (1787–1934), «основной» воспитатель будущего императора Александра II, преподававший ему военное дело. Автор записок, которые вел, будучи воспитателем цесаревича [9]. См. подробнее о его отношениях с Жуковским: [8. С. 1018–1019].

³ В Гамбург Жуковский прибыл 31 мая/11 июня 1826 г. и прожил здесь до 3/15 июня. Упоминаемое письмо Жуковского к В.А. Перовскому не сохранилось; см. о судьбе этих уничтоженных писем: [Там же. С. 1029].

⁴ Учебные пособия для наследника по физической географии, в том числе упоминаемые далее карты, сохранились в архиве Жуковского (ОР РНБ. Ф. 286. Оп. 1. № 120 и 121).

⁵ Александр Романович Рейнгольд, учитель чистописания цесаревича Александра Николаевича.

⁶ Подразумеваются московские коронационные торжества июля–августа 1826 г. Императорская семья выехала из Петербурга 10 июля, сам император несколько позже – после исполнения приговора осужденным декабристам.

2

28 августа 1826 г. Москва

Mon cher Monsieur,

Je vous dois bien de remerciemens pour l'aimable lettre que vous avez eu la bonté de m'écrire¹. Elle a comblé mes espérances en m'annonçant le rétablissement visible de votre santé. Je suis persuadé que votre séjour à Egra² achèvera une œuvre aussi bien commencé, et je me flatte que tout se réunira pour vous permettre d'exécuter votre retour à Saint-Pétersbourg au mois d'octobre. C'est avec une bien vive impatience que j'attendrai ce moment qui vous rendra à vos amis et à tout ce que vous avez de cher.

L'approbation que vous voulez bien donner à la marche que j'ai suivie dans mes leçons est pour moi très flatteuse. Pouvoir me dire un jour que mes travaux ont été fructueux et que j'ai réussi dans la tâche honorable qu'on a daigné me confier, est l'objet de tous mes vœux! Puissé-je atteindre à cette noble récompense! Je n'en conçois de plus belle.

Depuis le 29 Juin que j'eus le plaisir de vous écrire, nous avons poursuivi notre marche dans le français, la géographie et le calcul, avec le plus d'activité possible. Grâce à la direction de Mons. le Colonel de Merder, notre temps a été bien employé. Pendant notre voyage, qui s'est effectué du 10 au 18 Juillet³ en neuf stations, par Pomeranie, Novgorod, Crestzi⁴, Waldai, Nichnei Volotschok, Tarjok, Twer, Klin et Petrofski, nous avons consacré bien des instants disponibles à quelques travail facile, à la lecture principalement. Nous avons profité du temps qui nous restait, pour faire quelque promenade. C'est de cette manière que nous avons visité les sites intéressants de Novgorod, de Waldai et de Nichnei- Volotschok. Les écluses du canal de cette dernière ville ont été l'objet d'une attention particulière. Ces différentes excursions nous ont fourni d'abondantes matières pour la conversation.

Après être resté au palais Petrofsky⁵ jusqu'au 25, jour de l'entrée de LL. MM.⁶, on a habité le Kremlin quelques jours seulement; et la belle campagne de la Comtesse Orloff⁷ a été choisie pour y séjourner trois semaines! On en est revenu deux jours⁸ avant le couronnement et on y retourne aujourd'hui.

Nous avons commencé la répétition sur le tableaux historique⁹ des faits dont vous avez donné connaissance au G. D. précédemment. J'ai eu

la satisfaction de voir qu'après un intervalle de plusieurs mois, une récapitulation d'un quart d'heure a suffi pour qu'il répât de mémoire et sans voir le tableau, la division des époques, l'indication de leur commencement et de leur fin, et le nombre des années de leur durée. J'ai fait un cahier de détails succincts que je donne sur chacun de ces événemens. Tout cela est réduit à quelques traits en grand et d'une explication facile, dans le but seulement de caractériser l'époque dans la mémoire du G.D. J'espère m'être entièrement conforme à ce que vous m'avez prescrit à cet égard. Nous avançons journellement dans la géographie. L'explication du Mappemonde a été terminée. J'y reviens de temps à autre par des questions variées et par des récits que je fais au Gr. D. sur les points du Globe qui ont été le théâtre de quelque navigation remarquable. Ainsi, son esprit a été vivement intéressé par les aventures de quelques matelots hollandais et russes, qui, jetés sur les côtes Spizberg et de la Nouvelle Zemble ont eu à lutter contre toutes sortes de dangers et de privations¹⁰. L'aspect de la nature dans ce climat, les phénomènes de cet hiver qui n'est qu'une longue nuit, tous ces détails si intéressans ont été reçues avec avidité. L'explication de la carte de l'Europe a été commencé. Nous en sommes aux montagnes.

Pour varier nos leçons et pour faire un essai qui nous conduise au dessin de cartes, le G. D. a calqué celle du Mappemonde. Ce petit travail a réussi. Nous inscrivons les noms sur la carte même, ce qui, sous l'apparence d'un nouveau travail, est un bon moyen de répéter le nom appris et son orthographe.

Le calcul de tête avance. Nous pouvons nous exercer maintenant sur quatre règles. J'ai été souvent satisfait des réponses du G. D. qui, plus d'une fois, m'a montré une facilité remarquable. Nous n'en sommes dans le calcul de chiffres qu'à la multiplication; le calcul de tête le précédant toujours. Cette méthode, qui veut sans cesse de la réflexion, me fait espérer de ne laisser rien de vague dans l'enseignement, en éloignant le plus possible l'esprit de l'opération mécanique.

A l'égard de l'étude de la langue j'ai procédé de la manière la plus simple possible en admettant pour principe de toujours faire précéder par l'explication générale sur les mots les plus essentiels à connaître, le peu de règles que j'ai cru devoir enseigner au G.D. sur chacun d'eux a fini de lui faire acquérir ce qu'il doit raisonnablement connaître à son âge dans le langage écrit. Ainsi, par exemple: Après lui avoir fait connaître

la division naturelle du *nom* en *nom de chose*, animée ou inanimée, *nom de personne* et *nom de qualité* (adjectif) je lui ai indiqué l'accord qui devait régner entr'eux et le moyen de l'observer; ce qui lui a été expliqué par un grand nombre de petites phrases. La connaissance générale du *verbe* est venue après. Il a appris à distinguer les personnes; puis la manière de séparer le singulier du pluriel, en liant le verbe au nom. Après lui avoir fait distinguer le *Présent*, le *Passé* et le *Futur*, je lui ai dit qu'il n'y avait qu'un *présent*, mais plusieurs *passé* et *futurs*, et afin de ne point l'embarrasser par une nomenclature ennuyante, j'ai supprimé entièrement les mots *Imparfait*, *Parfait* ou *Prétérit*¹¹ etc etc.

Il ne connaît ces temps que sous la dénomination simple de 1.2.3.4.5 *Passé*. J'ai eu soin, à mesure qu'il apprenait un de ces temps, d'en faire l'application en lui dictant quelques phrases où son emploi figurait. C'est ainsi qu'il a appris, sans s'en douter presque, les deux verbes *avoir* et *être* dont l'usage est si fréquent et si essentiel à connaître. Le G.D. est parvenu de cette manière à posséder quelques notions légères, mais claires, sur les moyens de distinguer et d'écrire les mots. Lorsque je l'exerce par une dictée, je l'habitue insensiblement de faire autant l'usage de sa réflexion que de sa mémoire. La première question qu'il adresse alors est: *Quel mot est-ce? Comment puis-je le distinguer?* Enfin: *Quelle règle est-ce que je connais sur ce mot?* et ainsi de suite.

Je lui dirai, un peu plus tard, qu'un *mot*, qui n'est ni *nom*, ni *verbe*, est une *particule*, et c'est dans cette classe que je lui ferai ranger tous les mots invariable, c'est-à-dire, les adverbes, les Prépositions, les Conjonctions et les Interjections qu'il n'a pas besoin de connaître à présent et dont la distinction étant au-dessus de la portée de son âge, ne doit pas encore lui être expliquée. Il ne connaîtra donc, pour le moment, que trois mots principaux: le *Nom*, le *Verbe* et la *Particule*; les deux premiers *variables*, la dernière *invariable*. Cette division, suffisante à présent, le mettra à même d'écrire, peu à peu, avec correction, ce qu'il doit connaître actuellement de la langue, et lui évitera la rencontre d'un écueil contre lequel viennent souvent échouer l'intelligence et la bonne volonté de l'élève, et les efforts du maître; la *grammaire*, lorsqu'on entreprend trop de bonne heure de l'enseigner avec détail.

À l'égard de la progression de l'enseignement en général, je me suis essentiellement arrêté à cette considération qu'il valait mieux avancer pas à pas, ne traiter que peu de matières à la fois; y revenir souvent de la manière

la plus variée possible; s'arrêter lorsqu'on s'apercevait qu'une chose apprise avait échappée, en un mot, ne *faire que peu*, mais *bien*, plutôt que d'embrasser beaucoup en apparence, sans être suffisamment assuré de ce que l'élève retenait.

Telle est la marche de nos occupations. A votre retour à St. Pétersbourg qui suivra, à ce qu'il paraît, le nôtre de bien près, vous jugerez, mon cher Monsieur, des progrès du G.D. Je n'ose encore trop me flatter à ce sujet: je craindrai de me faire illusion. Si une grande docilité, une attention assez soutenue en général, de la complaisance et de la considération pour son instituteur, sont des motifs de faire supposer qu'un élève, qui a de l'intelligence, fait des progrès, je dirai seulement que ceux du G.D. doivent être assez sensibles. A l'égard des rapports qui doivent exister entre le maître et l'élève, je crois pouvoir m'applaudir du point où je suis parvenue. J'espère avoir mérité la confiance du G.D. et je puis lui donner la mienne.

Mons. Le Colonel, qui vient de vous écrire, vous donne des détails sur tout ce qui s'est passé d'intéressant à la Cour etc. Vous avez déjà appris par les journaux que le couronnement a eu lieu le 22 de ce mois avec une grande magnificence. Une journée superbe l'a favorisé. Tout s'est réuni pour rendre cette auguste cérémonie aussi éclatante et aussi mémorable qu'elle pouvait l'être.

Lorsqu'en contemplant la touchante réunion de la Famille Impériale, on la vit, avec cette union de pensées, avec cette expression de bonheur qui anime de vertueux enfans que la fête de leur père rassemble, se préparer à accomplir cet acte solennel, une douce émotion s'empare de toute l'assemblée. Mais lorsqu'on vit Monseigneur le Césarevitch¹², au moment, où S.M. L'Empereur déposait sur son front la couronne de toutes les Russies, s'incliner devant Elle, et, la main sur son cœur, Lui exprimer par ses regards tous les sentimens dont il était pénétré, Lui dire avec ce langage muet: «Tu vois en moi le plus fidèle de tes sujets. Puisse l'Etre suprême que j'invoque, répandre ses bénédictions sur ton règne!» chacun, se rappelant le magnanime sacrifice que deux frères voulaient se faire l'un à l'autre¹³, répète les vœux ardens du Prince et sentit couler les mêmes larmes qui baignaient les yeux de S.M. lorsqu'Elle serra contre son sein Son Auguste frère..... Quels souvenirs !..... Les siècles se succèdent sans en présenter de semblables !.....

La magnifique illumination du Kremlin a marqué le commencement des fêtes qui vont avoir lieu, et qui ne se termineront que le 17, après le

festin donné au peuple. Il est bien agréable pour nous de penser qu'au lieu de vous en envoyer le récit, nous aurons le plaisir de vous le faire de bouche.

Agréez, Mon cher Monsieur, l'assurance du sincère dévouement
de votre très respectueux serviteur

Florian Gilles

Moscou le 28 Août,

1826.

M. de Mural¹⁴ qui me parle souvent de vous dans ses lettres vous présente ses salutations amicales et Madame Baranoff¹⁵ me charge de Ses complimens pour vous.

Перевод:

Любезнейший сударь,

Я должен выразить Вам премного благодарности за доброе письмо, которое Вы соблаговолили мне написать¹. Оно оправдало все мои надежды, возвестив о видимом восстановлении Вашего здоровья. Я уверен, что Ваше пребывание в Эгере² завершит дело, так хорошо начавшееся, и льщу себя новой надеждой на то, что все будет способствовать Вашему возвращению в Санкт-Петербург в октябре этого года. С большим нетерпением я буду ждать этого момента, который вернет Вас Вашим друзьям и всему, что Вам дорого.

Одобрение, которое Вы соблаговолили дать тому направлению, которому я следовал на своих уроках, очень лестно для меня. Возможность сказать однажды, что мои труды были плодотворными и что я преуспел в почетном деле, которое мне изволили поручить, есть предмет всех моих желаний! Если бы только я смог эту благородную награду заслужить! Я не могу себе вообразить ничего более прекрасного.

Начиная с 29 июня, как я имел удовольствие Вам писать, мы продолжили наши занятия по французскому языку, географии и арифметике с максимально возможной активностью. Благодаря руководству господина полковника фон Мёрдера, время использовалось с наибольшей эффективностью. Во время нашей поездки, которая проходила с 10 по 18 июля³ и во время которой мы посетили девять населенных мест: Померанию, Новгород, Крестцы⁴, Валдай, Нижний Волочок, Торжок, Тверь, Клин и Петровский дворец, мы посвятили немало имевшегося у нас в распоряжении времени разным несложным формам работы, в основном чтению. Время, которое у нас оставалось от занятий, мы использовали для прогулок. Так мы посетили достопримечательные места Новгорода, Валдая и Нижнего Волочка. Шлюзы каналов Нижнего Волочка стали предметом нашего особого внимания. Эти различные экскурсии предоставили нам обильный материал для бесед.

Пробыв в Петровском дворце⁵ до 25-го, дня торжественного въезда И<х> И<мператорских> В<еличеств>⁶, мы прожили в затем в Кремле всего несколько дней; после чего прекрасная деревня графини Орловой⁷ была избрана, чтобы стать нам пристанищем в течение трех недель! Мы вернулись за два дня до коронации⁸ и отправляемся назад уже сегодня.

Используя таблицу по истории⁹, мы начали повторение тех событий, с которыми Вы ранее познакомили В<еликого> Кн<язя>. Я был вполне удовлетворен, заметив, что по прошествии нескольких месяцев и четверти часа повторения было достаточно, чтобы он на память и не глядя на таблицу воспроизвел мне разделение событий на эпохи с указанием начала и конца каждой из них и количества лет их продолжительности. Я завел тетрадь с последовательным описанием деталей, относящихся к каждому из этих событий. Все это сводится к нескольким наиважнейшим характеристикам и поддается простому объяснению, которое имеет единственную цель – закрепить характер эпохи в сознании В<еликого> Кн<язя>. Я надеюсь полностью соответствовать тому, что Вы предписали мне в этом отношении. Мы ежедневно продвигаемся вперед в наших занятиях географией. Объяснение карты мира завершено. Время от времени я возвращаюсь к этому материалу, задавая различные вопросы и рассказывая В<еликому> Кн<язю> истории о различных точках земного шара, которые были ареной каких-либо замечательных мореплаваний. Так, он живо заинтересовался приключениями нескольких голландских и русских моряков, которые, будучи выброшены на берега Шпицбергена и Новой Земли, вынуждены были сражаться со всевозможными опасностями и претерпевать лишения¹⁰. Природные условия в этом климате, особенности зима, которая является всего лишь одной длинной ночью, все эти интересные детали были с жадностью восприняты. Объяснение карты Европы уже началось. В настоящий момент мы изучаем горы.

Чтобы разнообразить наши уроки и сделать попытку, которая в дальнейшем должна нас привести к собственному созданию карты, В<еликий> Кн<язь> скалькировал Карту мира. Эта маленькая работа оказалась успешной. Мы нанесли названия прямо на карту, что, будучи новой формой работы, является еще и хорошим способом повторить выученные имена и их орфографию.

Занятия устным счетом продвигаются. Теперь мы освоили четыре операции. Меня нередко вполне удовлетворяли ответы В<еликого> Кн<язя>, который не раз демонстрировал свои замечательные способности. Работая с числами, мы сейчас занимаемся умножением, которому всегда предшествует устный счет. Этот метод, который постоянно требует размышления, дает мне надежду не оставить ничего неясного в обучении, искореняя, насколько это возможно, механистичность производимых операций.

Что касается изучения языка, то я действовал самым простым способом, положив себе за правило всегда предварять общим объяснением наиболее важных слов, которые нужно знать, изложение тех немногих правил, которые я полагал необходимым сообщить В<еликому> Кн<язю>, дабы он в конце концов освоил то, что разумно знать в его возрасте касательно письменного языка. Так, например:

познакомив его с естественным делением *существительных* на *имя нарицательное*, одушевленное или неодушевленное, *имя собственное* и *существительные качества* (прилагательные), я указал ему на то согласие, которое должно царить между ними и на способы его соблюдения; все это было ему объяснено на примере большого количества коротких предложений. За этим последовало изучение *глагола*. Он научился различать лица; затем способ отличить единственное число от множественного числа, связав глагол с существительным. Научив его различать Настоящее, Прошедшее и Будущее время, я сказал ему, что существует только *одно Настоящее*, но несколько форм *Прошедшего* и *Будущего*, и дабы не смущать его скучной терминологией, я полностью удалил из рассмотрения слова Несовершенное время, Совершенное, Претерит¹¹ и т.д., и т.д.

Он знает все эти времена только под простым наименованием 1.2.3.4.5 Прошедшего времени. Я старался по мере того, как он осваивал каждое из этих времен, применять его на практике, диктуя ему предложения, в которых это время использовалось. Таким образом он освоил, сам того не осознавая, два глагола *быть* и *иметь*, которые так часто используются и которые так важно знать. Таким образом, В<еликий> Кн<язь> сумел овладеть несколькими небольшими, но четкими представлениями о способах различения и написания слов. Когда я занимаюсь с ним диктантами, я незаметно приучаю его максимально использовать в равной степени его разумение и память. Первый вопрос, который он себе задает: *Что это за слово? Как я могу его опознать?* И наконец: *Какое правило я знаю касательно этого слова?* и так далее.

Немного позже я объясню ему, что *слово, которое не является ни существительным, ни глаголом, есть частица*, и именно к этой категории я подвигну его отнести все неизменяемые слова, то есть наречия, предлоги, союзы и междометия, которые ему не нужно знать сейчас и различение которых находится за пределами того возраста, в котором он сейчас пребывает, а потому и не должно еще ему объясняться. На данный момент он будет знать только три главных слова: *Существительное*, *Глагол* и *Частица*; первые два *изменяемые* (переменные), последнее неизменяемое. Такое разделение, достаточное сейчас, позволит ему со временем правильно, по ходу дела исправляя себя, описать то, что он должен знать в настоящее время о языке, и уберет от той ловушки, попав в которую так часто терпят неудачу и интеллект, и добрая воля ученика, и усилия воспитателя: ловушка эта суть *грамматика*, если ее начинают преподавать слишком рано и слишком подробно.

Что касается общего хода его обучения, то в целом я следую тому соображению, что лучше продвигаться шаг за шагом, рассматривать лишь небольшое количество предметов одновременно, возвращаясь к пройденному часто самым разнообразным образом; останавливаться, когда становится понятно, что не все удалось, одним словом, делать *мало*, но *хорошо*, вместо того чтобы пытаться охватить по всей видимости многое, не будучи достаточно уверенным в том, что ученик способен удержать в памяти.

Таков ход наших занятий. По Вашему возвращению в Санкт-Петербург, которое, похоже, последует вскоре за нашим, Вы сможете сами оценить, мой до-

рогой сударь, успехи, сделанные В<еликим> Кн<язем>. Я не смею слишком льстить себе в этом вопросе: мне совестно было бы тешить себя иллюзией. Если предельная понятливость, довольно постоянное внимание в целом, снисходительность и уважение, оказываемое моему учителю, являются достаточным поводом, чтобы предположить, что ученик, обладающий рассудком, делает успехи, то я лишь замечу, что успехи В<еликого> Кн<язя> в таком случае должны быть достаточно чувствительными. Что касается отношений, которые должны царить между учителем и учеником, я думаю, что могу быть горд тем результатом, которого смог добиться. Я надеюсь, что заслужил доверие В<еликого> Кн<язя> и что смогу отплатить ему тем же.

Господин полковник, который только что Вам написал, сообщает Вам подробную информацию обо всем примечательном, что происходит при дворе, и т.д. Вы уже узнали из газет, что коронация состоялась 22-го числа этого месяца и прошла с большим великолепием. Превосходный день благоприятствовал этому. Все содействовало тому, чтобы сделать августейшую церемонию настолько яркой и запоминающейся, насколько это вообще возможно.

Когда, созерцая трогательное воссоединение Императорской семьи, можно было увидеть Ее во всем единстве помыслов, с тем выражением счастья, которое оживляет добродетельных детей, коих объединил праздник их отца, готовящихся к совершению этого торжественного акта, нежное чувство охватывает все собрание. Но когда мы увидели Его Высочество Цесаревича¹² в тот момент, когда Его Величество Император возложил на лоб корону всея Руси, склонившегося перед ним и, приложив руку к груди, своим взглядом выражая все те чувства, которыми в этот момент он был проникнут, словно говоря ему этим молчаливым языком: «Вы видите во мне самого верного из всех ваших подданных. Да дарует Господь, к милости которого я призываю, свое благословение Вашему правлению!», – то все, кто помнил о той великодушной жертве, которую два брата хотели принести друг другу¹³, повторял в душе пламенные молитвы Цесаревича и чувствовал на щеках своих те же слезы, которые стояли в глазах Е<го> В<еличества>, когда Оно прижимало к груди Своего Августейшего брата..... Какие воспоминания!..... Столетия будут сменять друг друга, но этому моменту не будет равных!.....

Великолепная иллюминация Кремля ознаменовала начало праздников, которые будут проходить в ближайшие дни и закончатся лишь 17-го числа, после праздника, данного народу. Нам приятно думать, что вместо того, чтобы посылать Вам их описание, мы будем иметь удовольствие сделать это изустно.

Примите, дражайший Сударь, уверения в искренней преданности

Вашего весьма почтительного слуги

Флориана Жилля

Москва, 28 августа 1826 г.

Г-н де Мюральт¹⁴, который часто говорит мне о Вас в своих письмах, передает Вам свои дружеские приветствия, а госпожа Баранова¹⁵ просит уверить Вас в своих самых добрых чувствах.

¹ Письма Жуковского к Ф. Жиллю в настоящее время не обнаружены, за исключением сохранившегося в копии от 9/21–10/22 октября 1826 г. из Дрездена.

² Эгер (Eger), город на севере современной Венгрии, известный своими термальными источниками, Жуковский пробыл здесь с 3/15 августа по 26 августа / 7 сентября 1826 г.

³ В письме от 24 июля 1826 г. К.К. Мёрдер сообщал Жуковскому о путешествии императорской фамилии: «В Новгороде осматривали хранящиеся в Соборе древности, а в Вышнем Волочке шлюзы; любопытство, с которым А<лександр> Н<иколаевич> все рассматривал, всех удивляло, мне же доставляло неизъяснимое удовольствие» (РО ИРЛИ. № 28146. Л. 2).

⁴ Крестцы – уездный город Новгородского наместничества, в XVIII в. стал центром федососцев (одного из направлений старообрядчества), находился на пересечении дорог и служил местом смены лошадей и отдыха путников. В 1778 г. по указу Екатерины II в нем были построены Екатерининский собор и путевой дворец императрицы.

⁵ Петровский дворец на Тверском тракте – путевой дворец на въезде в Москву со стороны Петербурга. Возведен в 1776–1780 гг. по проекту архитектора Матвея Казакова. Он служил резиденцией для знатных особ после долгой дороги из Петербурга в Москву (отсюда его название «путевой»). После Павла I российские монархи использовали Петровский дворец как последнюю остановку на пути на коронацию в Кремле. В ходе Отечественной войны 1812 г. дворец был разграблен и восстановлен только в первой половине 1826 г. в ходе подготовки коронации Николая I. Семья и свита императора прибыли в Петровский дворец 18 июля, сам император на следующий день.

⁶ 25 июля 1826 г. в 4 часа дня состоялся торжественный въезд государя в Москву. В тот день император и императрица Александра Федоровна, ехавшая в карете вместе с наследником, были встречены на Красном крыльце членами коронационного комитета, приветствовавшими их хлебом-солью. В письме от 24 июля 1826 г. К.К. Мёрдер, сообщал: «Завтра назначено быть торжественному въезду в Москву <...> А<лександр> Н<иколаевич> едет с Алек<сандрой> Фед<оровной>. Москва с нетерпением ожидает своего Велик<ого> Кн<язя> – нарочно приезжают сюда из города, чтобы его видеть, и где мы покажемся, всюду толпою за нами следуют, приветствуют и кричат Ура!» (РО ИРЛИ. № 28146. Л. 2).

⁷ Имеется в виду дача графини Анны Алексеевны Орловой-Чесменской (1785–1848) Нескучное, где наследник прожил три недели перед коронацией, отложенной вследствие нездоровья императрицы Александры Федоровны. Библиотека Орловского дома служила великому князю учебной комнатой.

⁸ Церемония коронации состоялась 22 августа 1826 г.

⁹ Имеются в виду исторические таблицы, являвшиеся пособиями для великого князя Александра Николаевича. Они были построены на визуализации и применении многочисленных мнемонических знаков (см. подробнее: [10]).

¹⁰ В 1596 г. острова были открыты и документированы голландцем Виллемом Баренцем (1550–1597), который дал главному острову название «Спитсберген»,

что в переводе означает «острые горы». Здесь, вероятно, подразумевается именно эта экспедиция.

¹¹ Претерит (от латинского *praeteritum*), одна из модальностей грамматической категории времени, используемая для описания ситуации, имевшей место до момента речи или до момента, описываемого в речи.

¹² Цесаревич Константин Павлович прибыл из Варшавы в Москву на церемонию коронации 14 августа 1826 г. без предварительного оповещения и неожиданно для встречающих.

¹³ Этот эпизод декабрьского междуцарствия 1825 г. Жуковский позднее описал в статье «О происшествиях 1848 года».

¹⁴ Иоганн Мюральт (1780–1850), пастор реформаторской церкви в Петербурге, педагог, с которым Жуковский был знаком с начала 1820-х гг.

¹⁵ Юлия Федоровна Баранова (1789–1864), гофдама, воспитательница дочерей Николай I. См. подробнее об отношениях ее с Жуковским: [8. С. 986–987].

3

11 сентября 1826 г. Москва

Mon cher Monsieur

La lecture de la lettre que vous adressé de Franz Brunn¹ à Mons le Colonel de Merder nous a causé, au premier instant, bien des regrets². D'après ce que vous nous dites nous ne concevons plus l'espoir de vous posséder cette année! Mais, en réfléchissant à l'importance des motifs qui vous font prolonger votre séjour à l'étranger, en pensant que vous suivez en cela l'avis unanime des médecins, qu'après avoir évité les rigueurs de l'hiver de Pétersbourg, et joui des douceurs du printemps sous le beau ciel de ma Saxe, vous irez tranquillement achever à Ems et à Egra la cure que vous avez commencée, qu'enfin, vous acquérez par là la certitude de rétablir complètement votre santé, ce bien si précieux que vous avez trop négligé, nous ne pouvons, en passant en revue toutes ces considérations, que vous féliciter du parti que vous avez prenez. Nous le faisons avec d'autant plus de confiance, que nous pouvons nous convaincre que votre absence a lieu à une époque où elle peut être le moins préjuduciable à Mgr Le Grand Duc. En poursuivant, *un an encore*, la marche que nous avons suivi jusqu'à présent, nous pouvons espérer de voir S.A. arrivée à l'âge de Neuf ans et demi, familière déjà avec la lecture et l'usage de l'allemand et du français, et possédant en géographie et en calcul des principes solides. A cette époque intéressante votre retour aurait lieu.

Riche de santé, riche des notes, des idées arrêtées, de tous les matériaux enfin que, pendant vos loisirs, vous aurez amassés pour l'avenir, travail qu'une douce tranquillité et le pays même que vous aurez habité vous auront permis d'effectuer à votre satisfaction, vous nous serez rendu alors; et votre arrivée sera marquée par de nouvelles idées et par l'impulsion que vous donnerez à nos travaux en nous ouvrant une carrière plus vaste et dans laquelle nous vous suivrons d'un pas ferme.

D'ailleurs au moyen des notes et des directions, que vous nous transmettez pendant votre absence, nous serons toujours à même de suivre la marche que vous vous êtes tracée.

Mr le Colonel de Merder a eu la bonté de me donner lecture de la lettre que vous avez adressée à S. M. L'Impératrice³. Je suis profondément touché de la confiance que vous voulez bien placer en moi. Permettez-moi, mon cher Monsieur, de vous en exprimer ici ma vive reconnaissance. Je tâcherai de la justifier par un zèle que, j'ose m'en flatter, vous ne verrez jamais de démentir. Je juge, d'après ce que je ressens moi-même, de la sollicitude que vous donne et des réflexions que vous inspire la tâche importante et honorable dont vous êtes chargé. Puissé-je vous aider, et, en suivant vos traces, réussir à vous soulager d'une partie de ce noble fardeau!

Vous pouvez être persuadé de l'exactitude avec laquelle je vous transmettrai les détails nécessaires sur les études du Grand Duc. Vous aurez un journal périodique et aussi circonstancié que vous le désirerez qui vous mettra au courant de tout ce qui pourra vous intéresser.

Dans la lettre que vous avez la bonté de m'adresser la veille de votre départ d'Ems⁴, vous me marquiez de vous écrire à Berlin, à poste restante; je l'ai fait le 28 Août. Je vous remets ci-joint *copie* de ma *lettre*.

Mr le Colonel vous marque, sans doute, que notre départ doit avoir lieu de 29 Sbre. Le voyage s'effectuera en huit ou neufs jours et on se rendra probablement de suite à St. Pétersbourg.

Le temps est froid et pluvieux depuis quelques jours. Il serait fâcheux que le festin du peuple, qui aura lieu de 1 Sbre, ne fût pas favorisé d'une belle journée. Dans la pensée que cela pourra vous intéresser, je vous remets une liste des fêtes qui se sont données et qui se donneront encore à l'occasion du couronnement⁵, dont vous lirez tous les détails dans le Numéro du journal de St. Pétersbourg que Mr le Colonel vous envoie.

J'attends avec impatience les instructions et les notes que vous me faites espérer.

Agréez, mon cher Monsieur, les vœux ardents que je forme pour le rétablissement de votre santé et pour que vous jouissiez, pendant votre absence, du repos et de la tranquillité qui vous sont si nécessaires.

Je suis avec un profond respect

Votre très humble et très dévoué serviteur

Florian Gilles

Moscou le 11 Sbre 1826

Перевод:

Дражайший сударь!

Чтение Вашего письма из Францбрунна¹ к господину полковнику фон Мёрдеру вызвало у нас поначалу немало сожалений². Судя по тому, что Вы нам говорите, мы больше не имеем надежды лицезреть Вас в этом году! Но, размышляя о важности причин, которые вынуждают Вас продлить свое пребывание за границей, думая, что Вы следуете в этом единодушному мнению врачей, что, избежав суровой петербургской зимы, наслаждаясь сладостью весны под прекрасным небом моей любимой Саксонии, Вы спокойно завершите в Эмсе и Эгре начатый Вами курс лечения, что наконец, все это даст Вам уверенность в том, что Вы полностью восстановите свое здоровье, этот настолько драгоценный дар, которым Вы слишком пренебрегали, то мы, приняв в рассмотрение все эти соображения, не можем не приветствовать принятое Вами решение. Мы делаем это с тем большей уверенностью, что готовы признать, что Ваше отсутствие приходится на то время, когда оно может быть наименее чувствительным для Е<го> В<ысочества> Великого Князя. Следуя в течение еще одного года тому направлению, которому мы до сих пор уже следовали, мы можем надеяться, что к девяти с половиной годам Е<го> В<ысочество> овладеет уже чтением и устной речью на немецком и французском языках и овладеет твердыми основами географии и арифметики. На это интересное время придется Ваше возвращение.

Набравшись здоровья, во всеоружии замыслов, разнообразных идей, всех тех материалов, наконец, которые во время предоставившегося Вам досуга Вы накопили для будущего, наконец, весь этот труд, совершить который, к Вашему удовлетворению, позволили Вам тихое спокойствие и сама страна, в которой Вы проживали, Вы вернетесь к нам, и Ваш приезд будет ознаменован новыми идеями и тем новым стимулом, который Вы придадите нашей работе, открывая более широкое поле деятельности, по которому мы будем следовать за Вами твердым шагом.

Кроме того, с помощью замечаний и указаний, которые Вы будете передавать нам во время Вашего отсутствия, мы всегда сможем следовать по тому пути, который Вы нам начертали.

Полковник фон Мёрдер был столь любезен, что дал прочитать мне письмо, которое Вы адресовали Е<е> В<еличеству> Императрице³. Я глубоко тронут тем доверием, которое Вы мне оказываете. Позвольте мне, дражайший сударь, выразить Вам за то мою глубокую признательность. Я постараюсь оправдать это рвением, которое, смею себе льстить, никогда не иссякнет. Я могу представить себе, исходя из того, что испытываю сам, все те заботы, которые у Вас вызывают, и те размышления, на которые Вас наталкивает важная и почетная задача, на Вас возложенная. Позвольте же мне помочь Вам и, следуя по вашим стопам, облегчить Вам хотя бы отчасти это благородное бремя!

Вы можете быть уверены в точности, с которой я буду сообщать Вам необходимые подробности об обучении Великого Князя. Вы будете получать периодический и настолько подробный, насколько Вы того пожелаете, отчет, который будет информировать Вас обо всем, что может Вас заинтересовать.

В письме, которое Вы любезно мне адресовали за день до вашего отъезда из Эмса⁴, Вы велели мне писать Вам в Берлин, до востребования; я так и сделал 28 августа. Прилагаю за сим *копию* моего письма.

Господин полковник, вне всякого сомнения, уже Вам сообщил, что наш отъезд назначен на 29-е. Поездка займет восемь-девять дней, после чего, вероятно, мы вернемся в Санкт-Петербург.

Погода стоит холодная и дождливая уже нескольких дней. Было бы при-
скажбно, если бы праздник для народа, который должен состояться 1 сентября, не сопровождался бы благоприятными для этого дня погодными условиями. Полагая, что это может Вас заинтересовать, я прилагаю к этому письму список праздников, которые проводятся и будут еще проводиться по случаю коронации⁵, все подробности о которых Вы прочтете в номере Санкт-Петербургской газеты, который г-н полковник Вам отправляет.

Я с нетерпением ожидаю инструкций и замечаний, которые Вы соблаговолили мне пообещать.

Примите же, дражайший сударь, мои горячие молитвы о восстановлении Вашего здоровья, и пожелания, чтобы Вы во время своего отсутствия наслаждались отдыхом и спокойствием, в которых Вы так нуждаетесь.

С глубочайшим почтением пребываю
Вашим нижайшим и преданнейшим слугой
Флориан Жилль

Москва. 11 Сентября 1826

³ Франценбрунн – город в Богемии, где Жуковский пробыл на лечении с 3/15 августа по 26 августа / 7 сентября 1826 г.

² Письмо от 19/21 августа 1826 г. [8. С. 361–364], где Жуковский, в частности, уведомлял о необходимости повторного курса лечения на водах в 1827 г.

³ Письмо от 18/30 августа 1826 г. [8. С. 357–358].

⁴ См. примеч. 1 к письму № 2 настоящей публикации.

⁵ Среди празднеств, последовавших за коронацией, был придворный маскарад, состоявшийся 1 сентября в восстановленном после пожара 1812 г. Большом театре, на котором дамы появились «одетыми в русские сарафаны, с русскими кокошниками на голове», а также фейерверк, одна из картин которого представляла триумфальные ворота с надписью: «Успокоителю Отечества Николаю Первому». См. подробнее: [11].

Литература

1. Русский архив. 1883. № 1.
2. Император Александр I и Фредерик-Сезар Лагарп: Письма. Документы. М.: РОССПЭН, 2014–2017. Т. 1–3.
3. *Вяземский П.А.* Полное собрание сочинений. СПб.: Изд. С.Д. Шереметева, 1883. Т. 7. 514 с.
4. *Вяземский П.А.* Остафьевский архив князей Вяземских. СПб.: Изд. С.Д. Шереметева, 1899. Т. 1. 735 с.
5. Александр I, Мария Павловна, Елизавета Алексеевна: переписка из трех углов (1804–1826). Извлечения из семейной переписки великой княгини Марии Павловны. Дневник [Марии Павловны] 1805–1808 годов. М.: Новое литературное обозрение, 2016. 560 с.
6. *Киселева Л.Н.* Мифы и легенды «царской педагогики»: случай Николая I // История и повествование. М.: Новое литературное обозрение, 2006. С. 163–177.
7. *Павлова Ж.К.* Флориан Жиль и Императорский Эрмитаж. Жизнь и судьба. СПб.: Нестор-История, 2010. 312 с.
8. *Жуковский В.А.* Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. М.: Издательский дом ЯСК, 2019. Т. 16. 1152 с.
9. Записки К.К. Мёрдера, воспитателя цесаревича Александра Николаевича, 1824–1834 гг. СПб.: Тип. В.С. Балашева, 1885. 183 с.
10. *Ребеккини Д.* Мир символов: мнемонические таблицы Жуковского и их практическое значение // Жуковский: исследования и материалы. Томск: Изд-во Том. ун-та, 2017. Вып. 3. С. 238–257.
11. Виды наиболее интересных церемоний коронования их императорских величеств императора Николая I и императрицы Александры в Москве = Vues des ceremonies les plus interessantes du Couronnement de Leurs Majestes Imperiales L'Empereur Nicolas I et L'Imperatrice Alexandra, a Moscou: репринт. Изд. 1828 г. СПб.: Альфарет, 2008. 24 с.

FROM THE CORRESPONDENCE OF FLORIAN GILLES AND V.A. ZHUKOVSKY (1826)

Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies, 2020, 13, pp. 25–48. DOI: 10.17223/24099554/13/2

Ekaterina E. Dmitrieva, Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: katiadmitrieva@mail.ru

Keywords: Florian Gilles, V.A. Zhukovsky, Grand Duke Alexander Nikolaevich, teaching methodology, coronation of Nicholas I.

Research was conducted at Tomsk State University and supported by the Russian Science Foundation (RSF) Grant No.19-18-00083 “Russian Epistolary Culture of the First Half of the 19th Century: Textology, Commentary, Publication”.

This article discusses the letters of 1826 from Florian Antonovich Gilles (1801–1865), a Russian statesman, writer, traveler, and later the Head of the First Department of the Imperial Hermitage, to V.A. Zhukovsky, who was staying abroad for health reasons. With Zhukovsky being away, Gilles was entrusted with the education of Grand Duke Alexander Nikolaevich (the future Alexander II). The letters tell about Gilles’ early pedagogical experience: realizing the incommensurability of his own personality with that of Zhukovsky’s, he is trying in every possible way to demonstrate his devotion and desire to follow Zhukovsky in everything. The main subjects of the letters are methods of teaching the basics of various disciplines to the eight-year-old Grand Duke as well as the description of the coronation and coronation celebrations in Moscow.

References

1. *Russkiy arkhiv*. (1883) 1.
2. Andreev, A.Yu. & Tozato-Rigo, D. (2014–2017) *Imperator Aleksandr I i Frederik-Sezar Lagarp: Pis'ma. Dokumenty* [Emperor Alexander I and Frédéric César Laharpe: Letters. Documents]. Moscow: ROSSPEN.
3. Vyazemsky, P.A. (1883) *Polnoe sobranie sochineniy* [Complete Works]. Vol. 7. St. Petersburg: S.D. Sheremetev.
4. Vyazemsky, P.A. 1899) *Ostaf'evskiy arkhiv knyazey Vyazemskikh* [The Ostafyev Archives of the Princes Vyazemsky]. Vol. 1. St. Petersburg: S.D. Sheremetev.
5. Dmitrieva, E. & Schedewie, F. (2016) *Aleksandr I, Mariya Pavlovna, Elizaveta Alekseevna: Perepiska iz trekh uglov (1804–1826). Izvlecheniya iz semeynoy perepiski velikoy knyagini Marii Pavlovny. Dnevnik [Marii Pavlovny] 1805–1808 godov* [Alexander I, Maria Pavlovna, Elizaveta Alekseevna: Correspondence from three corners (1804–1826). Extracts from the family correspondence of Grand Duchess Maria Pavlovna. Diary of [Maria Pavlovna] 1805–1808]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.
6. Kiseleva, L.N. (2006) Mify i legendy “tsarskoy pedagogiki”: sluchay Nikolaya I [Myths and legends of “royal pedagogy”: The case of Nicholas I]. In: Obatnin, G. & Pesonnen, P. (eds) *Istoriya i povestvovanie* [History and Narrative]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. pp. 163–177.
7. Pavlova, Zh.K. (2010) *Florian Zhil' i Imperatorskiy Ermitazh. Zhizn' i sud'ba* [Florian Gilles and the Imperial Hermitage. Life and Fate]. St. Petersburg: Nestor-Istoriya.

8. Zhukovsky, V.A. (2016) *Polnoe sobranie sochineniy i pisem: V 20 t.* [Complete Works and Letters: In 20 vols]. Vol. 16. Moscow: Yazyki slavyanskikh kul'tur.

9. Meder, K.K. (1885) *Zapiski K.K. Merdera, vospitatelya tsesarevicha Aleksandra Nikolaevicha, 1824–1834 gg.* [Notes by K.K. Merder, educator of Tsarevich Alexander Nikolaevich, 1824–1834]. St. Petersburg: Tip. V.S. Balasheva.

10. Rebeccini, D. (2017) Mir simvolov: mnemonicheskie tablitsy Zhukovskogo i ikh prakticheskoe znachenie [The World of Symbols: Zhukovsky's Mnemonic Tables and Their Practical Importance]. In: Yanushkevich, A.S. (ed.) *Zhukovskiy: Issledovaniya i materialy* [Zhukovsky: Research and Materials]. Issue 3. Tomsk: Tomsk State University. pp. 238–257.

11. Graf, H., Courtin, M.M.L. & Adam, V. (2008) *Vidy naibolee interesnykh tseremoniy koronovaniya ikh imperatorskikh velichestv imperatora Nikolaya I i imperatritsy Aleksandry v Moskve* [Views of the most interesting ceremonies of the Coronation of Their Imperial Majesties Emperor Nicholas I and Empress Alexandra, in Moscow]. Reprint edition of 1828. St. Petersburg: Al'faret.

Ю.Г. Котариди

ТРАНСФОРМАЦИЯ МИФА О ПИГМАЛИОНЕ И ГАЛАТЕЕ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЕ Г. ГЕЙНЕ

Миф о Пигмалионе и Галатее приобретает в художественной прозе Г. Гейне качество мифологемы, распадаясь на отдельные мотивы и подвергаясь символизации и травестийной переоценке. Мифологема «ожившей статуи» функционирует в сфере любовной и эстетической проблематики, тесно соприкасаясь с представлениями о соотношении христианских и античных пластических образцов. Мотив карающей статуи в поэтике Гейне гораздо менее частотен по сравнению с сюжетным инвариантом Овидия, фиксирующим платоновскую диаду идеала и действительности. Ключевые слова: компаративистика, миф, романтизм, экфрасис, скульптура, травестия.

Корни представлений об ожившей статуе уходят в древний сюжет о герое, очарованном опасным обаянием статуи. Эти фетишистские в основе своей представления получают в античной культуре обширное распространение. Античные экфрасисы фиксируют сходство произведения искусства с божественным образцом, тем самым намечая очевидную связь с одной из ключевых проблем античной эстетики, проблемой подражания: «Античная экфраза содержит в себе скрытое уподобление и сравнение мертвого с живым, иллюзорного с подлинным» [1. С. 250].

Как свидетельствует еще александрийская эпитаграмма, объекты любовного и эстетического поклонения, статуи являются не только вмещением божественных сил, но и зримым свидетельством преобразующей силы искусства. Неземной, притягательный образ богини любви нередко становится в античности прототипом скульптурных изображений, которые не просто восхищают своих поклонников, но и порой доводят их до состояния любовной одержимости или даже самоубийства.

Этот сюжет, получивший распространение в литературе как вечный сюжет о Пигмалионе и Галатее, мелькает не только у Овидия, но и у Лукиана, Клавдия Элиана, Флавия Филострата Старшего,

Климент Александрийского и др. Уже в античной традиции сюжет об ожившей статуе приобретает черты традиционного, включая в себя широкую эстетическую и этическую проблематику. Особое звучание мифологема ожившей статуи приобретает в эпоху барокко, вплетаясь в популярные тогда представления об иллюзорности бытия и власти всеильного времени: «Барокко – театр подвижных, изменчивых сущностей. Поэтому портреты на барочной сцене выходят из своих рам, статуи оживают...» [2. С. 420].

В эпоху романтизма традиционный сюжет о Пигмалионе и Галатее приобретает качество мифологемы, распадаясь на отдельные мотивы в зависимости от художественных задач автора. Актуализация мифологемы «ожившей статуи» в литературе начала XIX в. обусловлена процессом «ремифологизации». Мифологема «ожившей статуи» в романтической литературе также нередко обусловлена платоновской диадой идеала и действительности. Ф.В. Шеллинг в «Философии искусства» связывает искусство с подражанием первообразу, Г.В.Ф. Гегель утверждает, что именно «...скульптура более, чем любое другое искусство, по своему характеру тесно связана с идеальным» [3. С. 112]. Интерес к экфрасису также связан романтической идеей синтеза искусств и переносом акцента с объективной действительности на субъективный мир художника, который наделяет, подобно творцу, внутренней жизнью неживую материю.

Генрих Гейне, как и другие романтические авторы («Озимандия» П.Б. Шелли (1817), описание Венеры Медичи в «Паломничестве Чайльд-Гарольда» Дж.Г. Байрона (1818), «Ода греческой вазе» Дж. Китса (1819) и др.), которые фиксируют эстетические впечатления на фоне быстро бегущего времени, намечает связь мифологемы оживающей статуи с категориями мифа и воображения. В творчестве Гейне образы оживающих статуй нередко подвергаются символизации или травестийной переоценке, демонстрируя определенную несостоятельность миметической идеи в пластическом искусстве, фиксирующем один застывший момент. Образ идеальной, недоступной красоты проверяется у Гейне категорией человеческого воображения, которое придает воспроизводимому в искусстве объекту субъективную эмоциональность и динамику.

Творчество Гейне достаточно хорошо исследовано в русскоязычной и зарубежной критике. Различные аспекты творческой

биографии поэта подробно рассмотрены в работах Д.Н. Овсяннико-Куликовского, А.И. Дейча, С.П. Гиджеу, Ю.Н. Тынянова и многих других. В зарубежном литературоведении также существует большое количество разноплановых исследований (Х. Хюбнер, С. Вюрфель, К. Зоуса, Д. Заммонс, М. Брод и др.), посвященных анализу поэтики текстов Гейне. Мотив оживающей статуи подробно исследован и такими теоретиками мифа, как А.Ф. Лосев, О.М. Фрейденберг, Н.В. Брагинская.

Исследования функции оживших портретов и статуй в литературе неоднократно предпринимались Р.О. Якобсоном, Ю.М. Лотманом, Р.Г. Назировым и др. Мифологема оживающей статуи еще не рассматривалась в творчестве Гейне подробно, чем и обусловлена актуальность данного исследования. Задача работы усложняется синтетическим характером художественной прозы Гейне, который М. Брод возводит к важнейшему романтическому принципу, разработанному йенской школой: «Борьба с господством разума, с устоявшимися порядками, налагаемыми серьезностью жизни, ведет к романтической иронии. <...> В этой иронии кроется причина (responsible) хаотичной природы большинства прозаических произведений Гейне» [4. Р. 200].

Гейне активно транслирует в своем творчестве образы оживающих статуй и картин («Луккские воды» (1829), «Флорентийские ночи» (1836), «Стихийные духи» (1834–1837), «Богиня Диана» (1846) и др.). Уже в первых главах «Луккских вод» (1829) он обращается к проблеме правдоподобия скульптурной копии, поднимает дискуссионный вопрос о соотношении иллюзии и реальности, живого и мертвого, природы и творений человеческого гения.

В «Луккских водах» в духе античных экфрасисов женские образы Гейне дwoятся и мерцают. Так, синьора Летиция, в прошлом популярная театральная дива, все еще окруженная вниманием постаревших поклонников, представляет собой сильно сниженный, бурлескный образ Ариадны: «В фабуле мифа, в том, что Ариадна, покинутая Тезеем на острове Наксосе, бросается в объятия Вакха, я вижу не что иное, как аллегория: будучи покинута, она предалась пьянству – гипотеза, которую разделяют многие мои ученые соотечественники. Вы, господин маркиз, знаете, вероятно, что маркиз Бетман постарался в смысле этой гипотезы так осветить свою Ариадну, что она казалась красноносой» [5. С. 223].

Скульптурным двойником героини выступает знаменитая статуя Ариадны работы немецкого скульптора и ученика Антонио Кановы Иоганна Даннекера (1758–1841). Как известно, знаменитая «Ариадна на пантере», изготовленная Даннекером для франкфуртского банкира С.М. Бетмана специально освещалась красным светом для придания ей жизнеподобия на манер легендарной Венеры Медицейской. По плану самого скульптора статуя должна была быть установлена в центре круглой ротонды с красными занавесками, которые должны были создавать мягкое освещение, так восхищавшее Даннекера в галерее Уффици. В тексте Гейне «образец» и его скульптурная копия пародийно сближаются: Летиция, когда-то с успехом исполнявшая роль Ариадны, теперь страдает от неумеренного потребления винных ягод.

Гейне играет также с универсальным мифом о человеке, уподобляя сеньору Летицию египетскому сфинксу. Стоит отметить, что образ сфинкса, востребованный еще в барочной эстетике, подвергается интенсивной рецепции в искусстве ампира, в особенности после наполеоновского похода в Египет в 1798–1801 гг. Активно используются сфинксы, в частности, в парковой скульптуре: статуя сфинкса есть, например, в королевской резиденции Сан-Суси в Потсдаме, посещение которого Гейне отмечает в своей новелле «Флорентийские ночи». Особая значимость образа сфинкса обозначена поэтом и в программном «Предисловии к третьему изданию “Книги Песен”» (1839) («Я в старом сказочном лесу...»), где оживающая после поцелуя статуя стремится лишить лирического героя жизненных сил.

О значительности и символичности фигуры сфинкса, объединяющего животное и человеческое начало, упоминает и Ф.В. Шеллинг в «Философии искусства». Гейне прибегает к аллегорической трактовке сфинкса в «Романтической школе» (1833): «...всякая эпоха есть сфинкс, который низвергается в бездну, как только разоблачит-ся его загадка» [6. С. 265]. Сфинксы мелькают на страницах романтической литературы, нередко срастаясь с мифологемой оживающей статуи. Так происходит, например, в романе Новалиса «Генрих фон Офтердинген» (1800), где сфинкс выступает в качестве крылатого существа, которое задает множество вопросов Фабель (Басне), связанных с тайнами жизни и мироздания.

В «Луккских водах» загадочная хтоническая природа сфинкса, напротив, травестирована, снижена вплоть до замаскированной

общенности смысла: «Синьора Летиция извинилась передо мною, что лежит в постели и притом на животе, ибо нарыв ниже поясницы, вскочивший от неумеренного потребления винных ягод, мешает ей лежать на спине, как приличествует каждой порядочной женщине. В самом деле, она лежала наподобие сфинкса: голову с высокой прической она подпирала обеими руками, между которыми, подобно Красному морю, колыхалась ее грудь» [5. С. 213]. Миксантропический облик сфинкса демифологизируется, подтверждая эстетическую установку повествователя на историческое толкование мифа (historischen Ausdeutung).

В отличие от своей подруги, юная Франческа с ее божественно соразмерным лицом, напротив, обладает удивительным природным очарованием и иллюстрирует идеальное представление о красоте. Столкновение с прекрасной танцовщицей для повествователя – сродни божественному откровению: загадка ее обаяния неуловима, как свет факела, придающего застывшим скульптурным формам иллюзию жизни: «Но – увы! – что толку в мертвой передаче внешних контуров, когда божественное обаяние форм заключается в жизни и движении!» [Там же. С. 220].

Скульптурным двойником Франчески в «Луккских водах» выступает сама богиня любви, точнее *Venera Italica* работы великого Кановы (1757–1822): «Я часто вспоминаю теперь об этой статуе; иногда мне грезится, что она лежит в моих объятиях и постепенно оживает и начинает, наконец, шептать что-то голосом Франчески» [Там же]. Одна из самых знаменитых статуй XIX в., так поразившая Гейне, Венера Итальянская была призвана заменить в Галерее Уффици легендарную Венеру Медичи, которую по приказу Наполеона отправили в Париж. Венера Медицейская, столь вдохновенно воспетая Байроном в «Паломничестве Чайльд-Гарольда», в свою очередь, также была скульптурным воспроизведением статуи Афродиты Книдской, так восхищавшей современников Праксителя.

Образ Франчески является как бы поэтической визуализацией идеальной греческой скульптуры с присущей ей математической сбалансированностью линий: ее «лицо было божественно соразмерно, наподобие греческих статуй; лоб и нос составляли одну отвесную прямую линию, с которой нижняя линия носа, удивительно короткая, образовала восхитительный прямой угол; столь же коротко

было расстояние от носа до рта, а губы были полуоткрыты и мечтательно улыбались» [5. С. 219].

Это описание созвучно определению греческой скульптуры в «Эстетике» Гегеля, с лекциями которого поэт познакомился в начале 1820-х гг. в Берлине: «Этот профиль состоит в специфическом сочетании формы лба и носа, а именно в почти прямой или лишь слегка загнутой линии: линия носа, почти не прерываясь, продолжает линию лба. Своеобразие греческого профиля состоит и в том, что эта линия перпендикулярна ко второй линии, проводимой от начала носа до отверстия уха и образующей прямой угол с первой линией лба и носа» [3. С. 121–122].

Мотив двойничества, подмены, многократно транслирующийся на разных уровнях текста, соотносится со специфическим кодом одной из поздних версий античного мифа о Пигмалионе, в которой оживающая статуя выступает воплощением самой богини любви. Так же как платоническая Венера Урания лингвистическими стараниями прозаичного слуги Гиацинта превращается в Венеру Уранию, пятидесятилетняя Летиция и юная Франческа, по сути, воплощают единый женский архетип, рассмотренный через призму идеи о всеисилии времени и вечности искусства.

В новеллистическом цикле «Флорентийские ночи» миф о Пигмалионе неоднократно инвертирован, как в обрамляющем повествовании, так и во вставных фрагментах. Рассказ Максимилиана о своей первой влюбленности в статую, который он адресует умирающей от чахотки Марии, указывает не только на утраченную в действительности возможность приблизиться к идеалу, но и на смутную тоску о «золотом веке» античности. Об этом свидетельствует в том числе и хронотоп – эпизод-воспоминание о поцелуе мраморной статуи разворачивается в пространстве запущенного сада, полного искалеченных античных кумиров.

Под влиянием эстетической доктрины Гегеля скульптура с ее телесностью также становится в творчестве Гейне одним из синонимов античного искусства, о чем поэт говорит, например, в «Романтической школе»: «Поэзия и музыка как искусства по самой своей природе спиритуалистические должны были достаточно хорошо процветать в сени христианства; менее благоприятна была христианская религия для искусств пластических» [6. С. 271].

Таинственная статуя, так и не названная в тексте (ср. «Метаморфозы» Овидия), и представляет собой идеальный слепок женской красоты, и воплощает гармоническое совершенство античного искусства: «Лишь одна статуя, бог знает как, уцелела от злобы людей и времени; правда, она была сброшена со своего пьедестала в высокую траву, но здесь она лежала нетронутая, эта мраморная богиня с прекрасными, чистыми чертами лица, и, как эллинское откровение, выделялись в высокой траве строгие формы благородной груди» [5. С. 381].

Мифологема «ожившей статуи» во «Флорентийских ночах» во многом обусловлена пунктирно намеченной автором оппозицией античности и христианства. Гейне последовательно разрабатывает эту оппозицию в своем творчестве, обозначая резкий контраст между праздничным мироощущением античности и страдающим христианством, пропасть между которыми в некоторых случаях все-таки преодолевается: «Его компромисс с христианством можно объяснить тем, что Гейне, безусловно, на склоне лет осознал ту огромную роль, которую сыграло христианство в европейской цивилизации. Но Гейне важно еще и подтвердить верность языческим идеалам юности, когда его любовь принадлежала языческим богам» [7. С. 135].

Так, образы христианского искусства находят отражение в экфрасисе знаменитой скульптуры «Ночь» Микеланджело, название которой обыгрывается в заглавии новеллы «Florentinische Nächte». Как известно, уже поэт Д.Б. Строщи связывал знаменитую скульптуру своего великого современника с мифологемой «ожившей статуи», что побудило Микеланджело написать ответ от лица самой Ночи, которая просит не будить ее ото сна. Гейне встраивается в литературную традицию и актуализирует в новелле популярный барочный мотив смерти-сна, который коррелирует в новелле с мотивом любовного томления: «О, как охотно заснул бы я вечным сном в объятиях этой “Ночи”!» [5. С. 384].

Средневековая живопись воплощена также в образе кельнской Мадонны, картина которой всерьез очаровывает рассказчика: «Я сделался тогда ревностным посетителем церкви и весь погрузился в мистику католичества. В ту пору я, подобно испанскому рыцарю, каждый день готов был бы биться не на жизнь, а на смерть в честь непорочного зачатия Марии, королевы ангелов, прекраснейшей дамы неба и земли» [Там же. С. 384].

Вдохновением для этих строк послужила картина известного живописца Стефана Лохнера «Благовещение Марии» (1446/1449), которая с 1809 г. находилась на внешней стороне знаменитого «Алтаря святых покровителей Кельна» в Кельнском соборе. Этот эпизод освещается поэтом также в стихотворении «Весь отражен простором» из цикла «Лирическое интермеццо» (1823). Впрочем, в новелле Гейне все-таки переходит в плоскость субъективных, иронически осмысленных переживаний, отступая от описательных традиций экфрасиса: «...я довольно бесцеремонно бросил мать Божию, когда познакомился в одной античной галерее с греческой нимфой, которая затем долго продержала меня в своих мраморных оковах» [5. С. 384].

