

Научная статья  
УДК 82-312.1(73)  
doi: 10.17223/19986645/99/12

## «Связанность – вот сущность всего»: философская проблематика романа Джона Гарднера «Грендель»

Алла Константиновна Никулина<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Башкирский государственный педагогический университет им. М. Акмуллы, Уфа, Россия, [alla\\_nikoulina@mail.ru](mailto:alla_nikoulina@mail.ru)

**Аннотация.** Анализируется философская основа романа Джона Гарднера «Грендель», определяющая идейный замысел произведения и художественную специфику создаваемых писателем образов; раскрывается сущность авторской полемики с доминирующими философскими системами эпохи: экзистенциализмом, аналитической философией, фрейдизмом; демонстрируются способы противопоставления им в романе теории процесса Уайтхеда, в объективной глобальности которой писатель видит надежду на преодоление духовного кризиса современности.

**Ключевые слова:** Джон Гарднер, Грендель, философский роман, Сартр, Витгенштейн, Фрейд, Уайтхед

**Для цитирования:** Никулина А.К. «Связанность – вот сущность всего»: философская проблематика романа Джона Гарднера «Грендель» // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2026. № 99. С. 235–250. doi: 10.17223/19986645/99/12

Original article  
doi: 10.17223/19986645/99/12

## "Connectedness is the essence of everything": Philosophical issues in John Gardner's *Grendel*

Alla K. Nikulina<sup>1</sup>

<sup>1</sup> M. Akmulla Bashkir State Pedagogical University, Ufa, Russian Federation, [alla\\_nikoulina@mail.ru](mailto:alla_nikoulina@mail.ru)

**Abstract.** The article explores the philosophical ideas, which form the intellectual basis of John Gardner's *Grendel*, determine the message of the novel and the artistic peculiarities of image creation in it. Through the analysis of character drawing and the development of the plot action, the author reveals the essence of the author's polemic with the dominant philosophical systems of the epoch, such as existentialism, analytical philosophy, and Freudianism. *Grendel's* monstrosity in the novel appears to be the result of a philosophical shaping, determined by the influence of Sartre's presentation of the world as an empty and absurd place that dooms living beings to eternal meaningless confrontation with the surrounding, to deep loneliness and hopelessness; Wittgenstein's

concept of language as an insurmountable wall, preventing a person from the discovery of anything beyond the sphere of materially conditioned facts and pragmatic logic, and thus acknowledging the visible absurdity of the human situation as the only approachable reality; Freudian intention to undermine the traditional meaning of objective values, forcing the human to find the origin of any truths and motives in their inner nature. The ideological opposition to these theories is associated in the novel with Whitehead's vision of reality that shifts the emphasis from the individual situation to the global processes and asserts the idea of connectedness and the meaning inherent in the world. Whitehead's insights are first introduced into the novel through the discourse delivered by the dragon and the old priest, who voice the philosopher's formal ideas but fail to understand their moral essence, and finally disclose their full meaning with the introduction of Beowulf image – a symbolic embodiment of Whitehead's notion of "process" as "the inescapable mechanics of the universe". With the carefully constructed details of the character's appearance, behavior and speech, Gardner seeks to reflect the philosopher's fundamental approach to reality: the recognition of the external world as the only source of meanings and values; the affirmation of the spiritual principle as a necessary basis for the world's integrity and development; the endowment of the spoken word with metaphysical content capable of transmitting non-factual meaning and shaping ethical values; the importance of conscientious correlating one's individual status with the universal vital principle and, as a result, choosing an active position for practical implementation of the accepted values in order to guarantee the preservation and development of life.