Эстетическая проблематика, связанная с романтической идеей синтеза искусств, решается автором во вставных эпизодах «Флорентийских ночей», где перекликаются музыка, живопись, скульптура, танец, поэзия. Но если «в скульптуре дано такое человеческое тело, которое ни от чего не зависит» [8. С. 159–160], то Гейне на контрасте показывает человеческое, несовершенное тело в динамике. Уподобление прекрасной, страдающей от чахотки Марии таинственной сброшенной статуе свидетельствует о зыбкости категорий искусства и природы, жизни и смерти, заложенной в мифе возможности не только творческого преображения природы человеческим гением, но и обратного превращения живого в мертвое по законам природы.

В «Стихийных духах» (1834–1837) мифологема «оживающей статуи» также во многом определяется одной из важнейших для Гейне оппозиций «эллинства» и «назарейства», античности и христианства. В русле представлений сен-симонистов, для которых античное искусство имеет ценность потому, что «обращает свои взоры к миру вещей, созданных человеком и укрепляющих его власть и могущество» [9. С. 213], «эллинская светлая безмятежность, любовь к красоте и цветущая жизнерадостность» [6. С. 187] находят отражение для Гейне в прекрасных греческих статуях и храмах.

Эстетические размышления о переходе от эллинизма к христианству умело подготавливают эпизод о немецком рыцаре, очарованном таинственной мраморной богиней. Так, уничтожение первыми христианами языческих кумиров внушено не только желанием разрушить предметы чуждого культа, но и тем, что для них они являются

средоточием магической силы, местом обитания языческих демонов. По мнению Гейне, такая устойчивость фетишистских (т.е., по сути, дохристианских) представлений и способствует впоследствии популярности верований об оживающих античных божествах.

Миф о Пигмалионе в «Стихийных духах» связан с топом античного храма, где, по народным поверьям, все еще прячутся изгнанные греческие божества. Мотив любовного томления (*Sehnsucht*), которое овладевает молодым рыцарем в осенней Италии, вводится автором в первом же экфрасисе: «Таких стройных членов он еще не видел никогда, и в этом мраморе чувствуется ему жизнь, такая живая, какой он никогда не находил в румяных щеках и зубах, во всей телесности своих соотечественниц. Эти глаза смотрят на него так сладострастно, но вместе с тем так болезненно печально, что грудь его наполняется любовью и состраданием, состраданием и любовью» [6. С. 188].

В сюжет об очарованном красотой искусства юноше, однако, настойчиво врывается готическая стихия, размывая границы между явью и сном. Баланс между иллюзорным и реальным нарушается в полночь, когда руины храма оборачиваются изящно украшенной виллой, летучие мыши превращаются в слуг с факелами, а мраморное изображение богини оживает. Но, в отличие от инварианта Овидия, эта метаморфоза не окончательна: неслучайно в неверном свете свеч герой видит фрески с языческими историями любви (Париса и Елены, Дианы и Эндимиона, Калипсо и Улисса), которые завершаются расставанием влюбленных.

Как и в античной экфразе, Гейне охотно пользуется мотивом «как живое»: «...по фигуре и чертам лица она была поразительно похожа на прекрасную статую его любви» [6. С. 188], обозначая тонкую грань между моделью и образцом. Однако баланс действительного и иллюзорного непрочен: в спутанных снах рыцаря хозяйка виллы превращается в безобразное «чудовище», которое герой поражает мечом, что приводит к непоправимым последствиям: «Но вместо великолепной виллы, в которой, как ему казалось, он переночевал, перед ним и вокруг него были хорошо знакомые развалины, и с ужасом увидел он, что прекрасная статуя, которую он так любил, упала со своего пьедестала на землю, и у ног его лежала ее отбитая голова» [Там же. С. 190].

Романтическая тенденция, выраженная в переводе пластических образов на язык художественного слова, находит продолжение и в других текстах Гейне. Так, в позднем либретто к балету «Богиня Диана» (1846) мифологема «ожившей статуи» вновь рассматривается через призму оппозиций живое / мертвое, любовь / смерть, язычество / христианство. Гейне продолжает в либретто линию, намеченную в более ранней прозе («Романтика» (1820), «Город Лукка» (1830)), развивая «исторический миф, согласно которому христианство подавило здоровую, жизнерадостную природу религии античности и языческих народов и демонизировало их богов» [10. С. 398].

Влюбленный германский рыцарь готов принести себя в жертву богине Диане (связь экфрасиса с жертвоприношением отмечает, например, Фрейденберг), но Гейне нарочито избегает мотива карающей статуи. Диана благосклонна к своему поклоннику: она выходит из-за своей статуи и начинается совместный танец героев, знаменующий победу жизни над смертью: «Диана рассказывает, что древние боги не умерли, но только прячутся в горных пещерах и развалинах храмов, где они по ночам ходят друг к другу в гости и справляют свои веселые празднества» [6. С. 398].

Таким образом, проникновение реалистической поэтики не отменяет обращения Гейне к мифопоэтическим моделям. Мифологема «ожившей статуи» функционирует в художественной прозе Гейне преимущественно в сфере любовной и эстетической проблематики, тесно соприкасаясь с представлениями о соотношении христианских и античных пластических образов. Хотя Гейне нередко прибегает к готической трактовке мифа о Пигмалионе и Галатее, мотив карающей статуи является гораздо менее частотным по сравнению с версией о зачарованном красотой идола. Авторское сопоставление произведений искусства с образами поэтической фантазии отчетливо демонстрирует романтическую нестабильность подлинного и его иллюзорных форм, художественного и действительного.

Литература

1. Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. М.: Наука, 1978. 605 с.
2. Calderon de la Barca P. Tres dramas y una comedia. М.: Прогресс, 1981. 707 с.
3. Гегель Г.В.Ф. Эстетика: в 4 т. М.: Искусство, 1969. Т. 3. 621 с.

4. Brod M. Heinrich Heine: The artist in revolt. New York: New York University Press, 1957. 355 p.
5. Гейне Г. Избранные произведения: в 2 т. М.: Художественная литература, 1956. Т. 2. 565 с.
6. Гейне Г. Полное собрание сочинений: в 6 т. СПб.: А.Ф. Маркс, 1904. Т. 2. 624 с.
7. Пронин В.А. Поэзия Генриха Гейне. Генезис и рецепция. М.: Наука, 2011. 242 с.
8. Лосев А.Ф. Дерзание духа. М.: Политиздат, 1988. 366 с.
9. Обломиевский Д.Д. Французский романтизм. М.: Гослитиздат, 1947. 356 с.
10. Sammons J.L. Heinrich Heine. Stuttgart: Metzler, 1991. 182 S.

TRANSFORMATION OF THE MYTH OF PYGMALION AND GALATEA IN H. HEINE'S ARTISTIC PROSE

Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies, 2020, 13, pp. 49–60. DOI: 10.17223/24099554/13/3

Yuliya G. Kotaridi, Lomonosov Moscow State University (Moscow, Russian Federation).
E-mail: a-a-s@yandex.ru

Keywords: comparative literature studies, myth, travesty, romanticism, ekphrasis, sculpture.

The article focuses on the transformation of the myth of Pygmalion and Galatea in H. Heine's artistic prose. The author draws on mythological studies (A.F. Losev, O.M. Freidenberg, N.V. Braginskaya) and studies of Heine's literary texts (S.P. Gidzhev, V.A. Pronin, S. Würfel, M. Broad, J. Sammons and others). The mythologem of the "revived statue" is relevant for the literature of the early 19th century due to "remythologisation" and increased attention of romanticists to the synthesis of arts. Heinrich Heine actively uses the images of living statues and paintings, including those that really exist, in his journalism and lyrics. The idea of a revived statue is rooted in the ancient story of a hero charmed by a statue. Antique ekphrases record the similarity of a work of art with a divine model, outlining an obvious connection with the problem of imitation as a key problem of ancient aesthetics. In the antique world, statues were the objects of love and aesthetic worship, perceived as reservoirs of divine powers and visible evidence of the art transforming power. Heine addresses the problem of a sculpted copy realism and raises the debatable question of the relationship between illusion and reality, the living and dead, nature and creations of human genius. Ancient and medieval sources are used in romantic poetry as a syncretic unity, including deep meanings associated with the author's personality. Heine uses Antiquity and Christianity as a component of the myth of Pygmalion and Galatea, playing with their oppositions: polytheism and monotheism in his poetry are both opposed to as well as mixed with each other. The myth of a reviving statue in Heine's prose often leads to the motifs of Plato's epistemology caused by the dualism of Plato's cosmology. The myth of Pygmalion and Galatea demonstrates the specificity

of a romantic worldview, which seeks to combine poetry, philosophy, and mythology. The archetypal basis of the plot and the Neoplatonic paradigm act as a synthetic unity, which provides the narrative with universality and polysemy, often reducing it to a symbol or reference. In H. Hein's works, the images of reviving statues are often subject to symbolisation or travesty reevaluation, demonstrating a certain inconsistency of the mimetic idea in plastic art that captures one frozen moment. Heine's image of ideal, inaccessible beauty is verified by human Imagination, which gives subjective emotionality and dynamics to the object reproduced in art.

References

1. Freidenberg, O.M. (1978) *Mif i literatura drevnosti* [The Myth and Literature of Antiquity]. Moscow: Nauka.
2. Calderon de la Barca, P. (1981) *Tres dramas y una comedia*. Moscow: Progress.
3. Hegel, G.V.F. (1969) *Estetika: v 4 t.* [Aesthetics: in 4 vols]. Vol. 3. Translated from German. Moscow: Iskusstvo.
4. Brod, M. (1957) *Heinrich Heine: The artist in revolt*. New York: New York University Press.
5. Heine, H. (1956) *Izbrannye proizvedeniya: v 2 t.* [Selected Works: In 2 vols]. Vol. 2. Translated from German. Moscow: Khudozhestvennaya literature.
6. Heine, H. (1904) *Polnoe sobranie sochineniy: v 6 t.* [Complete Works: In 6 vols]. Vol. 2. Translated from German. St. Petersburg: A.F. Marks.
7. Pronin, V.A. (2011) *Poeziya Genrikha Geyne. Genezis i retseptsiya* [The poetry of Heinrich Heine. Genesis and reception]. Moscow: Nauka.
8. Losev, A.F. (1988) *Derzanie dukha* [The Daring of the Spirit]. Moscow: Politizdat.
9. Oblomievsky, D.D. (1947) *Frantsuzskiy romantizm* [French Romanticism]. Moscow: Goslitizdat.
10. Sammons, J.L. (1991) *Heinrich Heine*. Stuttgart: Metzler.

М.С. Пузикова

«ВИДЕНИЕ БЫЛО МНЕ...»: СОНЕТ СЭРА У. РЭЛИ “A VISION UPON THIS CONCEIT OF THE FAERIE QUEEN” В ИНТЕРПРЕТАЦИИ О. РУМЕРА

Анализируется интерпретация советским переводчиком О. Румером сонета сэра У. Рэли “A Vision Upon this conceit of the Faerie Queen”. Исследуются переводческие трансформации, особенности передачи семантической и структурной информации, инвариант перевода. На основе проведенного анализа делается вывод о переводческой стратегии Румера при работе с оригинальным текстом и прагматических особенностях интерпретации и репрезентации поэзии Рэли в раннесоветских литературных сборниках.

Ключевые слова: сэр Уолтер Рэли, Осип Румер, рецепция, художественный перевод, поэзия английского Возрождения.

Процесс перевода как тип межъязыковой и межкультурной коммуникации всегда детерминирован двумя контекстами: исходной культуры, с одной стороны, и принимающей – с другой. В диахронии переводной текст «связан с <...> традицией, а в синхронии – с текущей литературной ситуацией» [1. Р. 276]. При этом прагматические отношения текста и переводчика предполагают, по замечанию Ю.М. Лотмана, «возможность активизации того или иного аспекта структуры текста и превращения в процессе прагматического функционирования ядерных структур в периферийные, а периферийных – в ядерные» [2. С. 152]. Временная дистанция между текстом и реципиентом зачастую усиливает этот эффект: «...происходит акцентация таких параметров, которые самими современниками не воспринимались как значимые, поскольку были автоматическими или бессознательными, а то, что отмечалось современниками в первую очередь, снимается» [Там же. С. 153]. Оригинал и перевод, находясь в принципиально отличных контекстах в исходной и принимающей культурах, функционируют по-разному, по-разному понимаются и служат разным целям.

Перевод играл большую роль в российской культурной жизни в 1920–1930-х гг. В это время происходило постепенное формирование его теоретической базы, а заданная А.М. Горьким установка на плановое и системное освоение иноязычных литератур становилась повсеместной [3. С. 102], что создавало условия для освоения более широких литературных дискурсов. Процесс систематического перевода зарубежной литературы находил отражение в составных литературных изданиях. Именно последние стали основным средством знакомства советского читателя с поэзией английского Возрождения, в том числе с творчеством поэта-елизаветинца сэра Уолтера Рэли (1552–1618).

Британский филолог Блэмирс включил Рэли в свою «Краткую историю английской литературы» как «одного из менее продуктивных поэтов» [4. Р. 111]. Оставив относительно небольшое поэтическое наследие, Рэли тем не менее был одной из центральных фигур елизаветинской эпохи. Его “complex personality rich in contradictions” [5. Р. XIV] воплотила в себе все типические черты времени, среди которых не в последнюю очередь – его «литературность». Примат литературы отличает английское Возрождение как от южного, так и от северного; словесное творчество не было уделом профессионалов, но было «разлито» в культуре и повседневной жизни. Рэли – государственный и военный деятель – писал потому, что “poetry was in him to write” [Ibid. Р. XV]. В вопросах поэтики он отстоял от куртуазных и лирических поэтов своего времени, хотя его перу принадлежит также несколько конвенциональных текстов. Рэли одним из первых нащупал нить «меланхолического остроумия», чем, по замечанию исследователей, предвосхитил мировоззрение последующих веков [Ibid.]. Поэтика Рэли генетически близка Шекспиру, творчество которого способствовало закреплению ее основных черт как «типичных» для литературы елизаветинской эпохи.

Как государственный деятель Рэли имел небольшую рецептивную историю в русской периодике XIX в., однако знакомство читающей аудитории с Рэли-поэтом происходило уже в XX в. Первые переводы его поэзии были опубликованы в 1938 г. на страницах хрестоматии «Западноевропейская литература эпохи Возрождения» [6], составленной Б. Пуришевым. Книга была выпущена издательством «Учпедгиз» и ориентирована на студентов-филологов, что во многом

обусловило стратегии отбора и репрезентации материала: представленные в хрестоматии тексты были призваны дать начинающим литературоведам достаточно полное и точное представление о ренессансной литературе, показать наиболее характерные ее образцы, познакомить с ключевыми авторами. Задача представить на русском языке творчество Рэли досталась переводчику Осипу Борисовичу Румеру (1883–1954). Отметим, что Румер не использовал подстрочных переводов, он достаточно хорошо владел английским языком, чтобы работать непосредственно с оригинальными текстами [7. Р. 166; 8. С. 140]. Основной целью своей работы переводчик видел достижение «возможно большей точности в передаче подлинника с наилучшим звучанием русского стиха» (цит. по: [8. С. 140]). Специально для хрестоматии Румером были переведены два текста Рэли: «Ложь» (“The Lie”, до 1608), отражающий критическую позицию Рэли по отношению к монархии (противоречивость отношений с которой оговаривается в биографической заметке), церкви, буржуазии, а также «Сонет: К “Королеве Фей” Спенсера» (“A Vision Upon this conceit of the Faerie Queen”, 1590). В предваряющей переводы биографической заметке отмечалось, что «творческое наследие Ралея невелико», а «Ложь» была названа примером стихотворения, «представляющего наибольший интерес» [6. С. 456]. В то же время никаких редакторских комментариев к «Сонету» представлено не было.

Выбор стихотворения “A Vision Upon this conceit of the Faerie Queen” для перевода отчасти обусловлен его формальными (сонетная форма) и содержательными (диалог с текстом Э. Спенсера) характеристиками. Однако “A Vision...” – не единственный сонет Рэли, равно как и не единственное посвящение поэта Спенсеру и «Королеве Фей» (“Another of the Same”, 1590 – также комплиментарный текст к эпической поэме). Изучение переводческих стратегий Румера, а также обстоятельств и причин, побудивших Пуришева представить перевод именно этого текста, на наш взгляд, позволит выделить закономерности восприятия, интерпретации и репрезентации поэзии Рэли и ренессансных текстов в целом, составить представление об основных тенденциях в рецепции поэзии английского Возрождения в 1930-е гг.

“A Vision Upon this conceit of the Faerie Queen” было опубликовано в качестве дополнения к изданию первых трех книг “The Faerie Queen” (1590) [9. Р. 8]. Стихотворение представляет собой традици-

онный английский (шекспировский) сонет [10. С. 276]: состоит из трех катренов и дистиха, написано пятистопным ямбом, схема рифмовки – abab cdcd efef gg. Румер сохраняет в переводе размер и рифму стихотворения. Формальная точность играла большую роль при отборе переводов Пуришевым: в предисловии к первому изданию хрестоматии (1937) он отмечал, что его цель, среди прочего, – познакомить читателя «с рядом характерных форм лирики Возрождения и XVII в. (сонет, эклога, мадригал, эпиграмма, элегия, сатира, ода, басня и др.)» [11. С. 6], и добавляет, что «всегда стремился к тому, чтобы переводы, включенные в хрестоматию, воспроизводили форму оригинала» [Там же. С. 7]. В то же время в русском переводе стихотворения меняется его графическая презентация: по образцу французского и итальянского сонета он разбивается на два катрена и два терцета, отделенных друг от друга интервалом. Внесенное изменение представляется закономерным в свете традиций русской эдиционной практики: именно итальянская / французская сонетная форма стала канонической для отечественных издателей, в то время как графическая специфика английского сонета зачастую игнорировалась [12. С. 97]. В издании Пуришева в итальяно-французской графике представлены все английские сонеты (Шекспир, Спенсер, граф Сарри, Сидни).

О значимости для составителя жанровой принадлежности стихотворения свидетельствует также трансформация заголовочного комплекса. Заглавие оригинального текста – “A Vision Upon this conceit of the Faerie Queen”, акцентирует его связь со средневековым жанром видения. Кроме того, заглавие оригинала содержательно, оно дает представление о теме стихотворения (“a vision” – видение). Отмечаем, что в заголовке Рэли объектом видения является даже не сама королева фей как телесный, реальный в границах текста персонаж, но – *conceit of the Faerie Queen*, т.е. идея, некий ментальный образ. Поэт выводит королеву фей из физического мира (в то время как в поэме Спенсера она функционирует как физически реальный персонаж) в пространство мысли и слова (литературы), избегая эксплицитных отсылок к произведению Спенсера. Последнее, несомненно, было попросту не нужно Рэли в силу того, что, с одной стороны, стихотворение публиковалось вместе с поэмой, с другой – она была широко известна читающей аудитории, и упоминания одного имени за-

главной героини было достаточно и не требовало пояснений. Кроме того, заголовок также дает жанровую номинацию.

Заголовок русского перевода формален, инструментален. Первая часть – жанровая номинация («Сонет») – позволяет сориентировать читателя, задать рецептивную установку; жанр видения при этом нивелируется. Вторая часть (подзаголовок) служит пояснением: «К “Королеве Фей” Спенсера». Называние не образа / персонажа, но самого произведения (в кавычках, с указанием автора) обусловлено новизной поэмы Спенсера для русскоязычной аудитории (отрывки из нее, опубликованные в хрестоматии Пуришева, были первым художественным переложением на русский язык). Кроме того, выбранный заголовок значительно упрощает восприятие читателем новой для него литературы, эксплицирует существующие в ней диалогические связи, снимает необходимость дополнительной интерпретативной работы. Изменение заголовка обуславливает модуляции в тексте стихотворения. Так, потеря ключевого слова оригинального заголовка – а *vision* – компенсируется переводчиком в первой строке стихотворения: «Видение было мне...» (в оригинале: “Methought I saw...” / «Мне показалось, я увидел...»), что отчасти обуславливает и последующие содержательные сдвиги. Далее мы обратимся к сопоставительному исследованию оригинала и переводного текста стихотворения, уделив особое внимание трансформациям в пространственной организации стихотворения, позиции субъекта речи, особенностям персонажей и фабулы, а также категории модальности и специфике поэтической рефлексии.

Пространственная модель оригинального стихотворения разворачивается в двух измерениях. Вертикально она включает в себя два уровня: *the temple* [храм], в котором происходит большая часть описанных в стихотворении событий (три катрена), и *the heavens* [небеса] (последняя строка третьего катрена и заключительное двустишие). Большинство персонажей оригинала пребывают в дольном мире, в то время как в горнем обитает лишь дух Гомера. Движение по вертикали, между мирами, происходит посредством голосов похороненных в храме духов: “groans of buried ghosts the heavens did pierce” [«стоны похороненных духов пронзили небеса»]. Два мира, таким образом, оказываются пространственно противопоставлены, однако не отделены друг от друга. В горизонтальном измерении земной мир пред-

ставляет собой пространство внутри храма. Отглагольные лексемы, описывающие перемещения персонажей (*passing, approach*), обуславливают ощущение глубины пространства; в то же время мир небес остается абстрактным, эфемерным и никак не определен в тексте стихотворения.

Вертикаль пространства в переводе утрачивает свою однозначную двухполносьность; Румер добавляет к ней третий, промежуточный уровень – пространство под куполом храма («Вдруг *из-под свода* свет блеснул мне яркий»), связанное с появлением королевы фей. Отчасти добавление этого измерения обусловлено прагматически, строка представляет собой модуляцию оригинального “*All suddenly I saw...*” – вспышка света в переводе выступает атрибутом внезапного появления королевы фей. В то же время модуляция влечет за собой семантические сдвиги в интерпретации самой королевы фей. Так, Рэли опускает детали появления героини и не уточняет, из какого пространства она приходит; намек о ее происхождении дается лишь в последней строке стихотворения через характеристику “*celestial*” – «небесный». Поэт также дает намек на связь королевы с миром небес: “*Homer’s spright <...> cursed the access of that celestial thief*” [«Дух Гомера проклинал наступление этого небесного вора»], так как слово “*access*” может быть понятно как вторжение в том числе и в небесную сферу. Румер опускает этот образ в переводе: «дух Гомера <...> клял похитительницу неземную», а антонимичный перевод слова “*celestial*” – «неземная» – отделяет королеву фей от дольного мира, оставляя, однако, открытым вопрос ее принадлежности горнему – миру Гомера.

Трехуровневая организация перевода дает градацию литераторов и их творений: Румер сохраняет представления Рэли о том, что Спенсер и его поэма превосшли славу Петрарки и Лауры, однако отказывает ему в равенстве с классиком Гомером. Отметим также, что движение между земным и небесным мирами приобретает несколько иную природу: в оригинале голоса “*the heavens did pierce*”, т.е. «пронзили небеса» – таким образом подчеркивается сила (интенсивность) испытываемой духами боли, заставляющая их разрывать границы между мирами. Интенсивность передается также стилистическими средствами (инверсия посредством перифразы – вспомогательного глагола *did*). Стоит отметить, что в XVI в. перифразическая

форма глагола (“did pierce” вместо “pierced”) была широко распространена в повседневной речи, став синонимом простого настоящего или прошедшего времени [13. Р. 27] и была более нейтральным стилистическим средством, нежели в современном английском языке. Использование перифразической формы позволяет Рэли создать инверсию, которая не только способна усилить смысловой глагол, отодвинув его на сильную позицию, но также обеспечить рифму (pierce) и поддержать ритмико-метрическую целостность строки [Ibid. Р. 28]. Румер также обращается к инверсии в переводе («был вопль брошен»), оставляя, однако, глагол в середине строки, смещая смысловой акцент на адресата – небеса. Действие в переводе наряду с интенсивностью приобретает также интенциональность, адресность («брошен к высоким небесам») – это, скорее, воззвание к небожителю, требование ответной реакции от него. Ни в оригинале, ни в переводе пространства горнего и дольного миров не отделены друг от друга, в то же время связь между ними в оригинале остается неясной, неявленной, а в переводе – представляет собой прообраз вербальной коммуникации.

Горизонтальное пространство земного мира отчасти утрачивает свою глубину в переводе; для описания сцены внутри храма Румер использует безглагольные предложения («я – в храме Славы, / Лаурина гробница предо мной») и глаголы состояния («склонились»). Единственный глагол действия, описывающий перемещение персонажей внутри храма («устремились»), не позволяет четко локализовать движение в пространстве и в целом тяготеет к вертикали (в силу нахождения объекта действия – королевы фей – в промежуточном пространстве между земным и небесным мирами, под куполом храма). Появление королевы фей в переводе статично: «И я увидел королеву фей. / И горестно заплакал дух Петрарки», переводчик опускает оригинальное замечание “At whose approach the soul of Petrarch wept” [«При чьем приближении дух Петрарки заплакал»]. Пространство внутри храма в переводе остается несколько плоским, двумерным; последнее также тесно взаимосвязано со спецификой интерпретации Румером позиции субъекта речи.

Субъект речи в оригинальном стихотворении – паломник в храме, пришедший к могиле Лауры: “... passing by that way, / To see that buried dust of living fame” [«проходя этой дорогой (внутри храма. – М.П.), /

чтобы увидеть похороненный прах живой славы»]. Использование безглагольной конструкции в переводе ведет к тому, что субъект речи оказывается пассивным наблюдателем («я – в храме»), что подкрепляется также использованием пассивного залога: «видение было мне» (в оригинале: “I saw” [«я увидел»]), «свет блеснул мне яркий» (в оригинале отсутствует). Если в стихотворении Рэли мы наблюдаем некоторое противопоставление между тем, что хотел увидеть герой в храме (“to see that buried dust”), и тем, что он увидел (“all suddenly I saw the Fairy Queen”), в переводе все составляющие видения есть явления одного порядка, субъект речи не наделен интенцией, пассивен и выполняет функцию наблюдателя.

Вместе с тем Румер трансформирует и образ самого храма. В оригинальном стихотворении суть его достаточно подробно описана: “that temple where the vestal flame / Was wont to burn” [«тот храм, где пламя весталок (также: чистое, целомудренное, девственное) / по обыкновению горело»]. В переводе опускаются как реминисценция к античному храму Весты, так и коннотативные значения «чистоты» и «целомудрия», и появляется «храм Славы». Такая интерпретация образа храма, по всей видимости, происходит из четвертой строки оригинала (в переводе полностью опущенной): “to see that buried dust of living fame” [«чтобы увидеть похороненный прах живой славы»]; Рэли использует здесь широко распространенный в английской ренессансной поэзии троп – противопоставление смертности физического (dust) и бессмертия духовного (living fame), где слово “fame” отсылает не столько к славе как к известности, популярности, сколько к *репутации*, к продолжающейся после физической смерти жизни в слове, в литературе (см., напр.: Шекспир, сонет № 18; Спенсер, “Astrophel. A Pastoral Elegie upon the Death of the most noble and valorous Knight, Sir Philip Sidney”). Идея продолжающегося духовного, ментального существования подкрепляется представлением о сакральности, чистоте. Нулевой перевод характеристики храма ведет к тому, что слово «слава» оказывается вне изначального контекста и может быть понято не только как «репутация»: актуализируется его более частотное значение – почетная известность, признание качеств и / или заслуг. В переводе ослабевает идея сакральности описываемого пространства (ее поддерживает образ храма как такового), усиливается его торжественность (капитализация слова «Слава»). Значительным

сдвигом также представляется изменение первых строк стихотворения: если в оригинале суть видения – гробница Лауры, а сам храм выполняет функцию декорации (“Methought I saw the grave where Laura lay / Within that temple...”), то в переводе на первое место выдвигается пребывание в храме, в то время как гробница Лауры становится следующим звеном в цепи видений: «Виденье было мне: я – в храме Славы, / Лаурина гробница предо мной». Все это обуславливает смещение акцентов с чистоты, целомудренности Лауры и ее вечной жизни (славы) в слове на литературные заслуги автора – Петрарки.

Ряд трансформаций претерпевают также персонажи оригинального стихотворения. Румер сохраняет в переводе все номинации: я (I), Лаура (Laura), Любовь и Добродетель (Love, Virtue), королева фей (the Fairy Queen), дух Петрарки (the soul of Petrarch), Забвенье (Oblivion), тени (ghosts), дух Гомера (Homer’s spright). Наиболее значительной модуляции здесь подвергаются хранители Лауриной могилы – Любовь и Добродетель. Так, при первом упоминании опускаются эпитеты “fair” [«прекрасный / благой»] и “fairer” [«более прекрасный / благой»], которые отчасти переходят в восьмую строку: «благие стражи»; отказ от прилагательного сравнительной степени уравнивает персонажей. Лаконичное “kept (Laura’s tomb)” [«хранили (могилу Лауры)»] в переводе расширяется до «с двух сторон склонились величаво (...над плитой)». Наречие «величаво» смещает акцент с красоты / добродетельности, моральной чистоты персонажей в оригинале на их торжественность, величие – в переводе. Румер также отказывается от античного мифологического образа Graces [Грации; также: благодать], покровительниц искусства, трансформируя Любовь и Добродетель в «стражей». Выбор лексических средств обуславливает сдвиг в гендерной интерпретации персонажей; несмотря на то, что и «любовь», и «добродетель» – существительные женского рода, называние их «стражами» смещает акцент от оригинального – феминного – образа Граций в сторону маскулинного, воинственного образа защитников. Такая интерпретация переводчика тем не менее закономерно вписывается в контекст социокультурных изменений в раннесоветской России (переосмысление роли женщины в обществе, общего сдвига представлений о гендерной норме).

Фабула стихотворения Рэли (пребывание в храме – появление королевы фей – плач Петрарки – исчезновение стражей – появление Забвения – плач похороненных духов – гнев Гомера) сохраняется в переводе, однако теряет свою «плотность». В оригинале фабула представляет собой единую повествовательную канву, логическая причинно-следственная взаимосвязь всех действий лексически и грамматически эксплицирована за счет причастных оборотов (“passing by that way, ... all suddenly I saw”), инфинитивных конструкций (“to see...”), притяжательных местоимений (“whose tomb”, “at whose approach...”, “in whose stead...”), подчинительных союзов (“for”) и наречий времени (“from thenceforth”, “hereat”) и места (“where”). Румер, в свою очередь, использует нейтральные языковые средства: сочинительные союзы («и», «а»), наречия образа действия («вдруг»), времени («тут») и места («где»), бессоюзные сложносочиненные предложения; каузальные отношения между действиями значительно ослабевают в переводе, а фабула трансформируется в последовательность событий, ср., напр.: “All suddenly I saw the Fairy Queen / At whose approach the soul of Petrarch wept” [«Внезапно я увидел королеву фей / при чьем приближении душа Петрарки заплакала»], «И я увидел королеву фей; / И горестно заплакал дух Петрарки».

Предпринятые переводчиком трансформации в пространственной организации, характеристиках места (храма) и некоторых персонажей (субъект речи, Лаура, стражи), равно как и выбор лексических средств обуславливают изменение модальности переводного текста относительно его источника. Использование высокой (страж, возлегло) и книжной лексики (обагрить, предо мной, погребенный) усиливает торжественную модальность стихотворения, заданную ключевым для перевода образом храма Славы. В то время как оригинальное стихотворение – видение паломника, стремящегося к сакральному артефакту (гробница Лауры), но остановленного появлением королевы фей, перевод – близкий торжественному гимну рассказ о пребывании в храме Славы у гробницы Лауры и последующем появлении королевы.

Оригинальное стихотворение Рэли комплиментарно, оно превозносит поэтический талант Спенсера; в нем также находят свое отражение традиционные для ренессансной литературы представления о сакральности литературного творчества, его связи с небесной сферой. Содержательно текст Рэли зачастую критически воспринимался

английскими литературными критиками последующих веков; последние отмечали, что старых мастеров – Гомера, Чосера, Петрарку – вопреки словам Рэли не забыли [14]. Некоторое преувеличение заслуг Спенсера (авторское и / или обусловленное обстоятельствами создания и публикации), таким образом, было свойственно оригинальному тексту. В переводе мы наблюдаем некоторое смягчение оценок (появление промежуточного пространства, закрепленного за королевой фей, и частичное отделение ее от горнего мира). Идея сакральности литературы в тексте Румера остается опосредованной, выраженной неявно (через образы небес и небожителя – Гомера), на первое же место выходят категория славы, воспевание литературных заслуг.

Перевод стихотворения “A Vision Upon this conceit of the Faerie Queen” в хрестоматии Пуришева отчасти играет инструментальную роль. С одной стороны, он расширяет «сонетную» базу английского Возрождения, служит доказательством «типичности» жанра для ренессансной литературы. С другой стороны, текст представляет собой комментарий к «более значительному» тексту, дает перспективу, оценку современника спенсеровой «Королеве Фей» – произведению, незнакомому русскому читателю, требующему уточнения, пояснения его значимости, его масштаба в контексте исходной культуры. Роль перевода, однако, инструментальна лишь отчасти. Приведенные образцы творчества Рэли призваны сформировать у читателей «программное» представление о нем как о поэте и человеке Возрождения. Так, «Ложь» приводится как иллюстрация «меланхолического остроумия» Рэли, связывающего его с шекспировской традицией. «Сонет» вписывает Рэли в контекст литературы Возрождения, выявляет «типично ренессансные» черты в его творчестве. При этом опускание тех или иных характеристик дает ключ к пониманию стратегий интерпретации английского (и европейского) Возрождения в довоенной советской литературе.

Так, нивелирование жанра видения свидетельствует о его вторичности по отношению к жанру сонета в восприятии советских переводчиков. В хрестоматии в целом не даются ренессансные образцы этого жанра (с ним, среди прочих, работал и Эдмунд Спенсер – см. переводы “The Visions of Bellay”, “The Visions of Petrarch”, оригинальный текст “Visions of the Worlds Vanitie”), не вскрываются более глубокие диалогические связи между текстами (см., напр., “The

vision of Matilda” М. Дрейтона или сонет № 23 Дж. Мильтона: “Methought I saw my late espoused saint...”), в то время как сонет, напротив, представлен максимально. С одной стороны, сонет выделяется как центральный наднациональный жанр Возрождения, квинтэссенция ренессансной культуры; единообразие в графической репрезентации (по итальянскому / французскому образцу) позволяет создать единое поле ренессансной литературы. С другой стороны, его экспликация в английском контексте во многом обусловлена фигурой Шекспира, сонетный цикл которого, выводимый в хрестоматии из тени его драматургии, также требовал более широкого контекста, позволяющего судить о месте и роли жанра в творчестве его современников. Точное сохранение метрики и рифмы в переводе Рэли свидетельствует о стремлении подчеркнуть национальные особенности, создать единое поле «шекспировского сонета», что также проясняет, почему для перевода было выбрано именно “A Vision...”, а не “Another of the Same”, в котором Рэли отклоняется от формы английского сонета и использует смежную рифму.

Смещение содержательных акцентов также говорит о специфике рецепции ренессансного дискурса. В выделенном Румером инварианте перевода нивелируются или ослабевают (даются опосредованно) такие типичные для поэзии английского Возрождения мотивы, как сакральность литературного творчества, дихотомия физической смерти и духовного бессмертия, двухполюсность мира (земное–небесное). На передний план выдвигается торжество новой национальной литературы; сохраняются лишь некоторые – ключевые – античные образы (Гомер), в то время как «второстепенные» (Веста, Грации) опускаются и / или заменяются образами, актуальными для советской идеологии. Все вышесказанное позволяет нам сделать вывод, что стихотворение Рэли в переводе претерпевает прагматическую адаптацию, обусловленную в первую очередь экстралингвистическими факторами. С одной стороны, эту стратегию диктовала специфика издания (адресат – студент – предполагает дидактичность, однозначность интерпретаций), с другой – контекст раннесоветского культурного просвещения (массовизация литературы), также предполагающего упрощение. Большую роль играло и то, что официальное учебное издание не было свободно от идеологии, требовавшей создать «правильное» представление о литературе эпохи.

Возрождение, вне зависимости от национальной специфики, интерпретировалось в 1930-е гг. в соответствии с постулатами марксистско-ленинской философии – как эпоха прогрессивного поворота, перехода от старого к новому. Стихотворение Рэли логично вписывается в данную интерпретацию, поскольку, по сути, восхваляет новых мастеров (Спенсера), пришедших на замену старым (Гомер, Петрарка), национальных героев (королева фей) – вместо заимствованных (Лавра). Закономерным представляется и усиление торжественной модальности: текст говорит о триумфе нового над старым, свидетельствует о «прогрессивном движении культуры».

Тексты, отобранные Пуришевым для хрестоматии, позволили ему сформировать целостный дискурс английского Возрождения и наднациональной ренессансной литературы. Все стратегии интерпретации и репрезентации, выделенные для перевода стихотворения Рэли – обострение «типично ренессансных» черт (жанровых, формальных, содержательных), экспликация диалогических связей с другими текстами, балансирование между национальной спецификой и наднациональными представлениями о Возрождении в контексте актуальной идеологической парадигмы, – в той или иной степени характерны для рецепции поэзии Возрождения в целом. Отмеченные выше прагматическая адаптация и некоторое упрощение исходного материала служили для создания целостного, замкнутого, достаточно узкого дискурса. Так, например, экспликация диалогических связей была односторонней (в сборник попал комментарий Рэли к Спенсеру, но не вошли комплементарные стихи Спенсера, посвященные поэме Рэли “The Ocean's Love to Cynthia” – как и сама поэма) и генерализирующей. Отдав центральное место сонету, хрестоматия не вскрывала более глубоких, нюансированных связей между авторами и текстами (так, к сонету-видению также обращался М. Драйтон, см.: “The Vision of Matilda”; Драйтону и Рэли наследует более поздний текст Дж. Мильтона “Methought I saw my late espoused saint” [15. P. 510]). Пуришев не стремился создать всеобъемлющей картины английского Возрождения, что, помимо всего прочего, было попросту невозможно на столь раннем этапе рецепции, но создавал некоторое системное, программное представление о ней, которое впоследствии должно было уточняться – и уточнялось другими литературоведами, издателями, переводчиками.

Литература

1. Baer B.J., Witt S. Translation in Russian Context: Culture, Politics, Identity. New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2018. 350 p.
2. Лотман Ю.М. Текст в тексте // Лотман Ю.М. Избранные статьи. Таллинн: Александра, 1992. Т. 1. С. 148–161.
3. Федоров А.В. Введение в теорию перевода: лингвистические проблемы. М.: Изд-во лит. на иностр. яз., 1958. 375 с.
4. Blamires H. A short history of English literature. London: Mathuen & Co, 1974. 536 p.
5. Bullet G. Introduction // Silver Poets of Sixteenth Century / edited with an introduction by Gerald Bullet. London: J.M. Dent & Sons, 1984. P. V–XVIII.
6. Хрестоматия по западноевропейской литературе: эпоха Возрождения / сост. Б.И. Пуришев. М.: Учпедгиз, 1938. 783 с.
7. Abdullaeva F., Chalisova N., Melville Ch. The Russian perception of Khayyam: from text to image // The Great Umar Khayyām: a Global Reception of the Rubáiyāt / A.A. Seyed-Gohrab (ed.). Leiden: Leiden University Press, 2012. P. 161–188.
8. Бобылева С.В., Жаткин Д.Н. О.Б. Румер – переводчик английских поэтов // XXI век: итоги прошлого и проблемы настоящего плюс. 2013. № 11 (15), т. 1. С. 139–143.
9. The poems of Sir Walter Raleigh collected and authenticated with those of Sir Henry Wotton and other courtly poets from 1540 to 1650 / edited with an introduction and notes by J. Hannah. London: George Bell & Sons, 1875. 261 p.
10. Квятковский А.П. Сонет // Поэтический словарь. М.: Сов. энцикл., 1966. С. 275–277.
11. Хрестоматия по западноевропейской литературе: литература эпохи Возрождения и XVII века / сост. Б.И. Пуришев. М.: Учпедгиз, 1937. 776 с.
12. Первушина Е.А. Редакционно-издательские особенности отечественных публикаций сонетов Шекспира // Известия высших учебных заведений. Проблемы типографии и издательского дела. 2008. № 6. С. 96–101.
13. Partridge A.C. The Periphrastic auxiliary verb ‘do’ and Its use in the plays of Ben Jonson // The Modern Language Review. 1948. Vol. 43, № 1. P. 26–33.
14. Hunt L. Imagination and Fancy // English poetry 1579–1830: Spenser and the tradition. URL: <http://spenserians.cath.vt.edu/TextRecord.php?action=GET&textsid=57>
15. Milton J., Todd H.J. The poetical works of John Milton with notes of various authors. London: R. Gilbert, 1826. Vol. 5. 517 p.

“VIDENIE BYLO MNE”: RALEIGH’S “A VISION UPON THIS CONCEIT OF THE FAERIE QUEEN” AS INTERPRETED BY OSIP RUMER

Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies, 2020, 13, pp. 61–76. DOI: 10.17223/24099554/13/4
Margarita S. Puzikova, Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: ritta91@mail.ru

Keywords: Sir Walter Raleigh, Osip Rumer, English Renaissance poetry, poetical translation, reception.

The article examines O. Rumer's translation (1938) of Sir W. Raleigh's "A Vision upon this Conceit of the Faerie Queen" (1590). Interest in the English Renaissance poetry in Russia is gradually advancing during 1920–1930s as M. Gorky launches a project of systematic translation of foreign literature. Rumer was the first Russian translator of Raleigh, with his two translations published in the Collection of European Renaissance Poetry (ed. by B. Purishev). Though the preface explains the reason to address the sonnet "The Lie", the sonnet itself is not accompanied by any commentary. The analysis of Rumer's translation strategies as well as Purishev's aims as an editor has revealed the reception patterns of Raleigh's poetry and English Renaissance in the 1930s. The research mainly draws on Purishev's collections of Renaissance poetry (1937, 1938). The author employs the methods of reception and translation theory and literary text analysis. First, the article gives an overview of Raleigh's sonnet and its basic traits. The form (genre) and the content (a dialog with E. Spenser) being crucial, both are explicated in the title of the translation. The title transformation is determined by the strive to create a unified field of the Renaissance sonnet as well as to accurately represent the national type of the genre within that field. The latter is also achieved through preserving the original form ("Shakespearean sonnet"). Second, the author compares the Rumer's translation with the original text to reveal the differences in the representation of space dimensions, characters, the role of the speaker, and the plot. The transformations of the scene (the Temple) and some characters (the speaker, Laura, the guards) provoke the change in modality from sacral to celebratory. A sacred vision of the original transforms into a solemn hymn, and the pilgrim (the speaker) – into a passive spectator. Finally, the author argues that all the shifts in the meaning reflect the specific understanding and use of Renaissance culture among the Russian literati of the 1930s. They highlight the traits considered as "typically" Renaissance (sonnet genre, its connection to Shakespeare through form and to Spenser through content). Rumer's translation tends to be general and pared-down, having to present Raleigh to a naïve audience, largely unfamiliar with English literature of that time. The receptive situation itself could not allow a more nuanced translation. The shift in modality was also determined by the general ideas of the Renaissance as the time of a social change and a "progressive movement of culture". In conclusion, the author states that, being the pioneers in bringing Raleigh to the Russian reader, both Rumer and Purishev aimed at giving a general understanding as well as creating a closed "canonical" system of Renaissance poetry. Their work was continued and expanded by following generations of translators and critics.

References

1. Baer, B.J. & Witt, S. (2018) *Translation in Russian Context: Culture, Politics, Identity*. New York: Routledge. Taylor & Francis Group.

2. Lotman, Yu.M. (1992) *Izbrannye stat'i* [Selected Articles]. Vol. 1. Tallinn: Aleksandra. pp. 148–161.
3. Fedorov, A.V. (1958) *Vvedenie v teoriyu perevoda: lingvisticheskie problem* [Introduction to Translation Theory: Linguistic Problems]. Moscow: Izdatel'stvo literatury na inostrannykh yazykakh.
4. Blamires, H. (1974) *A short history of English literature*. London: Mathuen & Co.
5. Bullet, G. (1984) Introduction. In: Bullet, G. (ed.) *Silver Poets of Sixteenth Century*. London: J.M. Dent & Sons. pp. V–XVIII.
6. Purishev, B.I. (ed.) (1938) *Khrestomatiya po zapadnoevropeyskiy literature: Epokha Vozrozhdeniya* [A Reader on Western European literature: Renaissance]. Moscow: Uchpedgiz.
7. Abdullaeva, F., Chalisova, N. & Melville, Ch. (2012) The Russian perception of Khayyam: from text to image. In: Seyed-Gohrab, A.A. (ed.) *The Great Umar Khayyam: A Global Reception of the Rubáiyát*. Leiden: Leiden University Press. pp. 161–188.
8. Bobyleva, S.V. & Zhatkin, D.N. (2013) O.B. Rumer – perevodchik angliyskikh poetov [O. Rumer as a translator of English poets]. *XXI vek: itogi proshlogo i problemy nastoyashchego plus – XXI Century: Resumes of the Past and Challenges of the Present plus*. 11(15). pp. 139–143.
9. Hannah, J. (ed.) (1875) *The poems of Sir Walter Raleigh collected and authenticated with those of Sir Henry Wotton and other courtly poets from 1540 to 1650*. London: George Bell & Sons.
10. Kvyatkovsky, A.P. (1966) *Poeticheskiy slovar'* [The Poetry Dictionary]. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya. pp. 275–277.
11. Purishev, B.I. (ed.) (1937) *Khrestomatiya po zapadnoevropeyskiy literature: Epokha Vozrozhdeniya* [A Reader on Western European literature: Renaissance]. Moscow: Uchpedgiz.
12. Pervushina, E.A. (2008) Redaktsionno-izdatel'skie osobennosti otechestvennykh publikatsiy sonetov Shekspira [Editorial and publishing specificity of publications of Shakespeare's sonnets in Russia]. *Izvestiya vysshikh uchebnykh zavedeniy. Problemy tipografii i izdatel'skogo dela*. 6. pp. 96–101.
13. Partridge, A.C. (1948) The Periphrastic auxiliary verb 'do' and Its use in the plays of Ben Jonson. *The Modern Language Review*. 43(1). pp. 26–33.
14. Hunt, L. (n.d.) *Imagination and Fancy*. [Online] Available from: <http://spenserians.cath.vt.edu/TextRecord.php?action=GET&textsid=57>.
15. Milton, J. & Todd, H.J. (1826) *The poetical works of John Milton with notes of various authors*. Vol. 5. London: R. Gilbert.

О.П. Плахтиенко

ФОРМЫ ПСИХОЛОГИЗМА И УНИВЕРСАЛИЗАЦИИ СЮЖЕТА В РОМАНАХ ШВЕДСКОЙ ПИСАТЕЛЬНИЦЫ МАЙГУЛЛЬ АКСЕЛЬССОН

Рассматриваются повествовательные стратегии М. Аксельссон. Выявляются способы создания психологической глубины в романе «Апрельская ведьма» (1997), многогранность образа главной героини, функции его фантастического элемента. В романе «Лед и вода, вода и лед» (2008) раскрывается архетипический пласт, придающий универсальное значение произведению Аксельссон. В обоих романах, наряду с мотивами одиночества и пустоты, обнаруживается значение мотива любви и обретения единства с миром.

Ключевые слова: Аксельссон, психологизм, «магический реализм», интертекст, архетипы, путешествие героя, эмпатия, любовь.

Майгулль Аксельссон (Majgull Axelsson, род. в 1947 г.), по признанию критика газеты «Дагенс Нюхетер», – одна из лучших современных шведских авторов, в чьих книгах «есть место критике общественных устоев и нетривиальному стилю повествования. Социальная ангажированность сочетается у нее с “чистым искусством”» [1. С. 313].

До 1994 г. Аксельссон – известный в Швеции журналист, автор остросоциальных документальных книг, проблематика которых во многом определила содержание ее художественных произведений. Это, прежде всего, неблагополучное детство и его последствия, роль общества в психологических травмах, пережитых детьми: «Я постоянно занята страданием. Есть вещи, которые преследуют меня всю жизнь; уязвимость детей...» [2]. Данная тема достаточно традиционна для шведской литературы – отечественная исследовательница считает, что творчество Аксельссон стало продолжением определенной «женской линии» в ней, представленной, например, Чёрстин Юханссон (1919–2008) [3. С. 329]. Признавая преемственность писательницы по отношению к предшественницам, вместе с тем необхо-

димо отметить, что Аксельссон удалось создать оригинальные произведения, актуальные не только для шведских читателей. Опубликованный в 1997 г. роман «Апрельская ведьма» («*Aprilhäxan*») переведен на десятки языков и стал мировым бестселлером. В 1997 г. он был отмечен Августовской премией и победил в национальном конкурсе издательств «Золотой покет» «за самую продаваемую книгу». Последовавший за «Апрельской ведьмой» роман «Лед и вода, вода и лед» («*Is och vatten, vatten och is*», 2008) также получил высокую оценку критиков, издателей и широкой читательской аудитории. Во многом она определялась психологической глубиной произведений Аксельссон и воздействием различных способов универсализации сюжета в них.

Все романы Майгулль Аксельссон, будучи сугубо шведскими по материалу и воспринимаемые, благодаря правдоподобию, как реалистические, вместе с тем создают универсальные модели человеческого существования, обращаются к архетипическим мотивам и образам. Одних читателей они притягивают некоей «тайной» (магической, детективной, психологической), других – насыщенной интертекстуальностью текста. При этом интеллектуальная составляющая и чисто литературный жанровый элемент не умаляют значимость поднимаемых в романах Аксельссон социальных проблем, которые также не оставляют равнодушными читателей. Одной из повторяющихся из романа в роман особенностей повествовательной стратегии писательницы стало самоустранение автора из текста: Аксельссон всегда ведет «историю» (чаще – «истории») своих персонажей через их сознание. Это создает как эффект присутствия, так и усложненность организации пространства и времени и некоторую неопределенность («тайну») в содержании. В «Апрельской ведьме» автор так искусно надевает на себя «маску» одной из своих героинь, что именно она – самый необычный образ в романе – побудила некоторых критиков отнести произведение Аксельссон к разряду «магического реализма» [1; 4].

Сюжет романа «Апрельская ведьма» строится на пересечении историй четырех уже немолодых женщин, которым приходится подводить некоторые итоги своей жизни на исходе пятого десятка. Перед читателем проходят два дня и – ретроспективно – вся жизнь во всем не похожих друг на друга женщин, неразрывно связанных между со-

бой: болезненное переживание ими настоящего и погружение в прошлое – детство, юность, порой неожиданные переходы не только во времени, но и от сознания одной героини к другой. «Апрельская ведьма» вовлекает в лабиринт внутренних монологов, побуждая постепенно складывать целостную картину из мозаики фрагментов; роман Аксельссон потрясает жестокой правдой реальности и озадачивает мистической загадкой.

Эта загадка возникает с первых строк романа, с вопроса одной из героинь: «Кто ты?», – обращенного к кому-то невидимому, чье присутствие она отчетливо ощущает. Одновременно читатель погружается в сознание того незримого существа, чьими глазами он видит все происходящее, именно этому незримому существу открывается внутренний мир женщин, ставших в детстве волей обстоятельств «сестрами». Вторая глава романа объясняет его название и, кажется, ясно предлагает принять его фантастическое (или магическое) начало. Центральная героиня произведения – страдающая врожденным судорожным синдромом, энцефалопатией, эпилепсией, неспособная ходить и говорить Дезире – обладает способностью покидать собственное немощное тело и вселяться в самые различные чужие тела. В своем обращении к читателю Аксельссон вполне традиционно напоминает, что ее история – «целиком вымышленная», и отсылает к источнику вдохновения – рассказу Рэя Брэдбери «Апрельское колдовство».

Героиня американского фантаста – искрящаяся радостью и озорством девушка Сеси – обладала чудесной способностью вселяться в чужие тела: весной она «парила в горlinkах, мягких, как белый горноста́й, отдыхала в деревьях и жила в цветах... <...> Она сидела в прохладной, как мята, лимонно-зеленой лягушке рядом с блестящей лужей. Она бежала в лохматом псе... <...> ...жила в нежной апрельской травке» [5. С. 26]. Героиня Брэдбери благодаря своему дару переживала чудесное единение со всем в мире. «Апрельской ведьме» в романе Аксельссон чудесная способность не дает такого упоения. По большей части Дезире использует свой дар для того, чтобы наблюдать за тремя «сестрами» и понять, кто из них «украл предназначенную ей жизнь» [6. С. 31].

Родная мать Дезире Эллен была вынуждена оставить больную дочь в специализированном приюте (в соответствии с требованиями

социальных служб Швеции 40-х гг. прошлого века). Словно пытаюсь искупить свою вину, она становится приемной матерью для трех обездоленных детей, трех девочек. В их судьбы, души, умы и проникает «апрельская ведьма». В результате своего «путешествия» Дезире понимает, что каждая из них (включая ее саму) проживает свою собственную жизнь [6. С. 520].

Первая, Маргарета, сразу после рождения была брошена матерью в общественной прачечной; еще крошкой она попадает в дом Эллен и растет в нем счастливой, ощущая себя маленькой принцессой. Для нее катастрофой становятся insult и паралич приемной матери, расколовшие жизнь на «до» и «после». Уже взрослая, привлекательная и успешная в профессии женщина, Маргарета остро ощущает свою ненужность, одиночество, но словно боится завести семью и детей. Утратив свой детский рай, она ничем не может заполнить пустоту в душе. Маргарета становится физиком, потому что наука кажется ей «утешением», кажется способной раскрыть человеку его собственные корни. Однако с годами она понимает, что среди физиков «нельзя углубляться в экзистенциальные стороны этой науки» [Там же. С. 414], тем более – задавать вопросы о Боге, а именно они больше всего и волнуют ее. Признание в этом самой себе становится главным открытием Маргарет в напряженном процессе воспоминания-самопознания, в который она вовлекается чьей-то волей и который длится в течение двух дней.

Кристина, второй вошедшая в дом «тети Эллен» в возрасте пяти лет, отогревается в нем телом и душой, принимает без малейшего сопротивления все правила и обязанности, против которых так часто бунтуют дети. Для нее insult приемной матери оборачивается ужасом возвращения к родной – больной шизофренией Астрид, которая едва не сожгла дочь.

Сразу после окончания школы Кристина бежит из домашнего ада, выбирает своей профессией медицину и становится врачом. Кажется, что ей удастся прекрасно организовать свою жизнь: у нее есть умный и заботливый муж, уже взрослые дочери-близняшки, дом. Но и «в ее сердце черная дыра» [Там же. С. 246], только дом и дарит ей мгновения душевного покоя. Муж Кристины дает ему точное название – «Постиндустриальный рай»: дом словно заставляет забыть о двадцатом веке «как досадной оплошности» [Там же. С. 66], в нем

Кристина создает свою историю, в которой нет места безумной Астрид. Лучшие минуты жизни Кристина проводит в одиночестве, окружив себя тщательно подобранными вещами, среди которых – настоящий алтарь памяти Эллен. Самая обеспеченная среди «сестер» и единственная, имеющая семью, Кристина в то же время кажется самой одинокой, самой закрытой, словно в ней заledenели все чувства после потери Эллен¹. Именно она задает вопрос, с которого начинается роман Аксельссон: «Кто ты?» По сути, этот вопрос Кристина адресует сама себе, в течение двух дней она тоже вспомнит главные события своей жизни, чтобы ответить на него.

Третью девочку, Биргитту, в дом Эллен приводят школьницей, уже отмеченной влиянием пьющей и взбалмошной матери. Жаждающая, как любой ребенок, любви, Биргитта не получает ее ни от деда с бабкой, у которых живет до семи лет, ни от мамы, которую сама отчаянно любит. Почему она и не смиряется с тем, что ее забирают у Гертруд, не смиряется с правилами, принятыми в доме Эллен, не принимает ее «правильный мир». Биргитта, в юности похожая на Мэрилин Монро, мечтала о красивой и яркой жизни, а в итоге имеет в пятьдесят лет разлагающуюся от алкоголя и наркотиков печень и не отпускающие ее сожаления о прошлом. Единственный способ защиты Биргитты от «нормальных» людей, с брезгливостью смотрящих на нее, – грубость и оскорбления. Биргитта ненавидит «старуху Эллен», «сестер», весь мир, так и не хочет признать, что это она своим поведением спровоцировала кровоизлияние у приемной матери. Но страшная, опустившаяся женщина, наркоманка и алкоголичка в изображении Аксельссон вызывает не только омерзение. Своей безнадежной и преданной любовью к родной матери, все еще живой в ее памяти, Биргитта становится даже симпатичной. И пусть на минуты, но она вызывает искреннее участие у своих сестер, потому что

¹ Кристина может служить точнейшей иллюстрацией феномена меланхолии, природу и развитие которой рассматривает в своей книге «История меланхолии» Карин Юханнссон: «...скандинавский интроверт, неприкаянная душа <...> Вялая личность» [7. С. 143]. Главная причина ее меланхолии – утрата – тоже соответствует наблюдениям исследовательницы [Там же. С. 245]. Случай Кристины даже внешне подходит под описание одной из современных разновидностей меланхолии у Юханнссон как «белой», «женской меланхолии» [Там же. С. 60–72].

очевидно: ей осталось недолго жить. Сама же Биргитта наивно, по-детски убеждена в том, что никогда не умрет.

Между тем родная дочь Эллен Дезире (что значит «желанная»), приговоренная врачами к ранней смерти, объявленная не способной к какой-либо осмысленной жизни, не только выжила, но и, несмотря на все болезни и ограничения, смогла стать образованным человеком и даже научилась особым способом писать на компьютере. Дезире размышляет о материи, пространстве и времени, читает книги по астрономии, работы великого физика Стивена Хокинга, суждение которого о прошлом и будущем становится эпиграфом одной из глав «Апрельской ведьмы».

Однако история Дезире – не история успеха и победы над болезнью. В новые времена, когда общество изменило отношение к физически неполноценным людям, ей лишь ненадолго удастся вырваться из приютов и больниц и пожить в собственной квартире под присмотром помощников. Приближаясь к пятидесятилетию, она начинает терять свои последние физические способности: жевать, глотать, дышать. И не у Стивена Хокинга с его уверенным атеизмом ищет ответы на свои вопросы Дезире. В каких книгах, у каких авторов – подсказывают эпиграфы большинства глав романа «Апрельская ведьма»: в рассказе Рэя Брэдбери, стихах Джона Апдайка, сочинениях Маргарет Этвуд, Ларса Форселя, Яльмара Гуллберга, Стига Дагермана и др.

Поэтическими и концептуальными метафорами являются сами названия глав книги Аксельссон: «Щепка на волнах» (это не только о Дезире с ее беспомощным телом, но и о всяком человеке); «Карательная экспедиция» (о решении понять, что есть твоя жизнь); «Близнец-насос» (о взаимоотношениях близких: больных и здоровых людей); «Принцесса Вишня», «Блюз дурной женщины». Все эти метатекстуальные элементы романа не позволяют свести его сюжет к фантастической способности Дезире проникать в чужие сознания и тела.

Д.В. Кобленкова в статье о романе шведской писательницы заметила, что «полеты Дезире можно воспринимать лишь как плод ее фантазии», а сам переход в «ирреальный план повествования» – как «служебный прием» [8. С. 153]. Между тем в своей монографии, посвященной шведскому «нереалистическому роману» второй половины XX – начала XXI в., исследовательница назвала соответствующую

щий раздел – «"Магический реализм" в романе М. Аксельссон», при этом главную тему произведения увидела в кризисе «высокоразвитого общества, которое пришло к вершине ценой незаметных жертв, трагедии "маленького человека", гибели семьи, утраченного детства» [3. С. 336].

Действительно, истории «сестер» в романе Майгуль Аксельссон вписаны в широкий социальный контекст, их сопровождают прописанные не столь подробно, но не менее впечатляюще истории детей из больниц и приютов, по которым странствует Дезире. И все же нам представляется, что социальная проблематика романа не отодвигает на второй план то, что условно можно назвать «магическим». По наблюдению А. Коровина, для современной шведской литературы «характерны тенденции углубленного психологизма» [9. С. 123]. Неординарные формы его проявления мы обнаруживаем у Аксельссон.

Через весь роман «Апрельская ведьма» проходит мотив письма, связанный с Дезире. В нем есть некая неопределенность: он то выходит на поверхность, то уходит в глубину и становится почти незаметным в финале. Однако это не умаляет его значения. Уже в первых главах читатель узнает, что Дезире обещала доктору Хубертссону, главному человеку в ее жизни, который помог ей развить свои способности, написать книгу о «сестрах».

Именно Хубертссон настаивает на том, чтобы Дезире узнала, почему мать отказалась от нее, узнала о приемных дочерях Эллен. Он считает, что это необходимое условие для понимания самой себя. «Нет, это вообще фантастика, елки-палки, – сказал он. – Значит, лежим тут, рассуждаем насчет астрономии и физики элементарных частиц, а о себе самой ни фиги не знаем...» [6. С. 36]. Позже Хубертссон, обнаружив творческий дар Дезире, убеждает ее: «Разве ты не понимаешь, что... надо про них сочинять!» [Там же. С. 49]. Он дает ей начало истории, рассказывая, как голод, перенесенный Эллен в детстве, искорежил ее тело и стал причиной рождения больного ребенка, вспоминает, как тридцать лет назад обнаружил свою квартирную хозяйку лежащей на полу без чувств и как вели себя ее приемные дочери. Дезире понимает, что «он хочет знать конец этой истории» и что ему нужно «полноценное повествование» [Там же. С. 148].

Ряд признаний Дезире позволяет осознать ее роль в структуре текста как авторскую, а сам образ главной героини – как своеобраз-

ную маску автора, хотя он, безусловно, к ней не сводим, иначе не вызывал бы у читателя сильнейшее чувство сострадания. Пользуясь способностями «апрельской ведьмы», Дезире создает завязку – «приводит своих сестер в движение» [6. С. 127]. Проникая в их сознание, старается быть беспристрастным свидетелем, в соответствии с правилами письма, утвердившимися в современной литературе, но признается: «...я слишком часто теряю самое себя в голове другого человека – вplывая туда, я с ним смешиваюсь. И вдруг начинаю смеяться и плакать, любить и ненавидеть по его воле – не по моей. <...> Но я не хочу этого. Все должно быть совсем иначе. <...> ...я хочу только знать, а не сопереживать» [Там же. С. 150–151]. Когда Дезире чувствует, что ее покидают силы, она решает:

«Я хочу еще побыть в своем теле... покуда Хубертссон держит мою руку в своей, и... дать ему единственное, что я могу, – законченное повествование.

Нет, никто из моих сестер не крал моей жизни. Эту жизнь, предназначенную мне, я прожила сама. И все-таки я не могу их отпустить, не могу позволить Кристине, Маргарете и Биргитте разбежаться в разные стороны» [Там же. С. 520].

Перемещаясь с помощью птиц (чайки, вороны, сороки) в пространстве, Дезире не просто наблюдает за сестрами, но проникает в их мысли и даже сны, что и делает ее повествование «полноценным». Аксельссон удается в «Апрельской ведьме» создать удивительный эффект: читатель тоже словно оказывается «лицом к лицу» и внутри персонажей, практически забывая о посреднике; при повествовании от третьего лица в главах, посвященных сестрам Дезире, часто кажется, что это сами героини говорят о себе – «она». Словно смотрят со стороны на себя в прошлом или настоящем, вытаскивают на поверхность истинные чувства, побуждения, и внешнее в них смешивается с внутренним до полного неразличения. Этот эффект усиливается в те моменты, когда время, прошедшее между прошлым и настоящим, исчезает, и зрелые женщины «смотрят» на себя в молодости: «Дуреха, – утешает себя Маргарета, стоя у открытого окна двадцать пять лет спустя. И выпрастывает руку из одеяла – словно пытаюсь сквозь годы дотянуться до той измученной пустотой девчонки» [Там же. С. 18].

Способность главной героини романа «Апрельская ведьма» вселиваться в чужие тела и сознания, в сущности – способность к эмпатии.

тии, свойственная человеческой природе, как считают современные психологи. «Всем нам часто хочется взглянуть на мир глазами другого существа. Можно сказать, что чудесной способностью вселяться в чужое тело обладает каждый человек без исключения. Это нейробиологический закон» [10. С. 21]. И, конечно, во все времена он проявлялся в литературном творчестве в явном или неявном всеведении автора.

Примечателен рассказ писательницы о процессе работы над романами: «Я долго занята домом. Мне необходимо *увидеть* дом перед собой и подумать, что именно там все и началось. Затем перехожу к персонажам, они должны встать передо мной» [11]. Только когда герои получают имена («рождаются»), начинает развиваться сюжет, полного представления о котором в начале работы у автора еще нет, словно персонажи сами определяют его. Выбор повествования от первого лица писательница объясняет психологическим законом, объединяющим автора с читателем и героем: «Ваша жизнь и моя написаны от первого лица» [Ibid.].

Способности Дезире в «Апрельской ведьме» вместе с мотивом письма приоткрывают читателю природу творческого процесса, его вполне реальную магию, а по мнению Ульрики Шнаас, еще и «демоническое начало», которое проявляется в воображении, всемогуществе писателя по отношению к персонажам и влияет как на него самого, так и на окружающий мир [12. С. 149]. Немецкая исследовательница считает, что неверно применять термин «магический реализм» к роману Майгуль Аксельссон, потому что «концепция реальности Дезире не совпадает с концепцией других персонажей» [Там же. С. 133]. «Апрельская ведьма», по ее мнению, преимущественно реалистический текст, в котором мифические, сверхъестественные элементы можно рассматривать как символ более высоких, духовных ценностей, которые вытесняются в процессе модернизации современной жизни [Там же. С. 324].

Дезире читает историю Брэдбери об апрельской ведьме, читает документ XVI в., из которого узнает о бенандантах, особых людях, помимо собственной воли покидающих свои физические тела, чтобы сражаться против ведьм, защищая от них будущий урожай. Читатель получает ту же информацию в виде эпиграфа к четвертой главе – самой «магической» в романе, в которой героиня рассказывает о том,

как использует свой дар и как общается с бенандантами. Можно заметить, что «магический» элемент в романе Аксельссон носит интертекстуальный характер, что, однако, не лишает образ Дезире живой энергии и полноты. Вместе с тем, как ни выразительны эпизоды, в которых героиня рассказывает о своих «путешествиях» по чужим сознаниям и телам, они отходят на второй план, когда перед читателем разворачиваются судьбы других людей, вписанные в сложный семейно-социальный контекст.

Безусловно, способности «апрельской ведьмы» помогают читателю ориентироваться в сложном скрещении сюжетных линий, и в этом они совпадают с авторскими функциями. И все же авторское «я» Аксельссон явно шире ее авторской «маски»: это его волей интегрирующее начало в финале оказывается сильнее отчуждения и пустоты. Последняя глава романа называется «Парад мертвых», но лейтмотивом в ней звучит: «Жить. Жить. Живы» [6. С. 668]. Навстречу Хубертссону, уже в ином измерении, идет Дезире. Ее встретившиеся наконец три «сестры» во внезапном порыве берут друг друга за руки: «Словно одна мысль током пробегает по их соединенным рукам», а самая сдержанная, Кристина, восклицает: «Но мы ведь заполнили эту пустоту!» [Там же. С. 669]. И здесь авторское сознание, как его понимал М.М. Бахтин, завершает целое его героев и всего произведения [13. С. 14–15].

По словам А. Коровина, «Апрельская ведьма» «вбирает в себя все наследие шведской литературы XX в.: в романе отчетливо прослеживаются интонации неоромантизма с его поэтичностью образов и тягой к фантастике, модернизма, экспериментирующего с формой, и психологического реализма, акцентирующего внимание на внутреннем мире человека как самой важной реальности» [9. С. 124].

Действительно, для Аксельссон важнее всего внутренняя реальность ее героинь. Проникая сквозь «хаос тела» Дезире, писательница дает голос ее воле, разуму и сердцу. Там, внутри, обнаруживает напряженную потребность в смысле своего существования, способность любить:

«Каждая частица даже в таком несовершенном сгустке, как мое тело, такая же вечная, как сама Вселенная. Но уникальность именно данного скопления частиц в том – что оно сознает собственное существование.

У меня есть сознание. <...> И я убеждена, что смысл спрятан именно тут – в сознании. Мне ничего не известно ни о его форме, ни о содержании, – возможно, смысл – это уравнение или стихи, песня или сказка – но я знаю: смысл есть. В каком-нибудь виде он присутствует» [6. С. 140].

В итоге Дезире увидит смысл своего существования в том, что она любила [Там же. С. 503]. Неутоленную, напряженную потребность в смысле и в любви автор вместе с Дезире обнаруживает в сердце каждой из ее «сестер», путь самопознания всем четверем помогает принять и простить себя и других. Насколько важным, спасительным для души представляется Майгуль Аксельссон такой внутренний путь, говорит последующее творчество писательницы и, в частности, ее роман 2008 г. «Лед и вода, вода и лед».

В романе «Лед и вода, вода и лед» образный строй обнаруживает в своем основании архетипический пласт, который связывает истории современных людей с универсальными проблемами человеческого существования.

Только в самом начале романа Аксельссон «лед» и «вода» для участников арктической экспедиции, плывущей к Северному полюсу, – лишь открытые непосредственному наблюдению и эмпирическому опыту природные элементы. Главные герои книги – Сюсанна и Андерс, писательница и врач, – почти случайные пассажиры на судне; мужчина видит в море просто массу воды, для женщины арктический лед – более экзотическое зрелище, чем для других (над романом М. Аксельссон работала во время плавания на ледоколе в экспедиции на канадскую Аляску, куда ее пригласили, и позже в интервью говорила, что это было идеальным местом для письма [14]).

Вместе с тем уже название первой главы, совпадающее с названием ледокола, – «Один» – встраивает историю Аксельссон в мифолого-архетипический план. В древности Один – глава скандинавских богов, покровитель воинов и поэтов, владеющий магией и мудростью. По одному из преданий, он отдал глаз за знание Прошлого и Будущего [15. С. 403–404]. В наше время корабль «Один» выводит плывущих на нем современных людей за пределы обыденности. Расстилающаяся до горизонта вода побуждает героев Аксельссон погрузиться в свое прошлое и, переосмыслив его, заново сотворить себя.

Как и в «Апрельской ведьме», главные персонажи романа «Лед и вода, вода и лед» – уже немолодые люди, переживающие кризис во взаимоотношениях с другими и самими собой. В их прошлом произошло, а в памяти продолжает длиться нечто болезненное, заставляющее страдать. Для Сюсанны таким событием стало исчезновение двоюродного брата, 19-летнего Бьёрна Хальгрена, рок-звезды семидесятых, юноши редкого голоса и красоты, кумира юных фанаток. Уже умерли все, кто любил Бьёрна, сама Сюсанна ищет спасение от травмы утраты и вины в литературе: после неудачного дебюта в поэзии она пишет детективные романы. С первых дней плавания на «Одине» с ней начинают происходить пугающие события: кто-то оставляет в ее каюте недвусмысленные оскорбительные следы присутствия. Для Сюсанны сходится все – окружающая ее вода (стихия бессознательного), таинственные угрожающие знаки – и жизнь приобретает характер Приключения. Из бледно-вялой женщины, о которой штурман судна думает, что она «не человек, креветка» [16. С. 22], Сюсанна превращается в настоящую воительницу. Поняв наконец, кто издевается над ней и что это тот же человек, который много лет назад подтолкнул Бьёрна к гибели, она без чьей-либо помощи устраивает ловушку подлецу и заставляет его пережить унижительное поражение от женщины. Краткий и напряженный путь поиска ответов становится для Сюсанны и путем самопознания, открытия собственной силы, способности жить, писать и даже любить.

В отношениях Прошлого и Настоящего, в структуре романа Аксельссон угадывается сходство со структурами пьес великого скандинавского драматурга Ибсена, и прежде всего самой знаменитой – «Кукольный дом». Ее мотив постоянно всплывает непосредственно в тексте романа. В кукольный дом своей матери любила играть Сюсанна в детстве, реальный дом, в котором росли Сюсанна и Бьёрн, был именно «кукольным»: в нем все сияло чистотой, но за идеальным порядком скрывался хаос чувств и одиночество обитателей. Однако как ни важна аналогия с Ибсеном, она не является основой системы образов в романе Аксельссон. «Кукольный дом», а также «Снежная королева» Андерсена, еще один прецедентный текст скандинавской литературы, переклички с которым читатель может обнаружить в произведении, – формы промежуточные, через которые просвечивает архетипический сюжет.

Базовые пространственные и природные образы-символы романа – лед и вода (море); сопровождающие их – небо, солнце, парящие птицы; всплывающие в памяти – лес и сад, как и мотивы «кукольного дома», Снежной королевы – все вместе придает истории современных, казалось бы, незначительных людей архетипическую глубину. В них угадывается вечная история «тысячеликого героя» Джозефа Кэмпбелла, в другом определении ученого – «путешествия героя». При этом роман Аксельссон не читается как иллюстрация к популярной теории. Его социальный, научный и психологический планы весомы и убедительны сами по себе. Вместе с тем архетипическое начало, как и предполагалось его великими первооткрывателями (Юнгом, Фроммом, Башляром, Кэмпбеллом), постепенно раскрываясь, через бессознательное воздействует на героев, а через них – и на читателей.

Давая в одной из поздних работ суммарную характеристику своего мономифа, Кэмпбелл писал: «Основной смысл путешествия героя заключается в том, чтобы перестать быть тем, кто ты есть, отправиться на поиски приключений, совершить некое символическое деяние и затем вернуться к нормальной жизни» [17. С. 182]. В романе «Лед и вода...» женщина-писательница буквально «откликается на зов странствий» [Там же] и выходит из привычного мира в огромное внешнее пространство. Кэмпбелл это называет «переступить порог»: «Это переход от сознательного в бессознательный мир» [Там же. С. 184]. Мужчина-врач переживает другой распространенный зачин приключения героя – утрату (уход жены) – и неожиданно для себя отправляется в неведомый мир. Оба переживают кризис, связанный с глубинными страхами немолодых людей: страхом смерти и беспомощности, страхом одиночества, а также страхом утраты смысла жизни. И этот последний из страхов особенно опасен. Примечательно, что Сюсанна и Андерс проходят в начале путешествия через традиционный для пересекающих полярный круг ритуал, означающий символический переход в нижний мир. Нисхождение героя в царство смерти – первый шаг на пути трансформации, ведущей к возрождению, к свету. И на этом пути их ждут испытания. В мифах и сказках это встреча героя с драконом или другим врагом, который может принимать разные обличья. В романе Аксельссон для Андерса таким врагом становится его собственный страх – боязнь оказаться профессионально несостоятельным. Сразу после ритуального

праздника ему удастся его победить, сделав тонкую операцию на поврежденной руке одного из пассажиров. Враг Сюсанны из прошлого носит более угрожающие черты, но и она выходит победительницей из сражения с ним. В соответствии с традицией мифологических и сказочных приключений героя у Андерса и Сюсанны есть магический помощник-вещь: скальпель врача и хранимый в память о Бьёрне его крохотный и острый стилет. Во время плавания у Сюсанны и Андерса появляются и люди-помощники: каждый находит себе пару. И буквально, физически, и психологически они наполняются уверенностью в себе, необходимой, чтобы одержать еще одну внутреннюю победу: окончательно разорвать связь со «снежной королевой» Евой, которая использовала юную Сюсанну для того, чтобы познакомиться с Бьёрном и «стать девушкой» знаменитого музыканта, а потом предала обоих. Андерс же, женившись на Еве, в течение многих лет терпел презрительное отношение тщеславной и бездушной холодной красавицы, которая еще при первой встрече показала ему похожей на спящую принцессу.

Вода в романе Аксельссон, как уже отмечалось, – символ бессознательного (о чем с усмешкой говорят участники экспедиции в начале пути). Море – архетипический образ смерти (одна из героинь романа грезит о себе, тонущей в нем), но в более поздней европейской культурной традиции море – и само бытие, и свобода. Кроме того, в образе моря мифологи и психоаналитики видят женское начало. Наверное, поэтому в романе Аксельссон чаще сознательно или бессознательно именно женщины черпают в нем силу: мать Бьёрна становится радисткой и бежит от общества, от людей в морское плавание, только там она ощущает себя «дома» [16. С. 456]. Ее сестра-близнец Инес, вырастившая мальчика, любившая его больше, чем родную дочь, в момент отчаяния идет к морю и, глядя в черную воду, осознает, как хочет изменить жизнь. Сюсанна еще девочкой находит в себе смелость взбунтоваться против тирании подавляющей ее одноклассницы во время прогулки к морю.

На первый взгляд может показаться, что Аксельссон противопоставляет лед и воду, мужское и женское, статику и движение, порядок и свободу. Но в названии романа, как и в реальности, эти начала соединены союзом «и» (швед. *och*). Лед – та же вода в особом состоянии, мужчина и женщина нуждаются друг в друге, покой так же

необходим в жизни, как развитие. Все образы и мотивы в романе Аксельссон амбивалентны. Они не образуют жесткую систему оппозиций. Перед глазами плывущих на «Одине» людей сначала появляется смесь воды и льда, потом – потрясающее воображение айсберги. Их фантастические формы словно воплощают идеи Башляра о связи воды и грез¹. В восприятии Сюанны ледяные громады – символ имитации, иллюзии, а для Андерса они – «хаос, кажущийся порядком» [16. С. 356]. Лед ассоциируется в романе с теми персонажами, чье сознание «закрыто» от автора и читателей, потому что они срослись со своей ролью, полностью подчинились тому, что Юнг называл «персоной»². При этом опасность «заледеветь» подстерегает практически всех героев романа. Шведам свойственна склонность к одиночеству, именно непреодолимое одиночество затягивает Бьёрна в лес, пустоту, тьму. В его романной истории можно обнаружить обрывки разных мифологических сюжетов: о чудесном младенце, зачатом от неизвестного отца и воспитанном приемной матерью, прекрасном, как Бог, перед которым сначала преклоняется, а потом беснуется толпа. Бьёрн не пережил встречи со своей «тенью», не смог победить ее, потому что реальный (а не мифологический) мальчик не получил главного для жизни – материнской любви. Эта тема для шведской писательницы является наиболее болезненной. Аксельссон не упрощает ее, но и не подавляет читателя безнадежностью, сводя к одному варианту развития.

Финальное художественное обобщение в романе «Лед и вода, вода и лед» являет единую картину мироздания, в котором над водой сияет солнце и парят птицы. И человеку «вдруг тоже хочется взле-

¹ Работа Гастона Башляра об архетипе воды так и называется – «Вода и грезы». В романе Аксельссон можно найти иллюстрации почти ко всем значениям и комплексам, которые, по мнению Башляра, связаны с водой: «Воды глубокие, спящие и мертвые», «Вода материнская и женственная», «Чистота и очищение. Нравственность воды» и др. [18].

² «Персоной», или «маской», Юнг называет то, что лишь «инсценирует индивидуальность <...> заставляет других и ее носителя думать, будто он индивидуален» [19. С. 217]. Это тот, кто «принимает имя, получает титул, представляет должность и является тем или этим» [Там же]. В романе Аксельссон не изменяются приемный отец Бьёрна и Ева, в них только все более явственно проступает определенность избранной роли.

теть. И хочется обнять весь мир, этот единственный, ни с чем не сравнимый мир, в котором он живет. Он улыбается сам себе... и вглядывается в открытую воду у горизонта» [16. С. 637].

Майгуль Аксельссон рассказывает драматические и трагические истории современных людей, вписывает их в проблемный социальный контекст и всем строем и ритмом своей прозы создает ностальгическую атмосферу, однако постепенно она начинает восприниматься не только как гнетущее следствие утраты, но и как условие для преобразования: личностного для одних и творческого для других¹. Майгуль Аксельссон опрокидывает однозначные представления о жизни, она не помогает своим героям найти простой выход, но открытый финал ее романов, по словам одного из критиков, всегда связан с надеждой «научиться жить с тем, что было, и оставаться человеком в этом невозможном мире» [21].

Литература

1. По материалам зарубежной прессы / подг. А. Лешневская, И. Мокин // Иностранная литература. 2009. № 1. С. 311–314.
2. Altstadt A.Ch. Majgull Axelsson: “Du ska bli nagot men inte tro att du är nagot” // Arbetet. URL: <https://arbetet.se/2015/02/27/majgull-axelsson-du-ska-bli-nagot-men-inte-tro-att-du-ar-nagot/>
3. Кобленкова Д.В. Шведский нереалистический роман второй половины XX – начала XXI века. М.: ИЦ РГГУ, 2016. 457 с.
4. Löfström T. Majgill Axelsson // Svenska samtidsförfattare. 2000. Del. 2 Lund. P. 11.
5. Брэдбери Р. Апрельское колдовство // Брэдбери Р. Золотые яблоки солнца. М.: Эксмо, 2015. С. 26–42.
6. Аксельссон М. Апрельская ведьма: роман / пер. со швед. Е. Чевкиной. М.: Астрель: CORPUS, 2010. 670 с.
7. Юханнисон К. История меланхолии. О страхе, скуке и чувствительности в прежние времена и теперь / пер. со швед. И. Матыциной. М.: Новое литературное обозрение, 2018. 320 с.
8. Кобленкова Д.В. Проблемы личной идентичности в эпоху шведского «Дома для народа»: «Апрельская ведьма» М. Аксельссон // Новый филологический вестник. 2014. № 4. С. 145–154.

¹ Анна Йорнгорден обнаруживает в современной литературе тенденцию в осмыслении и переживании утраты как важного стимула к творчеству и к движению вперед, личному изменению [20. С. 331].

9. Коровин А. Современная скандинавская литература. Статья вторая // Современная Европа. 2008. № 1. С. 110–127.
10. Степанов О.Г. Быть с ребенком: практикум по общению. М.: Класс, 2016. 156 с.
11. Wiman J. Majgull Axelssons skrivprocess // Skriva. 2017. № 4. URL: <https://tidningenskriva.se/sa-gor-jag/majgull-axelssons-skrivprocess>
12. Schnaas U. Das Phantastische als Erzählstrategie in vier zeitgenössischen Romanen: Akademische Abhandlung zur Erlangung der Doktorwürde (,philosophie doktorexamen’) an der Universität Stockholm. Acta Universitatis Stockholmiensis Stockholm Germanistische Forschungen, årg. 63. Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 2004. 218 p. URL: <http://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:192021/FULLTEXT01.pdftextuality>
13. Бахтин М.М. Проблема отношения автора к герою // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. С. 7–21.
14. Ritter A. Majgull Axelsson, författar // Fokus. 2008. 26 Sep. URL: <https://www.fokus.se/2008/09/majgull-axelsson-forfattare/>
15. Мифологический словарь / гл. ред. Е.М. Мелетинский. М.: Сов. энцикл., 1990. 672 с.
16. Аксельссон М. Лед и вода, вода и лед: роман / пер. со швед. Е. Чевкиной. М.: Астрель: CORPUS, 2010. 637 с.
17. Кэмпбелл Дж. Мифы и личностные изменения. Путь к блаженству / пер. О. Чекчурина. СПб.: Питер, 2017. 256 с.
18. Баилляр Г. Вода и грезы. Опыт о воображении материи / пер. с фр. Б.М. Скуратова. М.: Изд-во гуманитарной литературы, 1998. 268 с.
19. Юнг К.Г. Психология бессознательного / пер. В. Бакусева. М.: Канон, 1994. 319 с.
20. Jörngården A. Skapande sorg. Nostalg, modernitet och kön i Kerstin Ekmans “Händelser vid vatten” och Majgull Axelssons “Aprilhäxan” // Samlaren. Tidskrift för svensk litteraturvetenskaplig forskning. 2006. årg. 127. P. 283–348. URL: <http://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:515017/FULLTEXT01.pdf>
21. Eriksson Th. Majgull Axelsson bryter isen // Arbetarbladet. 2008. 22 Sep. URL: <https://www.arbetarbladet.se/artikel/majgull-axelsson-bryter-isen>

FORMS OF PSYCHOLOGISM AND UNIVERSALIZATION OF THE PLOT IN THE NOVELS OF THE SWEDISH WRITER MAJGULL AXELSSON

Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies, 2020, 13, pp. 77–96. DOI: 10.17223/24099554/13/5

Olga P. Plakhtienko, Northern (Arctic) Federal University named after M.V. Lomonosov (Arkhangel’sk, Russian Federation). E-mail: plakhtienkoolya@yandex.ru

Keywords: Axelsson, psychologism, “magic realism”, intertext, archetype, hero’s journey, empathy, love.

The article discusses the narrative strategies of the popular Swedish writer Majgull Axelsson, whose books are renowned due to their psychological depth and various plot universalisation methods. The author addresses one of Axelsson's most famous novels *April Witch* (1997) to analyse the ways of immersion in the human inner world, the protagonist's multifaceted image, and the function of its fantastic (or magical) element. A recurring feature of Axelsson's narrative strategy is the writer's self-removal from the text: Axelsson tells the "history" ("histories") of her characters through their consciousness, which creates the effect of presence as well as the complex organization of space and time and some uncertainty ("secret"). The reader perceives the protagonist, Desiree, who is the "April Witch", as a writer's mask. Using the ability to penetrate her sisters' consciousness, Desiree not only watches them, but also penetrates their thoughts and dreams, which make her story "complete". There, in the inner space, Axelsson discovers an intense need in the sense of existence and, against all odds, the ability to love. The "magic" element in the novel is intertextual, which, however, does not deprive Desiree's image of lively energy and completeness. However, though the episodes when the female protagonist tells about her "journeys" in other people's minds and bodies are very expressive, they fade into the background when the reader observes the life of other people unfolding in a difficult family and social context. *Ice and Water, Water and Ice* (2008) contains an archetypal stratum that makes Axelsson's novel universally significant. The title of the first chapter, which coincides with the name of the icebreaker the protagonists make their journey on – "Othin" – embeds Axelsson's story in the mythological and archetypal context. *The Othin* takes people beyond the ordinary. The water surface spreading to the horizon encourages the characters to plunge into their past and, through rethinking it, re-create themselves. The path of self-knowledge leads them to the discovery of their own powers, the ability to live, write, and even love. The basic spatial and natural images and symbols of the novel are ice and water (sea). They make the history of modern, seemingly insignificant people archetypically deep, so the reader can recognise Joseph Campbell's eternal story of *The Hero with a Thousand Faces*. Moreover, Axelsson's novel is not read as an illustration to popular theory, with its social, scholarly and psychological plans being intrinsically powerful and convincing. In general, along with the motifs of loneliness and emptiness, both novels emphasise the motif of love, their finals showing the desire of the writer and her characters to find unity with the world and other people.

References

1. Leshnevskaya, A. & Mokin, I. (2009) Po materialam zarubezhnoy pressy [On materials from the foreign press]. *Inostrannaya literatura*. 1. pp. 311–314.
2. Altstadt, A.Ch. (2015) *Majgull Axelsson: "Du ska bli nagot men inte tro att du är nagot"*. [Online] Available from: <https://arbetet.se/2015/02/27/majgull-axelsson-du-ska-bli-nagot-men-inte-tro-att-du-ar-nagot/>.

3. Koblenkova, D.V. (2016) *Shvedskiy nerealisticheskiy roman vtoroy poloviny XX – nachala XXI veka* [Swedish non-realistic novel of the second half of the 20th – early 21st century]. Moscow: Russian State University for the Humanities.
4. Löfström, T. (2000) Majgull Axelsson. *Svenska samtidsförfattare*. 2. pp. 11.
5. Bradbury, R. (2015) *Zolotyie yabloki solntsa* [The Golden Apples of the Sun]. Translated from English by L. Zhdanov, V. Serebryakov, N. Gal. Moscow: EKSMO. pp. 26–42.
6. Axelsson, M. (2010) *Aprel'skaya ved'ma* [April Witch]. Translated from Swedish by E. Chevkina. Moscow: Astrel': CORPUS.
7. Johannisson, K. (2018) *Istoriya melankholii. O strakhe, skuke i chuvstvitel'nosti v prezhnie vremena i teper'* [History of Melancholy. On Fear, Boredom, and Sensitivity in Former Times and Now]. Translated from Swedish by I. Matytsina. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.
8. Koblenkova, D.V. (2014) Problems of Personal Identity in the Era of Swedish “Homes for the People”: “The April Witch” by M. Axelsson. *Novyy filologicheskii vestnik – The New Philological Bulletin*. 4. pp.145–154. (In Russian).
9. Korovin, A. (2008) Sovremennaya skandinavskaya literatura. Stat'ya vtoraya [Modern Scandinavian literature. Article Two]. *Sovremennaya Evropa – Contemporary Europe*. 1. pp.110–127.
10. Stepanov, O.G. (2016) *Byt' s rebenkom: Praktikum po obshcheniyu* [To Be with the Child: Workshop on Communication]. Moscow: Klass.
11. Wiman, J. (2017) Majgull Axelssons skrivprocess. *Skriva*. 4. [Online] Available from: <https://tidningskriva.se/sa-gor-jag/majgull-axelssons-skrivprocess>.
12. Schnaas, U. (2004) *Das Phantastische als Erzählstrategie in vier zeitgenössischen Romanen*. PhD Thesis at the University of Stockholm. Acta Universitatis Stockholmiensis Stockholmer Germanistische Forschungen, årg. 63. Stockholm: Almqvist & Wiksell International. [Online] Available from: <http://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:192021/FULLTEXT01.pdf>textuality.
13. Bakhtin, M.M. (1979) *Estetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetic of Verbal Creativity]. Moscow: Iskustvo. pp. 7–21.
14. Ritter, A. (2008) Majgull Axelsson, författar. *Fokus*. 26th September. [Online] Available from: <https://www.fokus.se/2008/09/majgull-axelsson-forfattare/>.
15. Meletinsky, E.M. (ed.) (1990) *Mifologicheskii slovar'* [Mythological Dictionary]. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya.
16. Axelsson, M. (2010) *Led i voda, voda i led* [Ice and Water, Water and Ice]. Translated from Swedish by E. Chevkina. Moscow: Astrel': CORPUS.
17. Campbell, J. (2017) *Mify i lichnostnye izmeneniya. Put' k blazhenstvu* [Pathways to Bliss: Mythology and Personal Transformation]. Translated from English by O. Chekchurin. St. Petersburg: Piter.
18. Bachelard, G. (1998) *Voda i grezy. Opyt o voobrazhenii materii* [An Essay on the Imagination of Matter]. Translated from French by B.M. Skuratov. Moscow: Izd-vo gumanitarnoy literatury.

19. Jung, K.G. (1994) *Psikhologiya bessoznatel'nogo* [Psychology of the Unconscious]. Translated from English by V. Bakusev. Moscow: Kanon.

20. Jörngården, A. (2006) Skapande sorg. Nostalgi, modernitet och kön i Kerstin Ekmans "Händelser vid vatten" och Majgull Axelssons "Aprilhäxan". *Samlaren. Tidskrift för svensk litteraturvetenskaplig forskning*. 127. pp. 283–348. [Online] Available from: <http://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:515017/FULLTEXT01.pdf>.

21. Eriksson, Th. (2008) Majgull Axelsson bryter isen. *Arbetsbladet*. 22th September. [Online] Available from: <https://www.arbetsbladet.se/artikel/majgull-axelsson-bryter-isen>.

О.Н. Турышева

РОССИЙСКИЕ ВЕРСИИ СКАНДИНАВСКИХ КРИМИНАЛЬНЫХ ТЕЛЕСЕРИАЛОВ: РЕМЕЙК В КОНТЕКСТЕ ИНОКУЛЬТУРНОГО ПРОСТРАНСТВА

Статья посвящена отечественным ремейкам скандинавских криминальных сериалов «Убийство» (2007) и «Мост» (2011), которые вышли на российские экраны под названиями «Преступление» и «Мост» в 2016 и 2018 гг. соответственно. Предметом первостепенного сравнения являются мотивация преступления (в «Убийстве» и «Преступлении») и концепция характера героини-детектива (в одноименных сериалах). Автор приходит к выводу, что в обоих случаях российские сценаристы редуцируют смыслы, связанные с акцентуацией родительской вины, в соответствии с доминирующими в российском контексте представлениями о норме внутрисемейных отношений.

Ключевые слова: скандинавский криминальный сериал, «Forbrydelsen», «Преступление», «Bron», «Мост», ремейк телесериала, образ преступника, образ детектива, тема семьи в кинематографе.

Статья посвящена российским теледетективам, снятым по мотивам популярнейших скандинавских сериалов «Убийство» («Forbrydelsen», Дания, Швеция, Норвегия, 2007) [1] и «Мост» («Bron», Швеция, Дания, 2011) [2]. Российская версия «Убийства» под названием «Преступление» выходит в 2016 г. [3]; версия «Моста», сохранив прецедентное наименование, – в 2018 г. [4]. Изменения, внесенные российскими сценаристами, представляются вполне релевантными в рамках разговора о специфике национальной картины мира. Думается, что разница в воплощении криминального сюжета «привязана» именно к разным системам представлений о тех или иных аспектах социальной жизни – европейской и российской. В первую очередь это представления о гендерном поведении и норме внутрисемейных отношений.

Характер адаптации названных сериалов в российском кинопроизводстве уже стал предметом разбора, хотя и в единичных работах. Так, в статье театро- и киноведа И. Ефимовой, посвященной «Преступлению», отмечены и объяснены отличия в характере художественного осмысления смерти, жанрового оформления истории, воплощения образов главных героев и политической линии сюжета [5]. Сопоставительный разбор датско-шведского сериала «Мост» и его российской версии, выполненный М. Рябиковым, касается лишь фабульных отличий [6], что, впрочем, обусловлено характером данной публикации, представляющей собой рецензию, предназначенную для широкого круга читателей. Предметом академического разбора, ориентированного на выявление отразившихся в российских ремейках национальных представлений о семье и гендерной идентификации, данные телесериалы еще не становились.

В сериале «Преступление» (реж. Максим Василенко) такого рода представления, укорененные в сознании массового российского человека, и повлекли за собой, как думается, принципиальные изменения в изображении мотивов преступления. Сопоставим мотивы убийцы, как они представлены в скандинавском первоисточнике и в российском ремейке.

В скандинавском сериале девятнадцатилетнюю девочку убивает друг ее семьи Ваген Скёрбек, случайно узнав о том, что она собирается тайно от родителей уехать в Германию, чтобы начать самостоятельную жизнь со своим возлюбленным. Вагена оскорбляет то, что избранник Нанны Бирк Ларсен – арабский юноша. Считая себя членом семьи Ларсенов, с которыми его связывает дружба, исчисляемая десятилетиями, он присваивает себе обязанность вернуть девушку в отцовский дом, убедив ее в ошибочности сделанного выбора. А когда та отвергает его заботу, он наказывает ее за неподчинение – жестоко насилуя и избивая, а потом обрекая на медленную смерть в багажнике затопленной машины.

Психологические мотивы Вагена прямо проговорены в его финальном монологе, в котором он требует от отца убитой девочки собственной казни: «Она собиралась уехать с этим темнозадым. Я поехал, чтобы ее отговорить. Знал, как тебя это расстроит. Я пытался ей объяснить». Парадоксальным образом убийца в фильме действует из соображений защиты интересов семьи, сохранения ее

единства и благополучия. Фактически он присваивает себе роль отца – сначала настаивая на неправомерности выбора влюбленной девочки, а потом наказывая ее за непослушание. Важно, что, обрекая свою жертву на смерть, он признается в том, что сделал это вынужденно: сначала сорвался из-за строптивости девочки, потом вынужден был замечать следы. «Я не мог убить ее. Я закрыл уши, так как не мог слышать, как она кричит», – объясняет убийца отцу обстоятельства мучительной гибели его дочери.

Таким образом, Ваген изображен как субститут отца, присвоивший себе его роль из патриархальных соображений о нормах родительско-детских отношений и любви к семье своих друзей. В основе его преступления лежит следование двум правилам, почитаемым в качестве абсолютной нормы, где первое гласит: «Дети должны подчиняться родительскому решению», – а второе, – «друг семьи должен сделать все для обеспечения ее благополучия».

Такая позиция героя в отношении к чужой семье – еще до раскрытия мотивов его преступления – оценивается в фильме как выморочная: «Это не Ваша семья», – говорит детектив Сара Лунд. Для нее привязанность бессемейного Вагена к чужой семье – не свидетельство дружбы и любви, а свидетельство психического неблагополучия и важный фактор подозрения.

В российском ремейке, не скрупулезно, но достаточно последовательно воспроизводящем сюжет первоисточника, категорически изменены мотивы, которыми руководствовался преступник. Нужно сказать, что российский фильм вбирает в себя и мотивы американской переделки скандинавского сериала [7]. Американский сценарист также принципиально переписал финал датского фильма, выдвинув совершенно иную версию преступления: в ней убийство произошло случайно, к нему приводит стечение трагических обстоятельств, причем убийца не знал, кто станет жертвой его эгоизма. То есть намеренности, идеологической сознательности в мотивации преступления в американском фильме нет. В российской версии преступление намеренно и идеологично (как и в скандинавском), но идеология, присвоенная преступнику в российском сериале, совершенно иная, нежели в датском, хотя в образе убийцы также выведен друг семьи убитой девочки (в отличие от американской версии, в которой сюжет преступления полностью переписан).

Мотивация преступления, присвоенная убийце в российском сериале, представляется более чем нелепой. Судя по интернет-форумам, ее нелепость не просто ввела в недоумение, но откровенно возмутила зрителей своей надуманностью, психологической невыверенностью и необоснованностью. В российской версии убийца – Вадим Колышев – убивает дочь своих друзей не потому, что защищает благополучие и целостность семьи, а утверждая свои представления о норме гендерных взаимодействий. Его мужественность унижена дважды. Во-первых, неправильным выбором женщины, в которую он влюблен (она выбрала не его, а его друга Игоря Лаврова): «Не понимаю, почему из нас двоих она выбрала тебя», – говорит он Игорю в финальном монологе, объясняя причины убийства его дочери. А во-вторых, он оскорблен грубостью Тани, которую пытался предостеречь от побега с любимым и которая невежливо отмахнулась от его увещеваний: «Я хотел ее остановить, но она меня не послушала. Нельзя так разговаривать со взрослыми мужчинами. Уважение должно быть», – цитата из его финального объяснения. При этом в отличие от своего скандинавского «прототипа» Колышев не испытывает к своей жертве никакого сочувствия («Она кричала: “Папа, папа!”, – пока не начала пускать пузыри» – издевается он над горем отца), его преступление – не вынужденное замечание следов сорвавшегося психопата, это месть за «унижения», которые он претерпел от семьи Лавровых и которые лелеял десятилетиями в своем сердце. Для него убийство Тани парадоксально восстанавливает извращенно понимаемую справедливость, будучи прелюдией убийства самого Лаврова – главного виновника всех бед Колышева: «В Тане было две половинки: одна – черная и гнилая. Это от тебя», – говорит он Лаврову.

Итак, если скандинавский убийца в извращенной идее присваивает себе роль отца и служителя семьи своих друзей, то российский убийца действует из соображений личного самоутверждения: он убивает девочку, так как двадцать лет назад получил отставку от ее матери и так как девочка неуважительно с ним («взрослым мужчиной»!) поговорила.

Почему же создатели российского сериала присвоили преступнику такую нелепую мотивацию? Ее нелепость становится еще более очевидной в связи с тем, что до финального саморазоблачения образ

преступника выстраивался почти в полном соответствии со скандинавским форматом: Колтышев, как и Ваген, называет своих друзей «моя семья», бросается им на помощь в любую минуту, объясняет свою привязанность к ним высокой дружбой и тем, что «живет по правилам» – как и герой скандинавского сериала. Однако в финале цельность образа Колышева распадается: если Ваген в убийстве действительно руководствовался соображениями дружбы и служения семье, то Колышев совершает убийство из ненависти к тем, любовь к кому он декларировал на протяжении всего действия. В связи с этим некоторые поступки героя остаются необъяснимыми и неубедительными. Скорее всего, это связано с тем, что, принципиально переписав мотивы преступления, создатели российского фильма невольно нарушили скандинавскую концепцию образа героя, которой они придерживались на протяжении всего действия (за исключением развязки). Зачем же потребовалось это переписывание мотивов, разрушающее психологическое единство образа героя? Почему из параноика, одержимого служением семье, герой в финале российского фильма, первоначально воспроизводя именно эту концепцию, превратился в хладнокровного и циничного мстителя за свое мужское достоинство?

Для ответа на этот вопрос используем методологию, предложенную американским антропологом Гарольдом Гарфинкелем в работе «Исследования по этнометодологии» (1967) [8]. Гарфинкель рекомендовал исследователям-антропологам отказаться от традиционных социологических методов интервьюирования и наблюдения и использовать метод экспериментального нарушения традиций взаимодействия в изучаемом сообществе. Если нарушение правил приведет к возмущению со стороны исследуемой группы, исследователь может быть уверенным в абсолютной значимости для них данной нормы. Методика провокативного (со стороны исследователя) поведения особенно эффективна в том случае, когда традиции не имеют сознательного закрепления в системе предписаний данного сообщества, но действительно претворяются в незыблемые правила повседневной жизни.

Не сыграл ли скандинавский сериал роль такого провоцирующего фактора в отношении тех традиций, которые в рамках отечественной культуры имеют особенный ценностный статус? Не с этим ли связан

отказ российских сценаристов от следования предложенной концепции преступления? Мы склонны отвечать положительно на этот вопрос: противоречие скандинавского сюжета той семейной аксиологии, которая отличает российскую культуру, скорее всего, и вынудило российских сценаристов (М. Шульман, Р. Хайруллин, М. Василенко) присвоить преступлению гендерную мотивацию.

Какое же правило, какие традиции человеческого взаимодействия оказались в скандинавской версии так неприемлемы для российского зрителя, что были заменены в отечественной версии самым неудительным вариантом?

Думается, что это представления о нормах родительско-детских отношений. В скандинавском сериале преступник действует, исходя из самовольно присвоенного себе отцовского долга в отношении ребенка: предупредить, убедить, в случае родительской неудачи – наказать. Такое отношение к ребенку в скандинавском фильме показано как извращенное: оно присвоено только преступнику. Родители убитой девочки вовсе не требуют от своих детей абсолютного послушания. Они готовы уважать выбор своей взрослой дочери (мать, как говорит Нанна в последнем видеообращении к родителям, скорее всего, догадывалась о романе дочери с арабским мальчиком), они договариваются сначала помочь ей снять отдельное жилье, а потом решают отдать ей весь этаж в новом доме. Вообще по ходу фильма вопрос о свободе детей постоянно дискутируется родителями. Так, Тайс однажды упрекает жену Пермилле в том, что она слишком много позволяла дочери, на что та отвечает, что не хотела давить и давлением осложнять отношения. Доверие в отношениях с дочерью для нее важнее послушания. После убийства Нанны Пермилле мучает другой вопрос: не виновата ли она перед дочерью, не обижала ли ее в родительском запале оберечь от собственных ошибок. «Она не была на меня обижена?» – спрашивает Пермилле у подруги Нанны.

Эта тема вообще отсутствует в российском сериале. Анна, мать убитой Тани, не задается вопросом о своей вине, но постоянно винит других: своего мужа («Из-за того, что ты ей все позволял, она и оказалась в ту ночь неизвестно с кем. Из-за тебя мы ее потеряли», – упрек более чем несправедливый). Также Анна возлагает вину на свою сестру, официантку ночного клуба, втайне от нее – матери – устроившую Таню на такую же работу («Пошла прочь, проститут-

ка!» – обвинение также более чем несправедливое). От детей в семье Лавровых требуется именно послушание. «Быстро встали!»; «Мигом спать. Я кому сказала!»; «Быстро смотреть мультики!»; «Хватит смотреть мультики»; «Ты что, оглох?» – так Анна общается с младшими сыновьями, подчас вытаскивая их из-за стола в кровать еще до того, как они справились с ужином. Их прозвище в семье – «огрызки». Также, видимо, с ней общались ее родители. Отсюда нескрываемое в фильме отчуждение Анны от своих родителей: ей сложно принять их сочувствие, она не желает видеть их на похоронах внучки. Но и сама она воспроизводит ту же модель властной, жесткой, всезнающей, несомневающейся матери, в чем ее уже после смерти Тани упрекают и муж, и сестра («Ты слишком жестко с ней обращаешься», – реплика сестры; «Она знала, что мы ей ничего не позволим», – реплика мужа). Нет, Анна не монстр, она любит своих детей, но она воспроизводит укоренившийся в культуре стереотип «мать плохая, потому что требовательная» (так она и говорит в разговоре с сестрой, обвиняя ту в попустительстве желанием племянницы).

Но если модель воспитания младших детей для Анны ясна, то взаимоотношения со взрослой дочерью она как будто только учится, с одной стороны, будучи готова защищать ее профессиональный выбор (поступать в театральный институт), а с другой – стремясь контролировать все аспекты ее жизни. И главное: отношения с дочерью для нее не становятся предметом рефлексии даже после катастрофы – в отличие от того, как эта тема раскрывается в скандинавском сериале, где приоритет свободы взрослого ребенка для родителя безусловен, хотя и сопровождается его сомнениями, виной, отчаянием – как со стороны матери, так и со стороны отца.

Проблема родительской вины поднимается в другой сюжетной линии сериала, связанной с предыдущей жертвой Колышева: следователь Александра Москвина предполагает, что первая убитая им девочка могла уйти из дома из-за неурядиц с отцом. Однако эта версия с обидой и возмущением отвергается самим отцом – как то, чего не может быть по определению между дочерью и родителем. В скандинавском же сериале вопрос родительской вины поднимается постоянно.

Этому отличию сопутствует и характер изображения переживания горя матерью. В обоих случаях она балансирует на грани сума-

сшествия. Но в скандинавском первоисточнике безумие, настигающее героиню, принимает саморазрушительные (в силу невозможности справиться с виной) формы (изменить мужу с первым встречным), а в российской версии безумие вызывает стремление защитить всех детей, которые в неведении подвергают себя опасности (Анна убеждает юных посетительниц ночного клуба вернуться домой). Мать в российской версии не мучает себя виной, а бросается на защиту других.

Исходя из вышесказанного, представляется понятным, почему российские сценаристы заменили мотивацию преступника. Перенесенная на российскую почву идея убийства как формы отцовского права на наказание была бы нарушением правила по Гарфинкелю. Оскорбленной ценностью оказалась бы идея авторитарного родительства, до сих пор особенно отличающая отечественную культуру. В российских реалиях жесткие, а подчас и жестокие проявления родительства почти общеприняты и узаконены. Достаточно вспомнить закон о декриминализации побоев в семье [9], принятый в 2017 г. после инициативы Е. Мизулиной, заявившей, что уголовное преследование за избиение родственников может нанести «непоправимый вред семейным отношениям» [10]. Фактически политический деятель сформулировала доминирующую в массовом сознании авторитарной культуры максиму, в соответствии с которой отец и мать – фигуры, уязвлению не подлежащие и оттого неуязвимые. Поэтому сценаристы российского сериала и отказываются «рифмовать» родительство и преступление (как это сделано в скандинавском фильме). Более того, российский сериал освобождает образ убийцы от малейших ассоциаций с отцом – скорее всего, именно для того, чтобы в сознании массового зрителя не возникло диссонанса, связанного с сочувствием к преступнику, что вполне возможно, учитывая доминирование авторитарных традиций воспитания в России.

Вспомним, что такую «рифму» использовал Андрей Звягинцев в фильме «Нелюбовь» [11]. Но какую неприязнь вызвала эта картина у массового зрителя, разглядевшего в истории родительского предательства нелюбовь Звягинцева к России и всему русскому (см., например, результаты опроса, проведенного газетой «Комсомольская правда» [12] или обзор критических мнений, сделанный газетой «Аргументы и факты» [13])! Не оттого ли, что фильм Звягинцева

также оскорбил ценностную норму родительско-детских отношений, отличающую патриархальную традицию?

Конечно, авторы «Преступления», подразумевая адресатом массового зрителя, в таком отклике не заинтересованы. Ведь функция массового произведения искусства – развлекать, упражнять интеллектуальные усилия реципиента в наблюдении за расследованием преступления, оберегая его от мучительных переживаний и рефлексии [14]. В этом плане создателям фильма гораздо менее страшно вызвать упрек в недостаточности художественной разработки образа героя и нелепости присвоенной ему мотивации преступления. В связи с этим, как представляется, российские сценаристы и меняют мотивацию убийства на оскорбление гендерной идентичности и гендерного достоинства. Переживания оскорбленной мужественности, выбранные отечественным фильмом в качестве причин преступления, – это прозрачная попытка избежать табуированной в патриархальном контексте проблематики родительской вины. В свою очередь, этот ход является выразительным свидетельством того, что в российском контексте публикация гендерных проблем воспринимается менее болезненно, нежели постановка проблем, связанных с проявлением родительской власти.

Но почему же скандинавский сериал не боится этой страшной «рифмы» «родительство – преступление»? Ответ представляется очевидным: контекст, для которого характерны иные традиции воспитания (предполагающие первостепенной целью не утверждение родительского авторитета, а содействие реализации ребенка), никак не может вызвать у зрителя оправдания преступника, действующего из соображений отцовской заботы. Такая рецептивная реакция возможна только в контексте, исходящем из приоритета отцовского права.

Интересно, что российская переделка сериала «Мост» редуцирует те же смыслы – смыслы, связанные с акцентуацией преступности родительского отношения к детям. Интересно, что отечественный «Мост» поставлен тем же режиссером Максимом Василенко (в со-трудничестве с Константином Статским). В скандинавском первоисточнике странности поведения детектива Саги Норен связываются с тем, что она и ее сестра были жертвами материнского самоуправства и психического неблагополучия: мать, больная синдромом Мюнхгаузена, довела до самоубийства свою младшую дочь и раз-

рушила жизнь старшей. В скандинавском сериале эти смыслы раскрываются не сразу, а начиная со второго сезона. В первом сезоне зрителю остается только делать предположения о том, почему Сага не способна на естественное взаимодействие с другими людьми. Причем все последующее развитие сюжета только подтверждает преступность матери Саги, которая готова мстить дочери за неподчинение даже ценой собственной жизни.

В российской переделке объяснение странностям поведения детектива, списанного с образа Саги Норен, дается сразу, начиная с первых серий. И связывается оно не с детской травмой, а с ее принадлежностью к европейской культуре. Эстонка Инга Веермаа (актриса Ингеборга Дапкунайте) демонстрирует абсолютное следование нормам, не допуская лжи и отступления от правил, в то время как ее русский напарник Максим Казанцев (актер Михаил Пореченков) выведен как воплощение стереотипного представления о русском мировидении, принципиально отличном от западного. Лейтмотивом фильма проходит фраза героини: «В Эстонии такое невозможно».

Таким образом, в обоих случаях создатели российских фильмов изымают тот мотив, который не соответствует узаконенным в культуре представлениям о норме родительско-детских отношений, в рамках которых родители никогда (даже в ситуации откровенного абьюза) не подлежат осуждению. В «Преступлении» это изъятие происходит в отношении измененной концепции убийства, в «Мосте» – в отношении измененной концепции образа героини.

Литература

1. Forbrydelsen [Сериал] / реж. Б. Ларсен, К. Ньюхольм и др.; в ролях: С. Гробель, М. Суурбалле и др.; студия «Датское радио». Канал DR 1. Дания, Швеция, Норвегия, 2007–2012. URL: <https://www.imdb.com/title/tt0826760/>
2. Bron [Сериал] / реж. Х. Розенфельдт; в ролях: К. Бодния, С. Хелен и др.; Filmlance International / Nimbus Film. Каналы SVT 1, DR 1. Швеция, Дания, 2011–2018. URL: <https://www.svtplay.se/bron>
3. Преступление [Сериал] / реж. М. Василенко; в ролях: Д. Мороз, П. Прилучный и др.; ВайТ Медиа. Канал Россия 1. Россия, 2016. URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/prestuplenie-2016-929776/>
4. Мост [Сериал] / реж. К. Статский, М. Василенко; в ролях: И. Дапкунайте, М. Пореченков и др.; Endemol Shine / ВайТ Медиа / НТВ. Канал НТВ. Россия, 2018. URL: <https://www.ntv.ru/serial/Most/>

5. Ефимова И.А. К вопросу об адаптации зарубежного сериала // Актуальные вопросы развития индустрии кино и телевидения в современной России. СПб.: С.-Петербург. гос. ин-т кино и телевидения, 2018. С. 129–132.

6. Рябиков М. Чем отличается наш сериал «Мост» от шведско-датского оригинала. URL: <http://www.starhit.ru/video/chem-otlichaetsya-nash-serial-most-ot-shvedsko-datskogo-originala-143298>

7. Убийство [Сериал] / реж. Б. Андерсон, А. Холланд и др.; в ролях: М. Инос, Б. Кэмпбелл и др.; Fox Television Studios. Канал AMC. США, 2011–2014. URL: <https://www.amc.com/shows/the-killing>

8. Гарфинкель Г. Исследования по этнометодологии. СПб.: Питер, 2007. 335 с.

9. О внесении изменений в статью 116 Уголовного кодекса Российской Федерации: федеральный закон от 07.02.2017 № 8-ФЗ. URL: <http://publication.pravo.gov.ru/Document/View/0001201702070049>

10. Бойцова А. Путин подписал закон о декриминализации побоев в семье. URL: <https://www.rbc.ru/politics/07/02/2017/5899de8e9a79479489b2cd98>

11. Нелюбовь [Фильм] / реж. А. Звягинцев; в ролях: М. Спивак, А. Розин и др.; Нон-стоп продакшн, Фетисов иллюзион, Why Not Productions, Senator Film, Les Films du Fleuve. Россия, Франция, Германия, Бельгия, 2017. URL: <http://sonyclassics.com/loveless/>

12. Рябцев А. Нелюбовь как состояние общества. За что Звягинцева опять обвиняют в русофобии и о чем на самом деле новая картина режиссера (опрос «Комсомольской правды»). URL: <https://www.ural.kp.ru/daily/26687.5/3710785/>

13. Яковлева Е. «Нет сердца». Западные и российские кинокритики о «Нелюбви» Звягинцева. URL: http://www.aif.ru/culture/movie/net_serdca_rossiyskie_i_zapadnye_kritiki_o_nelyubvi_zvyaginceva

14. Литовская М., Савкина И. Читать нельзя изучать: книга о массовой литературе для учителей и учеников. М.; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2017. 150 с.

RUSSIAN VERSIONS OF THE SCANDINAVIAN CRIMINAL TV SERIES: A REMAKE IN THE CONTEXT OF FOREIGN CULTURE

Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies, 2020, 13, pp. 97–109. DOI: 10.17223/24099554/13/6

Olga N. Turysheva, Ural Federal University (Ekaterinburg, Russian Federation). E-mail: oltur3@yandex.ru

Keywords: Scandinavian crime series, *Crime*, *Bridge*, a remake of television series, image of the criminal, image of a detective story, theme of the family in cinema.

The article dwells on the Russian television detectives based on the popular Scandinavian TV series *Murder* (*Forbrydelsen*, Denmark, Sweden, Norway, 2007) and *The Bridge* (*Bron*, Sweden, Denmark, 2011). The Russian version of *Murder* entitled *Crime* was released in 2016; the version of *The Bridge*, retaining its precedent name, in 2018. The changes made by Russian scenarists seem quite relevant in the context of

the conversation about the specificity of the national picture of the world. According to the author's hypothesis, the difference in the embodiment of the criminal plot is "tied" to different systems of ideas about certain aspects of social life – European and Russian. First, these are ideas about gender behaviour and the norm of intra-familial relations. In *Crime*, such representations entail fundamental changes in the motives of the crime. The murderer of the girl in the Scandinavian original is depicted as a substitute father, who appropriated the right to punish the child out of the patriarchal considerations on the norms of parent-child relations. The creators of the Russian film change the motives of the criminal: from a paranoid obsessed with serving the family, he turns into a cold-blooded and cynical avenger, acting for reasons of self-assertion. Answering the question why in the final of the Russian version the criminal has unconvincing motives that contradict the original concept of his image, the author turns to the methodology of the American anthropologist Harold Garfinkel and concludes that the Scandinavian version contradicts the ideas of intra-familial interaction, normative within the framework of the Russian culture. Therefore, Russian scriptwriters reduce the meanings associated with the accentuation of parental guilt. The same conclusion is drawn from the comparison of the Scandinavian *The Bridge* and its Russian version. In this case, the subject of comparison is the concept of the protagonist's character who conducts the investigation. In the precedent film, Detective Saga Noren's inability to interact with other people is associated with her and her sister being victims of maternal arbitrariness and mental distress. In the Russian version, her strange behavior is explained not by her childhood trauma, but by her belonging to European culture. Thus, both Russian versions get rid of the motives that do not correspond to the cultural norms of parent-child relations, within which parents are never condemned (even in a situation of overt abuse). In *Crime*, it leads to an altered concept of the murder, in *The Bridge* – to an altered concept of the protagonist.