**Keywords:** John Gardner, "Grendel". philosophical novel, Sartre, Wittgenstein, Freud, Whitehead

**For citation:** Nikulina, A.K. (2026) "Connectedness is the essence of everything": Philosophical issues in John Gardner's *Grendel*. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya – Tomsk State University Journal of Philology*. 99. pp. 235–250. (In Russian). doi: 10.17223/19986645/99/12

Джон Гарднер в выступлениях и эссе неоднократно подчеркивал, что философия и искусство ставят перед собой разные задачи: философ создает абстрактные теоретические системы, в то время как художник всматривается в многообразие практических форм жизни. Однако от рассмотрения частных судеб искусство неминуемо движется к утверждению всеохватывающей точки зрения на мир и в этом сближается с философией. Гарднер всегда придавал большое значение способности искусства отвечать на глобальные вопросы современности: «Искусство не философия, но, как говорил Р.Д. Коллингвуд, “режущая грань философии”», – заявлял он [1. Р. 10].

Философией Гарднер увлекался на протяжении всей жизни. «В годы моей учебы в колледже самый интересный курс из всех, которые я посещал, как мне кажется, был курс философии», – утверждал он [2. Р. 85] (здесь и далее перевод англоязычных источников наш. – А.Н.); а позже, уже будучи известным писателем, говорил, что читает книги по философии гораздо чаще, чем художественную литературу [2. Р. 146]. В своих произведениях он нередко рассуждает на философские темы и прямо ссылается на мнения известных философов, что делает его сочинения интеллектуально насыщенными. В беседах с журналистами Гарднер неоднократно характеризовал себя как «философского романиста»: «...можно сказать, я романист, чьим

основным материалом выступают философские идеи двадцатого века» [2. Р. 16]. Эту его характеристику подхватили и развили исследователи литературы. Так, Г. Моррис рассуждает о философской системе Гарднера, «полагающейся на сердце и разум в равной степени» [3. Р. 1]. А. Деянг утверждает, что философия совершенно естественно вписывается в художественные замыслы писателя, органично соединяясь с психологической обрисовкой характеров [4]. Н.А. Шогенцукова, анализируя художественное творчество Гарднера в свете онтологической поэтики, заключает, что писатель «приходит к “новому синтезу”, в котором органично слиты этика, эстетика, философия» [5. С. 217]. Н.Л. Сержант относит Гарднера к «философически настроенным писателям» [6. С. 82], подчеркивая, что среди других представителей литературы США он выделяется своим преобладающим интересом к постановке бытийно обусловленных вопросов.

Но когда речь идет о философском характере романов Гарднера, исследователи нередко наделяют понятие философичности очень широким значением, подразумевая общую склонность автора к размышлениям о серьезных, универсально значимых проблемах. Подобное толкование не всегда выглядит убедительно с литературоведческой точки зрения. В.В. Агеносов, посвятивший несколько теоретических работ изучению своеобразия философского романа как литературного жанра, вполне обоснованно указывает на «неправомерность подмены предмета мышления типом мышления» [7. С. 111]. Исходя из этого, мы в данной статье определяем философский роман в более конкретном смысле как художественное произведение, создаваемое автором на основе сознательного диалога с определенной философской традицией. Разумеется, современные писатели редко видят свою задачу в прямом назидательном «иллюстрировании» конкретной теории; скорее, ими руководит желание ее экспериментальной проверки, моделирования таких условий, в которых она способна проявить свою состоятельность или несостоятельность. «Вы берете абстрактную идею, свою собственную или чужую, – поясняет Гарднер, – и потом создаете узнаваемых персонажей в узнаваемом городе, в узнаваемом мире и проводите этих персонажей через лабораторный эксперимент по проверке идеи» [2. Р. 84]. Автор полагает, что художественное произведение, в отличие от философского трактата, обладает большей силой воздействия на читателя, поскольку не только активизирует его интеллект, но и заставляет эмоционально переживать проблему, выводить из абстрактных положений лично значимые заключения. Однако философская теория при этом все же обладает первостепенной значимостью, именно она определяет весь комплекс используемых писателем художественных средств.