References

1. *Forbrydelsen*. (2007–2012) [Series]. Directed by B. Larsen, K. Nyholm et al. Danish Radio Studio. Channel DR 1. Denmark, Sweden, Norway. [Online] Available from: <https://www.imdb.com/title/tt0826760/>.
2. *Bron*. (2011–2018.) [Series]. Directed by H. Rosenfeldt. Filmance International / Nimbus Film. Channels SVT 1, DR 1. Sweden, Denmark. [Online] Available from: <https://www.svtplay.se/bron>.
3. *Prestuplenie*. (2016) [Series]. Directed by M. Vasilenko. VayT Media. Channel Russia 1. Russia. [Online] Available from: <https://www.kinopoisk.ru/film/prestuplenie-2016-929776/>.
4. *Most*. (2018) [Series]. Directed by K. Statsky, M. Vasilenko. Endemol Shine / Vayt Media/NTV. Channel NTV. Russia. [Online] Available from: <https://www.ntv.ru/serial/Most/>.
5. Efimova, I.A. (2018) K voprosu ob adaptatsii zarubezhnogo seriala [On the adaptation of a foreign series]. In: *Aktual'nye voprosy razvitiya industrii kino i televi-*

deniya v sovremennoy Rossii [On the problems of the film and television industry in modern Russia]. St. Petersburg: St. Petersburg State Institute of Cinema and Television. pp. 129–132.

6. Ryabikov, M. (n.d.) *Chem otlichaetsya nash serial “Most” ot shvedsko-datskogo originala* [What is the difference between our series “Bridge” and the Swedish-Danish original]. [Online] Available from: <http://www.starhit.ru/video/chem-otlichaetsya-nash-serial-most-ot-shvedsko-datskogo-originala-143298>.

7. *Ubiystvo* [The Murder]. (2011–2014). [Series]. Directed by B. Anderson, A. Holland et al. Fox Television Studios. Channel AMC. USA. [Online] Available from: <https://www.amc.com/shows/the-killing>

8. Garfinkel, H. (2007) *Issledovaniya po etnometodologii* [Studies in Ethnomethodology]. St. Petersburg: Piter.

9. The Russian Federation. (n.d.) *Federal Law on Amendments to Article 116 of the Criminal Code of the Russian Federation*. [Online] Available from: <http://publication.pravo.gov.ru/Document/View/0001201702070049>.

10. Boytsova, A. (2017) *Putin podpisal zakon o dekriminalizatsii poboev v sem'e* [Putin signed the law on decriminalization of domestic violence]. [Online] Available from: <https://www.rbc.ru/politics/07/02/2017/5899de8e9a79479489b2cd98>.

11. *Nelyubov'* [Loveless]. (2017) [Film]. Directed by A. Zvyagintsev. Non-Stop Production, Fetisov Illusion, Why Not Productions, Senator Film, Les Films du Fleuve. Russia, France, Germany, Belgium. [Online] Available from: <http://sonyclassics.com/loveless/>.

12. Ryabtsev, A. (n.d.) *Nelyubov' kak sostoyanie obshchestva. Za chto Zvyagintseva opyat' obvinyayut v rusofobii i o chem na samom dele novaya kartina rezhissera (opros “Komsomol'skoy pravdy”)* [Lovelessness as a state of society. Why Zvyagintsev is accused of Russophobia and what the new director's picture is really about (a poll conducted by “Komsomolskaya Pravda”)]. [Online] Available from: <https://www.ural.kp.ru/daily/26687.5/3710785/>.

13. Yakovleva, E. (n.d.) “*Net serdtsa*”. *Zapadnye i rossiyskie kinokritiki o “Nelyubvi” Zvyagintseva* [“They have no Heart”. Western and Russian film critics about “Loveless” by Zvyagintsev]. [Online] Available from: http://www.aif.ru/culture/movie/net_serdca_rossiyskie_i_zapadnye_kritiki_o_nelyubvi_zvyagintseva.

14. Litovskaya, M. & Savkina, I. (2017) *Chitat' nel'zya izuchat'. Kniga o massovoy lite-rature dlya uchiteley i uchenikov* [To read not to study. The book on mass literature for teachers and students]. Moscow; Yekaterinburg: Kabinetnyy uchenyy.

ИМАГОЛОГИЯ

УДК 821.161.1

DOI: 10.17223/24099554/13/7

Е.О. Третьяков

РОССИЯ В «МЕРТВЫХ ДУШАХ» Н.В. ГОГОЛЯ КАК МЕТАФИЗИЧЕСКИ ИМАГОЛОГИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО

Проводится мысль о том, что сюжет «Мертвых душ» Н.В. Гоголя является модификацией лиминальной схемы событийной цепи, кульминация которой – «пересечение границы между жизнью и смертью» (В. Тюпа). Лиминальная интрига в «Мертвых душах» развивается в двух хронотопических моделях: в реальном пространстве «предсмертья» – российской провинции – и в метафизическом пространстве «послесмертья», что определяет Россию в поэме как субстанциально имагологический образ, всегда чуждый по определению.

Ключевые слова: Н.В. Гоголь, «Мертвые души», проблема пространства, лиминальная интрига.

А.В. Михайлов в статье «“Приготовительная школа эстетики” Жана-Поля – теория и роман» отмечает принадлежность Жана-Поля (Рихтера) к традиции «учености», «риторичности»: «Для него “книга” самый естественный и близкий, находящийся под рукой символ мира и жизни и сам мир – беспрестанно читаемый, состоящий из множества знаков “текст”» [1. С. 11]. Нечто подобное можно сказать и о Гоголе; вот почему его «Мертвые души», составленные из самостоятельных глав, в итоге представляют собой «невидимую для простого ока ткань» русской жизни (и, добавим, всечеловеческой смерти) «со всеми запутанными нитями и узлами» [2. С. 196]. В этом смысле текст гоголевской «книги» структурно и семиотически подобен свитку, который определяет последовательность ознакомления с его

содержанием. Разворачивание повествования сопровождается непрерывным наращением смысловой нагруженности каждой детали творимого в нем мирозобраза, поэтому следование нарративу имеет принципиальное значение не только для реципиента, но и для интерпретатора текста Гоголя; одновременно с тем приобретение или актуализация нового смысла заставляет каждый раз пересматривать и переосмысливать все предшествующие случаи возникновения в повествовании той или иной реалии, а значит – по-иному расставлять акценты в понимании и истолковании всего их массива. В конечном итоге приходит осознание того, что «вещи не просто могут *служить символами*, не мы вкладываем в них символическое содержание; они *суть символы*, и задача познающего субъекта сводится к раскрытию их истинного значения (курсив П.М. Бицилли. – *Е.Т.*)» [3. С. 15], т.е. физическое неотделимо от метафизического, вещное – от символического; однако для Гоголя важнейшим является *процесс*, а не результат, *движение*, а не достижение пункта назначения – более того, *процесс* в данном случае *сополагается с результатом*, а *движение и есть пункт назначения*.

Думается, именно поэтому замысел «Мертвых душ» как трилогии так и остался нереализованным: гоголевские аналоги дантовских «Ада», «Чистилища» и «Рая» были воплощены уже в первой части предполагаемого триптиха, растворены в ней, и внимательному читателю Гоголя остается лишь не неосознанно улавливать временами их присутствие, но сознательно устремиться по пути возрождения своей живой души. Чтение становится актом как интеллектуальным, подразумевающим самосознание, так и духовным, за которым – работа по воскрешению души; что же касается внутритекстовой реальности, то процессуальность ее самоосуществления неразрывно связана с протяженностью бытования «подвижного, свободного, непредсказуемого» слова Гоголя, способного, по замечанию М.Н. Виролайнен, извлечь героев поэмы из «низменного состояния» [4. С. 367].

Как известно, идея создания произведения, ставшего высшим достижением творческого гения Гоголя и подлинной «энциклопедией русской жизни», – масштабной национальной эпопеи «Мертвые души» – возникает у писателя одновременно с замыслом «Ревизора», который был воплощен в период с осени 1835 г. по весну 1836 г. Гоголь – и это представляется принципиально важным – в одно время

работает над двумя вариантами «русского чисто анекдота», которые нашли свое воплощение в «высокой комедии» и в поэме. Это обуславливает то, что между двумя произведениями наличествует множество переключек, более того, последние пять «городских» глав «Мертвых душ» представляют, по сути, вариацию истории Хлестакова. Другое дело, что «Ревизор» примыкает к эстетической парадигме «Арабесок» и представляет собой во многом полемику с «Записками сумасшедшего», тогда как «Мертвые души» устремлены к будущему 3-му тому первого гоголевского собрания сочинений 1843 г. и посвящены проблеме поиска «живой души» в бытовой реальности, оборачивающейся на проверку проявлением бытийных законов мироустройства. Эти отношения превращают две вершины гоголевского творчества в своеобразную концептуальную диалогию, связывающую парадигмы «Арабесок» и повестей «петербургского» цикла и становящуюся идейным и художественным центром обеих. Именно здесь крайне заостряется проблема самоопределения человека, принимающая в «петербургских повестях» воистину онтологически-глобальный масштаб и связывающаяся с гоголевской экзистенциальной антропологией¹.

Еще в первой повести сборника «Миргород» – «Старосветские помещики» – Гоголь заявляет проблему единства духовной сущности и телесного начала в человеке как единственного способа существования в реальности. В эпилоге повести репрезентируется трагический раскол между этими составляющими человеческого существа, определяющий редукцию того «света», что был ознаменован этой синкретичной целостностью. Впоследствии это отражается и в «Тарасе Бульбе», эпический мир которого оказывается расколот на две части и потому обречен на исчезновение, и в «Вие», герои которого ведут настолько бездуховное существование, что осознание его бессмысленности становится достойной причиной покончить с ним. Наконец, своего апофеоза пошлость достигает в «Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», становясь безрадостным уделом человеческой жизни. Осколками рассыпается

¹ Безусловно, в данном случае это непосредственным образом связано с тем, что «злостью дня», определяющей умонастроение интеллектуальной элиты 1830-х гг., являлась проблема национальной самоидентификации (см. об этом: [5. С. 57]).

семья, духовность покидает человека, который живет исключительно жизнью тела, погрязают в бесконечной и бессмысленной судебной тяжбе прежде лучшие друзья... Мир распадается на части.

В «Арабесках», где воплощением этого мира выступает Невский проспект, в описании Гоголя становящийся подобием анатомического театра, неестественная раздробленность достигает апогея и мыслится уже не как отступление от нормы, но как самая норма, обуславливая восприятие абсурда как мирозидительной категории (что впоследствии будет явлено в «петербургских повестях»). Ввиду этого вспомним, что М. Вайскопф возводит последовательность, в которой Чичиков посещает помещиков, к стадияльности тягостных эмоциональных состояний, которые претерпевает в валентинианском мифе София, отлученная от горного света. «Это: 1) *печаль, тоска*, вызванная неспособностью удержать свет; 2) *страх* потерять жизнь; 3) *замешательство*, смятение либо *ожесточение*, иступление, ярость; 4) *невежество* или неведение, объединяющее на своей основе все предшествующие состояния; и, наконец, 5) переходная стадия – *обращение* (курсив М. Вайскопфа. – *Е.Т.*), поворотный пункт, источник бытия, промежуточного между материей и духом, тьмой – и утраченным светом» [6. С. 517–518].

Думается, что гностическая тема падшего Логоса, в русле которой исследователь интерпретирует пятерых гоголевских помещиков как «суммарный образ падшего ангела, корреспондирующий с образом России как падшей Софии» [Там же. С. 517], проявляется и в «Миргороде», расположение повестей которого также воспроизводит схему стадий падения Софии – исключая последнюю, что определяет исключительно пессимистический пафос Гоголя, и в повестях «Арабесок», каждая из которых в той или иной степени воссоздает эти архетипические комплексы в различных комбинациях. В «Записках сумасшедшего» также намечена последняя фаза, овеществляющаяся в тройке «быстрых, как вихорь, коней» и в дальнейшем явленная в образе дороги в «Ревизоре». Два этих образа совмещаются в финале «Мертвых душ», рождая знаменитый образ-символ «птицы тройки» и определяя в конечном итоге позитивный пафос гоголевской поэмы, обретший художественное воплощение в «Риме».

В этом свете вполне закономерным выглядит замысел Гоголя создать произведение о возрождении – сама логика его мировоззренче-

ской и творческой эволюции обуславливала необходимость дать образец нравственно-этического возрождения человека. Реализация же этого замысла приходится в основном на период пребывания писателя за границей, и в частности в Риме. В разгар работы над первым томом «Мертвых душ» Гоголя начинает занимать Данте, в седьмой главе поэмы это увлечение эксплицитно отразилось пародийной реминисценцией в сцене совершения купчей. Кроме того, как пишет Е.Е. Дмитриева, «это придало более четкие очертания трехчастному плану “Мертвых душ”, которые теперь, по аналогии с “Божественной комедией”, стали представляться как восхождение души человеческой, проходящей на своем пути три стадии: “Ад”, “Чистилище” и “Рай”. Это же обусловило и новое жанровое осмысление книги, которую Гоголь первоначально называл романом и которой теперь давал жанровое обозначение поэмы, что заставляло читателя дополнительно соотносить гоголевскую книгу с дантовской, поскольку <...> в начале XIX в. в России “Божественная комедия” устойчиво ассоциировалась с жанром поэмы» [7. С. 338].

Ю.В. Манн, говоря о наличии развернутых «дантовских» метафор в «Мертвых душах», указывает, в частности, на этическую индифферентность Манилова и то, что «тот факт, что Манилов открывает галерею помещиков, получает, с этой точки зрения, дополнительное, этическое обоснование. У Данте в преддверии Ада находятся те, кто не делал ни добра, ни зла» [8. С. 358]. Обращая внимание на вопрос «классической» или «романтической» интерпретации Гоголем поэмы Данте, исследователь говорит прежде всего о последовательном и обширном травестировании «Комедии» в «Мертвых душах», что на первый взгляд парадоксальным, но глубоко закономерным образом создает необходимые условия для произнесения «некого проникновенного, спасительного слова, которое обличит всю меру падения и внушит надежду на будущее» [Там же. С. 183]. Одновременно с тем представляется, что при всей бесспорной преемственности традиций прямое соотношение поэм Данте и Гоголя – это несколько упрощенный взгляд, не позволяющий в полной мере оценить самобытность и своеобразие оригинального гоголевского творения. В конце концов, по утверждению Ю.В. Манна, на самом деле план своего творения изначально мыслился Гоголем как трехчастное соединение относительно самостоятельных, завер-

шенных произведений [9]. И далее указывается на то, что определение «Мертвых душ» как поэмы приходит к Гоголю с осознанием их жанровой уникальности, которая заключалась не только в универсальной установке автора, преодолевавшей односторонность комического и тем более сатирического ракурса произведения (вспомним: «Вся Русь отзовется в нем»), но и в символической значимости, определявшейся обращением к коренным, сущностным вопросам предназначения России и, шире, человеческого бытия вообще [10].

В свою очередь, Е.Е. Дмитриева также констатирует, что, «повидимому, основной импульс, который Гоголь получил от чтения “Божественной комедии”, был идеей показать историю человеческой души, проходящей через определенные стадии – от состояния греховности к просветлению, – историю, получающую конкретное воплощение в индивидуальной судьбе центрального персонажа» [7. С. 337–338]. Это утверждение соотносится как с идеей М. Вайскопфа о стадиях падений Софии, так и с представленной в настоящей статье интерпретацией произведений Гоголя как концептуального единства, в центре которого – проблема раздробленности мироздания, находящей свое отражение как в разобщенности бытования социума, так и в бытии отдельного человека, и поиски ее решения.

Как бы то ни было, столь пространное рассуждение, посвященное своего рода однонаправленному творческому диалогу Данте и Гоголя, обуславливается тем, что загадка «Мертвых душ», несмотря на более чем полуторавековую историю изучения поэмы, так до сих пор и не разгадана, в связи с чем следует констатировать справедливость суждения В.В. Набокова о том, что «если <...> видеть в нем (Чичикове. – Е.Т.) особь, которая движется в особой, гоголевской круговерти, то абстрактное представление о жульнической торговле крепостными наполнится странной реальностью и будет означать много больше того, что мы увидели бы, рассматривая ее в свете социальных условий, царивших в России сто лет назад» [11. С. 456]. Действительно, интерес Гоголя к «Божественной Комедии» – не исключительный, но бесспорно имевший место – был вызван, думается, тем, что мировосприятие художника и – в первую очередь – его видение человека и универсума в целом во многом сближается со средневековым сознанием, что во многом отражается – пусть и полемично – в поэме Данте, одной из уникальных и глобальных осо-

бенностей которого является то, что «противоположность “внешнего” и “внутреннего”, видимого и невидимого мыслится как противоположность образа истины и самой истины, кажущегося и действительного», и мир телесный «существует не сам по себе, он обладает лишь призрачным бытием» [3. С. 23]. Этот парадокс, сформулированный П.М. Бицилли с опорой на средневекового философа Ришара де Сен-Виктора и богослова Фра Джордано да Ривальто следующим образом: «Мир телесный обладает меньшей реальностью, нежели мир духовный, и меньшей самостоятельностью... Он – *только тень истины, но не сама истина* (курсив П.М. Бицилли. – *Е.Т.*)» [Там же], – вписывается в контекст того, что в 1830-е гг. «в образованных кругах русского общества вопрос о соотношении материального и духовного рассматривался именно в отвлеченно-философском плане» [12. С. 13]. Вместе с тем А.Я. Гуревич отмечает, что «дух человеческий <...> не в состоянии схватить истину иначе, как при посредстве материальной вещей» [13. С. 77], а М. Вайскопф указывает на вынашиваемую романтиками идею «величественного тождества материи и духа, выявления единой творческой “мысли”, разлитой в природе и искусстве» [14. С. 173, 174–175, 238, 246], а также на то, что «общая тяга к синтезу и синкретизму отзывалась различными, но всегда устремленными к “единству” духа и мира тенденциями», что, в частности, выражалось в том, что «верноподданическая литература» культивировала «имперский утопизм» в форме «“органического” единства России, рисуемой в манере, завещанной Ломоносовым, как телесный образ».

Ссылаясь, с одной стороны, на эти мировоззренческие установки эпохи, а с другой – на специфику средневекового сознания, явно отпечатавшегося в мышлении Гоголя, и постулируя полемичную по отношению к высказываниям П.М. Бицилли концепцию условности, конвенциональности, лежащей в основе разделения мира на материальную и духовную сферы, М. Вайскопф говорит о явленных в гоголевском творчестве «перекодировке, лишенной какой-либо процессуальности», и «вихревом расширении сакральной сферы», а С.А. Гончаров пишет о том, что «гоголевский смысл имеет иерархическую структуру, восходя от эмпирического к универсальному и библейскому», и «смысловая энергия» перманентных «символических “мерцаний”» в результате формирует открытый символический

сверхсмысл [15. С. 99–101]. Другими словами, «речь идет об основательной и более всего выраженной на референтном уровне текста целостной ориентации писателя на средневековое миропонимание», и прежде всего – о свойственной этому миропониманию потенции «мгновенной трансформации материального в духовное» [12. С. 14].

При этом исключительной особенностью «Мертвых душ» является то, что эта «мгновенная трансформация» явлена непосредственно на уровне текста, а не является подразумеваемым смыслом. Каждая реалья создаваемого Гоголем в поэме миробраза существует на пересечении двух пространств – физического и метафизического, телесного и духовного, причем грань между этими мирами имеет характер скорее не реальной границы, а условной межи, причем – призрачной, то исчезающей, то появляющейся в совершенно ином месте. В русле семантики средневековой герменевтики каждая деталь гоголевского мира есть означающее; но, согласно гоголевской логике, помимо сокрытого за ним означаемого, сам этот знак уже несет в себе определенный смысл – наличное предстает воплощенным сущностным, совмещающим в своем бытовании постоянные колебания между принадлежностью к той или иной области бытия, тем самым нивелируя их разделение и формируя уникальное пространство, где происходит одновременное утверждение противоположных категорий.

Специфика этих категорий проясняется двумя моментами. Во-первых, оксюморон, вынесенный Гоголем в заглавие поэмы (как известно, первая часть названия – «Похождения Чичикова» – была добавлена к названию цензором А.В. Никитенко), определяет особую специфику ее понимания – не только как сочетание конкретно-исторических значений¹ и символических смыслов², но и как воплощение динамики мышления и бытия, передача их многомерности,

¹ Вспомним, что в Российской империи единица ревизского учета мужского населения при переписях в целях уточнения при налогообложении называлась «ревизской душой»; каждая «ревизская душа» считалась в наличии даже после смерти вплоть до следующей переписи. Отсюда – «мертвые души»; впрочем, определенность этого термина вызывает вопросы: неслучайно М.П. Погодин негодовал в письме Гоголю от 6 мая 1847 г.: «“Мертвых душ” – в русском языке нет. Есть души ревизские, прописные, убылые, прибылые» [16. С. 417].

² См., напр.: [17. С. 483–493].

явленной в единстве семиотического выражения; слияние контрастных значений в оксюморе осознается как вскрытие наличествующего в явлении противоречия между представлением о нем и его подлинной сущностью, что парадоксальным образом формирует целокупность бытийной ойкумены человеческого пребывания в мире. Мертвая душа как одушевленный мертвец, материальная смерть, воплощенная лиминальность – это образ, основной характеристикой которого является его неопределенная природа. Смысл гоголевского текста заключается в прояснении субстанциального значения «жизнеспирити».

Во-вторых, тот факт, что работа над «Мертвыми душами» шла преимущественно в Риме, имеет принципиальное значение. Так, в письме П.А. Плетневу от 17 марта 1842 г. Гоголь пишет: «...Уже в самой природе моей заключена способность только тогда представлять себе живо мир, когда я удалился от него. Вот почему о России я могу писать только в Риме. Только там она предстает мне вся, во всей своей громаде» [16. С. 242]. П.Е. Георгиевский говорит в «Руководстве к изучению русской словесности» (1836): «Из новейших народов итальянцы наиболее приближаются к греческому идеалу... <...> Христианская и идолопоклонническая веры сколько ни различны между собою, <...> и та и другая представляют каждая в своем роде идеальные произведения... <...> Младенец Христос, ангелы, мадонны сколько ни различны от Аполлонов, Минерв, Диан и пр., но согласны между собою в том, что человеческое возвысили до божеского или божеское низвели в круг человеческого...» [18. С. 230].

Имея, видимо, в виду эти положения Георгиевского, С.П. Шевырев постулирует идею о том, что «богатая живопись внешнего мира», представленная в «Мертвых душах» благодаря особому «ясновидению», позволившему Гоголю перенести ее «из бытия существенного в бытие идеальное искусства», есть именно следствие пребывания Гоголя в Италии: «...Небо Италии, прозрачный ее воздух, ясность каждого оттенка и каждого очерка в предмете, картинные галереи, мастерские художников, частое общение с ними, наконец, поэзия Италии воспитали в Гоголе фантазию тою стороною, которою обращена она всему внешнему миру, и дала ей такое живописное направление, такую полноту и оконченность» [2. С. 189–190]. Ф.Т. Гриффитс и С.Д. Рабинович в рамках своего исследования приемственности Данте

и Гоголя утверждают, что последний, «уединившийся в Риме ради своего великого русского романа, <...> следовал вергилианско-дантовской традиции не в меньшей степени, чем своей “романной” склонности» [5. С. 44]. В свою очередь, Н.В. Лесогор замечает, что «структурные принципы, которые, по мнению Манна, автор поэмы “Мертвые души” унаследовал от Данте (уподобление части целому, внешнего внутреннему, материального существования человека – истории его души), действительно, обусловлены <...> стремлением Н.В. Гоголя рассмотреть провиденциальный смысл повседневного, “видимого” “слоя” российской действительности» [12. С. 8].

Признавая определенную правоту всех представленных точек зрения, заявим, что наиболее плодотворным для настоящего исследования представляется обобщающее замечание Лесогор, ибо ostranenie, имеющее целью, по словам В.Б. Шкловского, «не приближение значения к нашему пониманию, а создание особого восприятия предмета, создание “видения” его, а не “узнавания”» [19. С. 68], и позволяющее взглянуть извне на давно знакомую жизнь, в данном случае, думается, в сознании Гоголя уподобляет Россию пространству смерти – без всяких негативных коннотаций, просто художнику, пребывающему в Италии, и пространство России, и гаммада инобытия представляются равно чуждыми. Разумеется, ни о какой тождественности двух этих миров не может идти и речи, однако между ними формируются вполне очевидные параллели, обусловленные тем, что в мирообразе «Мертвых душ» они занимают одно и то же художественное пространство. Возможно, именно с этим связан эффект, который выявляет А.Х. Гольденберг, отмечая, что «в “Мертвых душах” изображение зримой поверхности жизни, ее вещественной материальной природы достигает предельной концентрации, видимой натуральности. Однако амбивалентность и онтологическая глубина гоголевского слова создают эффект ostraneniya этой картины русской действительности...» [20. С. 152].

Другими словами, в поэме «Мертвые души» Гоголь моделирует уникальное художественное пространство, каждая деталь которого принадлежит одновременно двум мирам: миру «предсмертья», в качестве которого выступает российская провинция, по просторам которой колесит Чичиков, и миру «засмертья», «послесмертья», который формально есть то же самое пространство периферии России.

В.Ш. Кривонос пишет: «Изображаемая действительность оказалась изоморфной действительности реальной, но не только на “эмпирическом” уровне; так, логика повествования в “Мертвых душах” раскрывала и обнажала значение, исключительное для новой русской прозы, важнейших “универсалий” человеческого существования (например, таких как жизни и смерть), коренных проблем бытия» [21. С. 107]. Между этими мирами нет никакой мембраны, которую необходимо пересечь, чтобы оказаться «по ту сторону», показателем чего служит вынесенный в название поэмы оксюморон: каждый обитатель гоголевского мира в каждый момент существует по обе стороны смерти и смотрит на ситуацию смерти одновременно с точки зрения тела, которое покинула душа, т.е. мертвой, косной материи, и души, покинувшей тело, но при том бессмертной по определению.

Таким образом, в колеблющейся реальности робко, но вместе с тем и вполне определенно проявляется чаемый Гоголем синтез телесного и духовного как идеал человеческой природы; задачей же становится не только его прозрение, но и реализация, в пределе оборачивающаяся преодолением смерти как совмещением двух разнесенных по разным сферам бытия ипостасей пребывания человека в мире. Высказывание В.В. Набокова о том, что «непонятно, какой надо иметь склад ума, чтобы увидеть в Гоголе предшественника “натуральной школы” и реалистического живописания русской жизни» [11. С. 465], представляется бесспорным; специфика творческого сознания Гоголя, чуждого установке на внетрансцендентальное постижение бытия, позволяет говорить о нем как о предтече экзистенциализма – ибо идея осознанного присутствия человека в мире и одновременно – бытования его как сотворенного, производного от трансцендентного – божественного – бытия было крайне значимо для художника (пусть он, разумеется, и не определял его как экзистенцию), – но никак не реализма. И взаимодействие человека и универсума – основная проблема экзистенциальной философии – выступает здесь на первый план. Как говорит М.Н. Виролайнен, все герои поэмы включены «в неизмеримо большее целое: в живую и подвижную систему связей мира несовершенного, но становящегося, готовящегося к преображению» [4. С. 367].

Итак, содержательная форма гоголевской поэмы рассматривается нами на примере тотальной дихотомии самих онтологических основ

бытия, сублимированного в тексте, тогда как собственно содержание видится модификацией лиминальной (пороговой) схемы событийной цепи, «кульминационным звеном которой служит пересечение границы между жизнью и смертью», по словам В.И. Тютюпа. И далее исследователь поясняет, что понимается под лиминальной интригой: «“Архетипическая форма” (Уайт) лиминальной интриги в рамках драматургической традиции кристаллизовалась в общеизвестную каноническую схему развития действия: завязка – перипетии – кульминация – развязка. <...> Первой из четырех фаз, соответствующей канонической завязке, служит фаза *обособления* (курсив Тютюпа. – Е.Т.). Помимо внешне-пространственного ухода или затворничества, в литературе Нового времени она может быть представлена внутренней позицией, предполагающей разрыв или утрату, или существенное ослабление прежних жизненных связей. <...> Второй в этом ряду выступает перипетийная фаза *искушения* – как в смысле обращения к радостям нерегламентированной жизни и прегрешениям, так и в смысле приобретения героем жизненного опыта, повышающего уровень его жизненной искушенности. <...> Третью (кульминационную) фазу составляет собственно лиминальная фаза *испытания* (смертью). Она может выступать в архаических формах ритуально-символической смерти героя, т.е. посещения им потусторонней “страны мертвых” <...>; может заостряться до смертельного риска <...>; может и редуцироваться до встречи со смертью в той или иной форме. Вся лиминальная интрига сконцентрирована вокруг этого перехода рубежа смерти. Наконец, четвертая – фаза *преобразования*, которая может оказаться и нулевой (несимволическая смерть, безвозвратная гибель). Здесь <...> имеет место перемена статуса героя – внешнего (социального) или, особенно в новейшее время, внутреннего (ментального)» [22. С. 6, 7].

Несложно заметить, что в «Мертвых душах» эта схема реализована полностью, а некоторые ее элементы актуализируются даже неоднократно в различных модификациях, хотя последовательность выделенных этапов перемешана вплоть до того, что первые две фазы явлены лишь в заключительной, одиннадцатой главе поэмы, тогда как кульминация в том или ином виде растянута практически на все повествование (приведем лишь пару примеров: нанесение Чичиковым визита каждому из помещиков-душевноладельцев вполне соответ-

ствуется посещению «страны мертвых», столкновение с Ноздревым после отказа завершать начатую партию в шашки видится сниженным и травестированным аналогом ситуации «смертельного риска», встреча с похоронной процессией при выезде из города есть пресловутая «встреча со смертью», которая «в той или иной форме» присутствует во всем произведении – начиная с его названия), а преобразование не совершается единомоментно, но периодически возникает на протяжении всего действия, так и не приобретая окончательного характера (обратим в связи с этим внимание на те моменты, когда рассуждения Чичикова сливаются с размышлениями автора и становятся непонятно, кому принадлежит суждение).

Помимо этой перетасовки этапов развития действия лиминальной интриги, она также развивается в двух хронологических моделях, определяя события, происходящие как в пространстве «предсмертья», так и в метафизическом пространстве «послесмертья». В этом смысле чичиковская забота о своем потомстве или намерение Плюшкина отписать в духовной потрафившему ему посетителю сломанные серебряные часы есть взгляд на феномен смерти до момента ее наступления, тогда как, например, расхваливание Собакевичем достоинств мертвых крепостных – рефлексия по поводу смерти, в некотором роде ретроспективная по отношению к ней, т.е. Собакевич в определенном смысле оценивает смерть, находясь в ситуации «засмертья». Таким образом, в «Мертвых душах» парадоксальным образом представлено доказательство неправоты Эпикура, некогда высказавшего логичное соображение о том, что когда мы здесь, смерти нет, а когда смерть здесь, уже нет нас, – смерть самыми разнообразными способами присутствует в гоголевской поэме, проливая свет на самую изображаемую жизнь и как демонстрируя свое преддверие, так и приоткрывая покров над изнанкой, которая есть трансцендентная сущность наиболее сакральной составляющей пребывания человека в мире. И в связи с рассмотрением поэмы Гоголя нельзя не признать правоты О. Финка, который говорит в своем трактате «Основные феномены человеческого бытия»: «Поскольку смерть, строго говоря, не есть феномен, но пронизывает все феномены жизни человека и бросает на них свою тень, является пустотой ничто, пугающей нас, но и наполняющей глубочайшим доверием, постольку она представляет собой самый “интерпретируемый” момент бытия» (цит. по: [22. С. 3]).

Более того, воронка лиминальной интриги как субстанционального фундамента «Мертвых душ» втягивает в себя и проекцию автора, возникающего в тексте в ипостасях как экзегетического повествователя, так и диегетического рассказчика; он также проходит испытание смертью (в этом смысле, в частности, работа над «эпосом нового времени» в Вене, Париже и Риме может быть расценена как фаза обособления; сам Гоголь признается в письме В.А. Жуковскому от 4 января 1840 г.: «...Какое странное мое существование в России! <...> Несколько раз брался за перо писать к вам и как деревянный стоял перед столом, казалось, как будто застыли все нервы, находящиеся в соприкосновении с моим мозгом, и голова моя окаменела» [16. С. 166]. Разумеется, речь идет не о тождестве реальной личности Гоголя и явленного в произведении alter ego художника, но лишь о формировании целостной картины из разнородных фрагментов). Безусловно, эти «мерцания» увеличивают сложность интерпретации принципиальной амбивалентности всех элементов колеблющегося уже между тремя пространствами мирообраза поэмы (миром «предсмертья», миром «засмертья» и миром, в котором пребывает автор, временами эксплицитно проявляющийся в тексте); хрестоматийный образ «птицы тройки», символизирующий спиритуализацию пространства России, занимает в связи с этим закономерное место воплощения этого неразрывного единства жизни, смерти и междупутья эстетического самоопределения художника.

Дополнительную сложность привносит также потенциал «Мертвых душ» как воплощения национального эпоса, которому не свойственна подобная амбивалентность; впрочем, это не отменяет правомерности предложенной гипотезы, но лишь намечает еще один путь дальнейшего исследования проблемы. Наконец, все это замыкается на важнейшую для Гоголя проблему экзистенциального самоопределения личности, уже осложненную дидактической задачей, начинавшей довлеть над творчеством писателя и заставлявшей его постулировать необходимость совершенствования каждого человека. Альтернатива была продемонстрирована в «Ревизоре» – грозное предостережение прозвучало, ныне же нужно было указать путь, ступив на который люди стали бы «живые, а не мертвые души», а человек как таковой – обрел утраченное синкретичное единство материи и духа и вернул гармонию миру. Вместе с тем своеобразие

танатологии, неразрывным образом связанной с онтологией, антропологией и метафизикой, подсвеченными «символическими “мерцаниями”» (С.А. Гончаров), образует уникальную многосмысловую целокупность, обуславливающую невозможность исчерпывающей трактовки и незавершенность – более того, принципиальную незавершимость – гоголевского шедевра, ибо Россия предстает в поэме субстанциально имагологическим пространством, всегда чуждым по определению и потому представляющим собой непостижимый феномен.

Литература

1. Михайлов А.В. «Приготовительная школа эстетики» Жана-Поля – теория и роман // Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики. М.: Искусство, 1981. С. 8–47.
2. Шевырев С.П. Похождения Чичикова, или Мертвые души. Поэма Н.В. Гоголя. Статья вторая // Шевырев С.П. Об отечественной словесности. М.: Высшая школа, 2004. С. 181–203.
3. Бицилли П.М. Элементы средневековой культуры. СПб.: Мифрил, 1995. 264 с.
4. Виролайнен М.Н. Эпоха слова // Виролайнен М.Н. Исторические метаморфозы русской словесности. СПб.: Амфора, 2007. С. 335–406.
5. Гриффитс Ф.Т., Рабинович С.Д. Третий Рим: Классический эпос и русский роман (от Гоголя до Пастернака). М.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2005. 336 с.
6. Вайскопф М. Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. М.: РГГУ, 2002. 686 с.
7. История русской литературы XIX в.: в 3 ч. М.: ВЛАДОС, 2005. Ч. 2. 524 с.
8. Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. М.: Худож. лит., 1988. 413 с.
9. Манн Ю.В. Смелость изобретения. Черты художественного мира Гоголя. М.: Дет. Лит., 1985. 144 с.
10. Манн Ю.В. В поисках живой души: писатель–критика–читатель. М.: Книга, 1987. 352 с.
11. Набоков В.В. Американский период: собрание сочинений: в 5 т. СПб.: Симпозиум, 1999. Т. 1. 608 с.
12. Лесогор Н.В. «Дантовский текст» в творчестве Н.В. Гоголя: генезис и поэтика: учебное пособие. Кемерово: КемГУ, 2010. 231 с.
13. Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. М.: Искусство, 1984. 352 с.
14. Вайскопф М. Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. М.: Радикс, 1993. 590 с.
15. Гончаров С.А. Творчество Н.В. Гоголя и традиции учительской культуры. СПб.: Изд-во РГПУ, 1992. 155 с.
16. Гоголь Н.В. Переписка: в 2 т. М.: Художественная литература, 1988. Т. 1. 479 с.

17. Кривонос В.Ш. Символическое пространство в «Мертвых душах» Гоголя // Феномен Гоголя. СПб.: Петрополис, 2011. С. 483–493.

18. Русские эстетические трактаты первой трети XIX века: в 2 т. М.: Искусство, 1974. Т. 1. 408 с.

19. Шкловский В.Б. Гамбургский счет. М.: Советский писатель, 1990. 544 с.

20. Гольденберг А.Х. Архетипы в поэтике Н.В. Гоголя. Волгоград: Перемена, 2007. 261 с.

21. Кривонос В.Ш. «Мертвые души» Гоголя и становление новой русской прозы. Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1985. 157 с.

22. Феномен смерти в художественном изображении. Кемерово: Изд-во КемГУ, 2012. 131 с.

RUSSIA IN *DEAD SOULS* BY NIKOLAI GOGOL AS A METAPHYSICAL IMAGOLOGICAL SPACE

Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies, 2020, 13, pp. 110–127. DOI: 10.17223/24099554/13/7

Evgeniy O. Tretyakov, Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: shvarcengopf@mail.ru.

Keywords: Nikolai Gogol, *Dead Souls*, problem of space, liminal intrigue.

This article postulates the idea that each reality of the world-image Gogol creates in the poem *Dead Souls* exists at the intersection of two spaces, physical and metaphysical. The border between these worlds is conditional, ghostly, rather than real. As medieval hermeneutics says, every detail of Gogol's world is a signifier; but, according to Gogol's logic, the sign itself has a certain meaning in itself: the visible appears to be the embodied essential which, in its existence, combines constant fluctuations between belonging to one or another area of being. The division of these areas is annihilated, and a unique space is formed. In this space, the simultaneous approval of opposite categories occurs. The specificity of these categories is clarified by two points. Firstly, the oxymoron, which Gogol makes the title of the poem, determines the specifics of its understanding. A dead soul as an animated dead, material death, embodied liminality is an image, the main characteristic of which is its indefinite nature. The sense of Gogol's text lies in clarifying the substantial meaning of "life-death". Secondly, the fact that the work on *Dead Souls* was carried out mainly in Rome is of fundamental importance. This estrangement likens Russia to the space of death, without any negative connotations, in Gogol's mind. The artist, who lives in Italy, perceives the space of Russia and the hammada of otherness as equally alien. Undoubtedly, there can be no talk of any identity of these two worlds; however, quite obvious parallels are formed between them, which are due to the fact that they occupy the same artistic space in the world image of *Dead Souls*. In this regard, each inhabitant of Gogol's world exists at each moment on both sides of death and looks at the situation of death simultaneously from the point of view of the body that the soul left, i.e., a dead, inert matter, and the soul that left the body, but at the same time immortal by

definition. Thus, in a fluctuating reality, the synthesis of the physical and the spiritual as an ideal of human nature, as perceived by Gogol, is manifested quite timidly, but, at the same time, as perceived by Gogol. The task of the writer becomes not only his insight, but also realization, which turns into the overcoming of death as a combination of two hypostases of a human's stay in the world that are separated in different spheres of being. So, the author examines the content form of Gogol's poem on the example of the total dichotomy of the ontological foundations of being depicted in the text; the content is seen as a modification of the liminal (threshold) schema of the event chain, "the culminating link of which is the crossing of the boundary between life and death," according to V.I. Tyupa. All this defines Russia in *Dead Souls* as a metaphysical imagological representation, inherently alien, which makes it impossible to make a final interpretation of the poem.

References

1. Mikhaylov, A.V. (1981) "Prigotovitel'naya shkola estetiki" Zhana-Polya – teoriya i roman ["Preparatory School of Aesthetics" by Jean Paul: Theory and Novel]. In: Jean Paul. *Prigotovitel'naya shkola estetiki* [Preparatory School of Aesthetics]. Translated from German by A. Mikhaylov. Moscow: Iskustvo. pp. 8-47.
2. Shevryev, S.P. (2004) *Ob otechestvennoy slovesnosti* [On Domestic Literature]. Moscow: Vysshaya shkola. pp. 181–203.
3. Bitsilli, P.M. (1995) *Elementy srednevekovoy kul'tury* [Elements of Medieval Culture]. St. Petersburg: Mifril.
4. Virolaynen, M.N. (2007) *Istoricheskie metamorfozy russkoy slovesnosti* [Historical Metamorphoses of Russian Literature]. St. Petersburg: Amfora. pp. 335–406.
5. Griffiths, F.T. & Rabinovich, S.D. (2005) *Tretiy Rim: Klassicheskiy epos i russkiy roman (ot Gogolya do Pasternaka)* [A Third Rome: The Classical Epic and the Russian Novel (From Gogol to Pasternak)]. Moscow: Izd-vo Ivana Limbakha.
6. Weisskopf, M. (2002) *Syuzhet Gogolya: Morfologiya. Ideologiya. Kontekst* [Gogol's Plot: Morphology. Ideology. Context]. Moscow: RSUH.
7. Korovin, V.I. (ed.) (2005) *Istoriya russkoy literatury XIX v.: V 3 ch.* [The History of Russian Literature of the Nineteenth Century: In 3 Parts]. Pt. 2. Moscow: VLADOS.
8. Mann, Yu.V. (1988) *Poetika Gogolya* [Gogol's Poetics]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura.
9. Mann, Yu.V. (1985) *Smelost' izobreteniya. Cherty khudozhestvennogo mira Gogolya* [The Courage of the Invention. Features of Gogol's Artistic World]. Moscow: Detskaya literatura.
10. Mann, Yu.V. (1987) *V poiskakh zhivoy dushi: pisatel'–kritika–chitatel'* [In Search of a Living Soul: Writer–Criticism–Reader]. Moscow: Kniga.
11. Nabokov, V.V. (1999) *Amerikanskiy period: sobranie sochineniy: V 5 t.* [The American Period: Collection of Works: In 5 Vols]. Vol. 1. St. Petersburg: Simpozium.

12. Lesogor, N.V. (2010) *“Dantovskiy tekst” v tvorchestve N.V. Gogolya: genezis i poetika* [“Dante’s Text” in N.V. Gogol’s Oeuvre: Genesis and Poetics]. Kemerovo: Kemerovo State University.
13. Gurevich, A.Ya. (1984) *Kategorii srednevekovoy kul’tury* [Categories of Medieval Culture]. Moscow: Iskusstvo.
14. Weisskopf, M. (2002) *Syuzhet Gogolya: Morfologiya. Ideologiya. Kontekst* [Gogol’s Plot: Morphology. Ideology. Context]. Moscow: RSUH.
15. Goncharov, S.A. (1992) *Tvorchestvo N.V. Gogolya i traditsii uchitel’skoy kul’tury* [N.V. Gogol’s Oeuvre and the Traditions of Teacher Culture]. St. Petersburg: Russian State Pedagogical University.
16. Gogol’, N.V. (1988) *Perepiska: V 2 t.* [Correspondence: In 2 Vols]. Vol. 1. Moscow: Khudozhestvennaya literatura.
17. Krivonos, V.Sh. (2011) Simvolicheskoe prostranstvo v “Mertvykh dushakh” Gogolya [The Symbolic Space in Gogol’s “Dead Souls”]. In: Virolainen, M.N. & Karpov, A.A. (eds) *Fenomen Gogolya* [Gogol’s Phenomenon]. St. Petersburg: Petropolis. pp. 483–493.
18. Ovsyannikov, M.F. (ed.) (1974) *Russkie esteticheskie traktaty pervoy trety XIX veka: V 2 t.* [Russian Aesthetic Treatises of the First Third of the Nineteenth Century: In 2 Vols]. Vol. 1. Moscow: Iskusstvo.
19. Shklovskiy, V.B. (1990) *Gamburgskiy schet* [The Hamburg Score]. Moscow: Sovetskiy pisatel’.
20. Gol’denberg, A.Kh. (2007) *Arkhetipy v poetike N.V. Gogolya* [Archetypes in Gogol’s Poetics]. Volgograd: Peremena.
21. Krivonos, V.Sh. (1985) *“Mertvye dushi” Gogolya i stanovlenie novoy russkoy prozy* [Archetypes in Gogol’s Poetics]. Voronezh: Voronezh State University.
22. Fukson, L.Yu. & Podkovyrin, Yu.V. (eds) (2012) *Fenomen smerti v khudozhestvennom izobrazhenii* [The Phenomenon of Death in an Artistic Representation]. Kemerovo: Kemerovo State University.

Т.А. Богумил

АЛТАЙ В БИОГРАФИИ И ТВОРЧЕСТВЕ В.Я. ШИШКОВА («АЛЫЕ СУГРОБЫ»)¹

Дается обзор алтайских эпизодов биографии В.Я. Шишкова и мнений писателя о роли Алтая в его жизни и творческой судьбе, высказанных в эгодокументах. Реконструируется образ Алтая, созданный в рассказе «Алые сугробы» с опорой на ближайший претекст – роман А.Е. Новоселова «Беловодье». Анализируются цветовая и водная доминанты образа в амбивалентном единстве семантики жизни и смерти. Проводятся аналогии между сюжетом поиска Беловодья и историческим путем Советской России. Ключевые слова: Алтай, алтайский текст, Сибирь, сибирский текст, Беловодье, В.Я. Шишков, А.Е. Новоселов.

*Белые стоят на горизонте горы, все в вечных снегах,
Чуйские Альпы, Земли надгробие.*
В.Я. Шишков. Чуйские были [1. С. 233].

В.Я. Шишков оказался в Сибири по служебной надобности и душевному устремлению в 1894 г. С отличием окончив Вышневолоцкое техническое училище, уроженец г. Бежецка Тверской губернии пожелал служить в Томском округе путей сообщения, где была возможность совершенствоваться в профессии. Двадцать лет, проведенных на просторах Сибири, сформировали не только блестящего инженера, но и самобытного писателя.

На Алтай В.Я. Шишков впервые попал летом 1909 г. во главе экспедиции по исследованию путевых возможностей реки Бия. Летом 1910 г. изыскания были продолжены. Параллельно оформлению технической документации Шишков написал и опубликовал в томской газете «Сибирская жизнь» эмоциональную статью «Любителям

¹ Исследование выполнено в рамках научного проекта РФФИ № 18-412-220004 и Министерства образования и науки Алтайского края (договор Н-26) «Алтай в отечественной литературе XX–XXI вв.: культурно-туристический потенциал».

красот природы (р. Бия, Телецкое озеро, р. Чулышман)», в которой прославлял водную стихию и прибрежные пейзажи: «Цель настоящей заметки ознакомить публику, ищущую летнего отдыха, с этими поистине очаровательными местами» [2. С. 92]. Позднее полученные впечатления оформились в рассказ «На Бие» (1914), впервые опубликованный в «Алтайском альманахе».

Вторая экспедиция В.Я. Шишкова на Алтай, посвященная разведке оптимального маршрута Чуйского тракта, проходила в летние сезоны 1913 и 1914 гг. [3. С. 9–10]. Вновь инженерная работа совмещалась с писательской. По воспоминаниям В.П. Петрова, коллеги и друга Шишкова, тот много беседовал с алтайцами и русскими крестьянами, а по вечерам фиксировал услышанное и увиденное в тетради [4. С. 70]. Из этих заметок родились цикл очерков «По Чуйскому тракту» (1914), цикл рассказов «Чуйские были» (1918), рассказы «Страшный кам» (1919), «Алые сугробы» (1925) и др.

Недолгое пребывание на Алтае (по сравнению с двадцатилетним общесибирским сроком) тем не менее сыграло едва ли не ключевую роль в становлении личности начинающего писателя. В письме от 1925 г. Шишков приписывает «самое главное влияние <...> живой природе: Алтайским горам, рекам, тайге и, конечно, всякому народу» (цит. по: [3. С. 6]).

Трудности закаляли характер и с лихвой компенсировались достигнутой пользой. Так, в автобиографии 1925 г. о первой алтайской экспедиции Шишков вспоминал: «Работа была чрезвычайно опасная – Бия бушевала в своих многочисленных порогах, – но весь риск окупился впечатлениями: познакомился с бытом кержаков-староверов, теленгитов, калмыков, с культом шаманизма» [4. С. 19]. Аналогичная логика прослеживается в письме Г.Н. Потанину от 1913 г., где Шишков поначалу жалуется на дорожные обстоятельства по маршруту Бийск–Онгудай: «Мокрый, грязный, нырял по дорогам, по ужасным ухабам, наполненным грязью, скакал своей телегой по камням величиною с доброго барана, все бока отбил». Заканчивается же письмо на позитивной ноте: «В очень красивых местах живу, радуюсь и молюсь природе. От близости дивных красот душа чище становится, умягчается сердце, хочется добрым быть» [5. С. 294–295].

Неизменно восхищаясь видами Алтая, в письме Г.Н. Потанину от 1914 г. В.Я. Шишков признавался: «Я люблю Алтай крепко. С каждым

годом любовь моя растет. И не знаю, чем возмещу Алтаю ту радость и счастье, которыми он наделяет меня каждый день, каждую минуту. Если бы я был поэтом, я воспел бы его, я бесконечно стал бы прославлять его красу и мощь» [5. С. 293]. Действительно, в произведениях Шишкова об Алтае повсеместно звучит гимн прекрасной природе. Но поэтом он все-таки не был. Прозаическое перо по контрасту выводило сцены уродливой социальной действительности, наполненной насилием, обманом, грабежом... Сердце автора сочувственно отзывалось на несправедливости, чинимые инородцам русскими. По мнению Т.Г. Черняевой, «мотивы проданной дьяволу души, утраченной веры, предательской трусости» придают нравственно-философский смысл циклу «Чуйские были» [3. С. 29] – как, впрочем, и другим текстам на алтайском материале. Здесь попутно отметим, что в современном шишковедении изменился подход к изучению творческого наследия писателя. В его «обличительном» и «безысходном» реализме [6. С. 21] обнаружился «духовный реализм» (А.П. Черников). Это реализм «с элементами романтизма, глубоким психологизмом, религиозно-философским осмыслением бытия и патриотической направленностью» [7. С. 10]. Творчество В.Я. Шишкова «невозможно рассматривать вне его поиска истины в нравственном, онтологическом и философском планах» [Там же. С. 37].

В августе 1915 г. В.Я. Шишков навсегда покинул Сибирь, переехав в Петроград. Несмотря на физическое пребывание за пределами региона, писатель сохранил духовную связь с этим пространством. В своей автобиографии 1925–1926 гг. В.Я. Шишков вспоминал, как Г.Н. Потанин, под влиянием которого, собственно, и происходило становление писателя, упрекал его в том, что отъезд в столицу есть предательство и измена Сибири. На что Шишков отвечал, что Сибирь – «вторая моя родина, пожалуй, не менее близкая и понятная сердцу, чем Россия, что я переполнен впечатлениями, которых хватит мне на всю жизнь» [4. С. 25]. В автобиографических заметках писатель подводил итоги: «Около двадцати лучших лет моей жизни я кровно был связан с людьми и природой Сибири, тайгой, степями, величественными реками, горным Алтаем. Здесь родилось и стало крепнуть мое литературное дарование, и до сих пор я люблю возвращаться к сибирским темам» (цит. по: [8. С. 58]). Действительно, написанные уже в европейской части России повесть «Тайга» (1915),

романы «Ватага» (1923) и «Угрюм-река» (1933) посвящены сибирской тематике.

Рассказ «Алые сугробы» также был создан после отъезда писателя из Сибири, в 1925 г., и впервые напечатан в журнале «Красная новь» (1926. № 10). Повествование базировалось на традиционном для Русского Севера и Сибири сюжете поиска «земного рая» – Беловодья¹.

Легенда о Беловодье возникла на рубеже XVIII–XIX вв. в старообрядческой среде [12. С. 11]. Знаковой для Сибири тема Беловодья стала в научных и публицистических трудах областников: Г.Н. Потанина («Юго-западная часть Томской губернии в этнографическом отношении», 1864) и Н.М. Ядринцева («На обетованных землях», 1886; «Раскольничьи общины на границе Китая», 1886). Тогда же, в конце XIX в., легенда проникла в художественную литературу (И.П. Мельников-Печерский «В лесах» (1871), Д.Н. Мамин-Сибиряк «Три конца: уральская летопись» (1895) и др. [Там же. С. 327, прим. 99]). Беспрецедентный всплеск интереса к сюжету поиска Беловодья отмечен в русской литературе начала XX в. Это романы А.П. Чапыгина «Белый скит» (1913), А.Е. Новоселова «Беловодье» (1917), Г.Д. Гребенщикова «Чураевы» (1 часть, 1917), очерки А.Е. Новоселова «У старообрядцев Алтая» (1913), Г.Д. Гребенщикова «Алтайская Русь» (1914) и др. Примерно через десятилетие началась вторая волна – рассказ В.Я. Шишкова «Алые сугробы» (1925), повести и романы Вс.В. Иванова «Бегствующий остров» (1925) и «Гибель Железной» (1927), А.А. Караваевой «Золотой клюв» (1925), М.П. Плотникова «Беловодье» (1925), А.П. Платонова «Иван Жох» (1927), Е.Н. Пермитина «Капкан» (1928), Л.И. Гумилевского «Белые земли» (1930), В.Я. Зазубрина «Горы» (1933).

Специфика организации сюжета, бинарность системы персонажей и образов искомой утопической земли позволяет считать ближайшим претекстом рассказа Шишкова повесть Новоселова «Беловодье» [13]. Оба произведения, так сказать, двуцентричны: два главных героя (праведник и богатырь), два образа Беловодья (земледельческий «крестьянский рай» и сокровенная праведная земля «без греха», где «звоны слышны колокольные» [1. С. 358–359]). Сходен финал –

¹ См. имеющиеся анализы рассказа: [9–11].

Беловодье мнится найденным в предсмертном бреду (Панфил) и горячечном сновидении (Афоня), замещается реальным, близким к идеалу, но не идеальным пространством.

Тем самым, образ Алтая сформировался у Шишкова исходя не только из собственного жизненного опыта, но из опыта чтения художественного произведения, лежащего в начале литературной традиции произведений о Беловодье.

Образ Алтая у обоих авторов «свернут» в заглавиях произведений. У А.Е. Новоселова Алтай и есть Беловодье. Известно, что во второй половине XVIII в. Беловодьем называли Бухтарминскую и Уймонскую долины [12. С. 307–308; 14. С. 131]. Справедливо наблюдение К.В. Анисимова, что в сознании инициатора поиска Панфила спрятана «мысль о тщетности попыток найти земной рай, о том, что подлинная идиллия уже достигнута, – и она вокруг них, живущих посреди Алтайских гор» [15. С. 242]. В рассказе В.Я. Шишкова сохраняется тот же принцип метонимического отождествления части и целого. Единоначатие слов «алый» и «Алтай» позволяет считать словосочетание «алые сугробы» эквивалентом топонима.

В заглавиях основной акцент сделан на цветовой доминанте и водной стихии пространства. Происхождение слова «Беловодье» объясняли белой окраской притоков верхней Катунь, стекающих с «белков» (горных ледников), а также белой пеной горных рек Алтая [12. С. 307]. Кроме того, начиная с XVI в. прилагательное «белый» означало «чистый, свободный от чего-либо, вольный», без податей и повинностей, ничейный [Там же. С. 311–312]. Наконец, философское прочтение белизны П.А. Флоренским позволяет понять символику Беловодья во всей его метафизической глубине: «“Белый свет” есть только обозначение света как такового, чисто аналитическое прочтение его цельности. Он <...> – полнота, в нем нет никакой односторонности, ибо всякая односторонность происходит от препятствий; нет в нем никакого ущерба, никакого ограничения» [16. С. 313]. В «сакральной географии» белизна сопрягается с божественными категориями света-сияния и святости [17. С. 66–67]. У В.Я. Шишкова «вода» претерпевает метаморфозы, превращаясь в снежные «сугробы» горных вершин. Сказочный образ изобилия – «молочные реки», движение, ток жизни – оборачивается холодной неподвижностью смерти. Неслучайно на уровне этимологии и фонетического созвучия

в слове «сугроб» отчетливо слышится «гроб» (с оттенком совместности – «су-»). В финале В.Я. Шишков высказал эту ассоциацию недвусмысленным образом: «...белый погост в горах» [1. С. 374].