Наиболее ярким примером воплощения философского подхода в художественном творчестве Гарднера выступает роман «Грендель» (*Grendel*, 1971). Он неоднократно становился объектом исследования как западных, так и отечественных ученых. Э. Эллер анализирует его в контексте хайдеггеровского видения действительности [8], Д. Макуильямс – опираясь на философскую концепцию диалога М.М. Бахтина [9], Г. Моррис прослеживает

реализацию в нем представлений о трехчастной структуре души Платона [3]. А.А. Липинская рассматривает произведение как «философский роман-парафраз», сосредоточивая внимание на изучении присутствующих в его тексте многочисленных литературных аллюзий [10], А.А. Калашников исследует его в свете мифопоэтики [11]. Однако, как и при анализе творчества Гарднера в целом, в случае с данным романом присутствие в нем рассуждений персонажей о смысле жизни, аллегорических и мифологических элементов обычно служит достаточным основанием для характеристики его как философского. В других работах, где внимание исследователей привлекает непосредственно интеллектуальная основа романа, ученые чаще всего сосредоточиваются только на одном выбранном ими аспекте: так, К. Мейсон подробно анализирует представленную в нем экзистенциалистскую теорию Сартра [12], Р.Д. Чайлд изучает философскую концепцию языка [13]. При этом не рассматривается то, каким образом данные аспекты соотносятся друг с другом в общем идейном замысле произведения, как не уделяется внимания и противостоящей им в философском плане «положительной» программе автора, базирующейся на принципах мировидения Уайтхеда. Дж. Хауэлл указывает на случаи цитирования работ Уайтхеда в романе, но данные цитаты видятся ему исключительно «вырванными из контекста» и использованными для создания комического эффекта [14. Р. 74], что, с нашей точки зрения, неверно. Только при комплексном исследовании, исходя из понимания того, как основные мировоззренческие позиции взаимодействуют друг с другом в художественном мире произведения, можно выявить подлинный философский замысел Гарднера. Именно это мы собираемся сделать в данной статье, используя сравнительно-типологический и культурно-исторический методы исследования и опираясь на философские источники, публицистические работы писателя и детальный анализ художественной образности романа.

В сборнике эссе «О нравственной литературе» Гарднер возлагает главную ответственность за разрушение сознания современного человека на три культовые для мировосприятия XX столетия фигуры: Фрейда, Сартра и Витгенштейна [1. Р. 46]. По мнению писателя, названные мыслители сформировали у современника ощущение «вины метафизически покинутого животного», убедили в том, что «хотя человек не сделал ничего особенно плохого, он, в силу своей природы, не способен сделать и ничего особенно хорошего» [1. Р. 46]. Глубокий пессимизм, утрату надежды, веры, гуманистических идеалов Гарднер считает главными проблемами эпохи. Со всеми тремя теориями он ведет ожесточенную полемику в рамках своего романа.

Основным объектом критики становится философия Ж.-П. Сартра. Гарднера как филолога восхищает стилистическая убедительность авторской манеры французского философа, который «пишет, как ангел» [2. Р. 86] и тем самым заставляет верить написанному. Но при этом как мыслителя его отталкивает однобокость его взгляда на реальность.

Философские взгляды Сартра становятся основой, на которой писатель выстраивает в романе образ Гренделя. «У меня возникла мысль изобразить