Намеченное заглавием контрастное единство блага и зла, жизни и смерти разворачивается в дальнейшей характеристике Алтая. Элементы ландшафта открываются странникам не просто как природные объекты, но как проявление сверхъестественного: «...с поднебесной высоты возле самых путников грохотал осатанелый водопад. Падучая вода яростно била в камни, вся дробилась в облачную пыль, пыль взлетала туманными крыльями: вот один, вот другой крылатый призрак отделяются, тихо плывут под легким ветром, протягивают к путникам седые ласковые руки, плавно повертывают в сторону и манят за собой куда-то вдаль, в волшебную долину между гор. <...> Суровым грохотом был оглушен весь свет, от земли до солнца. От грохота колыхались горы, и, казалось Афоне, тряслась земля» [Там же. С. 348]. Переживания Афони сродни ритуальному экстазу: «Он не мог и не пытался понять, что в нем творится, он весь во власти этого дьявольского грохота, этих невиданных чудес, ему хотелось и хохотать и плакать, точно он распался надвое и обезумел. <...> его душу охватывал непереносимый трепет, тяжкая радость мешала ему дышать» [Там же. С. 348]. Созданные водой «белоснежные видения» вновь обладают амбивалентной семантикой. Переживание ландшафта у героя носит нуминозный характер¹, ибо открывает в водопаде суть искомого Беловодья – таинственной, манящей, смертельно опасной и сладостной мечты – «дьявольское Беловодье» [1. С. 349]. Эта мечта принципиально недостижима, но оттого не менее притягательна. «Смещение» искомой цели обозначено в описании маршрута Недокрытовых: на пароходе Волгой, по чугунке через Урал в Сибирь, по «речище» Обь к «горищам» – Алтаю. В с. Алтайском их отправляют по тракту в с. Онгудай, оттуда в Урянхайский край. Но и там Афоня почти находит «райскую землю»

¹ Термин Рудольфа Отто, от лат. *numen* – безличная воля или могущество богов. К.Г. Юнг и М. Элиаде прибегают к нему в описаниях архаических структур сознания. «Нуминозному <...> переживанию явление открывается не как простая физическая данность, а как вещественная манифестация сверхъестественной воли и могущества» [18. С. 65].

лишь в больном бреду, а в реальности – пусть и хорошую землю, но не Беловодье.

В заглавии рассказа Шишкова белизна сочетается с алым, ярко красным цветом. Общекультурная символика алого – кровь, средоточие жизненной силы, пламя огня, закатный или рассветный солнечный свет. Единство этих понятий для писателя отражено в психологическом параллелизме, описывающем состояния персонажа и мира: «в жилах гуляет взбудораженная кровь, в небе горит солнце» [1. С. 365], синтаксическом параллелизме: «Вся кровь ударила разом в голову, огонь метнул в глаза» [Там же. С. 373], а также в олицетворении: «кровь огнем кричит» [Там же. С. 371].

Неслучайно главным ориентиром в процессе поиска «дикивинной страны» является солнце: «все на восход, к солнцу, путь свой править» Там же. С. 342], «они все вверх, гнались за солнцем, не спустили с солнца глаз», «Долго гнались за солнцем, долго не давали ему пасть на дно» [Там же. С. 345], «Солнышко красное, укажи путину верную» [Там же. С. 360]. Символика красного в христианской культуре обозначена П.А. Флоренским как «образ Божий для твари», «явление Бога на земле» [14. С. 315]. Неслучайно, описывая, как снег на вершине далекого хребта, перевалить который собирались путники, розовел «в нежных потоках утренней зари» [1. С. 356], «все гуще алели снежные вершины» [Там же. С. 357], автор фиксирует поведение Афони: «сложил молитвенно руки», шептал: «Господи, господи, снег-то какой... красный... Так бы и погулял там» [Там же]. Ответная реплика Степана вскрывает негативную семантику алых сугробов: «Может, там смерть наша сидит» [Там же].

Знаки смерти присутствовали еще при первом описании горной панорамы, представленной в поэтическом сознании Афони в виде хребтов чудовищ: «на ободранных боках кровавые подтеки», «словно вся шкура была содрана с чудовищных хребтов до самого до мяса» [Там же. С. 346]. В дальнейшем повествовании тема крови реализуется в различных регистрах: гибель лошади, сорвавшейся в пропасть и напоровшейся на острый ствол сломанного деревца [Там же. С. 353] приводит Степана к разбойничьим замыслам: «Кровь пролью, а лошадь будут наша» [Там же. С. 355]; голодный Степан нечаянно «ударил себя топором по руке и долго сосал липкую кровь из пальца» [Там же. С. 361], а после едва удержался от самоубийства, жалея

Афону: «рука <...> выронила жадный до крови нож» [1. С. 365]; убийство лошади Степаном: «Перерезанное горло ее хрипело, хлестала кровь в подставленные ковшом пляшущие пригоршни Степана. Жадно глотал кровь, захлебываясь и урча» [Там же. С. 372] – не ради себя, но ради товарища надо набраться сил, – и жертвенный прыжок над пропастью, спасение друга ценой собственной жизни [Там же. С. 373]. Как видим, тема крови раскрывается только в связи со Степаном, функционально тождественным лошади, и в определенной динамике: от убийства через самоубийство к самопожертвованию. Так постепенно реализуется заложенная в этимологии имени Степана символика тернового венца. Пространство Алтая оказывается местом, где физические испытания преображают душу героя и создают условия для экзистенциального выбора¹. В рассказе «дорога к исполнению мечты оказывается и путем постижения своей души» [20. С. 128].

Параллельно «человеческой» теме крови продолжает раскрываться «божественная» соляная образность. Верно было первое впечатление путников: «Горный дух Алтая – человеку враг» [1. С. 349]. Пространство кружит, путает, обманывает человека. Казалось бы, герои выбрались из «тюрьмы» горных котловин [Там же. С. 347], из «колючей пасти» тайги [Там же. С. 358], добрались до вершины хребта – «белый, ослепительно сияющий погост» [Там же. С. 369]. Вечером «все заалело кругом» [Там же. С. 370], но, в отличие от крови, солнечный свет не несет тепла и равнодушен к человеку: «Алые снега и небо вслушивались в человеческую речь, но были спокойны, холодны» [Там же. С. 371]. Спасение приходит не от прекрасной природы, не от могучих потусторонних сил, а от маленького человека, готового погибнуть из любви и жалости к ближнему.

Заглавие «Алые сутробы» вызывает ассоциации со сказкой «Аленький цветочек», а также с исторически и тематически близкой рассказу повестью А.С. Грина «Алые паруса» (1922), также посвященной достижению некой мечты благодаря любви и воле человека.

¹ Подобная логика движения героев «от тьмы преисподней к свету» организует сюжет повести В.Я. Шишкова с симптоматичным названием «Странники». Там также имеется эпизод мученической смерти персонажа ради спасения другого по евангельской заповеди: «Нет больше той любви, как если кто положит душу свою за друзей своих» (Ин. 15: 13) [19. С. 119, 127].

Казалось бы, финал произведения Шишкова гораздо трагичнее: гибнет человек, но в смерти своей он «взвился над провалищем» [1. С. 373], через самопожертвование реализовал свое самое высокое предназначение. Оба главных героя – Недокрытовы из села Некрытова, т.е. принадлежат к одному роду. Для патриархального сознания гибель одного из членов общины, спасительная для ее будущего, есть не трагедия, но благо. Исторический контекст (1920-е гг.), социальная стратегия государства (строительство утопического общества), политические коннотации цвета (алый стяг, красная армия, белогвардейцы) – все эти обстоятельства делают возможным прочтение словосочетания «алые сугробы» не только как образ Алтая, но и как символ России. Путь к идеальному миру Беловодья, исполненный голодом, страданием, болью, смертью, подвигом, метафорически соотносится с трудным путем, которым шла молодая Советская Россия.

Литература

1. *Шишков В.Я.* Чуйские были. Барнаул: Алт. кн. изд-во, 1986. 496 с.
2. Вячеслав Яковлевич Шишков: биобиблиогр. указ.: (к 120-летию со дня рождения) / сост. А.В. Яковенко. Томск: ТОУНБ им. А.С. Пушкина, 2008. 219 с.
3. *Черняева Т.Г.* Вячеслав Шишков и Алтай // Книга и чтение: жизнь и творчество В.Я. Шишкова. Барнаул: АКУНБ, 2009. С. 9–39.
4. Вячеслав Шишков в воспоминаниях современников. Новосибирск: Новосибир. кн. изд-во, 1987. 389 с.
5. Неопубликованные письма В.Я. Шишкова к Г.Н. Потанину // Алтай. 1957. № 10. С. 291–295.
6. *Яновский Н.Н.* Вячеслав Шишков: очерк творчества. М.: Худож. лит., 1984. 270 с.
7. *Редькин В.А.* Вячеслав Шишков: новый взгляд. Очерк творчества В.Я. Шишкова. Тверь: Твер. обл. кн.-журн. изд-во, 1999. 152 с.
8. *Бахметьев В.М.* Вячеслав Шишков: жизнь и творчество. М.: Сов. писатель, 1947. 196 с.
9. *Беломятцева Л.А.* Рассказ В.Я. Шишкова «Алые сугробы» // Книга и чтение: жизнь и творчество В.Я. Шишкова. Барнаул: АКУНБ, 2009. С. 58–63.
10. *Леваишова О.Г., Черняева Т.Г., Никитина М.Г.* Творчество В.Я. Шишкова и Сибирь // История Алтая. Барнаул: Изд-во АлтГУ, 1995. Ч. 1. С. 408–418.
11. *Носова О.А.* Образ Алтая в «Алых сугробах» В.Я. Шишкова // Алтайский текст в русской культуре. Барнаул: Изд-во АлтГУ, 2013. Вып. 5. С. 98–100.
12. *Чистов К.В.* Русская народная утопия (генезис и функции социально-утопических легенд). СПб.: Дмитрий Буланин, 2003. 539 с.

13. Новоселов А.Е. Беловодье // Образ Алтая в русской литературе. Барнаул: ИД Барнаул, 2012. С. 84–158.
14. Покровский Н.Н. К постановке вопроса о беловодской легенде и бухтарминских «каменщиках» в литературе последних лет // Общественное сознание и классовые отношения в Сибири в XIX–XX вв. Новосибирск: Наука, 1980. С. 115–133.
15. Анисимов К.В. Проблемы поэтики литературы Сибири XIX – начала XX веков: Особенности становления и развития региональной литературной традиции. Томск: Изд-во Том. ун-та, 2005. 304 с.
16. Флоренский П.А. Небесные знамения (размышления о символике цветов) // Флоренский П.А. Иконостас: избранные труды по искусству. СПб.: Русская книга, 1993. С. 307–316.
17. Теребихин Н.М. Метафизика Севера. Архангельск: Изд-во Поморск. гос. ун-та им. М.В. Ломоносова, 2004. 272 с.
18. Абаишев В.В. Русская литература Урала: проблемы геопоэтики. Пермь: Изд-во Перм. гос. нац. исслед. ун-та, 2012. 140 с.
19. Габдуллина В.И., Изранова Е.В. Библейская символика в повести В.Я. Шишкова «Странники» // Проблемы исторической поэтики. 2017. Т. 15, № 1. С. 119–133.
20. Орлова Е.А. «Африка» Е.И. Замятина и «Алые сугробы» В.Я. Шишкова: поиск мечты как форма познания души // Наследие В.Я. Шишкова: феноменология творчества (к 135-летию со дня рождения В.Я. Шишкова) / науч. ред. В.А. Редькина. Тверь: Изд-во Твер. гос. ун-та, 2010. С. 127–131.

ALTAI IN THE BIOGRAPHY AND LITERARY WORKS OF VYACHESLAV SHISHKOV (SCARLET SNOWDRIFTS)

Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies, 2020, 13, pp. 128–140. DOI: 10.17223/24099554/13/8

Tatiana A. Bogumil, Altai State Pedagogical University (Barnaul, Russian Federation).
E-mail: tbogumil@mail.ru

Keywords: Altai, Altai text, Siberia, Siberian text, Belovodie, Vyacheslav Shishkov.

The study is supported by the Russian Foundation for Basic Research (RFBR) and the Government of the Altai Territory Grant No. 18-412-220004 “Altai in the Domestic Literature of the 20th–21st Centuries: Cultural and Tourist Potential”.

The article gives an overview of the Altai episodes of the biography of Vyacheslav Shishkov, as well as an overview of the writer’s opinions about the role of Altai in his life and creative destiny. They were expressed in egodocuments. Shishkov was in Altai in the summers of 1909 and 1910. He headed an expedition to explore the travel potential of the Biya River. His second expedition to Altai was in the summers of 1913 and 1914. It was devoted to the exploration of an optimal route for the Chuya Highway. Shishkov combined engineering work and writing. The story “On the Biya”

(1914), a cycle of essays *Along the Chuya Highway* (1914), a cycle *True Tales of Chuisk* (1918), the stories “Fearsome Kam” (1919), “Scarlet Snowdrifts” (1925) were based on diary notes. The short stay in Altai played almost a key role in the development of the personality of a novice writer. Shishkov wrote about this in his letters and autobiographies. The story “Scarlet Snowdrifts” was written after the writer’s departure to Petrograd, in 1925. The article reconstructs the image of Altai created in the story with the support of the closest pretext, the novel *Belovodie* by A.E. Novoselov. Both works are two-centered: two main characters (the righteous and the hero), two images of Belovodie (the agricultural “peasant paradise” and the sacred, righteous land). The end is similar, too. Belovodie is thought to be found in delirium, and is also replaced by a real, close to ideal, yet not perfect space. The image of Altai is concealed in the titles of the both works. In Novoselov, Altai is Belovodie. Shishkov’s phrase “scarlet snowdrifts” is an equivalent of the toponym. The main emphasis in the titles is on the color dominant and the water element of the space. The analysis showed that both white and red colors and a change in the aggregative state of water (turning into snow) represent the semantics of the ambivalent unity of life and death. Elements of the landscape open to wanderers not just as natural objects, but as a manifestation of the supernatural. The character’s experience of the landscape is a numinous one because it opens up the essence of the desired Belovodie, a mysterious, alluring, deadly and sweet dream, in the waterfall. The general cultural symbolism of the scarlet is blood, the center of vitality, the flame of fire, sunset or dawn sunlight. The sun is the main reference point in the search for the wonderland. The topic of blood is revealed in connection with Stephan and develops from murder through suicide to self-sacrifice. The space of Altai turns out to be a place where physical trials transform the character’s soul and create conditions for an existential choice. The salvation comes neither from nature, nor from the mighty otherworldly forces. It comes from a little man who is ready to perish because of his love and pity for his neighbor. The title “Scarlet Snowdrifts” evokes associations with Alexander Green’s story “Scarlet Sails” (1922), which also tells about achieving a certain dream thanks to the love and will of man. The historical context (the 1920s), the social strategy of the state (building a utopian state), the political meaning of color (the scarlet flag, the Red and White Armies) make it possible to read the phrase “scarlet snowdrifts” not only as an image of Altai, but also as a symbol of Russia. The path to the ideal Belovodie, filled with hunger, suffering, pain, death, feat, is metaphorically related to the difficult path that young Soviet Russia has taken.

References

1. Shishkov, V.Ya. (1986) *Chuyskie byli* [True Tales of Chuisk]. Barnaul: Alt. kn. izd-vo.
2. Yakovenko, A.V. (2008) *Vyacheslav Yakovlevich Shishkov: biobibliogr. ukaz.: (k 120-letiyu so dnya rozhdeniya)* [Vyacheslav Yakovlevich Shishkov: Biobibliography Index: (On the Occasion of the 120th Birthday)]. Tomsk: TOUNB im. A.S. Pushkina.

3. Chernyaeva, T.G. (2009) Vyacheslav Shishkov i Altay [Vyacheslav Shishkov and Altai]. In: Chernyaeva, T.G. (ed.) *Kniga i chtenie: zhizn' i tvorchestvo V.Ya. Shishkova* [Book and Reading: Life and Work of V.Ya. Shishkov]. Barnaul: AKUNB. pp. 9–39.

4. Yanovskiy, N.N. (1987) *Vyacheslav Shishkov v vospominaniyakh sovremennikov* [Vyacheslav Shishkov in the Memoirs of Contemporaries]. Novosibirsk: Novosib. kn. izd-vo.

5. Altay. (1957) Neopublikovannye pis'ma V.Ya. Shishkova k G.N. Potaninu [Unpublished Letters from V.Ya. Shishkov to G.N. Potanin]. 10. pp.291–295.

6. Yanovskiy, N.N. (1984) *Vyacheslav Shishkov: ocherk tvorchestva* [Vyacheslav Shishkov: An Essay on Work]. Moscow: Khudozh. lit.

7. Red'kin, V.A. (1999) *Vyacheslav Shishkov: novyy vzglyad. Ocherk tvorchestva V.Ya. Shishkova* [Vyacheslav Shishkov: A New Look. Essay on the Work of V.Ya. Shishkov]. Tver: Tver. obl. kn.-zhurn. izd-vo.

8. Bakhmet'ev, V.M. (1947) *Vyacheslav Shishkov: zhizn' i tvorchestvo* [Vyacheslav Shishkov: Life and Work]. Moscow: Sovet. pisatel'.

9. Belomytseva, L.A. (2009) Rasskaz V. Ya. Shishkova “Alye sugroby” [V.Ya. Shishkov's Short Story “Scarlet Snowdrifts”]. In: Chernyaeva, T.G. (ed.) *Kniga i chtenie: zhizn' i tvorchestvo V.Ya. Shishkova* [Book and Reading: Life and Work of V.Ya. Shishkov]. Barnaul: AKUNB. pp. 58–63.

10. Levashova, O.G., Chernyaeva, T.G. & Nikitina, M.G. (1995) *Tvorchestvo V.Ya. Shishkova i Sibir' [Shishkov's Works and Siberia]*. In: Kiryushin, Yu.F. et al. *Istoriya Altaya* [History of Altai]. Pt. 1. Barnaul: Altai State University. pp. 408–418.

11. Nosova, O.A. (2013) *Obraz Altaya v “Alykh sugrobakh” V.Ya. Shishkova* [The Image of Altai in “Scarlet Snowdrifts” by V.Ya. Shishkov]. In: Grebneva, M.P. (ed.) *Altayskiy tekst v russkoy kul'ture* [Altai Text in Russian Culture]. Is. 5. Barnaul: Altai State University. pp. 98–100.

12. Chistov, K.V. (2003) *Russkaya narodnaya utopiya (genezis i funktsii sotsial'no-utopicheskikh legend)* [Russian Folk Utopia (Genesis and Functions of Socio-Utopian Legends)]. St. Petersburg: Dmitriy Bulanin.

13. Novoselov, A.E. (2012) Belovod'e [Belovodie]. In: Kuluapin, A.I. (ed.) *Obraz Altaya v russkoy literature* [Image of Altai in Russian Literature]. Barnaul: ID Barnaul. pp. 84–158.

14. Pokrovskiy, N.N. (1980) K postanovke voprosa o belovodskoy legende i bukhtarminskikh “kamenshchikakh” v literature poslednikh let [On the Belovodie Legend and Bukhtarma “Masons” in Recent Literature]. In: *Obshchestvennoe soznanie i klassovye otnosheniya v Sibiri v XIX–XX vv.* [Public Consciousness and Class Relations in Siberia in the 19th–20th Centuries]. Novosibirsk: Nauka. pp. 115–133.

15. Anisimov, K.V. (2005) *Problemy poetiki literatury Sibiri XIX – nachala XX vekov: Osobennosti stanovleniya i razvitiya regional'noy literaturnoy traditsii* [Problems of Poetics of Siberian Literature of the 19th – Early 20th Centuries: Features of the Formation and Development of Regional Literary Tradition]. Tomsk: Tomsk State University.

16. Florenskiy, P.A. (1993) *Ikonostas: izbrannye trudy po iskusstvu* [Iconostasis: Selected Works on Art]. St. Peterburg: Russkaya kniga. pp. 307–316.
17. Terebikhin, N.M. (2004) *Metafizika Severa* [Metaphysics of the North]. Arkhangelsk: Pomor State University.
18. Abashev, V.V. (2012) *Russkaya literatura Urala: problemy geopoetiki* [Russian Literature of the Urals: Problems of Geo-Poethics]. Perm: Perm State University.
19. Gabdullina, V.I. & Izranova, E.V. (2017) Biblical Symbolism in the Novel “The Wanderers” by V.Y. Shishkov. *Problemy istoricheskoy poetiki – Problems of Historical Poetics*. 15 (1). pp. 119–133. (In Russian).
20. Orlova, E.A. (2010) “Afrika” E.I. Zamyatina i “Alye sugroby” V.Ya. Shishkova: poisk mechty kak forma poznaniya dushi [“Africa” by E.I. Zamyatin and “Scarlet Snowdrifts” by V.Ya. Shishkov: The Search for Dreams as a Form of Cognition of the Soul]. In: Red’kina, V.A. (ed.) *Nasledie V. Ya. Shishkova: fenomenologiya tvorchestva (k 135-letiyu so dnya rozhdeniya V.Ya. Shishkova)* [Heritage of V.Ya. Shishkov: The Phenomenology of Creativity (On the 135th Birthday of V.Ya. Shishkov)]. Tver: Tver State University. pp. 127–131.

А.С. Поршнева

БАВАРИЯ ЛИОНА ФЕЙХТВАНГЕРА: РЕГИОНАЛЬНАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ В РОМАНЕ «УСПЕХ»

Статья посвящена баварской идентичности в романе Л. Фейхтвангера «Успех». Баварская идентичность анализируется в соответствии с четырехкомпонентной структурой региональной идентичности (когнитивная, ценностная, эмоциональная, регулятивная составляющие). Основные компоненты баварской идентичности – консерватизм, ксенофобия, избыточная телесность, ориентация на эмоции вместо разума. Выявляется взаимосвязь идеологии и практики «истинных германцев» (национал-социалистов) с баварской идентичностью.

Ключевые слова: Лион Фейхтвангер, «Успех», Бавария, травма Баварии, «истинные германцы», региональная идентичность.

Роман Лиона Фейхтвангера (1884–1958) «Успех» создавался в 1927–1930 гг., после переезда писателя из Мюнхена, баварской столицы, в Берлин. Несмотря на то, что «человеку, а еще больше писателю Лиону Фейхтвангеру его родной город причиняет сильную боль» [1. S. 197], переезд в Берлин дается Фейхтвангером, по свидетельству Марты, тяжело [Ibid.]. Сложные отношения автора с Баварией, в которой он прожил 41 год, требуют осмысления и художественной обработки; в том числе поэтому выбор между «Успехом» и «Иудейской войной» делается в 1927 г. в пользу «Успеха» [Ibid. S. 205] – работа над первым романом трилогии «Иосиф Флавий» начинается только после завершения романа «Успех» (1927–1933). «Успех» представляет собой травматический нарратив, в котором прорабатывается травма Баварии.

Роман отличается многослойностью и «полиперспективностью»¹ [2. S. 30]; однако его многообразные конфликты восходят в основ-

¹ Здесь и далее при цитировании оригинальных немецкоязычных текстов перевод наш. – А.П.

ном к двум: противостоянию баварцев и не-баварцев и противостоянию «истинных германцев» (в образе которых выведены национал-социалисты) и цивилизованного мира. В настоящей статье нас интересует связь этих конфликтов с идентичностью баварцев. Причем анализ идентичности мы осуществляем не с точки зрения тех процессов, которые происходили в 1920-е гг. в реальной Баварии, а с точки зрения углубления понимания Баварии как «коллективного героя» [2. С. 31] романа «Успех».

Проблематика, связанная с идентичностью, разрабатывается прежде всего в рамках социологии, социальной философии и смежных дисциплин, вследствие чего для изучения баварской идентичности в том виде, в каком она зафиксирована в романе «Успех», необходимо привлечение соответствующего понятийного аппарата. Под идентичностью понимается «субъективное определение человеком собственной системы принадлежностей, своего рода якорей» [3. С. 27], «в основе идентичности как таковой лежит идентификация себя с той или иной группой, принадлежности к чему-то большому и отличному от самого человека» [4. С. 64], за счет чего идентичность образует «социально-психологическую опору человека» [3. С. 37]. С точки зрения психоанализа «психосоциальная идентичность необходима как якорь в быстротечном существовании человека “здесь и теперь”» [5. С. 51].

В рамках классификации идентичностей – «групповых», в терминологии Э. Эриксона [5. С. 56, 58], – обычно выделяются следующие их виды: локальная / городская, национальная / этническая, территориально-географическая / региональная и гражданско-политическая (см.: [3. С. 30; 6. С. 623; 7. С. 79 и др.]). Баварскую идентичность в рамках этой типологии следует рассматривать в двух аспектах:

1. Во-первых, это идентичность **этническая**. Несмотря на то, что еще до рождения Лиона Фейхтвангера в 1871 г. Бавария вошла в состав Немецкого рейха, ее жители не были и не чувствовали себя немцами. Исторически бавары (Bajuwaren) – это германское племя, образовавшееся из «самых различных элементов населения» в IV–VI вв. н.э. [8. С. 44]. Как баварцы времен Фейхтвангера, так и современные баварцы говорят на баварском, который считается диалектом немецкого языка, но от литературного языка – Hochdeutsch – очень сильно отличается.

2. Во-вторых, это идентичность **региональная**. После объединения Германии Бисмарком в 1871 г. Бавария «больше не была суверенным государством и передала существенную часть своих прав новому объединенному немецкому государству» [8. С. 427] – Второму Немецкому рейху, главой которого являлся король Пруссии [Ibid.]. Хотя Бавария, по договоренности с Бисмарком, и сохранила «особые права» [Ibid.], период ее существования в составе Второго рейха, а затем Веймарской республики в статусе региона (земли) был временем более или менее напряженного противостояния с центром, который в сознании баварцев во многом отождествлялся с Пруссией. Антипруссские и, соответственно, партикуляристские настроения, которые никогда не исчезали полностью, в определенные – как правило, кризисные – периоды усиливались; это произошло, например, во время Первой мировой войны [Ibid. С. 458–459, 480]. При этом административно-территориальное деление и Второго рейха, и Веймарской республики закрепляло исторически сложившиеся границы Баварии – а в таких случаях регион образует не только географическую и политическую, но и культурную реальность с выраженным региональным самосознанием (см.: [9. С. 18]).

А.В. Шишигин на материале российских регионов делает следующее наблюдение: «В национальных республиках (Татарстан, Башкортостан и т.д.)... у представителей... титульной национальности региональная идентичность начинает сливаться с этнонациональной, усиливая ее» [6. С. 623]. Именно это происходит и в случае с баварской идентичностью, которая включает в себя ощущение своей принадлежности и к баварцам, и к земле Бавария.

Тем не менее анализировать баварскую идентичность в романе «Успех» мы будем как идентичность не этнонациональную, а **региональную**. Это обусловлено тем, что баварцы не включены в роман Фейхтвангера в систему этнических противопоставлений. Изображенное в нем противостояние баварских и центральных властей связано не с этнической оппозицией баварцы / пруссаки, а с конфликтом интересов земли, противопоставившей себя остальной Германии, и берлинского правительства, при этом региональный интерес тесно связан именно с региональной [10. С. 19], но не с этнической идентичностью. Кроме того, в романе не играют никакой роли и не становятся предметом изображения нетитульные нации, проживавшие

на территории Баварии (за исключением евреев – Гейера и Левенмауля; но и в этом случае акцент на этническом противостоянии не делается): швабы (Schwaben), франконцы (Franken), жители Пфальца (Pfälzer) [8. S. 358]. Чувство общности с Баварией у героев Фейхтвангера связано прежде всего не с этнической принадлежностью к баварам (хотя и этот момент важен): баварец – это в первую очередь тот, кто проживает на территории Баварии, кто разделяет ценности, присущие баварскому социуму, и соблюдает принятые в нем нормы поведения. В этом смысле показателен такой герой, как инженер «Баварских автомобильных заводов» Каспар Прекль: будучи этническим баварцем, уроженцем и жителем Мюнхена, он тем не менее воспринимается героями-баварцами как «чужак». Прекль – скептический критик происходящего и к тому же коммунист (его прототипом стал Брехт [1. S. 173; 11. S. 169; 12. S. 14; 13. S. 42; 14. S. 9]); в смысле телесного образа он принадлежит, в отличие от «широких» баварцев, к «узкому» соматическому типу (см.: [15]). И внешний вид Прекля, и его убеждения и ценности, и образ жизни не вписываются в баварские социальные нормы – и этническая принадлежность к баварскому народу никак не способствует тому, чтобы он ощущал выраженную принадлежность к баварскому миру, поскольку солидарности с Баварией как с региональным сообществом у него нет.

Региональная идентичность определяется как «переживаемые и осознаваемые смыслы и ценности той или иной системы локальной общности, формирующие “практическое чувство” (самосознание) территориальной принадлежности индивида и группы» [10. С. 18]; она является «форматирующим признаком региона как субкультурного локуса» [9. С. 16]. Региональная идентичность – как и любая социальная идентичность – «конструируется как сопоставление по принципу “мы – они”» [Там же] и, «помимо когнитивного компонента (понимание человеком себя в терминах соотношения с определенной социальной группой), включает аффективные и регулятивные компоненты (готовность разделять соответствующую систему ценностей, соблюдать определенные правила, проявлять определенные чувства)» [7. С. 85]. Е.В. Головнева выделяет эти составляющие в **структуре региональной идентичности** и описывает ее как четырехкомпонентную: она включает в себя когнитивный, ценностный, эмоциональный и регулятивный компоненты [16.

С. 184–185]. Они присутствуют и в структуре баварской идентичности.

Когнитивный компонент региональной идентичности включает в себя «географические образы, т.е. устойчивые пространственные представления о регионе, формирующиеся на быденном и профессиональном уровне» [16. С. 185]. В романе «Успех» когнитивная составляющая баварской идентичности связана, помимо географических представлений о стране как о «баварской возвышенности» [17. С. 45, 66] и «баварских горах» [Там же. С. 63], в первую очередь с представлением о Баварии как о земледельческой стране, населенной, соответственно, крестьянами. Даже Мюнхен, баварская столица, «носил определенно крестьянский отпечаток» [Там же. С. 17].

«Крестьянская» сущность баварской культуры осознается и героями-баварцами, и внеаходимыми по отношению к ней героями. «Страна, которой он, Флаухер, служил, была страной земледельческой» [Там же. С. 17], – так рассуждает министр просвещения, которому, в свою очередь, присуща «крестьянская хитрость» [18. С. 228, 229]. Даже баварцы, по роду занятий далекие от земледельческого труда, все равно по образу мыслей остаются крестьянами. Художник с «крепкой крестьянской головой» [17. С. 184] и «морщинистым мужицким лицом» [Там же. С. 298] Андреас Грейдерер демонстрирует «наивное крестьянское остроумие» [Там же. С. 65]. Доктор Гейер, наблюдая за депутатами ландтага от социал-демократов, писателем Пфистерером и министром Флаухером, приходит к заключению, что все они, несмотря на разницу в убеждениях и род занятий, – «хитрые крестьяне... не склонные чрезмерно доверять друг другу» [Там же. С. 66].

Ценностный компонент идентичности включает себя, согласно Е.В. Головневой, «переживаемые и осознаваемые смыслы и ценности той или иной региональной общности, сопровождающиеся оценкой качества собственной региональной инаковости» [16. С. 185].

В романе Фейхтвангера ценностный аспект идентичности раскрывается в нескольких особенностях его героев-баварцев. Им всем присущи **консерватизм и враждебное отношение к прогрессу** – «баварцы... не желали заглядывать вперед, им дела не было до более разумно устроенной Европы, они желали жить, как жили до сих пор в своей прекрасной стране: широко, шумно, сытно» [17. С. 28].

Эти особенности фиксируются и в слове повествователя и героев, не принадлежащих к баварскому миру (т.е. при взгляде на баварский мир извне), и в прямой речи героев-баварцев, и в случаях использования нейтральной повествовательной ситуации (*«носителями точки зрения становятся сами персонажи, хотя формально речь принадлежит повествователю»*) (выделено мной. – А.П.) [19. С. 245]), когда герой-баварец становится субъектом сознания, не будучи субъектом речи. «Истинно баварские» убеждения судьи Гартля – это «консервативные убеждения» [17. С. 21]. Они же преобладают и среди творческой интеллигенции. Пфистерер, который считается одним из двух ведущих баварских писателей, «был поклонником старых устойчивых форм; глубоко сожалел о революции. Слава богу, его родные баварцы были на правильном пути восстановления старого порядка» [Там же. С. 167]. По определению швейцарца Жака Тюверлена, взгляды «консервативного горного племени» [Там же. С. 170], т.е. баварцев, «не соответствуют нравам и обычаям остальной Европы... основаны на условиях жизни далекого прошлого... патриархальны и поэтому нелогичны и нелепы» [Там же. С. 170].

Баварскому консерватизму посвящен большой фрагмент в главе «Старобаварская земля» (IV часть), которая представляет собой исторический очерк:

Больше всего баварцы истари дорожили своим покоем. Но в двадцатом веке их уже не оставляли в покое. До сих пор они за счет избытков своего сельского хозяйства могли покупать все, что им при их несложной и сытой жизни было нужно. Но вдруг... другие внезапно перестали зависеть от них, а они сами стали зависеть от других.

Баварцы бранились: да что же это такое? До сих пор все шло прекрасно, почему же не может продолжаться все так же? Хотя они не желали это признавать, все же что-то изменилось. Поля приносили такой же урожай, как прежде, и все же на доход с них нельзя было положиться. <...> Сейчас уже поговаривают об отмене этих (хлебных. – А.П.) пошлин. Если это осуществится, если Германия откроет свои границы, баварскому сельскому хозяйству наступит конец. Баварец тогда потеряет свои крестьянские черты, свою особую физиономию, должен будет превратиться в нормального человека.

Баварцы ворчали. Они... желали жить, как жили до сих пор в своей прекрасной стране: широко, шумно, сытно. <...> Они были довольны тем, что есть. Пусть оставят их в покое все эти приезжие, «чужаки», свиньи прусские, обезьяны паршивые! [18. С. 27–28].

Баварский консерватизм находит свою особую реализацию в идеологии и практике движения «патриотов», или «истинных германцев». Американцу Поттеру, наблюдающему за происходящим в Мюнхене на пике их популярности, «все движение “патриотов”, вся эта дикая воинственность представляются последними судорогами первобытного человека. Ему, Поттеру, нередко мерещится сцена, годная не то для театра, не то для фильма: последние люди каменного века разбивают свои орудия и переходят к употреблению бронзовых» [18. С. 102]. В слове повествователя и некоторых героев отсталость Баварии иллюстрируется желанием баварцев жить так же, как они жили в течение последней *тысячи лет*; «истинные германцы» отстали от прогресса и реалий XX в., согласно Поттеру, намного сильнее и могут быть приравнены к «*первобытным*» (т.е. отставание в этой особой группе героев-баварцев становится еще сильнее, чем у баварцев в целом).

В заключительном слове повествователя («К сведению читателей») еще раз делается акцент на отсталости Баварии как следствии консерватизма ее жителей: указывается, что источником материала о нравах баварцев стала газета «Мисбахер анцайгер», один экземпляр которой хранится «в институте по исследованию *первобытных форм культуры* в Брюсселе»¹ [Там же. С. 310] (в оригинале – «примитивных форм культуры»: «primitive Kulturformen» [20. S. 867]).

Одна из форм, в которых реализует себя баварский консерватизм, – это **непонимание и неприятие подлинного искусства**. Уже в одной из первых глав романа (часть I, глава 5) говорится о том, что в Баварии «можно было упрятать в тюрьму человека только за то, что он поместил в музей картины, не пришедшиеся по вкусу каким-то полувывжившим из ума академикам, предпочитавшим видеть в картинной галерее свою собственную, никому не нужную мазню» [17. С. 36]. Мюнхен не принимает ни картины «чужачки» Анны-Элизабет Гайдер, ни ее саму, принадлежащую к числу «немногих настоящих художников современной эпохи» [Там же. С. 47], поскольку баварцы не в состоянии оценить ее «бесспорное, неповторимое, настоящее дарование» [Там же]. Для баварца Гартля автопортрет Гайдер – «возбуждающая, сомнительная по содержанию картина» [Там же. С. 78–79],

¹ Здесь и далее курсив в цитируемых фрагментах, кроме специально оговоренных случаев, наш. – А.П.

оценить ее художественное значение он не в состоянии. Картина «Иосиф и его братья», созданная «художником, какие рождаются, быть может, раз в поколение» [17. С. 51], удалена из Мюнхенского государственного музея. В сфере архитектуры происходит примерно то же самое: количество безвкусного и неэстетичного на улицах Мюнхена увеличивается – например, Галерея полководцев регулярно пополняется «еще каким-нибудь новым уродством» [Там же. С. 35] (эти рассуждения доверены Паулю Гессрейтеру – одному из очень немногих баварцев, наделенных пониманием эстетического). Позже, в 1933 г., Фейхтвангер еще раз вернется к этому качеству Мюнхена и мюнхенцев в своих «Автобиографических заметках»: «Тогда мой город еще дорожил своей традиционной славой города искусства. Однако оно было невысокого пошиба, его искусство. По сути, оно представляло собой этакую академическую, чванливую, мещанскую институцию, которую тяжелые на подъем, туповатые, духовно косные горожане поддерживали главным образом для привлечения иностранцев» [21. С. 25].

Далее, баварцев отличает **агрессивная и разрушительная нелюбовь к «чужакам»** – «термином “чужак” в Мюнхене обозначался всякий, кто по своему внешнему виду, образу жизни или хотя бы дарованиям выделялся из общей массы» [17. С. 26].

Яркой иллюстрацией этой особенности становится процесс Мартина Крюгера. Сам Крюгер сначала не принимает происходящего всерьез: «Не посмеют ведь такого человека, как он, занимающего одно из виднейших мест среди германских искусствоведов, осудить на основании таких нелепых показаний!» [Там же. С. 45]. Но после допроса свидетельниц – бывших соседок покойной художницы Гайдера, «чужачки», – «он внезапно с ужасающей ясностью понял всю опасность своего положения среди этих баварцев» [Там же], «ему стала понятна и напряженная серьезность доктора Гейера» [Там же]. Дело против Крюгера описывается в слове повествователя именно как расправа баварцев над «чужаком»: «Он был родом из Бадена и не умел по достоинству оценить тупое, липкое упорство, с которым жители Баварской возвышенности способны доконать ненавистного им человека. Он не мог себе представить, что старательный прокурор из грязной болтовни обывательниц сделает конкретные юридические выводы и что почтенный поставщик двора Дирмозер и рабо-

тяга-почтальон Кортеси из этого нечистоплотного вздора возведут для него тюремные стены» [17. С. 45].

Каэтан Лехнер рассуждает: «...никогда нельзя было знать заранее, когда человек связывался с кем-либо из этих “чужаков”, до чего это может довести» [Там же. С. 79]. Для судьи Гартля письма Гайдер тоже становятся поводом для подобных обобщений, выявляющих ценностный аспект оппозиции баварец / «чужак»: «Эти письма покойной, – находил он, – крайне типичны. Это ценные документы. Вот каковы они, эти “чужаки”. У них нет устойчивой линии, нет гордости. Они готовы позволить себе все что угодно. Выбалтывают все, что взбредет на ум, без всяких задерживающих моментов, без всякого стыда. Ну, и что же толку? В итоге – неудовлетворенная чувственность, тоска, отвернутый газовый кран и возбуждающая, сомнительная по содержанию картина» [Там же. С. 78–79]. В целом по отношению к «чужакам» у баварцев доминируют непонимание и агрессивное неприятие, готовность «доконать».

Наконец, даже наличие интеллекта не делает героя-баварца свободным от предубеждения по отношению к «чужакам». Яркий пример такого рода – комик Бальтазар Хирль, который, в отличие от многих, способен оценить безусловный литературный талант Жака Тюверлена – и все же испытывает к нему враждебные чувства:

...он внимательнейшим образом приглядывался ко всему, что делал Тюверлен. Он пришел к заключению, что этот Тюверлен – ловкач и в области искусства заткнет за пояс всю эту банду. Многие из замечаний Тюверлена продолжали жить в нем, навели его на те или иные выдумки. Он рассчитывал в дальнейшем многое из того, что он сейчас отвергал, использовать в залах «Минервы». С другой стороны... Тюверлен казался ему чересчур решительным. Он, Гирль, тоже многое не одобрял в своем родном городе Мюнхене, он высмеивал многое, все его выступления были одной сплошной критикой. Это было дозволено *ему*, он имел право говорить о своей матушке, что она «старая свинья». Но если это самое говорил другой, ему следовало дать по морде (выделено автором. – А.П.) [Там же. С. 357–358].

Противопоставление баварцев и «чужаков» связано с разделением «своего» и «чужого». «Встреча с Другим неизбежно ставит вопрос об особом пространстве “чужого” и ценности его опыта» [22. С. 19]. Носитель баварской идентичности не просто не признает ценности этого опыта: он видит в нем ценность отрицательную (как это дела-

ют Лехнер, Гартль и другие персонажи «Успеха»); соответственно, баварец / «чужак» – тоже оппозиция ценностного характера.

В еще большей степени агрессия выражена в риторике «истинных германцев» и их вождя Руперта Кутцнера: «...во всех невзгодах, по его мнению, виновны были Иуда и Рим. Как легочные бациллы разрушают здоровое легкое, так и германский народ разрушается международным еврейским финансовым капиталом. И все пойдет хорошо и наступит полное благоденствие, как только выкурят этих паразитов» [17. С. 197]. Здесь понятие «своих» берется в более широком значении («германский народ»), а «чужаки» конкретизированы до «Иуды и Рима».

Наконец, аксиологически «заряжены» в романе «Успех» и образы тела. Региональная идентичность «задает норму антропологического воображения, те образы человека и человечности, которые считаются приемлемыми и желательными в рамках данного сообщества» [9. С. 19], – и, соответственно, баварский мир руководствуется определенной «соматической концепцией» [23. С. 58], в рамках которой безусловно ценным, «своим» является «широкое», **избыточно большое тело**. «Узкое» же тело, напротив, распознается баварцами как «нетипичная» телесность и стигматизируется (см. об этом: [15, 24]).

Следующий компонент региональной идентичности – **эмоциональный** («стандартные стереотипы эмоционального реагирования жителей региона на конкретные ситуации, интенсивность реакций, преобладающие эмоции» [16. С. 185]). Поведение представителей баварского мира определяется едиными эмоциональными нормами, в рамках которых «интенсивность реакций» заметно выше, чем у небаварцев. Баварцы изображены в романе как люди несдержанные и склонные действовать под влиянием сиюминутного порыва, а не разума и логики. Из-за этого, в частности, велико число убийств в пьяных драках, на которые баварская юстиция смотрит как на нечто вполне нормальное. Например, о смерти шофера Ратценбергера в результате конфликта с булочником в трактире «Серенький козлик» говорится следующее: «Шофер... вспылел. Потасовки были не редкостью в баварских кабачках. Булочник... повторял со спокойным, печальным выражением лица: “Да, вот бывает, бывает...” <...> Был приговорен к небольшому наказанию» [17. С. 203]. Писатель Пфистерер назван «вспыльчивым баварцем» [Там же. С. 242]. Бенно

Лехнера же отличают сдержанность и осмотрительность – «он был верхнебаварец *и все же* был всегда сдержан, рассудителен, серьезен» [17. С. 258], – и объясняется это его симпатиями к коммунистам, дружбой с Преклем, т.е. тем, что он наполовину баварец, наполовину «чужак». В одном из эпизодов романа «пресловутую неуравновешенность баварской натуры» [Там же. С. 144] отмечает в своей статье и берлинский журналист: ее признают сами баварцы и замечает «внешний» взгляд.

Единство «стереотипов эмоционального реагирования» у баварцев можно проследить в главе «Комик Гирль и его народ», где мюнхенцы наслаждаются представлением своего любимого артиста: «...перед простодушной убедительностью этого зрелища стирались все грани между зрителями. Сглаживались их индивидуальные заботы и индивидуальные радости. <...> Точно так же как их головы в равномерном движении следовали за каждым движением актера, так и сердца их с одинаковым злорадством реагировали на бесплодные усилия хмурого человека на эстраде» [Там же. С. 214]. В противоположность им «чужак» доктор Гейер не разделяет «общий шумный восторг» [Там же], «находил всю эту штуку удивительно глупой, вполне подходящей к умственной неполноценности народа, среди которого злая судьба назначила ему родиться» [Там же]. Общность эмоциональных реакций на представление Хирля объединяет баварцев – а эмоциональные реакции героя, не являющегося носителем баварской региональной идентичности, совершенно другие.

Эмоциональная – а не рациональная – доминанта поведения сохраняется и обогащается новыми нюансами в связи с деятельностью Руперта Кутцнера и образами сторонников «истинных германцев». Например, когда на сторону «патриотов» становится бывший министр Кленк – тут же комментируется, что он при этом «следует инстинкту, а не разуму» [18. С. 14] (хотя Кленк – один из очень немногих баварцев, наделенных полноценным умом). Разум и логика не работают и у рядовых сторонников движения, и у его «вождей», и в его идеологии. Например, в основе аргументации антисемитских положений программы Руперта Кутцнера – «не *заклучения научного характера*, не сведения, почерпнутые из бухгалтерских книг или налоговых данных, а *просто чувства*» [17. С. 199]. Акцент на чувствах неслучаен и связан с тем, что, как и баварское население в целом,

сторонники «патриотов» при принятии решений **руководствуются эмоциями, а не разумом.**

Настолько же несостоятельны с точки зрения разума и логики – и при этом эмоционально насыщены – расовые теории «патриотов»: «Если в науке оказывалась брешь, они заполняли ее потоком чувств. <...> Всюду оценка, основанная на чувстве. Туманная мифология, построенная так, как дети на берегу моря строят замки из песка. Полное отсутствие твердой научной основы. Стоило ближе приглядеться ко всей этой схеме – и в итоге получался блеф. Не существовало научного критерия, дававшего возможность произвести разделение людей на расы, основываясь на составе их крови, строении их мозга, характере их способностей» [18. С. 69]. Наконец, Кутцнер требует от своих сторонников «священного безумия» [Там же. С. 165], во время судебного процесса над организаторами путча он ощущает «контакт с аудиторией» [Там же. С. 254], «буйное опьянение» [Там же], «искренний гнев» [Там же], произносит речь «с жаром» [Там же], т.е. и им самим управляют эмоции, и ставку он делает на эмоциональную манипуляцию аудиторией – но не на логичную аргументацию.

Популярность Руперта Кутцнера у баварских бюргеров объясняется в тексте романа тем, что его «программа... удовлетворяла их потребность в *романтике*. Всюду мерещились им тайные союзы и заговоры: стоило понизиться тарифу таксомоторов – и они уже видели в этом руку франкмасонов, евреев, иезуитов» [17. С. 198]. Упоминание о романтике / романтическом неслучайно и происходит многократно: в ресторане «Серенький козлик» «горячо обсуждались всевозможные *романтические* вопросы» [Там же], в этих обсуждениях участвует в том числе лжесвидетель шофер Ратценбергер, «как и все жители Баварской возвышенности склонный к романтизму» [Там же. С. 200]. Этот штрих связан с тем, что лично Фейхтвангер относится к романтической традиции (в первую очередь к немецкой) негативно. Намного позже, в романе 1951 г. «Гойя», он выскажется об этом в слове повествователя так:

Человечество устало от страстных усилий создать в предельно короткий срок новый порядок. Ценой величайшего напряжения народы пытались подчинить общественную и частную жизнь велению разума. Теперь нервы сдали, от ослепительно яркого света разума люди бежали

назад – в сумерки чувств. Во всем мире снова превозносились старые, реакционные идеи. От холода мысли все стремились к теплу веры, благочестия, чувствительности. От бурь, которые принесла свобода, спешили укрыться в тихой пристани признанных авторитетов и послушания. Романтики мечтали о возрождении средневековья, поэты проклинали ясный, солнечный день, восторгались волшебным светом луны, воспевали мир и успокоение в лоне католической церкви. «Из драки с просветителями мы вышли целехоньки!» – радовался один кардинал [25. С. 337].

Следует отметить, что, несмотря на обобщение «во всем мире», приведенный фрагмент отсылает к конкретным явлениям культуры, как правило, национально маркированным. Упоминание «тепла... чувствительности» – отсылка к сентименталистской традиции с ее специфической иерархией ценностей и к так называемой «эпохе чувствительности» [26. С. 444–446] в целом; у сентименталистов регулятивную основу поведения составляют именно эмоции – «характерные для сентиментальной культуры эксцессы чувства являются необходимыми для функционирования нового [эмоционального] режима» [Там же. С. 445]. А упоминаемые в приведенном фрагменте противопоставления день / ночь, солнце / луна, где положительно маркирован второй член оппозиции, образуют ядро системы образов в «Гимнах к ночи» Новалиса, члена Йенского романтического кружка. «Мечта о возрождении средневековья» тоже была отличительной чертой йенской художественной системы (хотя конкретно-исторических примет времени романы о средневековье у Новалиса и Тика и не содержат). Фраза «мир и успокоение в лоне католической церкви» отсылает уже к романтикам Гейдельбергской школы, у которых смена идеологии (ценностный фокус радикально сдвигается от индивидуального к коллективному) сопровождается и сменой конфессиональной принадлежности: некоторые представители Гейдельбергского кружка переходят в католичество [27. С. 230–231].

Но, несмотря на это многообразие, все оппозиционные просветительской рациональности культурные явления, упомянутые в приведенном фрагменте романа «Гойя», имеют отношение к европейскому (прежде всего немецкому) романтизму – и сентиментализм как одно из проявлений предромантизма в том числе. Понятие «романтический» было в глазах Фейхтвангера не только обозначением конкретной эпохи в истории культуры, но и синонимом нерационального,

нелогичного, враждебного прогрессу. Поэтому упоминание о «потребности в романтике» предваряется замечанием: «Трезвость марксистских идей, если они вообще слыхали о них, отталкивала этих мелких буржуа» [17. С. 198]. Марксизм в данном случае упоминается не столько потому, что Фейхтвангер ему симпатизировал (степень его симпатии по отношению к левым идеям достаточно часто преувеличивается), сколько потому, что в Германии 1920-х гг. основную оппозицию националистическому движению составляли левые силы – социал-демократы и коммунисты (см.: [28. С. 145, 148, 157 и др.]).

С точки зрения осмысления национал-социализма у Фейхтвангера оппозиция «трезвых» левых взглядов, «заклучений научного характера», с одной стороны, и «романтических вопросов», «просто чувств», устойчивой привычки «не думать» – с другой, принципиально важна. Эта оппозиция фактически идентична всем тем, которыми описывается противостояние Баварии и разумного мира. Подобно тому как баварский мир отвергает разум и рациональность – точно так же неразумно, нелогично и разрушительно движение «патриотов»; **эмоциональные нормы, которые доминируют у тех и у других, очень близки и образуют сходную регулятивную основу поведения.**

Регулятивный компонент баварской региональной идентичности – «предрасположенность к определенным действиям, способам поведения и ориентирования в региональном пространстве» [16. С. 185] – включает в себя много аспектов поведенческих практик баварцев. Специфическая эмоциональная доминанта их поведения (которая сама по себе составляет эмоциональный компонент) связана с такой особенностью баварцев, как **отсутствие привычки регулярно и интенсивно пользоваться своим разумом.** Это осознается и «изнутри» – самими баварцами. Например, Пауль Гессрейтер отмечает, что Лоренц Маттеи «вообще не слишком много размышлял, как не размышляли и все мы» [17. С. 35]. Йоханна Крайн смотрит на своих соотечественников и видит *«тупые, спокойные лица»* [Там же. С. 212]. На интеллектуальную неполноценность окружающих сетуют умные и поэтому не вполне типичные баварцы Кленк («Все эти ландесгерихтсдиректоры и советники, эти *тупые*, узкие специалисты, эти *безнадежные болваны...*» [Там же. С. 325]) и Рейндль («Благоразумнее было бы за это время вбить кое-какие принципиальные установки

в *тупоумные головы* своих директоров» [17. С. 144]; «...голова — штука редкая в его родной Баварии» [Там же. С. 146]). Повествователь тоже неоднократно аттестует баварцев как мало думающих или вовсе не думающих, они отличаются «слабостью суждений»: «Жители страны... любили свою землю, отличались силой и упрямой настойчивостью, зоркостью глаза и *слабостью суждений*» [18. С. 25]. Во время выступления комика Хирля акцент тоже делается на том, что присутствующие там герои-баварцы «не думают»:

...не думал Гессрейтер об аляповатых длиннородых гномах и гигантских мухоморах своей фабрики, не думал и министр Кленк о предполагаемых в ближайшее время значительных изменениях в подведомственном ему личном составе, не думал и тайный советник Каленегер о все учащающихся яростных нападках на его теории относительно слонов в зоологической коллекции [17. С. 214].

«Слабость суждений» подчеркивается еще более часто и настойчиво в связи с деятельностью «истинных германцев». В главе «Несколько исторических справок» в слове повествователя (не привязанном к героям — они в данной главе вообще не появляются) утверждается:

...страны с низким числом неграмотных предпочитали демократические формы правления, страны же с высоким числом неграмотных — диктатуру. В демократически управлявшейся Германии приверженцы феодального понятия власти — правые партии — численностью несколько превосходили сторонников государственного уклада с более подчеркнутым социальным характером — партии левые. Малоимущие в материальном отношении входили в большинстве случаев в левые партии, малоимущие умственно — в правые [Там же. С. 209].

Эта глава (14-я, часть II) непосредственно следует за главой «Смерть и преображение шофера Ратценбергера», в которой впервые появляется Руперт Кутцнер. Такое композиционное решение обусловлено тем, что вступление на сцену Кутцнера и «истинных германцев» требует от повествователя сразу обозначить взаимосвязь между поддержкой правого национализма и диктатуры и интеллектуальной неполноценностью, создать тот концептуальный «скелет», который затем в ходе развития романного сюжета обрастает «плотью» образов и событий.

Акцент на **умственной неполноценности «истинных германцев»** — как ключевых фигур движения, так и сторонников и сочув-

ствующим – делается неоднократно. Рассуждения об этом поручаются, например, Антону Мессершмидту, наблюдающему за генералом Феземаном (прототипом которого стал Людендорф [29. С. 281]): «Этот человек был когда-то героем, но затем, вероятно еще до окончания войны, он превратился в *безумца*. И этого безумца и после войны не выгнали и не заперли в сумасшедший дом. Безумец сидел здесь, в Мюнхене, и поддерживал *другого, умственные способности которого тоже были не в блестящем состоянии*» [18. С. 94]. Кленк тоже выражается достаточно резко: «Второй столп “патриотов”, генерал Феземан, после понесенного на войне поражения был не совсем в себе» [Там же. С. 14]. Когда Эрих Борнгаак советуется с Кленком относительно способов воздействия на Руперта Кутцнера, тот советует ему сделать ставку на «мрачный блеск» и отказаться от апелляции к разуму: «Эрих должен завоевать себе славу среди “патриотов”. <...> Совершив блестящий подвиг. <...> *Дело вовсе не в полезности или разумности подвига*. Нужен известный блеск. Пусть это будет *нечто совсем глупое*, но оно должно излучать блеск. Лучше всего – *мрачный блеск*» [Там же. С. 138].

Ближайшие родственники Кутцнера тоже отличаются слабыми умственными способностями. Его брат Алоис – «первоклассный боксер» [17. С. 374], т.е. человек, имеющий в своем распоряжении прежде всего грубую силу. Он отличается «глубокой верой» [Там же. С. 376], с легкостью верит в абсурдные легенды о том, что погибший более 35 лет назад баварский король Людвиг II Виттельсбах жив, и не способен подвергнуть их критической оценке. Мать Алоиса и Руперта, в свою очередь, «путала успехи обоих сыновей, не в силах разобраться в кроше, Пуанкаре, победах “по очкам”, кровно германских убеждениях, Иуде и Риме, нокаутах и тому подобном» [Там же. С. 377]. Еще более явным слабоумием отличается дядюшка Ксавер, разорившийся во время инфляции: «Мозг дядюшки Ксавера не выдержал такого удара. Теперь он с важным видом складывал обесцененные бумажки, разбирал, связывал их в пачки. Деловито забегал в помещения студенческих организаций, собиравшись со своими бумажками, украшенными многозначными цифрами, делать большие дела» [Там же. С. 378].

Соответственно, сторонники «патриотов» тоже, за очень небольшим исключением (например, когда из тактических соображений их

поддерживает Кленк), не отличаются полноценным интеллектом. Кленк ругает своего сына Симона Штаудахера за вступление в партию Кутцнера и считает это проявлением «глупости»: «Сейчас спутался с кутцнеровской компанией, с “истинными германцами”, с идиотами этакими. <...> Человека ничему нельзя научить. Каждый сам должен наделать своих собственных глупостей» [17. С. 326]. Мотивация присоединившихся к Кутцнеру и его партии не содержит в себе никаких рациональных моментов, никакой логически обоснованной оценки партийной программы.

Сторонников Кутцнера Фейхтвангер, чтобы подчеркнуть иррациональный характер их симпатий к «истинным германцам», называет «верующими» [Там же. С. 422] (ср. также: «Алоис охотно бывал на его [Руперта] собраниях, отдаваясь *волне увлечения*, вместе с тысячами других *веря* победоносным, грохочущим фразам брата» [Там же. С. 374]). Кутцнер встречается со своими сторонниками и «увлекает» их своей «выразительной мимикой» [18. С. 53], в результате чего «осчастливленными» [Там же. С. 52] окончательно утрачивают способность к критической оценке: «Они *забыли*, что немногие сохранившиеся у них процентные бумаги обесценены, что потеряна надежда на обеспеченную старость» [Там же. С. 53]. Комментарий повествователя к выступлению Кутцнера напоминает его же комментарий к выступлению Бальтазара Хирля, слушатели которого «не думали»: «...ни один из слушателей Кутцнера *не думал* об осужденных...» [Там же. С. 71]; «*Не думал* ...и антиквар Лехнер о Мартине Крюгере» [Там же. С. 71–72]. Что касается Хирля, то он не поддерживает «патриотов» и вместе со своей подругой Рези готовит номер под названием «Перчатка», направленный против партии Кутцнера и его приверженцев; зрители на премьере – причем не только противники, но и сторонники и члены партии «истинных германцев» – «тряслись от хохота» [Там же. С. 82], а уловить антикутцнеровский посыл представления они не в состоянии. Механизм этого процесса показан на примере изобретателя Друкзейса: «Он *не раздумывал долго*, была ли “Перчатка” за “патриотов” или против них. Легко и быстро, как и все окружающие, *подчиняясь примитивным впечатлениям*, он безудержно *отдался восторгу*, вызываемому игрой комика Гирля» [Там же]. Когда с «истинными германцами» сталкивается Даниель Поттер, ему бросаются в глаза прежде всего «недостаток мыслительных способно-

стей» [18. С. 98], «странная неспособность оценивать общие факты» [Там же]. Такой «недостаток мыслительных способностей» в принципе отмечается у баварцев, но в той версии, которая представлена в движении «патриотов», он доведен до крайней степени. Показательный пример – Каэтан Лехнер: «С тех пор как Каэтан Лехнер ввязался в кутцнеровскую шумиху, он *совсем свихнулся*, и с ним невозможно было разговаривать» [Там же. С. 108].

«Потребностью в романтике», которая имеет эмоциональную природу, мотивация сторонников Руперта Кутцнера не исчерпывается. Барон Рейндль говорит о них в следующих выражениях:

Почему самые молодые бегут за Кутцнером... это совершенно ясно. Они жаждут приключений, хотя *играть* в «разбойников и жандармов». Они радуются, когда им в руки дают *игрушки*: мундир, револьвер, а то и винтовку, таинственные открытки, на которых резиновая дубинка и винтовка называются «всестирающей резинкой и зажигалкой». Если их еще уверить, что эта *забава* – подвиг во имя спасения родины... то можно вести их за собой куда угодно. <...> В глубине души мелкий буржуа всегда тосковал по сильной власти, по власти, которой он мог бы *безоговорочно подчиняться*. <...> В хаосе возрастающей нужды Кутцнер – последний оплот, идол мелкого буржуа, герой, лучезарный вождь, громким фразам которого можно *сластолюбиво подчиняться* [17. С. 422–423].

То есть он делает акцент на том, что «патриоты» **инфантильны, несамостоятельны и именно поэтому склонны к нерассуждающему подчинению**. Причем инфантилизм как поведенческая, регулятивная характеристика присущ не только им, но и Баварии в целом – «для Берлина Бавария действительно была *отсталым, упрямым ребенком*, которого приходилось тащить за собой» [18. С. 14]. Присоединение к «истинным германцам» изображается, таким образом, как логичное следствие баварской незрелости, инфантильности, «слабости суждений» [Там же. С. 25]. (При этом стоит отметить, что быть баварцем и иметь слабый интеллектуальный потенциал еще не означает автоматического присоединения к партии Руперта Кутцнера. Например, писатель Лоренц Маттеи и художник Грейдерер, невысокие умственные способности которых упоминаются на страницах романа неоднократно, становятся противниками «патриотов»: первого «мучило сознание, что его земляки оказались такими идиотами» [Там же. С. 78], второй «при каждом удобном случае выступал против

Кутцнера» [18. С. 78]. Комик Хирль, который «пропитался идеями Тьюверлена» [Там же. С. 80], готовит сцену «Перчатка», направленную против «патриотов», – и умирающему писателю Пфистереру, тоже не отличающемуся высокоразвитым интеллектом, эта сцена, сыгранная прямо в больничной палате, приносит сильнейшую радость: «Комик Гирль был для него олицетворением города Мюнхена, и он увидел, что этот город, оказывается, вовсе не так глуп, чтобы поддаваться обману всякого идиота» [Там же. С. 84]. В рядах противников Кутцнера оказывается даже советник Каленеггер [Там же. С. 82], несмотря на его старческое слабоумие.)

Важный аспект регулятивной составляющей баварской идентичности – **физиологический**. Избыточное баварское тело реализует себя в различных физиологических проявлениях. Как пишет Н.А. Бугуева, «человеческое тело, помимо действия общих законов жизни, подвержено влиянию закономерностей социальной жизни, которые, не отменяя первых, существенно модифицируют их проявление» [30. С. 71]. Герои-баварцы сморкаются, потеют, храпят и т.д. (см.: [15]) – все это считается нормой и не смущает ни самого «широкого» баварца, ни окружающих: «Вслед за этим художник Грейдерер направился в уборную. <...> Опираясь на свою украшенную еловой шишкой палку, он склонился вперед. Его *стало рвать*. В промежутках между *спазмами* он настойчиво старался убедить в чем-то ландесгехтсдиректора Гартля» [17. С. 281].

В случае с инспектором Эрзингером физиологический аспект включается в мотивацию присоединения к Кутцнеру: этот персонаж вступил в ряды «патриотов», так как «его терпение лопнуло» [18. С. 51], «когда его жена вместо привычной катушки гигиенической бумаги повесила в клозете нарезанную листочками газету» [Там же]. Физиологический аспект происходящего подчеркивается в сцене собраний сторонников Кутцнера не менее настойчиво, чем в других массовых сценах с участием баварцев (см.: [15]): «Дым становился все гуще, острее – запах пота... <...> Антиквар Лехнер все чаще и порывистей вытаскивал свой пестрый платок. <...> [Кутцнер] расписывал, как заблудший город без единого взмаха меча достанется “истинным германцам”, как власти при одном только виде истинных сыновей народа *со страху наложат в штаны*. В зале, в то время как вождь говорил о походе на Берлин, царилась гробовая тишина. <...>

Каэтан Лехнер даже остановился, *не высморкав до конца нос*, лишь бы не мешать» [18. С. 52]. Физиологические проявления у Лехнера упомянуты и в главе, посвященной событиям пивного путча: «Громко *высморкался* Лехнер в пестрый носовой платок, изо всех сил своего *зобастого* горла закричал: “Хайль!” Много кружеск пива осушил он в этот вечер» [Там же. С. 230]. Флаухер во время пивного путча замечает: «И *потеет* же Кутцнер!» [Там же]. И в целом помещение в «Трапезной», где собрались поддержавшие путч, «было наполнено табачным дымом, пропитано *человеческим потом* и *пивом*. <...> ...люди ждали; им выдали *пиво* и *ливерные сосиски*» [Там же. С. 232]. А рассказ о поражении «патриотов», показанном в 8-й главе V части глазами Каэтана Лехнера, неоднократно фокусируется на метаморфозах, происходящих с телом героя:

Он тяжело дышит, все его тело болит и как будто делается мягким-премягким. <...> ...он ослабел, раскис, обмяк и весь сделался словно из ваты. <...> Он сидел, стараясь хорошенько отдышаться. Затем, успокоившись, принялся тщательно чиститься. Это было нелегко, и задача удалась ему лишь частично, так как он ужасно испакостился. <...> Он чувствовал слабость во всем теле, был голоден, испытывал потребность хорошо вымыться. <...> В ресторан он также не решался зайти: ему казалось, что каждый сразу увидит, как позорно он испакостился [Там же. С. 234–236].

Он жестоко закашлялся, вытащил свой пестрый носовой платок, высморкался [Там же. С. 237].

Ноги у него застыли – этак и ревматизм схватить недолго! [Там же. С. 238].

Размышлениям Лехнера уделено гораздо меньше внимания, чем поглощению им пищи и его телесным ощущениям. Он думает о том, что «Кутцнер оказался шутком и трусом» [Там же. С. 237], что «никогда уже не сунется он в распри “большеголовых”» [Там же. С. 239] и что «у него пропала охота быть домовладельцем» [Там же]. Весь эпизод участия Каэтана Лехнера в событиях пивного путча – это не столько история переосмысления и переоценки деятельности «истинных германцев», сколько история функционирования его тела на протяжении этих суток.

Преступная деятельность «истинных германцев», в свою очередь, включает в себя не только насилие в чистом виде: они «бросились на полицейских, *оплевали* их, обезоружили и куда-то увели» [Там же.

С. 232–233]; «Они мажут грязью надгробные памятники; напившись, отправляются на еврейское кладбище и *блюют* на могильные плиты. <...> Они пачкали их своими *извержениями*...» [18. С. 151]. Физиологические проявления становятся еще одним инструментом преступлений, совершаемых «патриотами».

Отдельно отметим такую важную составляющую поведенческих практик баварцев, связанную с ценностью избыточно большого тела в баварском мире, как **потребление большого количества пищи**. Баварцы едят и пьют много не столько потому, что систематически испытывают сильный голод, сколько потому, что в этом заключается одно из ключевых проявлений их «баварскости», таким образом они реализуют и подтверждают свою баварскую идентичность в повседневной поведенческой практике (см.: [15]).

Выступление сторонников «патриотов» под руководством Кутцнера и Феземана выглядит так: «*Животы* их были наполнены кофе, *пивом* и *сосисками*, и теперь они маршировали с Кутцнером и Феземаном во главе и, маршируя, побеждали» [18. С. 232]. Процесс физического и психического восстановления Лехнера после перестрелки на улицах и провала Кутцнера тоже не обходится без потребления большого количества пищи и пива:

...он зашел в какой-то кабачок. Поел супу с ливерными клецками. Вначале он ел машинально, жадно, затем почувствовал вкус, заказал порцию легкого под кислым соусом, затем заказал еще и порцию телятины. Выпил кружку пива, и еще одну, затем выпил и кофе. <...> Сейчас в желудке у него была жареная телятина и легкое под кислым соусом, он избавился от винтовки и нарукавной повязки, а теперь вот отправится в городскую баню и хорошенько вымоется [Там же. С. 238–239].

Кроме того, присоединившиеся к «патриотам» увеличивают доходы баварской пивоваренной промышленности: «...благодаря собораниям кутцнеровских приверженцев все помещения погребка “Капуцинербрауэрей” бывали переполнены, и потребление пива значительно возросло» [17. С. 422]. Подобно тому как **социальная жизнь** у баварцев, включая политические дискуссии, **протекает в основном в пивной** – точно так же и местом, где рождаются серьезные политические перемены, становится пивная. Поэтому можно сказать, что присоединившиеся к движению становятся в еще большей степени баварцами, потому что, как уже было показано (см.: [15]),

потребление большого количества еды и пива – это «постоянно повторяющееся причастие» [31. С. 15], укрепляющее связь с баварской землей.

Насильственные акты «истинных германцев» тоже не возникают из пустоты: их истоки – в исконно баварской **склонности к насилию**. Баварский министр юстиции Кленк не без удовлетворения констатирует, что «число убийств во время драки и других подобных преступлений... к югу от Дуная все еще выше, чем в любой другой части Германии» [17. С. 75], и связывает этот факт с баварской изыточной телесностью: баварцы – «народ полнокровный» [Там же]. Для Гейера встреча с Кленком – это «взгляд в душу грубо обнаженного насилия» [Там же. С. 159], поскольку в том числе усилиями Кленка в Баварии практикуются многочисленные беззакония (которые становятся материалом для книги Гейера «История беззаконий в Баварии от заключения перемирия 1918 года до наших дней»).

В романе «Успех» фигурирует много примеров насилия как части повседневной практики баварцев. Карьера министра Флаухера начинается с того, что он становится жертвой акта насилия со стороны «студентов-корпоратов» [Там же. С. 15]. Жена шофера Ратценбергера регулярно жалуется в полицию на побои с его стороны [Там же. С. 23]; во время одной из ссор он ранит в голову брата [Там же. С. 24, 200]. Против него возбуждено дело, поскольку он избил пассажира, – но дело прекращают, чтобы использовать показания Ратценбергера против Мартина Крюгера. И даже несмотря на избивание пассажира, шофер после дачи показаний в суде «уносил с собой симпатии многих, твердые надежды на хорошие чаевые и полную уверенность, что, если опять какой-нибудь наглый пассажир станет обвинять его в насилии, такси все равно останется за ним» [Там же. С. 25]. Это свидетельствует о том, что бытовое насилие не воспринимается баварцами как отклонение от нормы.

Изображение насилия в романе «Успех» выходит на новый этап, когда в Мюнхене в полную силу разворачивается движение «истинных германцев». Гейер, что вполне закономерно, видит в вождях ландскнехтов и деятелях правых организаций «насильников, принадлежащих к какой-то низшей породе людей, ближе стоящих к зверям» [Там же. С. 316], – т.е. ставит их еще ниже Кленка, который творит беззакония, опираясь все-таки на свой интеллект.

В целом до этого акты насилия носили единичный, точечный характер, были направлены на одного или нескольких конкретных людей. После «точечное» насилие тоже имеет место – например, в отношении служанки Амалии Зандгубер, убийство которой организует Эрих Борнгаак (часть IV, глава 23). В другом случае ««истинные германцы» устроили... демонстрацию, во время которой избили какого-то американца на том основании, что тот был похож на еврея» [17. С. 327]. Но основной фокус повествования смещается на насилие массовое. Оно начинается именно в тот период, когда власть в Баварии фактически принадлежит не законному правительству, а партии Руперта Кутцнера. Рассказ о массовых актах насилия подготавливается двумя главами IV части:

– Глава 8 «Раньше, чем покроются цветом деревья», где Кутцнер провозглашает грядущий «поход на Берлин» [18. С. 52] и объявляет насилие ключевым инструментом своей будущей политики: «Мы, “истинные германцы”... если бы мы стояли у власти, мы не нуждались бы в чрезвычайных законах. <...> Мы на законном основании повесили бы наших противников» [Там же. С. 53].

– Глава 9 «Из истории города Мюнхена», где повествователь начинает с рассказа об актах беззакония по отношению к отдельным людям и затем переходит к актам насилия массового или как минимум коллективного, с указанием количества жертв:

Когда войска консерваторов, входившие в состав корпуса Люцова, вступили в местечко Перлах близ Мюнхена, там были арестованы вытасканные прямо из постелей двенадцать человек рабочих, частью беспартийных, частью правых социалистов. Ни один из них не участвовал в боях, ни у одного не было найдено оружия. <...> Арестованные, долго молившие о пощаде, были расстреляны группами по двое и по трое на куче угля во дворе ресторана «Гофбрейкеллер» [Там же. С. 58].

Были убиты члены консервативной партии – двадцать один человек. Союз «подмастерьев-католиков» через несколько дней после взятия Мюнхена устроил собрание для обсуждения вопроса о постановке какой-то душещипательной пьесы. Кто-то – вероятно, просто какой-то шутник – донес, что происходит собрание «большевиков». Поэтому некий капитан фон Альт-Зуттергейм приказал немедленно арестовать всех присутствовавших на собрании. Их отвели на Каролиненплатц... Пять человек были тут же на площади расстреляны. Остальных загнали в погреб. Там солдаты учинили над ними зверскую расправу [Там же. С. 59–60] и т.п.

Насилие пропагандируется «истинными германцами» в качестве наиболее адекватного средства политической борьбы.

Руперт Кутцнер заявлял в своих речах, что... время, остающееся до выступления против французов, нужно использовать для борьбы с внутренним врагом. Стоит только уничтожить его – и Германия мигом станет вновь мировой державой. Главная задача – это расправа с «ноябрьской сволочью». Эту расправу нужно провести без сентиментальностей, с неукротимой яростью. <...> Нужна «сицилийская вечерня»! <...> Нужно установить народные трибуналы, которые выносили бы лишь два приговора: оправдание или смерть. <...> Подручные вождя в своих речах шли еще дальше. Министерские головы, говорили они, скатятся на песок. «Истинные германцы» не сложат оружия, пока на каждом фонаре не будет болтаться одна из «красных ноябрьских свиней». С капустой сожрут они головы берлинского еврейского правительства [18. С. 126].

Позже «патриоты» создают так называемые «тайные судилища» для расправы над неугодными им лицами, и «от руки этого мрачного судилища, являвшегося неотъемлемой частью организации “истинных германцев”, пало в Германии несколько сот человек» [Там же. С. 140].

Насилие со стороны «истинных германцев» становится логичным продолжением практики беззаконий:

Власти беззащитно проявляли слепоту, когда нападали «патриоты», открыто становились на их сторону. Во время одной из социал-демократических демонстраций полицейские в зеленых мундирах вырвали знамена с цветами республики из рук знаменосцев, изломали древки, в клочья изодрали полотнища. В районе Главного вокзала, перед Галереей полководцев, отряды «истинных германцев» устроили охоту на всех, кто имел «недостаточно патриотический» вид. Больницы наполнились ранеными. Социал-демократы выступали снова и снова. Это была неравная борьба. У социал-демократов полиция отбирала оружие, «патриотам» оставляла палки, резиновые дубинки и револьверы, эти «всестрашающие резинки и зажигалки» [Там же. С. 78].

Органы полиции состояли на службе у «истинных германцев». Начальник полиции лично выдал фальшивый паспорт одному из вождей ландскнехтов, которого имперское правительство преследовало за совершение гнусного преступления. Дико разыгралась исконная баварская страсть к дракам. Ежедневно происходили нападения на самых миролюбивых людей. В Ингольштаде, в Пассау, сброд, именовавший себя «патриотами», избил иностранных дипломатов, находившихся при исполнении служебных обязанностей. Подвергались насилиям все, кто приходился

не по вкусу Кутцнеровским молодчикам. И на каждом шагу – оправдания или приговоры, скорее выражавшие благодарность, чем осуждение. Убийство, неповиновение, всякое насилие, если оно совершалось «патриотами», оставалось безнаказанным [18. С. 92].

В последние дни своего пребывания на посту министра юстиции Антон фон Мессершмидт спонтанно произносит речь, в которой озвучивает собранную по его поручению статистику преступлений насильственного характера: «Три тысячи двести восемь преступлений совершено за последние два года “истинными германцами”, и следовало бы, если действовать по закону, возбудить восемьсот сорок девять судебных дел. <...> Из них было заслушано всего лишь девяносто два, и самое большое, на что можно рассчитывать, – это то, что будет еще дел шестьдесят-семьдесят» [Там же. С. 150–151].

При этом первая же сцена насилия, которая встречается после провала пивного путча, выглядит следующим образом:

Худая старая женщина... подошла к часовому и, считая очевидно, что проявляет чрезвычайную храбрость, плюнула ему в лицо. <...> Полицейский вздрогнул, застыл на месте, потом повертел головой вправо и влево и стер рукавом с лица слюну. <...> Какой-то невзрачный, плохо одетый озябший человек попытался последовать ее примеру. Но полицейский нашел, что с него довольно. Невзрачному пришлось спасаться бегством: полицейский в зеленом мундире пустился за ним с резиновой дубинкой. Невзрачный бросился наземь, прижался к стене дома, стараясь вдавнись в нее. Полицейский принялся его избивать. Люди глядели, бранились, но держались на почтительном расстоянии, чтобы в случае чего можно было улепетнуть [Там же. С. 240–241].

Отсюда видно, что после поражения Кутцнера происходит восстановление прежнего положения дел: массовое насилие периода подъема «истинных германцев» сменяется «точечным» насилием, которое среди жителей Баварии всегда было распространено.

* * *

Резюмируя сказанное, можно заключить, что почти все ключевые характеристики баварской идентичности, выявленные нами на примере героев-баварцев, демонстрируются также сторонниками и / или руководителями движения «патриотов», которое

сформировалось и достигло массовой поддержки именно на баварской почве. Их связь демонстрирует следующая таблица.

Связь ключевых характеристик баварской идентичности

	Бавария		Движение «патриотов»
К	Сельскохозяйственные традиции		–
Ц	Консерватизм	→	Отсталость
Ц	Нелюбовь к «чужакам»	→	«Во всех невзгодах... виновны были Иуда и Рим»
Э	Эмоциональная доминанта поведения, агрессия	→	«Потребность в романтике», агрессия
Р, Э	1) Эмоциональная доминанта поведения → стихийное физическое адресное насилие 2) Отсутствие правовых традиций → юридическое насилие (беззакония)	→	Массовое насилие
Р	«Слабость суждений»	→	1) Умственная неполноценность, «недостаток мыслительных способностей» 2) Отсутствие логики в политической программе, в идеологии
Р	Утрированная физиологичность	→	Утрированная физиологичность
Р	Инфантильность (в масштабах Германии)	→	1) Инфантильность 2) Нерассуждающее подчинение
Р	Социальная жизнь протекает преимущественно в пивной	→	Ключевые события политической жизни совершаются в пивной
Р	Избыточное потребление пищи	→	Обильное потребление пищи

Примечание. К – когнитивный компонент идентичности, Ц – ценностный, Э – эмоциональный, Р – регулятивный.

Как можно увидеть из данной таблицы, национал-социализм, выведенный в романе как движение «истинных германцев», отрефлексирован его автором в качестве феномена, органически связанного с Баварией и баварской ментальностью. Практически все то, что пода-

ется в романе как типично баварское, находит свою реализацию и в идеологии и практике движения «патриотов». Исключение составляет только сельскохозяйственный уклад жизни в Баварии. Остальные черты баварского мышления, образа жизни и тому подобного либо без существенных изменений отмечаются и у «патриотов» (физиологическая доминанта, потребление пищи), либо ощутимо усиливаются («слабость суждений», склонность к насилию; неслучайно именно вследствие подъема движения «дико разыгралась баварская страсть к дракам» [18. С. 92]), либо получают логическое развитие (инфантильность, ксенофобия).

Художественная аналитика национал-социализма неотделима в «Успехе» от художественной аналитики Баварии и «баварскости». **Национал-социализм вырос на баварской почве, он представляет собой органическое порождение Баварии, ее наиболее уродливую «версию» из всех возможных** – это одна из ключевых идей в художественной концепции романа.

Обратимся к упомянутым выше ключевым конфликтам романа «Успех». Очевидно, что конфликт баварского и не-баварского полностью обусловлен спецификой баварской идентичности, а именно различиями в ценностной и регулятивной сферах вкупе с агрессией, проявляемой по отношению к «чужакам». Более того, конфликт «истинных германцев» с разумным миром также проистекает из особенностей баварской идентичности, которые в идеологии и практике «патриотов» находят свою утрированную, карикатурно заостренную реализацию.

Литература

1. Heusler A. Lion Feuchtwanger: Münchner – Emigrant – Weltbürger. Salzburg: Residenz Verlag, 2014. 403 S.
2. Hans J., Winckler L. Von der Selbstverständigung des Künstlers in Krisenzeiten. Lion Feuchtwangers „Wartesaal-Trilogie“ // Text + Kritik. 1983. Heft 79/80. S. 28–48.
3. Вендина О.И. Московская идентичность и идентичность москвичей // Известия РАН. Сер. географическая. 2012. № 5. С. 27–39.
4. Жаде З.А. Этническая идентичность в иерархии социальных идентичностей // Личностная идентичность: вызовы современности: материалы Всерос. психологической науч.-практ. конф. (с иностр. участием). Майкоп: Адыгейский гос. ун-т, 2014. С. 63–65.
5. Эриксон Э. Идентичность: юность и кризис. М.: Прогресс, 1996. 344 с.

6. *Шишигин А.В.* Региональная идентичность жителей Перми в контексте плюрализма территориальных идентичностей // Россия в мире XXI века: между насилием и диалогом: материалы XVI Междунар. науч.-практ. конф.: в 2 т. Екатеринбург: Гуманитарный университет, 2013. Т. 1. С. 623–627.

7. *Шишигин А.В.* Динамика изменений территориальных идентичностей жителей города Перми // Вестник Пермского государственного гуманитарно-педагогического университета. Сер. 3. Гуманитарные и общественные науки. 2015. № 2. С. 78–85.

8. *Hartmann P.C.* Bayerns Weg in die Gegenwart: vom Stammesherzogtum zum Freistaat heute. Regensburg: Pustet, 1989. 666 S.

9. *Казакова Г.М.* Российская региональная идентичность: современный культурологический дискурс // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2008. № 6. С. 16–20.

10. *Корепанов Г.С.* Региональная идентичность как объект социологического исследования // Социология в современном мире: наука, образование, творчество. 2009. № 1. С. 16–23.

11. *Sternburg W. von.* Lion Feuchtwanger. Die Biographie. Berlin: Aufbau Verlag, 2014. 543 S.

12. *Hartmann M. von.* „Erfolg“ – Lion Feuchtwangers Bayern. Ausstellung: Unterrichtsmaterialien. München: Stiftung Buch-, Medien- und Literaturhaus München, 2014. 39 S.

13. *Dietschreit F.* Lion Feuchtwanger. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1988. 211 S.

14. *Modick K. L.F.* als Produzent. Über die kuriosen, eigentümlichen, ja wunderlichen Methoden des Dr. Feuchtwanger // Text + Kritik. 1983. Heft 79/80. S. 5–18.

15. *Поршинева А.С.* Телесная образность в романе Лиона Фейхтвангера «Успех» // Известия Уральского федерального университета. Сер. 2. Гуманитарные науки. 2019. Т. 21, № 4 (193). С. 136–151.

16. *Головнева Е.В.* Региональная идентичность и идентичность региона // Известия Уральского федерального университета. Сер. 3. Общественные науки. 2017. Т. 12, № 3 (167). С. 182–189.

17. *Фейхтвангер Л.* Избранные произведения: в 3 т. М.: ФИРМА АРТ, 1992. Т. 2: Успех, кн. 1–3. 488 с.

18. *Фейхтвангер Л.* Успех. Книги 4–5 // Фейхтвангер Л. Избранные произведения: в 3 т. М.: ФИРМА АРТ, 1992. Т. 3: Успех, кн. 4–5. Семья Опперман. С. 5–310.

19. Теория литературы: в 2 т. / Н.Д. Тмарченко, В.И. Тюпа, С.Н. Бройтман. М.: Академия, 2004. Т. 2: Бройтман С.Н. Историческая поэтика. 360 с.

20. *Feuchtwanger L.* Erfolg. Berlin: Aufbau Verlag, 2013. 878 S.

21. *Фейхтвангер Л.* Автобиографические заметки // Фейхтвангер Л. Автобиографические заметки; Еврей Зюсс; Гойя, или Тяжкий путь познания; Рассказы. М.: Пушкинская библиотека: АСТ, 2003. С. 23–33.

22. Коржановская Л.Г. Оппозиция «свой – чужой» и проблема самоидентификации личности // «Свое» и «чужое» в культуре: материалы XI Междунар. науч. конф. Петрозаводск: Петрозаводский гос. ун-т, 2017. С. 19–20.

23. Быховская И.М. Человеческая телесность как объект социокультурного анализа (история проблемы и методологические принципы ее анализа) // Труды ученых ГЦОЛИФКа: 75 лет: ежегодник. М., 1993. С. 58–68.

24. Поршнева А.С. Телесная образность в романе Лиона Фейхтвангера «Успех»: Йоханна Крайн и Пауль Гессрейтер // Мировая литература в контексте культуры. 2019. Вып. 8 (14). С. 69–78.

25. Фейхтвангер Л. Гойя, или Тяжкий путь познания. Тула: Приокское кн. изд-во, 1994. 528 с.

26. Виницкий И. Заговор чувств, или Русская история на «эмоциональном повороте» (обзор работ по истории эмоций) // Новое литературное обозрение. 2012. № 117. С. 441–460.

27. Федоров Ф.П. Романтический художественный мир: пространство и время. Рига: Зинатне, 1988. 456 с.

28. Ширер У. Взлет и падение Третьего рейха: в 2 т. М.: Воениздат, 1991. Т. 1. 653 с.

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

30. Бугуева Н.А. Телесность человека как социокультурный феномен // Вестник Челябинского государственного университета. 2007. № 16. С. 69–75.

31. Элиаде М. Миф о вечном возвращении. Архетипы и повторяемость. СПб.: Алетейя, 1998. 250 с.

LION FEUCHTWANGER'S BAVARIA: PROVINCIAL IDENTITY IN *SUCCESS*

Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies, 2020, 13, pp. 141–172. DOI: 10.17223/24099554/13/9

Alice S. Porshneva, Ural Federal University named after the first President of Russia B.N. Yeltsin (Yekaterinburg, Russian Federation). E-mail: alice-porshneva@yandex.ru

Keywords: Lion Feuchtwanger, *Success*, Bavaria, Bavaria trauma, “Wahrhaft Deutschen”, provincial identity.

Lion Feuchtwanger worked on his *Success* from 1927 till 1930 on having left Munich, the capital of Bavaria, for Berlin. There were a lot of problems in the writer's relationships with Bavaria where he had lived for 41 years and it was necessary to express them in the literary form. *Success* is a traumatic narrative in which Bavaria trauma is worked through. The novel's various conflicts are generally based, firstly, on the opposition of Bavarians and non-Bavarians and, secondly, on the opposition of “Wahrhaft Deutschen” (these are Nazi) and the world of reason. In this article the author considers these conflicts in their connection with the Bavarian's identity. She analyzes the Bavarian identity in *Success* not as the national but as the provincial one

because the Bavarians do not stand against other nations, they stand against the central government. Provincial identity includes four components, namely, the cognitive, the axiological, the emotional and the regulative ones. The cognitive component of the Bavarian identity is made of geographical conceptualization and of the idea about Bavaria as an agricultural region. The axiological aspect includes some peculiarities of the novel's Bavarian characters. They all have such characteristics as conservatism and hostility towards progress, dislike of real art, aggressiveness towards "interlopers", value of a surplus body. Unified emotional standards govern the Bavarians' behavior, and the intensity of their emotional reactions is much higher than the non-Bavarians' one. While making decisions the Bavarians mostly rely on their emotions and not on their reason. The regulative component of the Bavarian identity includes many behavior practices. These are: the habit not to use reason regularly and actively, various physiological activities, eating a lot of food, propensity to violence. Almost all the aspects of the Bavarian identity exemplified in the novel's Bavarian characters are also important for the "Wahrhaft Deutschen" leaders and followers; this political movement is definitely related to the Bavarian identity, for it was Bavaria where it appeared and got grassroots support. The conflict of the Bavarian and the non-Bavarian worlds is surely related to the specific Bavarian identity, namely, to the differences in the axiological and regulative fields and aggressiveness towards "interlopers". Moreover, the conflict of "Wahrhaft Deutschen" and the other world is also caused by particularities of the Bavarian identity because their ideas and practices make up its grotesque version.

References

1. Heusler, A. (2014) *Lion Feuchtwanger: Münchner – Emigrant – Weltbürger*. Salzburg: Residenz Verlag, 403 S.
2. Hans, J. & Winckler, L. (1983) Von der Selbstverständigung des Künstlers in Krisenzeiten. Lion Feuchtwangers "Wartesaal-Trilogie". *Text + Kritik* 79/80. pp. 28–48.
3. Vendina, O.I. (2012) Moscow Identity and the Identity of Muscovites. *Izv. RAN. Ser. geograficheskaya*. 5. pp. 27–39. (In Russian). DOI: 10.15356/0373-2444-2012-5-27-39
4. Zhade, Z.A. (2014) [Ethnic Identity in the Hierarchy of Social Identities]. *Lichnostnaya identichnost': vyzovy sovremennosti* [Personal Identity: Challenges of the Present]. Proceedings of the International Conference on Psychology. Maykop: Adyge State University. pp. 63–65. (In Russian).
5. Erikson, E. (1996) *Identichnost': yunost' i krizis* [Identity, Youth, and Crisis]. Moscow: Progress.
6. Shishigin, A.V. (2013) [Regional Identity of Perm Residents in the Context of the Pluralism of Territorial Identities]. *Rossiya v mire XXI veka: mezhdru nasiliem i dialogom* [Russia in the World of the 21st Century: Between Violence and Dialogue]. Proceedings of the 14th International Conference: In 2 Vols. Vol. 1. Yekaterinburg: University of the Humanities. pp. 623–627. (In Russian).

7. Shishigin, A.V. (2015) Dinamika izmeneniy territorial'nykh identichnostey zhitel'ey goroda Permi [Dynamics of Changes in Territorial Identities of Perm Residents]. *Vestn. Permskogo gos. gumanitarno-pedagogicheskogo un-ta. Ser. 3. Gumanitarnye i obshchestvennye nauki*. 2. pp. 78–85.
8. Hartmann, P.C. (1989) *Bayerns Weg in die Gegenwart: vom Stammesherzogtum zum Freistaat heute*. Regensburg: Pustet.
9. Kazakova, G.M. (2008) Rossiyskaya regional'naya identichnost': sovremennyy kul'turologicheskiy diskurs [Russian Regional Identity: A Modern Cultural Discourse]. *Vestn. Mosk. gos. un-ta kul'tury i iskusstv*. 6. pp. 16–20.
10. Korepanov, G.S. (2009) Regional'naya identichnost' kak ob"ekt sotsiologicheskogo issledovaniya [Regional Identity as an Object of Sociological Research]. *Sotsiologiya v sovremennoy mire: nauka, obrazovanie, tvorchestvo*. 1. pp. 16–23.
11. Sternburg, W. Von. (2014) *Lion Feuchtwanger. Die Biographie*. Berlin: Aufbau Verlag, 543 S.
12. Hartmann, M. Von. (2014) "Erfolg" – Lion Feuchtwangers Bayern. Ausstellung: Unterrichtsmaterialien. München: Stiftung Buch-, Medien- und Literaturhaus München.
13. Dietschreit, F. (1988) *Lion Feuchtwanger*. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung.
14. Modick, K. (1983) L.F. als Produzent. Über die kuriosen, eigentümlichen, ja wunderlichen Methoden des Dr. Feuchtwanger. *Text + Kritik*. 79/80. pp. 5–18.
15. Porshneva, A.S. (2019) Body Images in Lion Feuchtwanger's Success. *Izv. Ural. federal. un-ta. Ser. 2. Gumanitarnye nauki – Izvestia. Ural Federal University Journal. Series 2. Humanities and Art*. 21:4 (193). pp. 136–151. (In Russian). DOI: 10.15826/izv2.2019.21.4.072
16. Golovneva, E.V. (2017) Regional Identity and Identity of a Region. *Izv. Ural. federal. un-ta. Ser. 3. Obshchestvennye nauki – Izvestia. Ural Federal University Journal. Series 3. Social and Political Sciences*. 12:3 (167). pp. 182–189. (In Russian).
17. Feuchtwanger, L. (1992) *Izbrannye proizvedeniya: v 3 t.* [Selected Works: In 3 Vols]. Translated from German. Vol. 2. Books 1–3. Moscow: FIRMA ART.
18. Feuchtwanger, L. (1992) *Izbrannye proizvedeniya: v 3 t.* [Selected Works: In 3 Vols]. Vol. 3. Books 4–5. Moscow: FIRMA ART. pp. 5–310.
19. Tamarchenko, N.D., Tyupa, V.I. & Broymann, S.N. (2004) *Teoriya literatury: v 2 t.* [Theory of Literature: In 2 Volumes]. Vol. 2. Moscow: Akademiya.
20. Feuchtwanger, L. (2013) *Erfolg*. Berlin: Aufbau Verlag.
21. Feykhtvanger, L. (2003) *Avtobiograficheskie zametki; Evrey Zyuss; Goyya, ili Tyazhkiy put' poznaniya; Rasskazy* [Autobiographical Notes; Jew Suess; Goya, or the Hard Way of Knowledge]. Translated from German. Moscow: Pushkinskaya biblioteka: AST. pp. 23–33.
22. Korzhanovskaya, L.G. (2017) ["Us–Them" Opposition and the Problem of a Person's Self-Identification]. "Svoe" i "chuzhoe" v kul'ture ["Us" and "Them" in Culture]. Proceedings of the XI International Conference. Petrozavodsk: Petrozavodsk State University. pp. 19–20. (In Russian).

23. Bykhovskaya, I.M. (1993) Chelovecheskaya telesnost' kak ob"ekt sotsiokul'turnogo analiza (istoriya problemy i metodologicheskie printsipy ee analiza) [Human Corporeality as an Object of Sociocultural Analysis (The History of the Problem and the Methodological Principles of Its Analysis)]. In: *Trudy uchenykh GTsOLIFKa: 75 let: ezhegodnik* [Works of GTsOLIFK Researchers: 75 Years: Yearbook]. Moscow: GTsOLIFK. pp. 58–68.

24. Porshneva, A.S. (2019) Body Images in Lion Feuchtwanger's – Success: Johanna Krain and Paul Hessreiter. *Mirovaya literatura v kontekste kul'tury – World Literature in the Context of Culture*. 8 (14). pp. 69–78. (In Russian).

25. Feuchtwanger, L. (1994) *Goyya, ili Tyazhkiy put' poznaniya* [Goya, or the Hard Way of Knowledge]. Translated from German. Tula: Priok. kn. izd-vo.

26. Vinit'skiy, I. (2012) Zagovor chuvstv, ili Russkaya istoriya na "emotsional'nom povorote" (Obzor rabot po istorii emotsiy) [Conspiracy of Feelings, or Russian History on an "Emotional Turn" (Review of Works on the History of Emotions)]. *Novoe literaturnoe obozrenie – New Literary Observer*. 117. pp. 441–460.

27. Fedorov, F.P. (1988) *Romanticheskiy khudozhestvennyy mir: prostranstvo i vremya* [Romantic Artistic World: Space and Time]. Riga: Zinatne.

28. Shirer, W. (1991) *Vzlet i padenie Tret'ego reykha: v 2 t.* [The Rise and Fall of the Third Reich: In 2 Vols]. Translated from English. Vol. 1. Moscow: Voenizdat.

29. Zatonskiy, D.V. (1988) "Istoricheskaya komediya", ili Romany Liona Feykhtvangera ["Historical Comedy", or Novels by Lyon Feuchtwanger]. In: Zatonskiy D.V. *Khudozhestvennye orientiry XX veka* [Artistic Landmarks of the Twentieth Century]. Moscow: Sovetskiy pisatel'. pp. 272–312.

30. Bugueva, N.A. (2007) Telesnost' cheloveka kak sotsiokul'turnyy fenomen [Human Corporeality as a Sociocultural Phenomenon]. *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta – Bulletin of Chelyabinsk State University*. 16. pp. 69–75.

31. Eliade, M. (1998) *Mifo vechnom vozvrashchenii. Arkhetipy i povtoryaemost'* [Myth of Eternal Return. Archetypes and Repeatability]. St. Petersburg: Aleteyya.

Е.В. Барина

АНГЛИЯ В ПРОЗЕ СИЛЬВИИ ПЛАТ: ОПЫТ ИМАГОЛОГИЧЕСКОГО АНАЛИЗА

Имя Сильвии Плат, американской писательницы и поэтессы, часто ассоциируется именно с Англией. Важная часть ее жизни проходит в этой стране. Образ Англии в творчестве Плат всегда носит амбивалентный характер. С одной стороны, в ассоциативное поле концепта «английское» входят английская литература, Шекспир, английская поэзия. С другой стороны, это страна, всегда поражавшая писательницу своим консерватизмом, снобизмом, чопорностью и холодом. Все эти оттенки «английского» находят отражение в прозе Плат.

Ключевые слова: Сильвия Плат, концепт, амбивалентность, «свое», «чужое», рецепция, Англия.

Сильвия Плат уже при жизни стала довольно заметной фигурой в литературном мире США и Великобритании, хотя настоящая слава пришла к ней уже посмертно, после того, как в свет вышел ее единственный роман «Под стеклянным колпаком» (*The Bell Jar*), который Плат, неуверенная в своем таланте прозаика, изначально публикует под псевдонимом Виктория Лукас. После трагической гибели поэтессы в феврале 1963 г. вокруг ее жизни и творчества поднимается зачастую нездоровый ажиотаж, феминистки буквально провозглашают Плат одной из своих икон, начинаются бесконечные копания в личной жизни Плат и Теда Хьюза, муссируется ее самоубийство и возможные причины подобного поступка. Все это определило основные векторы исследования творческого наследия Плат на Западе.

Российские читатели узнают о творчестве Сильвии Плат гораздо позже. Роман «Под стеклянным колпаком» вышел в русском переводе только в 2000 г., а в 2008 г. был опубликован сборник ее стихотворений в переводе Василия Бетаки. Неудивительно, что список трудов, посвященных Плат в отечественном литературоведении, чрезвычайно скромен. Помимо нескольких статей по отдельным ас-

пектам творчества поэтессы, стоит упомянуть диссертацию Е.К. Герасимовой «Художественный мир поэзии и прозы Сильвии Плат: конец 50-х – начало 60-х гг.» 2007 г., ставшую первой попыткой полного и систематизированного анализа творчества писательницы. Рецепция Сильвией Плат английской культуры, литературы и быта не подвергалась отдельному исследованию, ограничиваясь рассмотрением взаимодействия Плат с английской литературой, а именно рецепции творчества Теда Хьюза.

В данной статье речь идет как раз о разнообразных и многослойных образах Англии и «английского», возникающих в произведениях Плат, при этом упор делается на прозу писательницы. Работа продолжает исследование, начатое в статье, посвященной концепту «английское» в творчестве Сильвии Плат [1].

Американская поэтесса и писательница Сильвия Плат – яркий пример симбиоза жизни и творчества, где биография неотделима от искусства. Самые незначительные события и бытовые обстоятельства могли послужить толчком для воображения, найти отражение в письмах, дневниковых записях, стихах. Все, вышедшее из-под пера Плат, – единый эготекст. Переезд через Атлантику и жизнь в Англии во многом стали поворотным моментом в жизни и творчестве поэтессы. Образ Англии складывается на основании личных впечатлений, существовавших на тот момент стереотипов, литературных источников и новых медиа, среди которых особое место занимали кино и реклама.

Данное исследование представляется актуальным, так как оно не только позволяет пролить свет на некоторые моменты творчества Сильвии Плат, но также понять, что представляла собой Англия в глазах американцев в 50–60-е гг. прошлого века. Несмотря на нестандартное восприятие мира, Плат тем не менее проецирует в своем творчестве многие существовавшие на тот момент стереотипы, некоторые из которых и сегодня не утратили своей актуальности. Несмотря на телевизионный бум, начавшийся во второй половине XX в., а также развитие других средств передачи информации, именно литература остается наиболее емким источником знаний и образов, аккумулируя в себе все богатство не только современной ей реальности, но и предшествующей традиции. Томас Бляйхер, рассуждая об имагологии, отмечает, что «твердо стоит только отметить,

что оба упомянутые средства массовой информации [газеты и телевидение] в настоящее время занимаются этой темой. Однако очевидно, что эта тема традиционно отражается в литературе» [2. S. 12].

Всю жизнь Плат интересовалась культурой и политикой других стран, среди которых необходимо особенно отметить Германию, Россию и Англию. В каждом случае причины подобного интереса уникальны. С Германией Плат связывали в буквальном смысле кровные узы, Россия привлекала сложными политическими процессами (американская пропаганда в годы холодной войны, скорее, подогревала этот интерес) и, конечно, литературой, Англия в течение значительного периода времени стала для Плат домом. При этом Россия и Англия неожиданным образом переплетаются в судьбе поэтессы. За выпускную работу в Смит колледже «Волшебное зеркало: двойники в романах Достоевского» Плат получает грант по программе Фулбрайта на обучение в Кембридже, Великобритания. Таким образом, интерес к русской литературе дает поэтессе уникальный шанс познакомиться с культурой английской, составить о ней представление «изнутри».

В истории человечества нередки примеры, когда собственная картина мира, «свое» дополняется положительными чертами «чужого» без опасности потерять собственный колорит, национальную идентичность. Или, напротив, «чужое» отторгается, так никогда и не став «своим». Взаимоотношения Сильвии Плат и Англии с самого начала носили двойственный, противоречивый характер. Признавая авторитет многих английских авторов, восхищаясь Шекспиром и Йетсом, она при этом не могла принять некоторых национальных особенностей англичан, которые ей, американке, остались чуждыми даже после брака с англичанином и нескольких лет, проведенных в этой стране.

Жизнь в Англии, знакомство с англичанами, их обычаями и традициями наложили отпечаток на творчество Плат, на образы и даже язык, который поэтесса использует для создания своих сложных и многослойных текстов. Начиная с 1956 г. «английское» становится неотделимым как от биографии, так и от творчества Плат.

Приехав в Кембридж, Плат старается полностью погрузиться в литературу и культуру, которые она начала изучать еще в Америке. В феврале 1956 г. на вечеринке в честь выхода в свет литературного

альманаха «St. Botolph's Review» Плат знакомится с поэтом Тедом Хьюзом, стихи которого она прочла незадолго до этой встречи. Через 4 месяца, 16 июня 1956 г., они женятся. Даже дата, выбранная молодыми для бракосочетания, перенасыщена литературными ассоциациями, так как для всех людей, так или иначе связанных с литературой, 16 июня известно как «Блумсдэй», или «День Блума», в честь главного героя романа Джеймса Джойса «Улисс», действие которого происходит именно 16 июня. Свадьба состоялась в Лондоне.

С этого времени прослеживается растущее влияние английской литературной традиции, отразившееся в таких стихотворениях, как «Грозовой перевал» и «Долина Хардкастл». Изначально в ассоциативное поле концепта «английское» у Плат входит английская литература, к образам которой писательница часто обращается в стихах и прозе. Даже смерть Плат имеет косвенное отношение к британской литературе, так как она ушла из жизни в доме, где жил Уильям Йейтс, перед творчеством которого так преклонялась Плат.

Литературное влияние в немалой степени обусловлено и влиянием самого Хьюза. Тед Хьюз пишет, что именно в 1956 г., в год знакомства с ним, начинается зрелый период творчества Плат, «потому что позднее в этом году появились первые стихотворения ее первого сборника “Колосс”. И с этого времени я работал рядом и наблюдал, как стихи выходят из-под ее пера» (перевод мой. – Е.В.) [З. Р. 16]. Многие исследователи считают подобное заявление слишком самоуверенным, не соглашались с отнесением всех стихов Плат, написанных до 1956 г., к незрелым и ученическим (Хьюз объединил их под названием «Juvenilia» и поместил в конец книги).

Английская литература, как классическая, так и современная Плат, безусловно, проникает в ассоциативное поле концепта «английское», однако не является доминирующей. Очень часто Плат интересуется именно бытовая сторона жизни: обычаи, нравы, менталитет. При относительной общности языка здесь перед ней открылись вещи, порой диаметрально противоположные ее американскому воспитанию и сложившемуся на родине мировоззрению.

После свадьбы Плат и Хьюз живут в Англии, время от времени навещают родственников Хьюза в Йоркшире. Теперь Сильвия Плат ежедневно сталкивается с различными проявлениями английского, в том числе в языке. Английский язык, и особенно язык поэзии, от-

личается от американского варианта как лексикой, так и ритмом. Эти формальные, внешние признаки проявляются в стихах Плат кембриджского периода – становится длиннее строка, появляются английские варианты слов. Как объясняет исследовательница творчества Плат Трейси Брейн, Плат была поражена некоторыми особенностями английского языка. Так, в трех первых стихотворениях, написанных в 1956 г. и вошедших в сборник «The Collected Poems», Плат использует слово «took», которое является английским эквивалентом американского «gaven». Брейн так комментирует это пристрастие поэтессы к англицизмам: «Создается впечатление, что Плат наслаждается, играя тем, что она считает своим новым английским лексиконом, – новой игрушкой» (перевод мой. – Е.Б.) [4. Р. 54]. Однако если мы внимательно прочтем дневники и стихи этого периода, станет ясно, что перед нами не просто игра, а серьезная и осмысленная рецепция новой культуры, осуществлявшаяся в немалой степени через язык. Среди первых впечатлений от Англии, описанных в письмах матери, был «до истерики забавный официант, говоривший на кокни» (здесь и далее перевод писем и дневников мой. – Е.Б.) [5. Р. 182]. Все, что касается диалектов, Сильвия Плат ревностно подмечает и зачастую использует в текстах, стремясь звучать «по-английски».

Очевидно, с самого начала «английское» не представляется Сильвии Плат как некое «чужое», напротив, впервые приехав в Кембридж, она буквально задыхается от счастья при виде всего того, что станет позже мрачным и удушливым. Плат приезжает в Англию, преисполненная восторга и надежд, однако, как пишет Трейси Брейн, это настроение продлилось «чуть больше дня». Очень скоро англичане начинают ассоциироваться со строгостью, мрачностью, бедностью, зажатостью, как материальной, так и эмоциональной [4. Р. 55].

Возможно, сведение эйфории лишь к быстротечному яркому мгновению является некоторым преувеличением. Письма и дневниковые записи наводят на мысль, что два года, которые Плат проводит в Кембридже, становятся самыми насыщенными и счастливыми в ее жизни. В письме матери от 25 сентября 1955 г. она восклицает: «О, мама, на каждой аллее здесь толпятся традиции, древность, и я могу почувствовать мир, сдержанность, отсутствие суеты <...>» [5. Р. 182]. По иронии судьбы, именно покой, сдержанность, переходящая в суровость, и приверженность традиции превратятся позже в

сплошной кошмар, навсегда войдя в ассоциативное поле концепта «английское» у Плат со знаком минус.

Исследование данной темы усложняется тем фактом, что, если доверять свидетельствам родных и близких Плат, она не всегда является в полной мере надежным рассказчиком. Существует множество примеров, когда она, сознательно или бессознательно, увлекшись процессом творческого пересоздания мира, вводит читателя в заблуждение. Яркий пример подобной трансформации реальности приводит Аурелия Плат, мать Сильвии, в предисловии к книге писем дочери. Аурелия уже на первой странице обращает внимание читателей на то, что ее дочь в своих текстах время от времени выдавала эпизоды из жизни матери за свои собственные, но это была не единственная подмена. После рождения Уоррена, когда Аурелия должна была почти все время уделять младшему ребенку, с рождения отличавшемуся слабым здоровьем, Сильвия значительную часть времени жила с бабушкой и дедушкой. Дед подолгу с ней играл и брал ее с собой плавать, что позже Сильвия вспоминала как эпизод с «папочкой» [5. Р. 22]. Сомнения в искренности писательницы в ее письмах, адресованных матери, возникают также при сопоставлении их с дневниковыми записями за аналогичный период, которые содержат гораздо больше негативных эмоций и признаков неприятия Плат окружавшей ее действительности. Принимая во внимание все вышесказанное, анализ «английского» в настоящем исследовании опирается на тексты Плат, при этом задача разобраться в «правдивости» поэтессы не стоит, так как дать однозначный ответ, искренне или нет то или иное свидетельство, не представляется возможным. При этом будут приводиться указания на выявленные несоответствия, которые, однако, могут быть объяснены перепадами настроения Плат или иными внелитературными причинами.

С первых дней в Англии общий фон задает погода: «Дни, как правило, серые, свет идет как сквозь туман, пейзажи все в зеленой листве и серебристом тумане, как на полотнах Констебля» [Ibid. Р. 182]. Живописная ассоциация, возникающая в письме, совсем не является неожиданной, принимая во внимание визуальную чуткость поэтессы, долгое время всерьез рассматривавшей карьеру художницы. Плат никогда не переставала рисовать, а живописные полотна не раз становились отправными точками для ее стихотворений. В одном пред-

ложении дважды упоминается туман (mist, misty), однако в начале знакомства со страной Плат наделяет окружающую ее природу романтическими, поэтическими чертами, подчеркивает ее живописность. Даже самые неблагоприятные погодные условия в Англии вызывают у Плат неоднозначную оценку, по крайней мере в кембриджский период, когда она еще способна видеть достоинства в явлениях, которые позже будут неизменно отравлять ее жизнь. В дневниковой записи от 29 января 1956 г. Сильвия Плат пишет о Кембридже, причем употребляемые ей эпитеты, очевидно, относятся не только к погоде, но и к духу места вообще, к внутреннему ощущению, которое сложилось у Плат после нескольких месяцев в городе: «Кембридж, сырой, холодный, абстрактный, формальный как он есть – прекрасное место, чтобы писать, читать и работать – недалеко от лондонских театров и жизненных, движущих токов людей и искусства Европы» [5. Р. 212]. Активная культурная жизнь и включенность в общеевропейские культурные процессы мотивировали поэтессу.

В январе 1956 г. Сильвия Плат проводит каникулы во Франции. По возвращении в Англию она неоднократно сравнивает эти две страны, причем сравнения эти не в пользу Альбиона. В письме матери от 16 января 1956 г. Плат в одном абзаце чрезвычайно эмоционально выражает свое недовольство в отношении сразу нескольких аспектов жизни в Англии: «Это одновременно было и возвращение домой, и тяжелый опыт, возвращение к ужасной еде, сырому холоду и малосимпатичным людям (по сравнению с полными любви французами, которые являются родственными душами). Ты спрашиваешь о подругах: ну, английские девушки невозможны: интеллектуально блестящи в своих областях зоологии или математики, но эмоционально и социально похожи на нервных, перевозбужденных незрелых подростков <...>» [Ibid. Р. 207]. Уже в Кембридже Сильвия Плат сталкивается с трудностями при коммуникации с англичанами, и неудивительно, что в сельской местности проблемы общения только усугубятся.

Постепенно темные тона все более доминируют при описании впечатлений об Англии и английском, отношения со страной, которая должна была стать для Плат новым домом, становятся все напряженнее, и она прикладывает немалые усилия, чтобы это «чужое» сделать «своим», чего, вероятно, так до конца и не произошло.

Постепенно, с развитием семейной трагедии, у писательницы складывается чрезвычайно сложная и противоречивая связь с Англией.

В 1959 г., когда Сильвия Плат узнает, что ждет ребенка, семья окончательно переезжает в Англию. Сначала они живут в Лондоне, однако в 1961 г. становится ясно, что столичная жизнь им не по карману. Плат и Хьюз приобретают большой старый дом в деревушке Северный Тотон (North Tawton) в графстве Девон. Сельская жизнь оказывает на Плат особенно угнетающее влияние. Записи этого периода отражают ее чувства. У Сильвии уже двое детей. Сын Николас родился в начале 1962 г. Писательнице нелегко совмещать заботу о доме и детях с творческой деятельностью.

В этот период она особенно остро ощущает «чужое» начало в английской культуре. «Английское» не стало родным; она, как и прежде, американка, окруженная чужой природой и людьми. Матери она продолжает писать оптимистичные, светлые, порой даже веселые письма, однако в ее личных записях все очевиднее тоска и отчаяние, «отчаяние от того, что ее постоянно прерывают, от странных манер местных жителей» [6. Р. 11]. Непонятное, странное и порой враждебное поведение местных, необходимость подстраиваться под законы сельской жизни, – все английское окружение Плат становится еще более враждебным, когда возникают подозрения о неверности мужа, отношения с ним коренным образом меняются. Стихотворения этого периода, среди которых по эмоциональному накалу и выпуклости образов особенно выделяются «Elm», «The Rabbit Catcher», «Event», «Crossing the Water», проникнуты отчаянием. Ведущей темой становится непостоянство любви. Крах семейной жизни не мог не повлиять на ее отношение в Англии. В концепт «английское» навсегда проникают такие составляющие, как враждебность, непостоянство, измена.

Сборник прозаических произведений «Johny Panic and the Bible of Dreams» вышел в свет в 1977 г. в редакции Теда Хьюза. Помимо рассказов в него вошли некоторые статьи, написанные для периодических изданий, а также дневниковые записи. В третью часть книги вошли заметки, датированные февралем 1956 г. и написанные в Кембридже. Именно к ним представляется логичным обратиться в первую очередь, так как они отражают первый опыт непосредственного, личного знакомства Плат с Англией. Возможно, Кембридж не

может считаться типичным английским городом из-за своего интернационального колорита, обусловленного наличием в городе одного из самых известных и престижных в Англии университетов. Тем не менее уже здесь у поэтессы сложились определенные представления о стране, которой на несколько лет предстояло стать ее домом.

Итак, перед нами февраль, за несколько лет до того, другого английского февраля, когда оборвалась жизнь Плат. Одна из доминирующих ассоциаций, возникающих с первых страниц заметок, – холод. Но если тогда, в последнюю зиму, по многим свидетельствам, одну из самых холодных в Англии за несколько лет, Плат не выдерживает, то здесь она еще полна энтузиазма и любопытства, она играет, наблюдает, знакомится. «Я довольно высокая, и отстраненная, и так удобно идти домой через заснеженные поля. Очень холодно <...>» [7. Р. 203]. Холод первой поры в Англии иногда ассоциируется со здоровьем, румянцем, свежестью и бодростью зимнего дня: «<...> мгновение радости, когда снежинки запутываются в развевающихся волосах, чувство румяности и здоровья. Пожалела, что не вышла раньше, чтобы немного помедлить <...>» [8. Р. 203]. Но со временем это желание «помедлить» (*linger*), задержаться, насладиться зимней прелестью исчезает, на смену приходят болезни, усталость, раздражение, безысходность.

По сути, амбивалентность восприятия прослеживается иногда в записях, датированных одним числом. Тогда же, в понедельник, 20 февраля 1956 г., восхищаясь английской сельской местностью, где Плат с удовольствием гуляла, и английской природой в целом, поэтесса пишет: «Спокойной ночи, принцесса. Ты по-прежнему сама по себе; будь стойкой; не паникуй; прорвись через весь этот ад к щедрой, сладкой, утопающей в цветах весне, дарящей любовь» [8. Р. 205]. Английская погода зачастую полностью убивает очарование английской природы, а физический холод в окружающей среде Плат часто переносит на людей вокруг, превращая его в одну из доминирующих черт английского характера. Уже в первую зиму в Англии болезнь постоянно упоминается в дневниках. Так, в том же феврале 1956 г. Плат пишет: «В любом случае, я устала <...> Паршивый гайморит, притупивший все мои чувства, заложенный нос, неспособность ощущать вкус и что-то видеть слезящимися глазами, или даже слышать, что хуже всего, почти». И чуть ниже снова звучит рефреном:

«Ужасный, красный нос, нет сил» [7. Р. 213]. Физическое недомогание в случае Плат часто лишает сил душевных, лишает поэтессу воли, вгоняет в отчаяние. И виной всему английская погода.

В произведениях Сильвии Плат реальный, физический холод английской зимы также постепенно окрашивает внутренний мир англичан, национальный характер в понимании Плат. Так, в рассказе «Матери» («Mothers») писательница затрагивает тему англиканской церкви, проблему отношения церкви к разведенной женщине. Холод, осуждение, отторжение – доминирующие мотивы рассказа.

В рассказе возникает четкое противопоставление «свое – чужое», где Англия ассоциируется именно с чужим. Эстер, американка, живет в Девоне и на каждом шагу ощущает давящий, чужеродный характер жизни и нравов местных жителей. География рассказа неслучайна – именно в Девон перебирается семья Плат после рождения второго ребенка.

В разговоре с миссис Нолан, живущей в городке уже шесть лет, Эстер с отчаянием понимает, что даже эта англичанка чувствует себя чужой в окружающем замкнутом мире, где все друг друга знают и люди заходят в дом без стука. «Если миссис Нолан, англичанка по внешности и произношению, да к тому же жена владельца паба, чувствовала себя чужой в Девоне после прожитых здесь шести лет, какая надежда могла быть у Эстер, американки, когда-нибудь просочиться в это устоявшееся сообщество?» (перевод мой. – Е.Б.) – проносится в голове Эстер, и сердце ее сжимается от тоски [Ibid. Р. 108]. Эти строки – крик души Плат, подавленной затянувшейся эмиграцией, некогда столь заманчивой, но с годами превратившейся в тяжкие оковы отчуждения и непонимания.

В этой связи привлекает внимание эпитет *rooted*, характеризующий сообщество обитателей Девона. Это жизнь, имеющая традиции, корни, уходящие глубоко в землю. Но именно эта «укорененность» воспринимается американским сознанием как стагнация, отсутствие движения, развития, удушающая стабильность существования. Картина становится еще более мрачной и безысходной при появлении других женщин, идущих в церковь на собрание Материнского комитета (Mothers' Union), женщин, которые, все без исключения, выглядели «gnarled and old» (грубыми и старыми) [Ibid. Р. 108], гармонично растворяясь в общей атмосфере заскорузлости и обветшалости.

Интересно, что еще на пути в Кембридж, сойдя с корабля во Франции, Сильвия сама мечтает «пустить корни» в Кембридже, обрести новый дом и новых друзей: «Я представляю, что, как только я пущу корни [put down roots] в Кембридже, радости моей не будет конца» [5. Р. 183]. Данная мысль дословно повторяется в письме матери от 3 октября 1955 г. (спустя чуть больше недели от процитированного выше): «Я чувствую, что как только я пущу здесь корни, я буду счастливее, чем когда бы то ни было» [Ibid. Р. 184]. При этом уже здесь, в первые дни после прибытия Сильвии Плат в Англию, у пытливого читателя зарождаются сомнения в ее искренности. Она постоянно говорит о будущем, оговаривает условия, при которых станет возможным ее счастье, но вряд ли она счастлива в те минуты, когда пишет эти строки. Выше уже говорилось о том, что Сильвия не всегда была надежным рассказчиком, и не раз строки из ее писем или дневников оказываются вымыслом, преувеличением или творческим переживанием реальности. Так, даже в дни болезней и отчаяния письма к матери сохраняют оптимизм и жизнерадостность.

Однако вернемся от самой Сильвии к героине ее рассказа, с которой ее создательницу многое объединяет. Все попытки влиться в окружающее сообщество Эстер ощущает как притворные с оттенком лицемерия (hypocritical) [7. Р. 109]. Письма и дневниковые записи поэтессы свидетельствуют о том, что именно так чувствовала себя Сильвия Плат в английский период жизни. Если культура страны зачастую являлась источником новых идей и вдохновения, то бытовая сторона, напротив, производила на поэтессу впечатление депрессивной безысходности. К бытовым неурядицам и проблемам в личной жизни добавились и пресловутый английский климат, непривычная пища, отсутствие друзей. Плат все яснее и яснее осознает огромную разницу между английской и американской культурами, которая постепенно превратилась для нее в бездну, все попытки преодолеть которую оказались тщетными.

В эссе «Америка! Америка!» англичане упоминаются как предтечи американского народа, затерявшиеся среди великого множества национальностей, проживавших в Америке в начале XX в. – в эпоху, о которой пишет в данной работе Сильвия Плат. Вспоминая родной прибрежный городок, где прошли первые годы ее жизни, Плат описывает его следующим образом: «<...> огромный шумный мешок

с кошками, где были ирландские католики, немецкие евреи, шведы, негры, итальянцы и те редкие, чистые капли с “Мейфлауэр” – англичане» (перевод мой. – Е.Б.) [7. Р. 34]. Плат выделяет англичан из всей этнической пестроты, окружавшей ее в детстве. Англичане характеризуются как «редкие» (rare) и «чистые» (pure). Действительно, к началу XX в. потомки первых переселенцев составляли незначительный процент населения Америки, растворившись в толпе более поздних волн эмиграции. Что касается «чистоты», тут очевидна отсылка к их пуританскому вероисповеданию и образу жизни. Как известно, пуританство – образ жизни, для которого характерны крайняя строгость и аскетизм. Таким образом, вы вновь возвращаетесь к ассоциациям концепта «английское», рассмотренным на примере рассказа «Матери». В мировосприятии Плат пуританизм часто граничит с неискренностью, лицемерием, жестокостью, так как сама пуританская идеология не допускает измены, с которой поэтесса столкнулась в Англии. Хотя Плат родилась и жила в Америке, однако из-за своих немецких корней она никогда не отождествляла себя с потомками первых пуритан и не чувствовала себя наследницей их мировоззрения и жизненного уклада. Те редкие англичане в Америке, о которых идет речь в эссе, принадлежат к сфере «чужого».

Вернемся к письмам Плат «английского» периода. Выше уже приводились ее впечатления от первого знакомства с Англией, куда она прибыла через Францию. Всего несколько месяцев спустя Сильвия отправляется во Францию на зимние каникулы и по возвращении описывает уже совсем другую Англию, многие недостатки которой становятся столь очевидными на контрасте со всем французским, так очаровавшим поэтессу: «С одной стороны, я дома, с другой – очень трудно возвращаться к отвратительной еде, пронизывающему холоду, несимпатичным людям <...>» [5. Р. 207]. В это время Сильвия ощущает первые приступы тоски по дому, и недостатки жизни в Англии становятся особенно заметными. В ее жизни еще нет Теда Хьюза, и одиночество вносит свои коррективы в восприятие этой все еще новой для нее страны. Но приходит апрель, приносит тепло и знакомство с Хьюзом, и вот уже совсем иная Англия предстает перед нами в письме от 23 апреля 1956 г.: «Здесь Рай, и люди просто сияют <...>» [Ibid. Р. 239]. В дневниковой записи от 25 февраля 1956 г. Плат записывает, возможно, одно из самых исчерпывающих ощущение

ний от Англии, где все грани образа страны, существовавшие в сознании поэтессы, находят отражение в одной единственной фразе: «Я чувствовала себя запертой, заключенной в тюрьму, осознавая [aware], что все вокруг было прекрасно и потрясающе красиво, но слишком поглощенная болью, чтобы откликнуться и стать частью этого» [8. Р. 208]. Разумом Плат понимает, что Кембридж – место удивительное, и что ей выпал уникальный шанс получить образование в одном из лучших университетов Англии, однако чувства и эмоции приносят горечь и неприятие.

Англия Сильвии Плат – явление неоднозначное, страна, отношение поэтессы к которой напрямую обусловлено обстоятельствами личной жизни Плат, ее настроением. Англия становится неотъемлемой частью эготекста поэтессы, к которому можно отнести все ее творчество. В самом начале отношений с Тедом Хьюзом, когда Плат безгранично счастлива, Англия видится ей едва ли не раем на земле, и даже недостатки Альбиона в восприятии Плат превращаются в достоинства. Стоит Хьюзу охладеть к жене и уйти к другой женщине, как Англия погружается в безнадежные, враждебные серость и холод. Очевидно, с самого начала «английское» представляется Сильвии Плат как некое «чужое», и она прикладывает немалые усилия, чтобы это «чужое» сделать своим. Многие представления Плат об Англии носят стереотипный характер, однако в осмыслении поэтессы она приобретают индивидуальные черты, становясь неотъемлемой частью ее внутреннего мира и находя отражение в ее творчестве.

Литература

1. *Баринова Е.В.* Концепт «английское» в прозе Сильвии Плат // Сучасні літературознавчі студії / Contemporary Literary Studies. Киев, 2015. Вып. 12. С. 30–40.
2. *Bleicher Th.* Elemente einer komparatistischen Imagologie // Komparatistische Hefte. Bayreuth, 1980. Heft 2: Literarische Imagologie – Formen und Funktionen nationaler Stereotype in der Literatur. S. 12–23.
3. *Plath S.* Collected Poems / ed. Ted Hughes. New York: Harper and Row, Publishers, 1981. 351 p.
4. *Brain T.* The Other Sylvia Plath. Harlow: Longman, 2001. 238 p.
5. *Plath S.* Letters Home: Correspondence 1950–1963 / ed. Aurelia Plath. London: Faber and Faber, 1976. 502 p.

6. The Cambridge Introduction to Sylvia Plath / Jo Jill (ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 2008. 152 p.

7. Plath S. Johnny Panic and the Bible of Dreams. London: Faber and Faber, 1977. 352 p.

8. Plath S. The Journals. 1950–1962 / ed. by Karen V. Kukil. London: Faber and Faber, 2000. 732 p.

ENGLAND IN SYLVIA PLATH'S PROSE: AN ATTEMPT OF IMAGOLOGICAL ANALYSIS

Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies, 2020, 13, pp. 173–187. DOI: 10.17223/24099554/13/10

Ekaterina V. Barinova, High School of Economics (Moscow, Russian Federation). E-mail: kbarinova@yandex.ru

Keywords: Sylvia Plath, concept, ambivalence, “self”, “other”, reception, England.

The name of Sylvia Plath, an American writer and poet, is often associated with England. A significant part of her life was connected with this country. In Russia, Plath's oeuvre remains relatively unexplored. In addition to several articles on certain aspects of the poet's work, it is worth mentioning Ekaterina Gerasimova's thesis “The Artistic World of Poetry and Prose of Sylvia Plath: Late '50s – Early '60s” (2007), which became the first attempt of a systematic analysis of the writer's work. Plath's reception of English culture, literature and everyday life has never been studied separately, while scholars limited their interest to the relationships between Plath with English literature in the person of Ted Hughes. The object of this article is Plath's prose, including short stories, journals, as well as letters addressed mainly to her mother and brother. The study of this topic is complicated by the fact that, if we trust the testimony of Plath's relatives and friends, she cannot always be considered a fully reliable narrator. There are many examples when she, consciously or unconsciously, being carried away by the artistic re-creation of the world, misleads the reader. The evidence contained in the journal entries can be diametrically opposite to the impressions contained in Plath's letters. Life in England, getting familiar with the British, their customs and traditions have left their mark on Plath's creativity, images and even the language that the poet uses to create her complex and multi-layered texts. Since 1956, “English” has become inseparable from both the biography and creativity of the author. The image of England is formed on the basis of personal impressions, stereotypes that existed at that time, literary sources and new media, among which a special place belongs to cinema and advertising. This study is relevant, as it not only sheds light on some aspects of Plath's work, but also helps to understand what England was in the eyes of the Americans in the 1950s–1960s. Despite the non-standard perception of the world, Plath, nevertheless, projects in her oeuvre many stereotypes that existed at that time, some of which have not lost their relevance even today. The image of England in Plath's works is always ambivalent. On the one hand, the concept “Englishness” includes such associations as English literature, Shakespeare, English

poetry. On the other hand, the country always bewildered Plath by its conservatism, snobbery, stiffness and cold. All those shades of “Englishness” are traced in Sylvia Plath’s prose, having become an integral part of her ego-text.

References

1. Barinova, E.V. (2015) Kontsept “angliyskoe” v proze Sil’vii Plat [The Concept “English” in the Prose of Sylvia Plath]. *Suchasni literaturoznavchi studii – Contemporary Literary Studies*. 12. pp. 30-40.
2. Bleicher, Th. (1980) Elemente einer komparatistischen Imagologie. *Komparatistische Hefte*. 2. pp. 12–23.
3. Plath, S. (1981) *Collected Poems*. New York: Harper and Row, Publishers.
4. Brain, T. (2001) *The Other Sylvia Plath*. Harlow: Longman.
5. Plath, S. (1976) *Letters Home: Correspondence 1950–1963*. London: Faber and Faber.
6. Jo, J. (ed.) (2008) *The Cambridge Introduction to Sylvia Plath*. Cambridge: Cambridge University Press.
7. Plath, S. (1977) *Johnny Panic and the Bible of Dreams*. London: Faber and Faber.
8. Plath, S. (2000) *The Journals. 1950 – 1962*. London: Faber and Faber.

В.Н. Крылов, Ян Янь

«ЗОЛОТАЯ РОЗА» К.Г. ПАУСТОВСКОГО: РЕЦЕПЦИЯ РОССИИ КАК КОНЦЕПТУАЛЬНОГО ОБРАЗА В СОВРЕМЕННОЙ КИТАЙСКОЙ СЛОВЕСНОЙ КУЛЬТУРЕ

Представлена первая попытка систематического изучения восприятия в Китае концептуального образа России в повести К.Г. Паустовского. Предметом исследования стала современная китайская трактовка структурных компонентов данного образа – триединой модели «природы – народа – языка». Комплексное осмысление рецепции концепта русского мира Паустовского в китайской словесной культуре выражает его коннотации с китайским культурным кодом, отражает развитие взаимосвязей русской и китайской литератур в XXI в.

Ключевые слова: концептуальный образ России, «Золотая роза» К. Паустовского, рецепция, взаимоотношение литератур, Сюй Лу, реминисценция, лирико-экологическая повесть, мотив счастья, «Розовая мечта».

Константин Паустовский известен не только как писатель, но и как путешественник. После многолетних странствий по родному краю он был хорошо знаком с русской землей. По словам Сюй Лу¹, китайского продолжателя классической прозы Паустовского, «путешествие по Родине для этой “музы дальних странствий” означает счастье, духовную потребность и высокое предназначение» [1. С. 3]. В автобиографической повести «Золотая роза» писатель делится

¹ Сюй Лу (徐鲁) – выдающийся китайский прозаик, эссеист, признанный «китайский Паустовский». Его главные сборники сочинений в память о К. Паустовском: «Золотая роза у Сюй Лу» (в 6 т.; 2012) (金蔷薇徐鲁美文系列»六卷本), «Золотая роза: серия “Литературные портреты знаменитых людей”» (в 6 т.; 2016) (金蔷薇:名人励志系列»六卷本) и др. Перевод здесь и далее с китайского на русский язык сделан нами. – В.К., Я.Я.

впечатлениями, полученными от своих путешествий. В центре повествования оказывается образ России – наиболее яркий и смыслообразующий образ, который предстает перед его поэтическим взором. Писатель пытался понять современную ему Отчизну, предоставляя читателю возможность увидеть родную страну сквозь призму личностных впечатлений и опыта.

Отечество Паустовского в осмыслении китайских читателей имеет богатый идейно-художественный смысл, оказывая значительное влияние на формирование их философско-эстетической позиции. В наши дни этот поэтически многозначный образ способствует усилению интереса к эстетическим проблемам творчества Паустовского со стороны китайских литературоведов, критиков и писателей. Интерпретация этого сложного по своей структуре образа остается одним из актуальных вопросов современного паустовсковедения. И это особенно показательно, так как в современной России научный интерес к творчеству Паустовского значительно ослаб по сравнению с советской эпохой: один из хранителей классической традиции в литературе, продолжатель маргинальной линии «неосентиментализма» в литературном процессе XX в., как его порой именуют историки русской литературы, оттеснен другими, шумными и эпатажными фигурами. В центре внимания нашей работы – системный анализ художественных смыслов и коннотаций указанного образа в контексте его современной китайской рецепции, а также попытка по-новому взглянуть на концепт русского мира писателя путем выявления реминисценций и аллюзий в сочинениях представителей китайской «школы лирической прозы», тесно связанных с традицией Паустовского.

Современные китайские исследователи (Чжан Хун, Лю Шилинь, Ян Сумэй, Янь Цзицин, Дун Сяо, Ван Сяоцзюань, Пэн Хайин, Ван Кайлинии и др. [2–7]) истолковывают позднее произведение Паустовского в ракурсе экологической этики и эстетики. Так, в монографии Ян Сумэя и Янь Цзичина «Русская экологическая литература» (2006) [4] Паустовский отнесен к группе писателей экологической литературы. По свидетельству авторитетного китайского русиста Лю Вэньфэя [8], некоторые специалисты трактуют теорию и критику русской экологической литературы с позиций экологического постмодернизма, выдвинутого российскими учеными. К примеру, Ван Сяоцзюань и Пэн Хайин в статье «О многогранности “Золотой розы”» (2017) с по-

зиции постмодернистского подхода рассматривают философско-экологическую концепцию «единства человека и природы», заключающуюся в «Золотой розе», называя ее *лирико-экологической повестью*, вдохновляющей китайских авторов на творчество (курсив наш. – В.К., Я.Я.) [6]. Исследовательская установка на систематизацию философско-эстетических принципов писателя возникает в связи с современными мировыми экологическими проблемами. Китайские исследователи затронули комплекс вопросов, связанных с разными срезами действительности России, представленной в повести. Образы природы, растений и животных, провинций и деревень, русского народа, его жизни и языка проникнуты витавшим в воздухе ароматом поэтики Паустовского. Все эти составляющие складываются в единый концептуальный образ Родины, который в китайской исследовательской практике приобретает опосредованный характер и обобщающую сущность.

Образ Отечества связывается у Паустовского прежде всего с родной природой и ее обитателями. Для него Родина – это единство и гармония человека и природы, составляющих одно органическое целое. Более того, проблема взаимоотношений человека и природы в книге зачастую тесно связана с мотивом счастья, личностным и эстетически значимым. Этот сквозной лирический мотив присутствует в большинстве рассказов «Золотой розы» и наиболее часто сопровождается образом родного края. Собственное толкование прозаиком понятия Родины является лучшим доказательством: «*Родина – это все. Это – ощущение счастья от зрелища огромной нашей земли, ее лесов, закатов, морских побережий, наглаженных прибойми, пажитей, деревень, смотрящих в заречную даль. Это ощущение счастья от ее легкого неба, ее ветров, ее людей, от их труда, от гудков паровозов, мчащихся к великим ее городам, к заводам, шахтам, рудникам, создающим неслыханные богатства*» (курсив наш – В.К., Я.Я.) [9. С. 91–92].

Из вышесказанного вытекает, что в художественном сознании писателя Родине придается максимально собирательный характер. Россия, ее образ соединяют главы книги. В этой универсальной категории переплетаются мир природный (земля, лес, море, поле...) и человеческий (деревни, города, люди, их быт и труд...). В гармоническом слиянии природы и человека открываются прекрасные сто-

роны души человеческой. Отсюда становится понятным, с одной стороны, почему автор вновь затронул тему природы, идею единства человека и природы в финале повести. Писатель настойчиво повторяет, что пейзаж – «не привесок к прозе», он приобретает символическое и самостоятельное значение. С другой стороны, неслучайно в конце произведения возникает и мотив счастья: «Мне казалось, что не может быть в жизни большего счастья, чем опять увидеть эти места и пройти по ним, забыв обо всех заботах и невзгодах, слушая, как легко стучит в груди сердце» [10. С. 310]. По мысли автора, встреча с красотой природы – всегда счастье.

По утверждению китайского литературоведа Лао Цюаньцзина, «мотив счастья многократно появляется во многих рассказах из повести; в частности, лейтмотивом “Драгоценной пыли” является человеческое счастье / немое пожелание» [11. С. 52]. Для героев счастье связано не только с жизнью человека, но и с природой. В некоторых фрагментах названный мотив появляется лишь в качестве скрытого, при этом читатель успевает все-таки осознать замысел автора и ощутить психологическое удовлетворение. Например, в очерке «Словари» показана сцена отдыха писателя с Аркадием Гайдаром в глубине леса около реки: «Вот так бы сто лет! – сказал Гайдар. – Тебе бы хватило? – Вряд ли. – И мне бы не хватило» [12. С. 102]. Становится понятно, что близость к природе – это самое простое счастье и воля сердца автора. Красота природы пробуждает в человеке добро, из добра рождается счастье, в этом состоит эстетический идеал писателя как романтического идеалиста. С его позиции, жизнь зарождается в природе, именно в контакте с родной природой человек обретает счастье. Достаточно прочесть строки «Истории одной повести», где изображены ночная русская земля и внутреннее ощущение счастья автора: «Я был уверен, что поезд мчит меня к счастью. <...> Я пел, высунувшись из окна, какие-то бессвязные слова о ночи, о том, что нет на свете милее края, чем Россия» [Там же. С. 66].

Чжан Хун [2] впервые с точки зрения экологической эстетики описал авторский идеал гармонии человека с природой, отметив универсальность и лиричность образа России. Он писал так: «В повести представлена уникальная картина России, которая не только позволяет писателю побуждать у читателя тяготение к русской земле, учить эстетическому ее восприятию, но и помогает глубже по-

чувствовать вездесущую поэтичность русской природы» [2. С. 46]. «Животворная, мистическая земля, веселые леса, прозрачные березовые рощи, домашний очаг крестьянина – красота и мощь природы сливаются с простотой и добротой простых людей. Важно одно – человек становится частью природы» [Там же]. Через философию природы писателя решаются в произведении вопросы социальные, моральные, эстетические.

Интересно то, что в главе «История одной повести» возникает художественный образ Великой китайской стены [12. С. 53–54], которая, по мысли Паустовского, не только представляет собой цепь оборонительных сооружений, но и является воплощением философско-экологических идей древнего Китая. Одно из основных достоинств «Золотой розы» в том, что она призывает читателя к разумному сосуществованию с природой. Тема человека и природы получила свое дальнейшее освещение и развитие в прозаических произведениях Сюй Лу, показательный пример – сборник эссе «Куда улетают гуси» (часть «Природа» из серии «Золотая роза у Сюй Лу»: в 6 т., 2012) [13]. В этом сочинении затронута проблема гармонии человеческой личности и окружающей среды, поднимаются серьезные вопросы, проникнутые важным экологическим смыслом.

Кроме этого, концепция Паустовского о Родине и счастье тоже воплотилась в творчестве Сюй Лу. В его биографической повести «Красная звезда на снегу» («Золотая роза у Сюй Лу»: в 6 т.; новая серия «Литературные портреты знаменитых людей», 2016) [14] появляются не только реминисценции на образы русской природы, земли и народа, но и мотивы-реминисценции: мотивы счастья, странствия, творчества и писательского призвания. В этом лирико-биографическом произведении повествуется о короткой и благородной жизни русского классика детской литературы А.П. Гайдара. Как признавался сам автор, ряд сюжетов произведения позаимствован им из новелл Паустовского «Встречи с Гайдаром» («Наедине с осенью») и «Как будто пустыки» («Золотая роза») [14. С. 148–149]. Главный герой, вышедший из-под пера Сюй Лу, выступает как воплощение героизма, патриотизма, оптимизма и романтического идеализма. В итоговых словах рассказа Гайдара «Чук и Гек», процитированных автором, дана лирическая интерпретация темы «счастье и Родина»: «Что такое счастье – это каждый понимал по-своему. Но все вместе

люди знали и понимали, что надо честно жить, много трудиться и крепко любить и беречь эту огромную счастливую землю, которая зовется Советской страной» [15. С. 167].

Как видим, особым связующим звеном прозы Паустовского и Сюй Лу выступает тема счастья и Родины, тема поиска совершенного единения человека с природой. Гуманистическое утверждение природы представляет собой один из краеугольных камней концептуальной картины мира Паустовского, приобретая программный характер. В творениях Сюй Лу, который чутко воспринял традиции экологической прозы своего духовного наставника, создаются образные, мотивные и тематические переклички, пересечения с повестью Паустовского «Золотая роза». В анализируемых работах с пронзительной ясностью проявляется творческое взаимодействие, т.е. идейно-художественная близость китайского прозаика с Паустовским. Творчество Сюй Лу, разумеется, представляет собой форму воплощения творческого межкультурного диалога.

Итак, «Родина – это все»; как мы заметили выше, этой авторской мыслью пронизана вся лирико-экологическая повесть «Золотая роза». В ней лирически объединено изображение всепроникающей мысли и чувств автора. Благодаря своему таланту Паустовский как защитник эстетики природы способен был перенести читателя в любой уголок этой страны поэзии. Вместе с Паустовским мы бродим по его родной стране, по лесам и полям: от юга до севера, в городах средней полосы, поселках деревнях, – все кругом пронизано теплой атмосферой и глубочайшей поэзией.

* * *

Родина для автора – это прежде всего ее природа, которая отличается особой яркостью, богатством образов. Природа – не только храм красоты, но и символ Родины, воспитания человека, поиска счастья. Во-первых, природа составляет идейно-тематическую основу повести и служит отправной точкой анализа повествовательной структуры текста и философских рассуждений. Во-вторых, природа является одним из наиболее устойчивых элементов национальной жизни. Любовь к природе родного края относится к числу важнейших национальных нравственных ценностей и стоит в ряду ведущих позитивных атрибутов нравственного сознания, имеющих не только

конкретно-национальное, но и общечеловеческое значение, и в этом ее глубокий гуманистический смысл.

В аксиологии писателя родная природа оказывается в ряду с провинциями и поселками, которые являются неизменным атрибутом деревенской родины, милой душе Паустовского, олицетворяя собой русский менталитет. В работе Чжан Хуна говорится: «Простая деревенская жизнь, городские пейзажи украшают русскую землю. Маленькие города, простые жители, их обычный труд – все это вполне естественно объединяется в единое целое» [2. С. 46]. В повести предстает во весь рост образ провинциальной России в 1930-е гг. Это летний город Ливны Орловской области и Петрозаводск. Зримый образ глубинки родного края со всей ее патриархальностью, затерянностью во времени возникает в воображении читателя. В «Истории одной повести» писатель изображает провинциальные пейзажи лирической акварелью, лаконично представив изящность и аккуратность маленького городка средней полосы России. В «Белой ночи» описываются особенности малонаселенного российского севера – тишина и пустота.

Огромное значение в формировании понятия о России у китайской публики имеет паустовская сельская родина. Так, в повести одна за другой раскрываются картины деревенской жизни во все времена года. Пахнувшие весной родные поля: «Земля наполняется шумом, плеском, игрой капель и талых вод – тысячами признаков весны» [10. С. 43]. Наступающая весна родного края всегда успокаивающая и неторопливая. Летнее родное село, по словам китайского паустовсковеда Дун Сяо, «похоже на настоящую пасторальную симфонию» [16. С. 212]. Буколическое изображение деревенского пейзажа: «На зорях трава омыта росой, а по деревьям пахнет теплым парным молоком. И поют в туманах за околицами пастушьи жалейки» [10. С. 106]. Живописная летняя деревня прямо ассоциируется у читателя с грядущим урожаем и ароматным садом. В традиционной китайской культуре это счастливое предзнаменование, указывающее на сельскую идиллию, простоту, тишину и безмятежность древней деревенской жизни. Обратимся к конкретным примерам:

Лето было дождливое, теплое. Густо росли травы. Крапива около плетней вытянулась в человеческий рост. Жито колосилось на полях. От огородов тянуло сочным укропом. Все предвещало богатый урожай [10. С. 59].

Чаше всего зарницы бывают в июле, когда созревают хлеба. Поэтому и существует народное поверье, что зарницы «зарят хлеб» – освещают его по ночам, – и от этого хлеб наливается быстрее. В Калужской области зарницы называют «хлебозар» [10. С. 105].

Образ летней деревни отличается лирической напряженностью и поэтической взволнованностью. Наряду с этим появляется мотив счастья, сплетаясь с впечатлением автора от летней деревни в средней полосе России: «Должно быть, у каждого человека случается свое счастливое время открытий. Случилось и у меня одно такое лето открытий в лесистой и луговой стороне Средней России – лето, обильное грозами и радугами» [Там же. С. 106].

Наиболее выразительной является осенняя деревенская Россия. «“Прощальная краса” с ее четкостью и свежим дыханием» [Там же. С. 139] всегда завораживает. Прозрачность, ясность осеннего пейзажа завладевает воображением читателя. Примером этой образности могут служить следующие строки. Паустовский поселился поздней осенью в деревне под Рязанью: «Я бродил подолгу и видел много примет осени. По утрам в лужах под стеклянной коркой льда были видны пузыри воздуха. Иногда в таком пузыре лежал, как в полном хрустальном шаре, багровый или лимонный лист осины или березы» [Там же. С. 88]. В статье исследовательницы Чжоу Чуньмэй сказано: «“Лимонный лист осины в полном хрустальном шаре” точно, тонко и поэтично изображает особенности русской осени. Именно эта деталь рождает в нас воспоминания о деревне. Русская осень напоминает зиму около правобережья реки Янцзы – южного Китая. Такой деревенский пейзаж будет близок каждому, кто хоть раз там побывал» [17. С. 88].

Подобно спокойствию моря, в воображении автора, по мнению китайского критика, эссеиста Ван Кайлина, образность осенней деревенской ночи имеет то же действие на человека, дает ему такое же ощущение покоя и счастья [18. С. 292]. «Темная и безветренная сентябрьская ночь окружала меня и так же, как море, защищала от всяких помех. <...> Пожалуй, я могу сказать, что в эти осенние вечера я был действительно счастлив» [10. С. 156].

Деревенские пейзажи объединяются с бытом народа, образуя цельную идиллическую картину. Но в этой картине присутствует печальный колорит, на который точнее всего указывают эпитеты

«редкие и жалкие огни деревень», «среди черных и серых полей России» и т.п. [10. С. 243] Но, по замечанию Лю Хайпина, «мы всегда ощущаем надежду, привнесенную автором в мир, видим свежую и чистую мечту, чувствуем *тепло и грусть*» [19. С. 26] (курсив наш. – В.К., Я.Я.). Здесь прослеживается основная романтическая тональность Паустовского. Грусть представлена не только как показанное писателем печальное чувство, она порой может быть «радостной и счастливой». Автор пишет:

Осенние зори иные – хмурые, медленные. Дню неохота просыпаться: все равно не отогреешь озябшую землю и не вернешь улыбающийся солнечный свет. Все никнет, только человек не сдается. С рассвета уже горят печи в избах, дым мотается над селами и стелется по земле. А потом, глядишь, и ранний дождь забарабанил по запотевшим стеклам [10. С. 106].

С тех пор ненастье перестало угнетать меня. Наоборот, я даже полюбил его за чистоту воздуха, холод, когда горят щеки, оловянную рябь рек, тяжелое движение туч. Наконец, за то, что во время ненастья начинаешь ценить самые простые земные блага – теплую избу, огонь в русской печи, писк самовара, сухую солому на полу, застланную грубым рядом для ночлега, усыпительный шум дождя по крыше и сладкую дремоту [Там же. С. 302].

Разнообразные поэтические детали быта мирного народа наполнены ощущением домашней теплоты: «печи в избах, дым, огонь в русской печи, шум самовара, сухая солома на полу, успокаивающий шум дождя по крыше и сладкая дремота», – писатель перебирает в памяти с теплотой и любовью, отрадой и гордостью.

В зимнем деревенском пейзаже преобладает печально-грустная тональность. Тем не менее читатель смог ощутить бодрость, жизнерадостное и светлое настроение. В картинах Паустовского-художника наряду с печальным колоритом всегда есть некие позитивные элементы. Например, в начале раздела «Надпись на валуне» на фоне «зимней пустынной и угрюмой Балтики» присутствуют жизнеутверждающие эмоции, оптимистическое отношение к жизни. На это указал Дун Сяо: «Автор скрывает теплые оттенки, изображая мрачную, пустынную зиму русского севера. Два разных оттенка (внешне – холодный, а внутренне – теплый) контрастируют и смешиваются друг с другом, придавая печальной зиме внутренний

“яркий цвет”. Поэтому в той или иной степени серая русская зима заставила нас увидеть некий “скрытый блеск”» [5. С. 161].

Паустовский проникновенно описывает неповторимый русский провинциальный и деревенский пейзаж, обогащая содержание образа родной природы. Мотив счастья, воплощенный в образе России, открывает концепцию гармонии человека с природой в экологической эстетике Паустовского.

* * *

В «Золотой розе» лес в качестве важнейшей составляющей природы явно смыкается со страной и народом. Советский литературовед Е.А. Алексанян усмотрел сходство в создании образа русского леса Л.М. Леонова и Паустовского – мастеров философского, психологического пейзажа: «Образ леса у Леонова, так же как и Паустовского, – пленительное лицо земли, как бы аккумулирующее для человека живую энергию, здоровье, лирическую силу» [20. С. 58]. У Паустовского, как заметили китайские ученые, «особое место занимает лес», он предстает как вечный источник жизни. [2. С. 46], «русское простодушие совпадает с простотой природы, а лес играет роль очищения человеческой души» [5. С. 114]. В качестве важного лирического объекта в повести лес воплощает в себе все самое могущественное, святое и великолепное. Он воспитывает и формирует щедрую душу русского народа. Ян Сумэй, Янь Цзицин и Ли Жунжун подметили: «Лес является излюбленной темой творчества Паустовского и часто выступает как символ русской нации, духовный очаг русского народа» [7. С. 174; 21. С. 15]. Лю Хайпин [19. С. 50] сравнил лес с грозным богатырем – охранником русской земли, который будет защищать Россию вечно.

Для самого писателя родина – это в первую очередь «лес и его тихие зеленоватые сумерки» – забытый райский уголок, о чем он упоминает во многих рассказах. У читателя возникают неизбежные ассоциации с левитановским шедевром «Над вечным покоем». Могучие, элегантные леса Паустовского олицетворяют прелесть, величественность и таинственность русской земли. Лесной пейзаж такого типа отсылает читателя к живописному «шишкинскому лесу». Именно по этой причине Ян Сумэй, Янь Цзицин называют паустовский лес «классическим лесом» [4. С. 183]. В их монографии большое место отводится лесной эстетике Паустовского.

Особо отметим, что писатель неоднократно выражал восхищение осенними лесами: березовые рощи стоят, как толпы девушек-красавиц, в шитых золотым листом полушалках; «осенняя пора – очей очарование» [12. С. 100]. Поэтическое изображение леса дает читателю высокое эстетическое наслаждение, выявляет роль тонкого наблюдения и прививает восприимчивость к прекрасному. Огромную роль в создании поэтического образа леса в осенних пейзажах играет солнечный свет, можно сказать, что принципы левитановской живописи служили образцом для Паустовского-искусствоведа. Об этом он сказал так: «Величайшая живописная сила заключена в солнечном свете, и вся серость русской природы хороша лишь потому, что является тем же солнечным светом, но приглушенным, прошедшим через слои влажного воздуха и тонкую пелену облаков» [22. С. 182]. Ван Кайлин соотносит некоторые отрывки из повести с творчеством великих импрессионистов, отмечая черты импрессионизма в изображении Паустовским-пейзажистом осеннего леса [18. С. 1].

В разделе «Искусство видеть мир» шедевр К. Моне «Впечатление восходящего солнца» открыл писателю иную природу, дал ему понять, что «есть некая крепкая связь между такими явлениями, как свет, запах, звук и цвет. Краска рождает запах, свет – краску, а звук восстанавливает ряд удивительно точных картин» [10. С. 248]. Импрессионистический метод помогает Паустовскому увидеть краски и свет. В современном российском литературоведении была затронута проблема литературно-импрессионистской манеры в новеллистике / малой прозе Константина Паустовского («Желтый свет», «Прощание с летом», «Снег» и т.д.) [23–25]. В этой связи П. Довжук верно замечает: «Романтический импрессионизм позволил Паустовскому почти не касаться методов так называемого соцреализма» [23. С. 12]. В «Золотой розе» писатель снова вернулся к теме смены времен года с импрессионистских позиций.

Последователь прозаической традиции писателя Сюй Лу уделял серьезное внимание его индивидуальному литературному импрессионизму. Этому вопросу посвящено эссе «Нет, я жду восхода солнца» из сборника сочинений «Слезы на холсте» (часть «Искусство» из серии «Золотая роза у Сюй Лу»: в 6 т., 2012) [26]. Он пишет: «С помощью тончайших изменений света и цвета мы замечаем сонную природу с ее запахами, свежий воздух и дождь, поэзию мира, его великую

красоту, надежду и жизненную силу» [27. С. 151]. Живая природа овладевает творческим воображением читателя, открывая ему новый духовный горизонт.

Цветовая палитра Паустовского – художника-импрессиониста – создает не только яркие зримые картины лесного пейзажа, но и передает подлинное чувство родины. Он имеет редкий талант видеть мир таким, как видит его живописец. Впечатление о красоте золотых осенних лесов наполнено поэтичностью, они поражают чистотой, насыщенностью, яркостью цвета, захватывая читателя. Это одухотворенный мир, исполненный жизни и гармонии, порождающий желание жить в гармонии с природой.

Важное место в художественном пространстве паустовской страны занимает образ моря, «типично русского». Память автора живо хранила особый образ-символ моря – неизменный душевный спутник писателя. Между ними существует тесная духовная связь. С уникальной точностью автор позволяет читателям почувствовать не только обширность моря, но и его эмоции («Как будто пустыки»). Необъятность моря навевает ощущение покоя. Цвет моря – холодный, грустный, но дорогой сердцу прозаика. Описание моря соответствует его внутреннему состоянию, передает при этом восприятие моря и единение с ним. По мнению Пэн Фусяна, самобытный образ моря помогает читателям испытывать истинную гармонию и спокойствие в романтическом стиле прозаика, учит их поэтически воспринимать окружающий мир [28. С. 12].

Функция моря нередко связана с преодолением одиночества. В отрывке «Надпись на валуне» впервые возникает образ маяка, который переплетается с образами моря, с онтологическим мотивом преодоления одиночества. Ян Сумэй и Янь Цзицин объяснили: «Романтические интенции лирического героя воплощает указанный мотив, который подчас скрывается во многих стихах, лирико-психологических рассказах, повестях и романах раннего и зрелого Паустовского» [4. С. 174]. Символический образ маяка часто становится ключевым, доминирующим элементом. Кроме того, в отрывках из «Золотой розы» возникает неожиданная связь между образами маяка и русского человека: «Недавно на одном из вертящихся маяков умер старый сторож, не успев приготовить машину к вечеру. Тогда его жена заставила двух маленьких детей вертеть машину руками всю ночь. За это ей

дали орден Почетного легиона. Я думаю, – замечает Блок, – русские сделали бы то же» [10. С. 277].

Образ маяка здесь весьма символичен, поскольку этот мысленный образ в восприятии Паустовского приобретает некую сакральную связь с русским народом, национальным характером. Маяк в известной степени может ассоциироваться с духом гордого, непокорного невзгодам русского народа. Точно так же образ «освещенного лампой окна» в произведении служит путевым маяком, освещающим край России: «Низкая тьма висела над морем. В ней тускло проступали бортовые огни парохода, и я, по рассказам моряков, знал, что с палубы парохода иногда можно увидеть в бинокль освещенное лампой с зеленым абажуром окно чеховского кабинета. Странно было думать, что огонь этой лампы был зажжен на самом краю страны, что здесь обрывалась над морем Россия, а там, дальше, уже лежат в ночи древние малоазиатские страны» [Там же. С. 216].

В повести не раз описывается свет в кабинете писателей, выступающий в роли маяка («Лампа гасла только на рассвете. Ее свет был постоянен, как огонь маяка» [12. С. 123].) Эти два символических образа выступают в роли духовного вожатого, оказывая своеобразное воздействие на читательское воображение. Как пояснил Цю Цзинхуа, «у читателей осталось впечатление, что образность огня, по сути дела, является своего рода самоописанием писателя» [29. С. 89]. «Паустовский маяк», по его свидетельству, как уникальная символика пользуется неизменной популярностью среди китайских поэтов, прозаиков. Разделяя мнение Цю Цзинхуа, переводчик прозы Паустовского Шэн Хайгэн заметил: «Яркий свет в окне дома писателя – эта чистая, торжественная образность, дающая читателю возвышенные силы» [30. С. 43].

Надо сказать, что паустовские образы-символы маяка и «освещенного лампой окна» проявляются неоднократно в произведениях китайских авторов. Например, названные образы были позаимствованы известным прозаиком Чжан У в главе «Доброе утро, господин Лу Синь» из сборника эссе «Восточная золотая роза» (2007) [31. С. 42]. Об этом позднее упомянул и сам Чжан У в своем эссе [32. С. 23]. По этому поводу критик Ши Хуапэн заметил: «Новое творение Чжан У “Восточная золотая роза”, составленное из 45 эссе, посвящено преимущественно важным фигурам в области литературы

и искусства, очевидно, это своего рода память о “Золотой розе” К. Паустовского, это также своеобразное воспоминание о советской эпохе» [33. С. 92–93].

Реминисценция указанных образов содержится и в прозе Сюй Лу. В его эссе «История о маяках» из сборника сочинений «Двенадцать роз» (часть «Духовное совершенствование» из серии «Золотая роза у Сюй Лу»: в 6 т., 2012) достоверно воссоздан «паустовский маяк», названный автором «вечным маяком мечты, надежды, жизни и любви» в духовном мире человека [34. С. 137–138]. При этом, в частности, показано, что духовная чистота, искренность и простодушие русского народа согласуются с поэзией природы. Здесь налицо творческие параллели китайских писателей и Паустовского, прослеживается взаимовлияние литератур двух стран.

Судя по всему, образы-символы леса, моря и маяка имеют не только высокую степень поэтизации, но и богатые литературные и культурные коннотации. Природный / культурный образ России проступает в произведениях китайских прозаиков, пересекаясь на разных уровнях с поэтикой писателя, что подтверждает последовательную реализацию главной мысли Паустовского – «гармония человека и природы».

* * *

Описание родного языка является важной частью структуры концептуального образа Родины в «Золотой розе». Образ «алмазного языка» выступает результатом глубокого погружения автора в мир природы, деревенскую жизнь и народную культуру. В главе «Алмазный язык» Паустовский говорил, что «русский язык открывается до конца в своих поистине волшебных свойствах и богатстве лишь тому, кто кровно любит и знает “до косточки” свой народ и чувствует сокровенную прелесть нашей земли» [10. С. 98]. Писатель глубоко любил свою родную землю и народ, сравнивая родной язык с «алмазным», воистину почувствовав «великий, могучий, правдивый и свободный русский язык», который воспел И.С. Тургенев в известном стихотворении в прозе. Нам представляется, что алмазный язык понимается автором-творцом как идеал любви и красоты.

Для начала стоит отметить, что рассуждение академика Д.С. Лихачева об особенностях географии русской души помогает китайским

литературоведам осмыслить воздействие бескрайнего пространства на русскую ментальность и национальный язык. «Широкое пространство всегда владело сердцем русским. – отмечал Д.С. Лихачев. – Тем, что воля вольная, это свобода, соединенная с простором, с ничем не огражденным пространством» (цит. по: [35. С. 60]). По признанию представителей китайских академических кругов, «именно обширное российское географическое пространство и соответствующая ему естественная божественность создали величие национального духа» [18. С. 289]. В экологической эстетике Паустовского природа представляет собой основной фактор, влияющий на формирование характера русского. Под влиянием повести писателя Ян Сумэй и Янь Цизин согласились с тем, что очарование языка обусловлено необычной природой и уникальным менталитетом русского народа [4. С. 178]. С учетом этих взаимосвязей Дун Сяо интерпретировал философско-эстетическую концепцию Паустовского «земля (природа) – народ – язык», воплощенную в «Золотой розе», отмечая, что «в глубочайшем восприятии русского языка писатель следовал полной триаде “русской земли – русского народа – русского языка”» [5. С. 96]. Что касается содержания указанной концепции, то следует сказать, что за год до публикации «Золотой розы» концептуальная система мира Паустовского уже начала складываться в его новом сборнике сочинений «Бег времени. Новые рассказы» (1954) [36]. Об этом свидетельствует первый авторский эпиграф к книге: «Ничего нет в мире милее для меня, чем *мой народ*, его судьба, чем волшебный *русский язык* и трогающая сердце то силой, то грустью, то покоем, то радостью *наша природа*» (курсив наш. – В.К., Я.Я.).

В отрывке из «Алмазного языка» автор-рассказчик узнал от старого лесника происхождение слова «родник»: «Родник родит реку, а река льется-течет через всю нашу матушку-землю, через всю родину, кормит народ» [10. С. 100]. Простые незатейливые слова открыли автору глубочайшие корни родного языка и его поэтическую сторону. «Родник», «родина», «народ» – три родственных слова составляют интересную ассоциацию. Через образность устного народного языка раскрылся сокровенный смысл этих трех понятий. Это лучшая интерпретация принципа триединства «природа – народ – язык». Эти три компонента находятся в прямой зависимости, формируя образ единой российской страны. Исходя из этого, можно

сказать, что не сюжет выполняет объединяющую функцию, а любовь к родной земле, людям и народному языку.

По мысли автора, полное овладение богатым, метким русским языком неразделимо связано с постоянным живым общением с простыми русскими людьми, с природой; таким образом, каждое пережитое слово становится ближе и понятнее как писателю, так и его читателю. Паустовский – виртуоз словесной палитры – отобразил простую природу, все ее цвета, звуки и богатый колорит. В подразделе «Язык и природа» нагляднее всего выявляется подход писателя к языку и его функции в словесности. Лю Хайпин считал: «Писатель накапливал слова посредством поэтических ощущений в языке, затем он освобождал эту поэзию при использовании языка. Писательский труд радует и очищает читательскую душу» [19. С. 9–10]. Очевидно, в языке скрыта огромная эмоциональная энергия. Надо только уметь эту энергию развязать и направить ее по нужному руслу – тогда язык откроет все, что в нем таится. Конкретное и детальное знание мира дает богатство представлений и впечатлений, которые отливаются в точные и зримые слова. А эти слова, в свою очередь, вызовут у читателя нужные представления и впечатления.

При чтении «Алмазного языка» у читателя обостряются духовное зрение и слух во всех направлениях. Автор стремится дать каждому слову яркий и свежий цвет, придавая ему ощущение силы и музыкального звука. Стилю языка повести свойственны простота, точность и соединение поэтической и музыкальной красоты. Природа родной страны была для писателя одним из источников глубинного познания народного языка. Глава «Алмазный язык» принадлежит к лучшим в русской литературе страницам, написанным во славу русского языка, его силы, меткости, звучности, красоты. С помощью алмазного языка природа представляется нам живым и дышащим миром. Мы тотчас же начинаем ощущать дыхание живой природы России.

Порой автор смотрит на природу с точки зрения сказочного поэта. Сказочность, по сути дела, формирует уникальный поэтический колорит в образе «алмазного языка». Не зря писатель писал в очерке «Сказка будет жить всегда» о том, что «пока живет человек, будет жить и сказка. Потому что сказка – наилучшее выражение надежд народа на счастье и справедливость. Сказка – воплощенная в поэти-

ческой форме мечта человека о прекрасном. Чаяния счастья и справедливости и мечты о прекрасном не могут умереть» [37. С. 396]. Паустовский – подлинный поэт прозы – использует некоторые сказочные элементы одухотворения природы. Достаточно вспомнить скупые строки из «Языка и природы»: «О слепом дожде, идущем при солнце, в народе говорят: «Царевна плачет». Сверкающие на солнце капли этого дождя похожи на крупные слезы. А кому же и плакать такими сияющими слезами горя или радости, как не сказочной красавице царевне!» [10. С. 104]

В подразделе «Груды цветов и трав» дети выступают в роли моста, соединяющего человека с природой. Они показали читателям удивительный урок ботаники, расширили читательские представления в сфере природы, конкретизировали образ «алмазного языка» как живого народного языка. Данный образ выписан настолько живо, что читатели могут ощутить свежий травяной запах и цветочный аромат. Зримость и осязаемость являются ярким признаком поэтических образов. Помимо детей, в эпизодах «Золотой розы» часто встречаются земледелец, рыбак, паромщик, кучер, пастух, лесник, ремесленник, сельский учитель и живописец – разнообразные бывалые люди, «у которых что ни слово, то золото» [Там же. С. 98]. Они, по сути, являются посредниками между человеческим миром и природой. Близкое общение с ними обогатило жизнь Паустовского, открыло ему тайны природы, правду народной жизни. Писатель всегда полагал, что «главный и неиссякаемый источник языка – сам народ [Там же]. «Тот народ, который создал такой язык, – поистине великий и счастливый народ» [Там же. С. 107].

Образ «алмазного языка» выражает чистоту, точность, твердость, многогранность и прозрачную ясность лирико-прозаического стиля Паустовского. Он своим алмазным языком создал зримую картину гармонии между человеком и природой, заключающую в себе глубокий патриотический, философский смысл. В творческом сознании автора неразрывно соединяются «природа – народ – язык», человеческое счастье заключается в постоянном гармоническом сосуществовании человека и природы. Народный язык объединяет общество, сельскую местность, природу и простых людей. Они вместе составляют емкое поэтическое изображение России, воплощающее гуманистические и эстетические идеалы писателя. Перед читателем от-

крывается идеальное природное царство в художественной картине мира писателя.

* * *

Паустовский создал лирически-обобщенный образ Отчизны, который созвучен ментальности русской души. Его гармоническая триединая структура «природа – народ – язык» явилась тем фундаментом, где художественное чувство писателя как бы слилось с вечностью, реальностью и народностью. Именно эти особенности придали его лирической прозе глубокие художественные коннотации, которых недостает произведениям многих замечательных китайских последователей Паустовского. Эти выводы подтверждают тезис Дун Сяо о том, что в художественно-эстетическом творчестве Паустовского содержатся своеобразная современность и трансцендентность [5. С. 204].

Очевидно, гармонизация действительности России раскрывается через взаимодействие различных составляющих образных систем «природы – народа – языка». Можно утверждать, что в «Золотой розе» образ России формировался и развивался как вариант эстетической концепции у Паустовского единства природы и счастливого человека. Эта эколого-эстетическая программа явно имеет генеалогическое сходство с философской идеей всеединства В.С. Соловьева и бердяевским учением о «гармоническом единстве». Не случайно часть китайских литературоведов в указанных принципах заметили типологические аналогии с концепциями древней китайской естественной философии.

Ван Сяоцзюань и Пэн Хайин пояснили, что философско-эстетические взгляды Паустовского на проблему взаимоотношений общества и природы совпадают с традиционной китайской философской мыслью «единства Неба и Человека»¹ даосизма (**высшая гармония**), а также с тезисом мыслителя Дун Чжуншу (179–104 до н.э.) о «**взаимном отклике Неба и Человека**» [6. С. 75]. Ученые полагали, что «система эстетических воззрений Паустовского и учение Лао-цзы и Чжуан-цзы (основоположники даосизма) о “**Непредубежденности и Спокойствии**” оказались аналогичными в идее “всеедин-

¹ Здесь и далее выделено нами. – В.К., Я.Я.

ства”. Писатель передал своего рода поэтическое чувство, которое полностью продемонстрировано в “Алмазном языке”» [6. С. 75]. «...глава под названием “Алмазный язык”, на самом деле, всюду тесно связана с природой, – подчеркивали исследователи, – язык – это голос природы, место для человеческой души. Написать душу нужно на алмазном языке» [Там же. С. 75–76]. Главное достигнуто: читатель ощутил и душой, и сердцем смысл понятия России. Перечисленные нами выше целостные китайские натурфилософские концепции в большей или меньшей степени, с нашей точки зрения, воспринимаются как важная **рецептивная установка (новый философский контекст исследования произведения)**, которая предопределяет ориентиры китайских переводчиков / исследователей / литераторов / читателей, их подход к усвоению концептов русского мира писателя.

Отсюда следует, что в ювелирном письме «Золотой розы», особенно в главе «Алмазный язык», писатель выразил художественными приемами свои натурфилософские воззрения. Комплекс превосходных приемов в значительной степени повысил проблемно-тематическую доминанту повести, раскрыл при этом и ее философский потенциал, так как именно через новое восприятие текста читателем и начинается философский диалог русско-китайских культур.

В этом отношении известный переводчик, редактор Пань Аньжун поделился своими впечатлениями: «В произведении живая русская природа и простые русские слились воедино, в результате чего у автора получилась пасторальная картина единства природы и человека; после прочтения “Золотой розы” мне хочется, чтобы люди освободились от беспокойного мира и насладились **“российским Персиковым источником”**» [38. С. 6–7]. Дело в том, что «Персиковый источник» (вымышленная идеальная страна)¹ издавна был заветной мечтой китайской интеллигенции, особенно литераторов и художни-

¹ См.: «Персиковый источник» (The Peach Garden, из поэмы Тао Юаньмина (陶渊明, 365–427)), земной рай или уединенное место: В уезде Таоюань провинции Хунань есть живописный природный парк, заповедник, где поэт времен правления династии Восточная Цзинь Тао Юаньмин написал известную поэму «Ручей персиковых цветов» (桃花源记). Отсюда получилось название – «Персиковый источник».

ков. «Утопия Юаньмина–Тяньюаня (т.е. сады и поля в стиле Тао Юаньмина)»¹ до сих пор является влиятельным философским течением Китая.

Русисты Ян Сумэй, Янь Цзицин, Сюе Янь и Ли Жунжун, вслед за Пань Аньжуном, единодушно признались в том, что «прозаик нарисовал для себя и своих читателей **русскую “счастливую Аркадию”**. Поэтически-романтическая страна Паустовского раскрывает жизненное и литературное кредо писателя, которому он был верен всю жизнь» [4. С. 175; 21. С. 28; 40. С. 1]. Понятно, что реально осязаемый мир не исчезает, он лишь наполняется лирическим звучанием, открывая нам душу природы, ее светлую поэзию.

Литературовед Ван Кайлин первым справедливо заметил, что «заслуга Паустовского состоит в том, что он создал **“Розовую мечту”** для китайцев во времена, когда духовная жизнь была бедной» [18. С. 288]. «Эта теплая мечта для широкой китайской публики представляет собой своего рода душевное утешение и веселье, – отметила исследовательница Чэнь Фан, – даже в настоящее время она драгоценна для всех нас» [41. С. 5–6]. Романтическая «Розовая мечта» в китайском мире символизирует кратковременное спокойствие в час суеты духовного угнетения, уменьшая внутреннее беспокойство и опустошение тысячи людей. Она помогает избавиться от хаоса действительности, дает возможность обрести утерянное счастье, по-новому взглянуть на проблему человеческого счастья. Экологическое сознание, содержащееся в концепции Родины Паустовского, бесспорно, нашло свое воплощение в постоянных творческих поисках его наследников. Сегодня образ паустовской России (модель взаимоотношений человека и природы, Розовая мечта) часто используется как повод обсудить проблемы Китая.

Будучи предшественником русской экологической литературы, К.Г. Паустовский принес Китаю литературу о взаимоотношении человека и природы. Писатель дерзновенно для своего времени ставил проблему охраны окружающей среды. Он изменил понимание чита-

¹ Подробнее об этом см.: [39. С. 80]: (渊明田园文化: 守拙归田园 ... 复得返自然: Верный страсти немудрой, воротился к садам и полям. <...> И теперь лишь обратно к первозданной свободе пришел (из поэмы Тао Юаньмина «Возвратился к садам и полям» (归田园居), перевод Л.З. Эйлина)).

телем пространства и времени, жизни и мира, нашел истоки человечества, помогая постичь растущую значимость окружающей среды для перспектив человечества через призму художественных текстов. Лирическая проникновенность и гражданская принципиальность «Золотой розы» побуждают людей к защите природы. Тема экологического сознания является одной из основных частей художественной системы писателя, оказавшей глубокое влияние на развитие современного литературного искусства Китая.

Известный китайский ученый-эстетик Лю Шилинь искренне выразил свое впечатление от прочитанной книги Паустовского: «Лет двадцать тому назад, когда я впервые прочитал “Золотую розу”, я был глубоко тронут ее изящным лирическим стилем. В последующие годы я не запомнил, сколько раз я ее перечитывал, и не знал, сколько душевного тепла и утешения из нее я получил. Несмотря на то, что я ни разу не посещал ледяную российскую землю, я уверен в том, что я уже глубоко понял сущность русской природы, российского государства. Повесть “Золотая роза” по праву можно считать художественным сокровищем, посвященным миру Паустовским» [3. С. 110].

Таким образом, в качестве варианта эколого-эстетической концепции Паустовского многоплановый образ России, который пронизывает всю образную систему произведения, с особой полнотой раскрывается в процессе его китайского культурного восприятия. Его глубина и содержательность полностью интегрируются в общую триединую структуру «природа – народ – язык» и лирически выражаются, в итоге Россия Паустовского предстает китайской читательской аудитории идилическим «заоблачным раем» и «Розовой мечтой». Традиции лирико-экологической прозы литератора воплощаются и развиваются в современной китайской словесности. Проведенный анализ позволит выявить новые перспективы для изучения восприятия в Китае творчества Паустовского, а также для развития имагологии как одного из направлений в исследовании русско-китайских отношений [42, 43]. Безусловно, актуальность и эстетическая ценность изучаемого нами образа как субъекта культуры в нынешнее время огромна, что является лучшим доказательством того, что наследие К.Г. Паустовского, его художественная аксиологическая парадигма имеют несомненное воспитательное и эвристическое значение для современного китайского общества.

Литература

1. 徐鲁. 前言:行走是“最好的学校”. 土地街的下午. 金蔷薇徐鲁美文系列六卷本之自然篇. 杭州:浙江少年儿童出版社. 2012. 1–3 页. (*Сюй Лу*. Предисловие к книге: Путешествие – «лучшая школа» // Городская улица после полудня: Золотая роза у Сюй Лу: в 6 т. Ханчжоу: Чжэцзянский детский изд. дом, 2012. Ч. «Путешествие». С. 1–3.)
2. 张弘. 植根于俄罗斯大地——关于巴乌斯托夫斯基的«水彩颜料»及其他. 苏联文学联刊. 1992. № 6. 46–48 页. (*Чжан Хун*. Укоренение в земле России: о рассказе К. Паустовского «Акварельные краски» и др. // Советская литература. 1992. № 6. С. 46–48.)
3. 刘士林. 拾取«金蔷薇»的绿色花瓣. 人与自然. 2005. № 4. 110–113 页. (*Лю Шилинь*. Подбор зеленых лепестков в «Золотой розе» // Человек и природа. 2005. № 4. С. 110–113.)
4. 杨素梅, 闫吉青. 俄罗斯生态文学论. 北京:人民文学出版社. 2006. 308 页. (*Ян Сумэй, Янь Цицин*. Русская экологическая литература. Пекин: Народное лит. изд-во, 2006. 308 с.)
5. 董晓. 走近«金蔷薇»——巴乌斯托夫斯基创作论. 南京:南京大学出版社. 2006. 229 页. (*Дун Сяо*. Ближе к «Золотой розе» – исследование творчества К.Г. Паустовского. Нанкин: Изд-во при Нанкинском ун-те, 2006. 229 с.)
6. 王晓隽, 彭海英. 多面金玫瑰. 泰山学院学报. 2017. № 4. 73–77 页. (*Ван Сяоцзюань, Пэн Хайин*. О многогранности «Золотой розы» // Вестник института Тайшань. 2017. № 4. С. 73–77.)
7. 王开岭. 读康·巴乌斯托夫斯基《金蔷薇》. 跟随勇敢的心. 太原:书海出版社. 2011. 217 页. (*Ван Кайлин*. Чтение «Золотой розы» К. Паустовского // Вслед за храбрым сердцем. Тайюань: Шухай, 2011. 217 с. URL: <http://www.tushu001.com/ISBN-9787805508689.html> (дата обращения: 01.04.2019))
8. 刘/文飞. 序. 杨素梅, 闫吉青. 俄罗斯生态文学论. 北京:人民文学出版社. 1–8 页. (*Лю Вэньфэй*. Предисловие // Ян Сумэй, Янь Цицин. Русская экологическая литература. Пекин: Народное лит. изд-во, 2006. С. 1–8.)
9. Паустовский К.Г. Родина: рассказы, очерки и публицистика: сб. / сост. Л. Левицкий, под. ред. Л. Алексеевой. М.: Современник, 1972. 238 с.
10. Паустовский К.Г. Золотая роза. М.: Астрель, 2008. 318 с.
11. 廖全京. 一个追寻幸福的人——走近巴乌斯托夫斯基. 四川戏剧. 2001. № 1. 52–55 页. (*Лао Цюаньцзин*. К К.Г. Паустовскому – стремящемуся к счастью человеку // Сычуаньская драма. 2001. № 1. С. 52–55.)
12. Паустовский К.Г. Золотая роза: психология творчества. М.: Педагогика, 1991. 224 с.
13. 徐鲁. 大自然的作家. 大雁飞到哪里去了. 金蔷薇徐鲁美文系列六卷本之自然篇. 杭州:浙江少年儿童出版社. 2012. 211–214 页. (*Сюй Лу*. Певец русской природы // Куда улетают гуси: Золотая роза у Сюй Лу: в 6 т. Ханчжоу: Чжэцзянский детский изд. дом, 2012. Ч. «Природа». С. 211–214.)

14. 徐鲁. 雪地上的红星. 金蔷薇:名人励志系列六卷本. 杭州:浙江少年儿童出版社. 2016. 193 页. (*Сюй Лу*. Красная звезда на снегу: Золотая роза у Сюй Лу: в 6 т. Сер. Литературные портреты знаменитых людей. Ханчжоу: Чжэцзянский детский издательский дом, 2016. 193 с.)

15. 徐鲁. 什么是幸福. 雪地上的红星. 金蔷薇:名人励志系列六卷本. 杭州:浙江少年儿童出版社. 2016. 164–168 页. (*Сюй Лу*. Что такое счастье // Красная звезда на снегу: Золотая роза у Сюй Лу: в 6 т. Сер. Литературные портреты знаменитых людей. Ханчжоу: Чжэцзянский детский изд. дом, 2016. С. 164–168.)

16. 董晓. 寻访《金蔷薇》的故乡. 译林. 2004. № 3. 212–214 页. (*Дун Сяо*. Посещение родины «Золотой розы» // Переводная пресса: Илин. 2004. № 3. С. 212–214.)

17. 周春梅. 铸造那朵金蔷薇. 教育研究与评论. 2015. № 1. 85–91 页. (*Чжоу Чуньмэй*. Творение той же золотой розы // Образовательные исследования и обзоры. 2015. № 1. С. 85–91.)

18. 王开岭. 爬满心墙的蔷薇. 世界文学. 2001 年. № 1. 286–294 页. (*Ван Кайлин*. Роза в сердце // Мировая литература. 2001. № 1. С. 286–294.)

19. 刘海平. 帕乌斯托夫斯基散文中的浪漫主义. 重庆. 2013. 硕士论文. 72 页. (*Лю Хайпин*. Романтизм в прозе К.Г. Паустовского: дис. ... магистра филол. наук. Чунцин, 2013. 72 с.)

20. Алексанян Е.А. Константин Паустовский – новеллист. М.: Наука, 1969. 168 с.

21. 李蓉蓉. 论帕乌斯托夫斯基散文中的“诗化”特征. 上海. 2012. 硕士论文. 50 页. (*Ли Жунжун*. Поэтические особенности в прозе К.Г. Паустовского: дис. ... магистра филол. наук. Шанхай, 2012. 50 с.)

22. Паустовский К.Г. Собрание сочинений: в 6 т. М.: ГИХЛ, 1958. Т. 4. 655 с.

23. Довжук П. Литературный импрессионизм Паустовского // Мир Паустовского. М.: Моск. лит. музей-центр К.Г. Паустовского, 1993. № 1 (2). С. 11–12.

24. Летохо Е.В. Концепция личности в малой прозе К. Паустовского 1940–60-х гг. // Преподаватель XXI век. М.: Прометей, 2009. № 2. С. 346–353.

25. Летохо Е.В. Художественный мир малой прозы К.Г. Паустовского 1940–1960-х годов: дис. ... канд. филол. наук. М., 2010. 209 с.

26. 徐鲁. 画布上的泪痕. 金蔷薇徐鲁美文系列六卷本之艺术篇. 杭州:浙江少年儿童出版社. 2012. 231 页. (*Сюй Лу*. Слезы на холсте: Золотая роза у Сюй Лу: в 6 т. Ханчжоу: Чжэцзянский детский изд. дом, 2012. Ч. «Искусство». 231 с.)

27. 徐鲁. 不,我在等待日出. 画布上的泪痕. 金蔷薇徐鲁美文系列六卷本之艺术篇. 杭州:浙江少年儿童出版社. 2012. 147–151 页. (*Сюй Лу*. Нет, я жду восхода солнца // Слезы на холсте: Золотая роза у Сюй Лу: в 6 т. Ханчжоу: Чжэцзянский детский изд. дом, 2012. Ч. «Искусство». С. 147–151.)

28. 彭福香. 不谢的《金蔷薇》. 语文世界(教师之窗). 2009. № 5. 10–13 页. (*Пэн Фусян*. Неувядаемая «Золотая роза» // Мир филологии. 2009. № 5. С. 10–13.)

29. 邱景华. 苦难时代的欢乐美学——蔡其矫与巴乌斯托夫斯基. 宁德师专学报(哲社版). 1995. № 4. 86–90 页. (*Цю Цзинхуа*. Эстетическая радость в эпоху

страданий // Вестник Ниндэского педагогического института. Сер. Социальные науки. 1995. № 4. С. 86–90.)

30. 盛海耕. 推荐《金蔷薇》. 语文学习. 2000. № 2. 42–43 页. (Шэн Хайгэн. «Золотая роза» как рекомендация к прочтению // Филология. 2000. № 2. С. 42–43.)

31. 章武. 东方金蔷薇. 北京:中国文联出版社. 2007. 301 页. (Чжан У. Восточная золотая роза. Пекин: Вэньлянь, 2007. 301 с.)

32. 章武. 东方金蔷薇(三题). 泉州文学. 2008. № 4. 24–26 页. (Чжан У. Восточная золотая роза: три темы // Литература Цюань Чжоу. 2008. № 4. С. 24–26.)

33. 石华鹏. 一轴万千风情的文坛艺苑人物图:读章武新著《东方金蔷薇》. 福建文学. 2008. № 1. 92–93 页. (Ши Хуапэн. Многообразные литературные портреты художников: прочтение новой книги Чжан У «Восточная Золотая роза» // Литература Фу Цзян. 2008. № 1. С. 92–93.)

34. 徐鲁. 灯塔的故事. 十二枝玫瑰花. 金蔷薇徐鲁美文系列六卷本之励志篇. 杭州:浙江少年儿童出版社. 2012. 133–138 页. (Сюй Лу. История о маяках // Двенадцать роз: Золотая роза у Сюй Лу: в 6 т. Ханчжоу: Чжэцзянский детский изд. дом, 2012. Ч. «Духовное совершенствование». С. 133–138.)

35. Шмелев А.Д. Широта русской души // Ключевые идеи русской языковой картины мира: сб. ст. М.: Языки русской культуры, 2005. С. 51–63.

36. Паустовский К.Г. Бег времени. Новые рассказы. М.: Сов. писатель, 1954. 216 с.

37. Паустовский К.Г. Наедине с осенью. Портреты, воспоминания, очерки. М.: Сов. писатель, 1972. 448 с.

38. 潘安荣. 前言//帕乌斯托夫斯基散文选集——烟雨霏霏的黎明. 曹苏玲,沈念驹译. 北京:外国文学出版社. 2002. 1–7 页. (Пань Аньжун. Предисловие // Избранные произведения К. Паустовского – Дожливый рассвет: пер. на кит. Цао Сулин, Шэнь Няньцзюй. Пекин: Зарубежная лит., 2002. С. 1–7.)

39. Эйдлин Л.З. Китайская классическая поэзия: пер. на рус. М.: ГИХЛ, 1975. 354 с.

40. 薛燕. 从《金玫瑰》看巴乌斯托夫斯基的文学创作观点. 北京. 2007. 硕士论文. 35 页. (Сюе Янь. Точка зрения о литературном творчестве Паустовского в контексте «Золотой розы»: дис. ... магистра филол. наук. Пекин, 2007. 35 с.)

41. 陈方. 温暖的帕乌斯托夫斯基(代序)//康.格.帕乌斯托夫斯基散文. 曹苏玲,沈念驹,陈方译. 北京:人民文学出版社. 2008. 1–6 页. (Чэнь Фан. Приветливый К. Паустовский (вместо предисловия) // Избранные произведения К.Г. Паустовского / пер. на кит. Цао Сулин, Шэнь Няньцзюй, Чэнь Фан. Пекин: Народная лит., 2008. С. 1–6.)

42. Пумпян Г.З. Имагология как одно из направлений в исследовании русско-китайских отношений: из опыта подготовки указателя «Россия и Китай» (образ Китая в России) // Петербургская библиотечная школа. 2018. № 4 (65). С. 100–103

43. Ли М. Понятие «имагология» и «имиджелогия» в российской и китайской социогуманитарной науке // Общество, философия, история, культура. 2017. № 8. С. 186–190

THE GOLDEN ROSE BY KONSTANTIN PAUSTOVSKY: RECEPTION OF RUSSIA AS A CONCEPTUAL IMAGE IN MODERN CHINESE LITERARY CULTURE

Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies, 2020, 13, pp. 188–215. DOI: 10.17223/24099554/13/11

Viacheslav N. Krylov, Kazan (Volga Region) Federal University (Kazan, Russian Federation). E-mail: krylov77@list.ru

Yang Yan, Kazan (Volga Region) Federal University (Kazan, Russian Federation). E-mail: danniangyy@yandex.ru

Keywords: conceptual image of Russia, *The Golden Rose* by Konstantin Paustovsky, reception, inter-literature process, Xu Lu, reminiscence, lyrical ecofiction, happiness motif, “rosy dream”.

Recent literary studies in the field of environmental postmodernism have been telling about the philosophical and aesthetic concept “unity of human and nature”, as championed by Konstantin Paustovsky in his lyrical ecofiction novella *The Golden Rose*, as a focal point of the research efforts of Chinese academics. Chinese scholars of Russian Studies have raised a range of intertwined issues related to various snapshots of Russian realities depicted in the work. The article presents the findings of a systematic analysis of the reception in China of the conceptual image of Russia in the above text. The autobiographical notes of the novella also serve as the writer’s travelogue. The narrative is built around the image of the Homeland as it appears in the poetic vision of the writer. Backed by his own interpretation of this image, he tries to make sense of the Homeland that is contemporary to him, giving the reader an opportunity to look at his native country through the lens of his personal impressions and experiences. This study provides a modern Chinese take on the structural components of this image, that is, its threefold “nature–people–language” model, and also shares a Chinese perspective on the concept of the “Russian world”, as it was advocated by Paustovsky, communicated through reminiscences and allusions found in the writings by the representatives of the Chinese “school of lyrical prose” that displays a close affinity with the stance adopted in *The Golden Rose*. Nature is the ideological and thematic backbone of the novella and serves as the starting point for the analysis of the narrative structure of the text and the philosophical reasoning behind it. The pervasive lyrical motif of happiness embodied in the above imagery reveals the concept of harmony among human beings with nature in Paustovsky’s environmentally-minded aesthetics. The image of the Russian nature/culture reappears in the works by Chinese prose writers (Xu Lu, Zhang Wu), overlapping at different levels with the poetics of the Russian writer, which attests to the consistent unfolding of the main idea of Paustovsky: “humans in harmony with nature”. The image of the “treasury of Russian words” is the result of the writer’s deep immersion into the natural world, the village life, and folk culture. Bringing Russian realities into harmony is achieved through the interaction of various components of the “nature–people–language” imagery systems. It can be argued that, in *The Golden Rose*, a polysemantic and genetically mosaic

image of Russia was conceived and developed as another manifestation of Paustovsky's aesthetic concept of the unity of nature and the happy human. As a result, Paustovsky's Homeland is perceived by the Chinese readership as an idyllic "transcendental paradise" and a "rosy dream". The traditions of the writer's lyrical ecofiction are reincarnated and further developed in the modern Chinese literature. This will be instrumental in opening up new perspectives for studying the perception of Paustovsky's oeuvre in China alongside the relationships between Russian and Chinese literatures in the 21st century.

References

1. Xu Lu. (2012) Preface to the Book: Travel Is "the Best School". In: Xu Lu. *The Golden Rose: In 6 Parts. A City Street in the Afternoon*. Pt. Travel. Hangzhou: Zhejiang Children's Publishing House. pp. 1–3. (In Chinese).
2. Zhang Hong. (1992) Ukorenenie v zemle Rossii: O rasskaze K. Paustovskogo "Akwarel'nye kraski" i dr. [Rooting in the Land of Russia: On K. Paustovsky's Story "Watercolors" and Others]. *Sov. literatura*. 6. pp. 46–48.
3. Liu Shilin. (2005) Selection of Green Petals in The Golden Rose. *Man and Nature*. 4. pp. 110–113. (In Chinese).
4. Yang Sumei & Yan Jitsin. (2006) *Russian Environmental Literature*. Beijing: People's Literature Publishing House. (In Chinese).
5. Dong Xiao. (2006) *Closer to "The Golden Rose": A Study of the Work by K.G. Paustovsky*. Nanjing: Publishing House at Nanjing University. (In Chinese).
6. Wang Xiaojuan & Peng Haiying. (2017) On the Versatility of The Golden Rose. *Bulletin of Taishan Institute*. 4. pp. 73–77. (In Chinese).
7. Van Kailin. (2011) Reading "The Golden Rose" by K. Paustovsky. In: *Following the Braveheart*. Taiyuan: Shuhai. [Online] Available from: <http://www.tushu001.com/isbn-9787805508689.html>. (Accessed: 01.04.2019). (In Chinese).
8. Liu Wenfei. (2006) Foreword. In: Yang Sumei & Yan Jiqing. *Russian Ecological Literature*. Beijing: People's Literature Publishing House. pp. 1–8. (In Chinese).
9. Paustovskiy, K.G. (1972) *Rodina: Rasskazy, ocherki i publitsistika* [Homeland: Stories, Essays and Journalism]. Moscow: Sovremennik.
10. Paustovskiy, K.G. (2008) *Zolotaya roza* [The Golden Rose]. Moscow: Astrel'.
11. Lao Quanjing. (2001) To K.G. Paustovsky, a Man Striving for Happiness. *Sichuan Drama*. 1. pp. 52–55. (In Chinese).
12. Paustovskiy, K.G. (1991) *Zolotaya roza: Psikhologiya tvorchestva* [The Golden Rose: The Psychology of Oeuvre]. Moscow: Pedagogika.
13. Xu Lu. (2012) Singer of Russian Nature. In: Xu Lu. *The Golden Rose: In 6 Parts. Where the Geese Fly*. Pt. Nature. Hangzhou: Zhejiang Children's Publishing House. pp. 211–214. (In Chinese).
14. Xu Lu. (2016) Red Star in the Snow. In: Xu Lu. *The Golden Rose: In 6 Parts*. Series: Literary Portraits of Famous People. Hangzhou: Zhejiang Children's Publishing House. (In Chinese).

15. Xu Lu. (2016) What Happiness Is. In: Xu Lu. *The Golden Rose: In 6 Parts*. Series: Literary Portraits of Famous People. Hangzhou: Zhejiang Children's Publishing House. pp. 164–168. (In Chinese).
16. Dong Xiao. (2004) A Visit to the Homeland of the Golden Rose. *Translated Press: Yilin*. 3. pp. 212–214. (In Chinese).
17. Zhou Chunmei. (2015) Creation of That Very Golden Rose. *Educational Studies and Reviews* 1. pp. 85–91. (In Chinese).
18. Van Kailin. (2001) A Rose in the Heart. *World Literature* 1. pp. 286–294. (In Chinese).
19. Liu Haiping. (2013) *Romanticism in the Prose of K.G. Paustovsky*. Philology Master Diss. N. Chongqing. (In Chinese).
20. Aleksanyan, E.A. (1969) *Konstantin Paustovskiy – novellist* [Konstantin Paustovsky, a Short-Story Writer]. Moscow: Nauka.
21. Li Rongrong. (2012) *Poetic Features in the Prose of K.G. Paustovsky*. Philology Master Diss. Shanghai. (In Chinese).
22. Paustovskiy, K.G. (1958) *Sobranie sochineniy: v 6 t.* [Collected Works: In 6 Vols]. Vol. 4. Moscow: GIKhL.
23. Dovzhuk, P. (1993) Literaturnyy impressionizm Paustovskogo [Literary Impressionism of Paustovsky]. *Mir Paustovskogo*. 1 (2). pp. 11–12.
24. Letokho, E.V. (2009) Kontseptsiya lichnosti v maloy proze K. Paustovskogo 1940–60-kh gg. [The Concept of Personality in K. Paustovsky's Small Prose of the 1940s–1960s]. *Prepodavatel' XXI vek*. 2. pp. 346–353.
25. Letokho, E.V. (2010) *Khudozhestvennyy mir maloy prozy K.G. Paustovskogo 1940–1960-kh godov* [The Artistic World of K. Paustovsky's Small Prose of the 1940s–1960s]. Philology Cand. Diss. Moscow.
26. Xu Lu. (2012) Tears on the Canvas. In: Xu Lu. *The Golden Rose: In 6 Parts*. Pt. Art. Hangzhou: Zhejiang Children's Publishing House. (In Chinese).
27. Xu Lu. (2012) No, I Am Waiting for the Sunrise. In: Xu Lu. *The Golden Rose: In 6 Parts. Tears on the Canvas*. Pt. Art. Hangzhou: Zhejiang Children's Publishing House. pp. 147–151. (In Chinese).
28. Peng Fusyan. (2009) The Unfading “Golden Rose”. *World of Philology*. 5. pp. 10–13. (In Chinese).
29. Qiu Jinghua. (1995) Aesthetic Joy in the Era of Suffering. *Bulletin of the Ningde Pedagogical Institute. Series: Social Sciences*. 4. pp. 86–90. (In Chinese).
30. Shen Haieng. (2000) “The Golden Rose” as a Recommendation for Reading. *Philology* 2. pp. 42–43. (In Chinese).
31. Zhang W. (2007) *The Oriental Golden Rose*. Beijing: China Wenlyan Publishing House. (In Chinese).
32. Zhang W. (2008) The Oriental Golden Rose: Three Themes. *Quan Zhou Literature*. 4. pp. 24–26. (In Chinese).
33. Shi Huapeng. (2008) Multiple Literary Portraits of Artists: Reading the New Book by Zhang Wu “The Oriental Golden Rose”. *Fu Jiang Literature*. 1. pp. 92–93. (In Chinese).

34. Xu Lu. (2012) The Story of the Lighthouses. In: Xu Lu. *The Golden Rose: In 6 Parts. The Twelve Roses*. Pt. "Spiritual Improvement." Hangzhou: Zhejiang Children's Publishing House. pp. 133–138. (In Chinese).

35. Shmelev, A.D. (2005) Shirotа russkoy dushi [The Breadth of the Russian Soul]. In: Zaliznyak, A.A., Levontin, I.B., Shmelev, A.D. *Klyuchevye idei russkoy yazykovoy kartiny mira* [Key Ideas of the Russian Language Picture of the World]. Moscow: Yazyki russkoy kul'tury. pp. 51–63.

36. Paustovskiy, K.G. (1954) *Beg vremeni Novye rasskazy* [Running Time. New Short Stories]. Moscow: Sov. pisatel'.

37. Paustovskiy, K.G. (1972) *Naedine s osen'yu. Portrety, vospominaniya, ocherki* [Alone With the Fall. Portraits, Memories, Essays]. Moscow: Sov. pisatel'.

38. Pan Anzhong. (2002) Foreword. In: *Selected Works by K. Paustovsky: A Rainy Dawn*. Translated Into Chinese by Cao Sulin, Shen Nianju. Beijing: Foreign Literature. pp. 1–7. (In Chinese).

39. Eydlin, L.Z. (1975) *Kitayskaya klassicheskaya poeziya: perev. na rus. yazyk* [Chinese Classical Poetry: Translated into Russian]. Moscow: GIKhL.

40. Xue Yan. (2007) *The Point of View on Paustovsky's Literary Work in the Context of The Golden Rose*: Philology Master Diss. Beijing. (In Chinese).

41. Chen Fan. (2008) Friendly K. Paustovsky (Instead of a Foreword). In: *Selected Works by K.G. Paustovsky*. Translated Into Chinese by Cao Sulin, Shen Nianju, Chen Fan. Beijing: Folk Literature. pp. 1–6. (In Russian).

42. Pumpyan, G.Z. (2018) Imagologiya kak odno iz napravleniy v issledovanii rusko-kitayskikh otnosheniy: iz opyta podgotovki ukazatelya "Rossiya i Kitay" (obraz Kitaya v Rossii) [Imagology as One of the Directions in the Study of Russian-Chinese Relations: From the Experience of Preparing the Index "Russia and China" (The Image of China in Russia)]. *Peterburgskaya bibliotchnaya shkola*. 4 (65). pp. 100–103.

43. Li, M. (2017) The Concept of "Imagology" and "Image Science" in Russian and Chinese Social and Humanitarian Sciences. *Obshchestvo, filosofiya, istoriya, kul'tura – Society, Philosophy, History, Culture*. 8. pp. 186–190. (In Russian). DOI: 10.24158/fik.2017.8.42

Е.Е. Завьялова

ПРИНЦИПЫ ДВОЙНИЧЕСТВА И ДВОЙСТВЕННОСТИ В «ДОМЕ БЛИЗНЕЦОВ» А.В. КОРОЛЁВА

Выявляются способы и задачи манипулирования числом «два» на разных уровнях художественного целого романа. Речь ведется об удвоении букв в онимах, созвучиях. Обращается внимание на повторяющиеся числа (прежде всего «два») в значимых и, казалось бы, несущественных замечаниях по ходу действия. Представляется типология сравнений / соотношений в системе образов «Дома близнецов». Прослеживаются мотивы отражения и копирования. Определяются истоки и философский смысл подобных построений.

Ключевые слова: *А.В. Королёв, «Дом близнецов», двойничество, двойственность, повтор, уровни художественного текста, принцип игры.*

Опубликованный в 2016 г. роман А.В. Королёва обратил на себя пристальное внимание исследователей. Рассматривались проблематика [1], жанровое своеобразие произведения [2], интертекстуальные включения [1, 3], закономерности в построении сюжета [3] и др. Редкий случай: автор романа сам дал комментарий к одной из статей [4], где признался, что стремился «создать текст с как можно большим уровнем и числом возможных прочтений» [Там же. С. 184].

Особая роль в творчестве А.В. Королёва отводится феномену игры. Думается, с этой точки зрения «Дом близнецов» изучен недостаточно. Нашей целью стало определение способов и задач манипулирования числом «два» на разных уровнях художественного целого.

Начнем с фонетического уровня. Неслучайным представляется **удвоение букв** в онимах. «В имени хозяина клиники заложено противопоставление: с одной стороны, борьба, которая длится, с другой – победа как конец борьбы. Удвоенное “р” во второй части указывает на двоеение, которое не позволяет этой борьбе закончиться» [3. С. 114], – пишет А.Г. Янкус. «Любопытно сказано... о том, что в имени фон Боррис заключены фаза борьбы и конец борьбы, и, хотя я об этом прямо не думал, но вижу, что это состояние мной как-то чувствовалось...», – отзывается автор [4. С. 183]. Добавим: в шевронах княже-

ских инициалов «VfB» можно усмотреть знак удвоения / отражения: ‘вз’ латинская (V) и русская (B).

Идею бифуркации потенциально несут в себе имена еще двух (точнее, четырех) людей. Искомый персонаж, человек, скрывающийся под просторными одеждами своего сиамского брата Авеля, назван Аиром Фаринелли (*Farro*); и полная, и сокращенная версии онима содержат удвоенные согласные. На стене номера, который достается отыскивающему близнецов детективу Драго, висит гравюра-подсказка: изображение графа Лаццаро Коллоредо [5. С. 39] – лица-фала.

А.В. Королёв подчёркивает концептуальное значение **созвучий**. Надыхавшийся парами мандрагоры Валентин приходит к выводу, что в резонансе таится панацея от страшных болезней [5. С. 111]. Князь буквально помешан на соответствиях: «...Катрен и Катрекс – слова-близнецы. <...> три “Ка” – Катрен, Катрекс и Каббала – тоже сыграли свою роль в моем решении: ого, у этого человека есть шанс на чудо» [Там же. С. 110]; «“Смерть” окружена близкими по смыслу словами. Вот этот ряд: смерть – мера – смерд – смрад – сметь – смеркаться... Смерть – это значит сметь смерить взглядом что-либо. Смерть – это смотр меры, ее суть – примеривать человека к смерти. <...> Смерть – это мерка, смерть смеет смерить смертного взглядом» [Там же. С. 215]. О.А. Колмакова и М.Н. Жорникова указывают, что мотив близнецов обыгрывается в романе «на уровне каламбура (ВАЛеНтИн ДрАГО двойник ДоНа КЛАВИГО)» [1. С. 141]. «...Драго – часть слова мандРАГОра...» [4. С. 185], – замечает писатель. По нашему мнению, созвучность имен князя Борриса и его гостя хасида Баруха тоже неслучайна.

В «Доме близнецов» **повторяются числа**. Шарик рулетки при появлении Валентина в домашнем казино останавливается в гнезде «11» [5. С. 53]. Кожев признается, что ему 111 лет [Там же. С. 219]. В гостевом доме заповедной полосы Дрого отводят тот же номер, что в «Старине Шоколаде»: «...ключ от номера 31. “Точно такой же мне достался в мотеле”, – отметил наш детектив» [Там же. С. 35]. 27 доbermanов остаются в застывшем 1927 г. (выбраться откуда Валентину посчастливилось 27 мая).

Бесспорное лидерство в романе принадлежит **числу «два»**. Оно часто встречается в описании поместья Хегевельд. Особняк, копи-

рующий лежащего «...египетского сфинкса с лапами зимнего сада... [5. С. 5]; «две протянутых лапы из сплошного стекла, по-видимому, оранжереи...» [Там же. С. 21]; «стеклянные лапы в полтора этажа» [22]. Акведук «из череды воздушных стальных арок в два яруса» [5. С. 23]. Двухэтажный кабинет князя [Там же. С. 182, 229]. Высокая дверь «из двух половин» [Там же. С. 276] в доме Фаринелли. Гимном одержимости Борриса идеей парности / симметрии звучит описание холла для вечерних пиршеств: «Огромный длинный обеденный стол <...> стоял посередине двухэтажной галереи, внутри левой стеклянной лапы хозяйского особняка между двумя рядами декоративных веерных пальм, посаженных в строгие кадки. Ни одна не была выше или ниже соседки. Интервалы были строго рассчитаны. Даже тени были похожи. Все выдавало патологическую страсть хозяина к геометрии. Горящие люстры на потолке были также маниакально похожи» [Там же. С. 71].

В Хегевельде многие объекты представлены в количестве двух: «Х-образный бассейн в оправе из мрамора» [Там же. С. 34], «два вертолета класса Геликоптер Евро» [Там же. С. 234], «...зал домашнего казино с... парой игровых столов» [Там же. С. 52], «две жестяных коробки» [Там же. С. 41] на ванной полке (с мылом и зубным порошком). Возможно, так видит окружающее пространство Валентин: увлеченный задачей отыскать близнецов, он замечает форд Модл Эй в «два окна» [Там же. С. 24], «двухместный электрокар» [Там же. С. 23] и пр. Еще до приезда в поместье гостевой дом обозначен «на плане сыщика цифрой “2”» [Там же. С. 33].

Число «два» часто повторяется в словах гостей и пленников Заповедного берега. Например, в рассказе Герды о попытке побега: «...за мной кинулась только *пара* байков на хондах» [Там же. С. 93]; «*два* стюарда из бара зырк-зырк на меня» [Там же]; «[на корабле] было *две* тысячи пассажиров» [Там же] (здесь и далее курсив мой. – Е.З.). В образных сравнениях гостя князя Гелия Франка: «Как *два* космоса стали роиться? Как немецкий рой принял очертания свастики, а русский рой – контур звезды?» [Там же. С. 150]; «...под Москвой на даче умирает демонический Ленин. При вскрытии обнаружено, что мозг вождя скукожился до размеров *двух* иссохших картофелин» [Там же. С. 151].

Катанием двух агатовых шаров по скатерти развлекается «безучастный и вялый певец» [Там же. С. 170, 171] Клавиго (в этом эпизо-

де таится очередная подсказка проницательному читателю). Два шнура крепят шлем мандрагоры [5. С. 179]. Два пируэта совершает путешествующий по карнизу гостевого дома Валентин [Там же. С. 180]. Из двух кофров-термосов слуги достают еду князю [Там же. С. 283]. Носки мертвого «близняшки» [Там же. С. 15] Клавиго, которые с отворачиванием надевает Драго, становятся в общем контексте значимым символом. Сходной коннотацией наделяются «эротические» описания: «эта устаревшая амуниция бабушек Пруссии намеренно не скрывала лобки, обритые наголо, где дерзко темнели стиснутые в полосу жабры любви» [Там же. С. 236].

Большинство чисел в «Доме близнецов» содержит **цифру «2»**. Приведем несколько примеров. 22 страницы в волшебной книге «Сад исполнения желаний» [Там же. С. 176]. Капкан № 22, в который попадает убегающий из Хегевельда Валентин [Там же. С. 283]. Ежедневные «20 минут быстрого кроля в бассейне» [Там же. С. 270] в исполнении Драго. «Два часа гонки до аэропорта Калининграда» [Там же. С. 264] в его мечтах. Второй этаж гостиницы, на котором сыщик испытывает непреодолимое желание покончить с жизнью [Там же. С. 171]. 20-й номер, в котором живет некто Кожев [Там же. С. 219]. Два миллиона долларов, заплаченных князем за картину А. Бёкли [Там же. С. 225]. И жест «о'кей», описываемый как «кружок из двух пальцев» [Там же. С. 267].

Числа с цифрой «2» часто фигурируют в рассуждениях и философских построениях: «в возрасте двухсот лет разом объявятся миру [бессмертные] как властелины землян» [Там же. С. 220], «флюиды этого происшествия на расстоянии в пару тысяч километров» [Там же. С. 225], «в два раза превышает размер нашей солнечной системы» [Там же], «на блюбочке два молчания: капля извечно немного меда и утихшая капля шмелиного гула» (Кожев) [Там же. С. 190]; «тело вождя – двойной саркофаг» (Гелий Франк) [Там же. С. 153]; «двадцать лет назад» [Там же. С. 238], «в его книжице толщиной в два пальца» [Там же], «еще каких-то двадцать лет назад» [Там же. С. 237], «еще каких-то двести лет назад» (брат Один) [Там же. С. 238]; «двести миллионов лет» [Там же. С. 249], «двойка..., когда складывается в фигуры. <...> Они-то и есть основание мира» [Там же. С. 250], «Вселенная – эта пара из двух прильнувших к другу бездонных кругов в виде восьмерки» (брат Два) [Там же. С. 252]; «жизнь состоит из

двух половин: беготни и сновидений» (Герда) [5. С. 207]; «два корня истины» (Валентин, читающий Книгу) [Там же. С. 194] и т.п.

В «несущественных» замечаниях по ходу действия тоже главенствует цифра «2». Сами по себе детали вполне оправданы обрисованными ситуациями, но вкупе свидетельствуют о намеренности воспроизведения. Валентин Драго и дон Клавиго знакомятся «на ужине в баре мотеля, где можно было перекусить *парочкой* пережаренных стейков» [Там же. С. 14]. Бармен велит подать «близняшкам *второе* пиво бесплатно» [Там же. С. 15], за фото обещает «*два* дня пиво» [Там же] за его счет. Надев объемные броуки ватиканского профессора, Валентин передвигает «укол пряжки на *два* деления» [Там же. С. 18], а потом переносит тело умершего «через *два* порога в свою комнату» [Там же]. Около 20 минут составляет время «езды от шлагбаума до клиники и дальше к особняку» [Там же. С. 21] Хегвельда. В *два* часа ночи Дрого приезжает в это поместье [Там же]. В 22.00 Валентина будит коридорный слуга, чтобы проводить на первый ужин [Там же. С. 60]. Дизайн Заповедного берега выполнен в духе «странного культа *двадцатых* годов *двадцатого* века» [Там же. С. 113].

Употребление **устойчивых оборотов** соотнобразуется с обозначенной концепцией: «еще *два* слова о гостевом доме» [Там же. С. 34], «князь покончит с вашим рассудком в *два* счета» [Там же. С. 29], «он бы сделал это в *два* счета» [Там же. С. 184], «пифия в *два* счета раскусила приступ моей меланхолии. Хватило *пары* дней, чтобы прочесть прошлое досконально» [Там же. С. 222]; «мы озолотились *парой* блистательных мнений» [Там же. С. 208], «всего *пара* минут» [Там же. С. 222], «*пару* страниц его книги» [Там же. С. 249] и т.п.

Очевидно наличие двойников в системе персонажей романа. А.Г. Янкус указывает на то, что «двойничество и близнецество представляют разные типы парных отношений» [3. С. 116] в романе. Он делит группы героев на те, что абсолютно тождественны (Брат-1 и Брат-2), что похожи, но противопоставлены (Магда и Герда), природно неравновелики (Фарро и его сиамский близнец), дополняют друг друга (Пифия и Кукла Катя).

«Миром правят подобию, и отражение никогда не промахнет мимо зеркала», – заявляет Печорин, герой королёвского коллажа «Дама пик» [6. С. 248]. Считаю необходимым дополнить и иначе обозначить ряды сравнений / соотнесений в «Доме близнецов».

I. В романе много **парных эпизодических персонажей**: два полицейских на КПП [5. С. 43], «две внимательные рожи секьюрити» [Там же. С. 20], «два качка из охраны» [Там же. С. 266], два охотника-всадника [Там же. С. 54], два гарсона [Там же. С. 62], прислуживающих на первом ужине у князя, два официанта [Там же. С. 104] на втором, «два хмурых стюарда» [Там же. С. 273] на теплоходе нудистов, резвящаяся парочка доберман-пинчеров на прогулочной площадке [Там же. С. 55], два паучка-убийцы в коробочке Борриса [Там же. С. 200–218].

II. Персонажами (объектами), **внешне схожими**, будут:

- близнецы Герда и Магдалина; брат Один и брат Два;
- Валентин Драго и Дон Клавиго, Боррис и его «секретарь» Магдалина (и у тех и у других разница в возрасте приблизительно в *двадцать* лет);

герои, напоминающие кого-то другого:

- пифия – Марлен Дитрих [Там же. С. 262]; князь – Макса фон Зюдова [Там же. С. 284];

- Валентин, голосом, по словам Оскара Янкеля, его сына, младшего близнеца [Там же. С. 8];

а также:

- корень мандрагоры, почудившийся детективу хамелеоном [Там же. С. 18].

III. Ситуация двойничества возникает в результате **присвоения имени**, таких вариантов в романе много:

- Валентин Драго представляется Доном Клавиго;

- Валентином якобы зовут еще и секретаря князя («Я, я – Валентин Дураков, дон Клавиго. Я забыл представиться» [Там же. С. 36]);

- Валюном, если верить, именуется себя Магда во время эротических игр с сестрой [Там же. С. 77];

- кличка Клавиго, по рассказу Борриса, дана ньюфаундленду князя в честь архивариуса [Там же. С. 70];

- одинаковое имя у детектива и его повесившейся тетки [Там же. С. 56];

- охранник на берегу кричит Валентину «голосом Полифема» [Там же. С. 233]; картину с изображением циклопа Драго рассматривает незадолго до этого в кабинете хозяина Хегвельда.

IV. Находящемуся под воздействием паров мандрагоры Валентину является **призрак** бывшего владельца угодий Геринга; сначала в бильярдной [5. С. 181], затем у телескопа [Там же. С. 275]. Ночная бабочка сатурния, едва не приведшая к падению Драго с акведука, – духом постника Винченцо. Это ментальные двойники.

V. Благодетельным вариантом воплощения симбиоза пары Аира и Авеля Фаринелли становятся

- «безмолвная пифия с говорящим ртом – внучкой Куклой» [Там же. С. 187];

- их аналог в животном мире – пчелиный «гермафродит фараон» [Там же. С. 157], окруженный горсткой трутней, о котором рассказывает Гелий Франк («точная копия цивилизации» [Там же]);

- в мире растительном – пресловутый корень мандрагоры «в виде двуполого существа с грудью и фаллосом» [Там же. С. 18], Висельник с Русалкой [Там же. С. 27];

- в космическом пространстве – двойная звезда Спика, состоящая из главного светила и вращающегося вокруг него «более слабого спутника» [Там же. С. 121] («звезду из двух близнецов» [Там же] показывает лже-Клавиго Боррис; очередной намек князя вновь остаётся непонятым).

VI. Немаловажную роль играет в произведении указание на **сходство поступков** (предопределения):

- «близнецами обмана» [Там же. С. 137] главный герой именует себя и монаха Ирокеза;

- Гелий Франк полагает, что «мумия Ильича оживает в копии Сталина, <...> Главная цель такого всплытия из смерти – восстановление языческого жертвенника для приема кровопролития» [Там же. С. 153];

- имунными близнецами на одном из симпозиев Боррис называет катрана и ворона, поскольку печень птицы и акулы работает сходным образом [Там же. С. 104–105];

- по словам Виктора, одинаковая участь ждала 27 «дураков и грешников» [Там же. С. 287], вынужденных обратиться доbermanами;

- клуб бывших самоубийц – тоже знак причастности общей доле;

- как и склонность родственников Драго к суициду.

VII. Еще более сложный уровень философского **сходства сущностей**:

- родовая клетка и ее «роковой близнец» [5. С. 101], клетка раковая; псевдо-зародыш как «обманный двойник человека» [Там же];
- смерть и роды: они «окутаны родовой пеленой. Их сопровождает разрыв оболочки» [Там же. С. 195];
- следствие и причина (об этом далее) [Там же. С. 80].

Добавим к этому повторяющийся в «Доме близнецов» **мотив отражения**. Блеску посвящен первый философский ужин, на который приглашен лже-Клавиго. Дважды¹ появляется важная художественная деталь – бинокль. Сначала это предмет оснащения детектива – Carl Zeiss [Там же. С. 9]. Валентин с водонапорной башни рассматривает Хегевельд, направляя «луч зрения к особняку с парой горящих окон» [9]: два окуляра – два увиденных в них окна / ока, «как очи у филина» [5. С. 9]. Потом Драго подкладывают «массивный морской бинокль» [Там же. С. 54], и он рассматривает поместье с крыши гостевого дома. О произошедшем дальше пишет А.Г. Янкус: «Заканчивается эпизод следующим образом: “Тут кто-то пустил прямо в окуляры бинокля солнечный зайчик. Вспышка света была так сильна, что озарила пещеру черепа” [Там же. С. 55]. С одной стороны, это можно соотнести с положением Хайдеггера о человеке как “просвете в бытии”, с другой – образ пещеры, стены которой озаряются светом, отсылает к платоновской концепции» [3. С. 116]. Сам автор подтверждает: «Очень верно сказано, про солнечный зайчик, пущенный девочкой шалунишкой в лицо сыщика, который... озарил его подобно свету в известном платоновском сравнении сознания с пленником внутри пещеры, наблюдающим только отражения и смутные тени от истин...» [4. С. 185].

«Сверкающие блюдечки очков» [5. С. 237] – одних на двоих – упоминаются при описании братьев-физиков. Любимое одеяние Борриса – «куртка-конфетти с глазками вшитых зеркал» [Там же. С. 187]. Имение князя уподобляется «системе зеркал, отражающих безумие мандрагоры» [Там же. С. 143–144]. Вплоть до прелюдии Дебюсси, передающей «романтический импрессионизм, туманную аква-

¹ С героями романа многое происходит дважды: попытки суицида Драго, его намерения завязать серьезные отношения с «замечательными женщинами» [Там же. С. 56], путешествие Валентина по акведуку, приезд на Заповедный берег нудистки Горошка, возвращение туда детектива и т.д.

рель небосклона, отраженную в зеркальной амальгаме горного озера» [5. С. 135].

Еще один значимый мотив в произведении А.В. Королёва – **копирование**. Он проявляется в принципах существования Заповедного берега. «...Мой полумистический Хегвельд помещен в реальный пейзаж бывшего немецкого курорта для летчиков люфтваффе Раушен, ныне Светлогорск, что в паре часов езды от Кенигсберга / Калининграда...» [4. С. 184], – пишет А.В. Королёв.

Боррис скрупулезно воссоздает реалии 1927 г., вплоть до мелочей. Архитектура и интерьеры поместья повторяют те, что существовали в действительности: климатрон – оранжерею Людвига Витгенштейна [5. С. 114], одно из помещений на втором этаже – мемориальную комнату Уильяма Морриса [Там же. С. 146], гостевой дом – парижский «Hotel», где в 1900 г. скончался Оскар Уайльд [Там же. С. 33], клиника – берлинский «Кайзерхофф» [Там же. С. 279] (примечательно, что в оригинале названия нет удвоения на конце слова: Hotel Kaiserhof). «...Узнаю эманации Штука, Россетти, Сомова, Климта в сотнях деталей» [Там же. С. 144], – восхищенно восклицает гость князя Гелий Франк.

Каждый из вечеров-симпосиев Борриса посвящен отчетливо обозначенной теме, в зависимости от которой выбирается одежда для посетителей, костюмы из того времени. И все философские диспуты так или иначе затрагивают проблему двойничества. Всякий ужин – «точный близнец ужина, данного <...> президентом Франции» [Там же. С. 149] (Жискаром д'Эстеном, Франсуа Миттераном, Жаком Шираком) в честь знаменитых визитеров. Портретист Гай Розов пишет вариацию «Тайной вечери» Леонардо с лицами гостей князя [Там же. С. 186] – еще один дубликат, заменяющий подлинник.

Хозяин Хегвельда не скрывает, что весь этот антураж направлен на эскапизм: время остановлено, чтобы прочувствовать «блаженную паузу» [Там же. С. 24] между историческими катаклизмами. Его поместье – «близнец рая, в центре которого Древо познания добра и зла» [Там же. С. 140], мандрагора. А.В. Королёв разъясняет: «Мой герой, фон Боррис, – отчасти злой гений в духе немых фильмов ужаса 1920-х гг., отчасти сверхчеловек и до известной степени нищеец – пытается построить первую опытную модель идеального мира» [4. С. 188]. Увы, за пределами Заповедного берега шлем мандрагоры

оказывается «обыкновенным бабьим чулком» [5. С. 281], огромный смоляной ньюфаундленд – старым псом-инвалидом [Там же. С. 284], красавица Катя – девочкой с синдромом дауна [Там же].

Князь одержим замыслом стать «близнецом Бога» [Там же. С. 70, 140]. Он полагает, что каждый в той или иной степени является отражением Творца, «тень отвечает упавшему свету» [Там же. С. 80]. «...Следствие порождает причину, потому что в точке творения нет промежутков» [Там же], – эта идея, высказанная Барухом, очень важна для Борриса и для самого автора, она часто появляется на страницах произведений А.В. Королёва.

Писатель комментирует: «фон Боррис понимает, что его опытный образец образца 1929 года под пристальным колпаком Взора свыше» [4. С. 156]. Заметим: с этой мыслью связан мотив всевидящего ока, к которому неоднократно обращается автор: «только луна одним глазом видела его преступление» [5. С. 18]; «тайное Око почему-то никак не наведет резкость своих окуляров» [Там же. С. 141]; «вечер возлежал, как зверь с фосфорическими глазами» [Там же. С. 156].

По мнению А.В. Королёва, «диада положена в основание всей христианской теологии» [7. С. 106]. «Слияние Ничто и Бытия в Едином и есть бытие Бога. На стадии диады мир раскрыт и способен к творению и развитию», – рассуждает он в эссе / заключении к «Влюбленному бесу» [Там же]. «Верный ответ всегда состоит из двух ответов» [5. С. 195], – эти слова, прочитанные Валентином в книге садовника Мандрагоры, способны дезориентировать любого рационально настроенного интерпретатора. Но в них – вызов любой ортодоксии. Скрытая сила движения. Вера в продолжение. И два финала романа тому наглядное подтверждение.

Литература

1. Колмакова О.А., Жорникова М.Н. Христианский «код» в романе А. Королёва «Дом близнецов»: когнитивный и коммуникативный аспекты // Вестник Бурятского государственного университета. 2017. № 6. С. 138–144.
2. Каменский С. Садовник мандрагоры: Мартин Хайдеггер и судьбы Европы в романе Анатолия Королева // Независимая газета. 2016. 28 апр.
3. Янкус А.Г. Смерть субъекта как смерть читателя в романе А. Королёва «Дом близнецов» // Имагология и компаративистика. 2018. № 9. С. 111–124.

4. Королёв А.В. Постскрипtum к статье «Смерть субъекта как смерть читателя в романе А. Королёва “Дом близнецов”» // Имагология и компаративистика. 2018. № 10. С. 183–191.

5. Королёв А.В. Дом близнецов: роман-детектив. М.: ArsIsBooks, 2016. 296 с.

6. Королёв А.В. Голова Гоголя: роман. Дама пик. Носы: коллажи. М.: XXI век – Согласие, 2000. 320 с.

7. Королёв А.В. Влюбленный бес. История первого русского плагиата. М.: РА Арсис-Дизайн, 2013. 124 с.

THE PRINCIPLES OF DUALITY AND AMBIVALENCE IN *HOUSE OF TWINS* BY ANATOLY KOROLYOV

Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies, 2020, 13, pp. 216–227. DOI: 10.17223/24099554/13/12

Elena E. Zavyalova, Astrakhan State University (Astrakhan, Russia). E-mail: zavyalovaelena@mail.ru

Keywords: Anatoly Korolyov, *House of Twins*, duality, ambivalence, repetition, levels of literary text, principle of game.

The article identifies the ways and tasks of manipulating the number “two” at different levels of the novel *House of Twins* by Anatoly Korolyov. It is no coincidence that letters are doubled in onyms. The names of some characters potentially carry the idea of bifurcation. Korolyov emphasizes the conceptual meaning of consonances. The Knyaz, the central character of the novel, is literally obsessed with correspondences. Numbers are repeated in the novel. An indisputable leadership in the novel belongs to the number “two.” It is often found in the description of the Hegeveld estate, many objects there are represented in the amount of two. The hymn of Borris’s obsession with pairing/symmetry is the description of the hall for evening feasts. The number is often repeated in the words of the guests and captives of the Protected Coast. Erotic descriptions are endowed with a similar connotation. Numbers with the numeric “2” appear in dates, values, reasoning and philosophical constructions. They even dominate in insignificant comments on the course of action. The details themselves are fully justified by the situations outlined, but together they indicate the intention to reproduce. The use of set phrases conforms to the indicated concept. There are many paired episodic characters in the novel. Outwardly similar characters (objects) are the twins Gerda and Magdalen; Brother One and Brother Two; Valentin Drago and Don Clavigo; Borris and his “secretary” Magdalen. Pythia, Knyaz and even the mandrake root remind someone else (Marlene Dietrich, Max von Sydow, chameleon). The situation of dualism often arises as a result of taking a name (Valentine Drago calls himself Don Clavigo; allegedly, Valentin is the name of the Knyaz’s secretary; Magda calls herself Valyun; Clavigo is the name given to the Newfoundland dog of the Knyaz, etc.). The novel also has mental twins, symbiotic pairs. The indication of the similarity of actions (predestination) is also important. The level of the philosophical similarity

of entities is even more complex. In *House of Twins*, the motives of reflection and copying perform a significant function. The Knyaz is obsessed with becoming the “twin of God”; he believes that everyone is to some extent a reflection of the Creator. According to Korolev, the dyad is the basis of all Christian theology. The merging of Nothing and Being in One is the being of God. At the dyad stage, the world is revealed and capable of creation and development. “The right answer always consists of two answers” are words Valentin read in the Book of the Mandragora gardener; these words are capable of confusing any rational interpreter. But they contain a challenge to any orthodoxy, the hidden power of motion, and belief in continuation. The two finals of the novel are a clear confirmation of this.

References

1. Kolmakova, O.A. & Zhornikova, M.N. (2017) Christian “Code” in A. Korolyov’s Novel “House of the Twins”: Cognitive and Communicative Aspects. *Vestnik Buryatskogo gosudarstvennogo universiteta*. 6. pp. 138–144. (In Russian).
2. Kamenskiy, S. (2016) Sadovnik mandragory: Martin Khaydegger i sud’by Evropy v romane Anatoliya Koroleva [Mandragora Gardener: Martin Heidegger and the Fate of Europe in the Novel by Anatoly Korolyov]. *Nezavisimaya gazeta*. 28 April.
3. Yankus, A.G. (2018) The Death of a Subject as the Death of a Reader in the Novel House of Twins by Anatoly Korolev. *Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies*. 9. pp. 111–124. (In Russian). DOI: 10.17223/24099554/9/7
4. Korolev, A.V. (2018) A Postscript to the Article “the Death of a Subject as the Death of a Reader in the Novel House of Twins by Anatoly Korolev”. *Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies*. 10. pp. 183–191. (In Russian). 10.17223/24099554/10/10
5. Korolev, A.V. (2016) *Dom bliznetsov: roman-detektiv* [House of Twins: A Detective Novel]. Moscow: ArsisBooks.
6. Korolev, A.V. (2000) *Golova Gogolya: roman. Dama pik. Nosy: kollazhi* [Gogol’s Head: A Novel. Queen of Spades. Noses: Collages]. Moscow: XXI vek – Soglasie.
7. Korolev, A.V. (2013) *Vlyublenny bes. Istoriya pervogo russkogo plagiata* [Demon in Love. The History of the First Russian Plagiarism]. Moscow: RA Arsis-Dizayn.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Баринаева Екатерина Витальевна – канд. филол. наук, доцент департамента литературы и межкультурной коммуникации Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (Нижний Новгород).
E-mail: kbarinova@yandex.ru

Богумил Татьяна Александровна – канд. филол. наук, доцент кафедры литературы Алтайского государственного педагогического университета (Барнаул).
E-mail: tbogumil@mail.ru

Дмитриева Екатерина Евгеньевна – д-р филол. наук, ведущий научный сотрудник лаборатории «Компаративистика и имагология» Томского государственного университета.
E-mail: katiadmitrieva@mail.ru

Завьялова Елена Евгеньевна – д-р филол. наук, заведующая кафедрой литературы Астраханского государственного университета.
E-mail: zavyalovaelena@mail.ru

Котариди Юлия Георгиевна – канд. филол. наук, доцент кафедры зарубежной журналистики и литературы Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова.
E-mail: a-a-s@yandex.ru

Крылов Вячеслав Николаевич – д-р филол. наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Казанского (Приволжского) федерального университета.
E-mail: krylov77@list.ru

Плахтиенко Ольга Павловна – канд. филол. наук, доцент кафедры литературы Северного (Арктического) федерального университета имени М.В. Ломоносова (Архангельск).
E-mail: plahtienkoolya@yandex.ru

Поплавская Ирина Анатольевна – д-р филол. наук, доцент, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Томского государственного университета.
E-mail: poplavskaj@rambler.ru

Поршнева Алиса Сергеевна – д-р филол. наук, профессор кафедры иностранных языков Уральского федерального университета имени первого Президента России Б.Н. Ельцина (Екатеринбург).
E-mail: alice-porshneva@yandex.ru

Пузикова Маргарита Сергеевна – аспирант кафедры романо-германской филологии Томского государственного университета.

E-mail: ritta91@mail.ru

Третьяков Евгений Олегович – кандидат филол. наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы Томского государственного университета.

E-mail: shvarcengopf@mail.ru

Турьшева Ольга Наумовна – д-р филол. наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы Уральского федерального университета имени первого Президента России Б.Н. Ельцина (Екатеринбург).

E-mail: oltur3@yandex.ru

Ян Янь – соискатель кафедры русской и зарубежной литературы Казанского (Приволжского) федерального университета (Казань).

E-mail: danniangyu@yandex.ru

ПРАВИЛА ОФОРМЛЕНИЯ СТАТЕЙ В НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ «ИМАГОЛОГИЯ И КОМПАРАТИВИСТИКА»

Редакция принимает статьи, набранные в текстовом редакторе Word. Статьи должны быть представлены в электронном и в распечатанном виде (формат А4). Иллюстрации (рисунки, таблицы, графики, диаграммы и т.п.) дополнительно предоставляются в отдельных файлах, вложенных в авторскую электронную папку.

Все рисунки выполняются только в черно-белой гамме, полноцветные иллюстрации не допускаются.

В начале статьи указывается номер по Универсальной десятичной классификации (УДК), приводятся (каждый раз с новой строки):

- инициалы и фамилия автора;
- название статьи (строчными буквами, например: Идеологический контекст «Собрания стихотворений, относящихся к незабвенному 1812 году»);
- ее краткая аннотация (500 знаков), которая выделяется курсивом и отделяется от текста статьи пропуском строки;
- ключевые слова (3–5).

Текст набирается шрифтами Times New Roman, размер шрифта – 14 кеглей, межстрочный интервал – полуторный, поля (все) – 1,5 см, абзацный отступ – 0,5 см.

При использовании дополнительных шрифтов при наборе статьи такие шрифты должны быть представлены в редакцию в авторской электронной папке.

Нумерация страниц сплошная, с 1-й страницы, внизу по центру. Ссылки на использованные источники приводятся после цитаты в квадратных скобках с указанием порядкового номера источника цитирования, тома и страницы, например: [1. Т. 2. С. 25]. Список литературы располагается после текста статьи, нумеруется (начиная с первого номера), предваряется словом «Литература» и оформляется в порядке упоминания или цитирования в тексте статьи (не в алфавитном порядке!). Под одним номером допустимо приводить только один источник. Обязательно указание количества страниц в используемых источниках.

Примечания оформляются в виде постраничных сносок. Если в примечаниях присутствуют ссылки на используемую литературу, номер этих источников в списке литературы должен быть соотнесен с нумерацией источников в основном тексте статьи, после которых (перед которыми) вставлено примечание со ссылкой на источник. Примеры оформления можно посмотреть на сайте журнала (<http://journals.tsu.ru/imagol/>) в разделе «Архив».

Двумя отдельными файлами (а также в виде распечаток) обязательно предоставляются: англоязычный блок; английский вариант инициалов и фамилии автора; перевод названия своей организации; перевод названия статьи (например: Ideological context of "Collection of Poems Relating to the Unforgettable 1812"); автореферат статьи на английском языке (2 500–3 000 печатных знаков, включая пробелы) и исходный текст автореферата на русском языке; перевод ключевых слов на английский язык.

Сведения об авторе по форме:

- фамилия, имя, отчество (полностью);
- ученая степень, ученое звание;
- должность и место работы / учебы (кафедра / лаборатория / сектор, факультет / институт, вуз / НИИ и т.д.) без сокращений, например: **КИСЕЛЕВ Виталий Сергеевич** – д-р филол. наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Томского государственного университета. E-mail: kv-uliss@mail.ru

Кроме того, отдельно в том же файле указываются:

- Ф.И.О., должность и место работы научного руководителя (для студентов, аспирантов и соискателей);
- специальность (название и номер по классификации ВАК);
- телефоны (рабочий, сотовый).

Статья и сведения об авторе заверяются подписью автора (и научного руководителя – в случае, если автор не имеет ученой степени).

Всего оформляется и подается три электронных и бумажных документа:

- текст статьи с аннотацией на русском языке;
- английский вариант имени и фамилии автора, названия своей организации; перевод названия статьи и ключевых слов; автореферат статьи на английском языке (2500–3000 печатных знаков; включая пробелы) и исходный текст автореферата на русском языке;
- сведения об авторе.

Файлы, представляемые в редакцию, должны быть поименованы по фамилии автора в латинской графике (например: Ivanov1.doc, Ivanov2.doc, Ivanov3.doc) и вложены в папку, названную аналогично (например, Ivanov). При передаче электронной папки обязательно использование архиваторов WinZip или WinRar (например, Ivanov.zip или Ivanov.rar).

Авторы должны представить в редакцию заполненный бланк, в котором указывается согласие автора на публикацию статьи и размещение ее в Интернете. Письмо должно быть подписано автором и заверено в организации, в которой работает или обучается автор. В случае соавторства каждый из авторов подписывает и заверяет отдельное письмо.

Статьи принимаются по адресу: 634050, г. Томск, пр. Ленина, 36, Томский государственный университет (ТГУ), филологический факультет, редакция журнала «Имагология и компаративистика», Хомуку Николаю Владимировичу¹.

Электронные версии материалов обязательно размещаются в «личном кабинете» автора на сайте журнала: <http://journals.tsu.ru/imago/>

После регистрации и прикрепления статьи авторы имеют возможность отслеживать изменение ее состояния (получение бумажного варианта, результат рецензирования и т.д.).

¹ По желанию автора бумажные варианты могут быть заменены сканированными PDF-файлами и представлены в редакцию в отдельной заархивированной папке посредством прикрепления на сайте параллельно с электронными вариантами материалов.

Научно-практический журнал

ИМАГОЛОГИЯ
И КОМПАРАТИВИСТИКА

IMAGODOLOGY AND COMPARATIVE STUDIES

2020. № 13

Редактор Е.Г. Шумская
Компьютерная верстка Е.Г. Шумской
Дизайн обложки Л.Д. Кривцовой

Подписано в печать 17.04.2020 г.

Формат 60×84¹/₁₆. Бумага для офисной техники.

Печ. л. 14,5; усл. печ. л. 13,5. Тираж 50 экз. Заказ № 4279.

Цена свободная

Дата выхода в свет 24.04.2020 г.

Журнал отпечатан на оборудовании Издательского Дома
Томского государственного университета,
634050, г. Томск, пр. Ленина, 36, тел. 8(382-2) 52-98-49
<http://publish.tsu.ru>; e-mail; rio.tsu@mail.ru