чудовище из “Беовульфа” как Жан-Поля Сартра, – поясняет он, – и все, что Грендель говорит, Сартр где-нибудь однажды говорил, и так моя любовь к Сартру дает о себе знать в любви к чудовищу, хотя чудовища все же останутся чудовищами, как я надеюсь» [2. Р. 86]. В речи Гренделя, главного повествователя в произведении Гарднера, обнаруживаются многочисленные отсылки к работам Сартра, в первую очередь – к положениям его главного трактата «Бытие и ничто». Для Гренделя мир представляется воплощением абсурда, он видит вокруг себя лишь «бессмысленный хаос случайных событий и грубой враждебности» [15. С. 289], «бесцельно» бродит по земле [15. С. 278], «ввергнутый в бездонные пучины своего существования» [15. С. 281] и испытывающий «тупое отчаяние» [15. С. 277]. Придя на ранней стадии своего становления к мысли о том, что существует только он сам «безотносительно чего угодно» [15. С. 289], он познает свободу как единственное «содержание бытия», по выражению Сартра [16. С. 764]. «Горы таковы, какими я определяю их», – уверенно заявляет Грендель матери в ранней юности [15. С. 290], настаивая, вполне в духе Сартра, на способности субъекта творить мир по собственному усмотрению, отрицая объективную значимость реальности: «мир является нам таким, каковы мы суть» [16. С. 803]. Результатом подобной точки зрения становится исчезновение вслед за миром и объективной сущности человека: «Меня нет. Я отсутствую», – осознает Грендель [15. С. 292], открывая существование «ничто» тем же путем, каким это происходит в трактате Сартра. Познав, таким образом, важность личной свободы как «единственного основания ценностей» [16. С. 123], Грендель отказывается видеть вокруг себя что-либо, кроме бездушных существ и бессмысленных фактов. Его одиночество непреодолимо, в «покинутом всеми» мире для него не может быть никакого «друга и утешителя», кроме собственной тени [15. С. 279]: все существа – и животные, и люди – испытывают интуитивную неприязнь друг к другу, видят друг в друге чудовищ, поскольку, по Сартру, «конфликт есть первоначальный смысл бытия-для-другого» [16. С. 645]. Даже мать Гренделя, единственное родственное ему существо, демонстрирует «убийственную отъединенность» [15. С. 285]: бытие-для-другого, возможное, с точки зрения философа, только в форме «обладания» [16. С. 645], не оставляет шанса на установление духовной связи. Грендель сознательно отвергает создаваемый песнями Сказителя осмысленный образ мира как сартровскую «дурную веру», «самообман», ставя себе в заслугу способность воспринимать вещи такими, какие они есть, т.е. лишенными внутреннего содержания. До самого конца упорствуя в нежелании признавать наличие признаков целостности в общей картине мира, он и свою смерть объявляет «несчастливым случаем», вслед за Сартром полагая, что момент смерти является единственным полностью «случайным» фактом, при встрече с которым свободный выбор лишается своей значимости [16. С. 936].

В философском учении Сартра, как отмечалось выше, Гарднер не принимает исключительной сосредоточенности на элементах хаоса и абсурда,

присутствующих в мироздании. «Сартр – наглядный пример, демонстрирующий, где современная философия сбилась с пути», – утверждает писатель [1. Р. 25]. По его мнению, роковой ошибкой является признание экзистенциалистами внутреннего мира индивида самодовлеющим, выдвигание на передний план болезненных переживаний, страхов, «паранойи» и отказ принять большой мир во всей его полноте, наделять ценностью человечество вместо провозглашения единственной ценностью себя. «Можно выбрать лучшее из написанного Жан-Полем Сартром, и это вселит в вас оптимизм, мужество, будет выглядеть очень благородно. А можно выбрать худшее из написанного Жан-Полем Сартром, и это будет выглядеть просто глупо», – заявляет Гарднер [2. Р. 29]. Он намеренно наделяет образ Гренделя психологической глубиной, раскрывает переживания персонажа, детально исследует путь, приведший к формированию его «чужовидности». Он уверен, что читатель окажется готов ассоциировать себя с Гренделем: «Грендель – чудовище, говорящее от первого лица, потому что мы все, в некотором смысле, чудовища, – утверждает он. – Грендель выражает чувства, которые владеют всеми нами: всепоглощающую злобу, разочарование, неверие и тому подобное» [2. Р. 148]. Но писатель призывает не ограничиваться констатацией видимого хаоса как единственной доступной человеку формой истины, а стремиться охватить взглядом более широкую картину действительности, в которой, наряду с безобразием, находится место и красоте, и тем самым уничтожать чудовище в себе.

Еще один философ, с позицией которого Гарднер ведет в романе открытую борьбу, – Людвиг Витгенштейн. Во многом благодаря последнему, интерес современной западной философии сместился с изучения реального мира к его отражению в слове, тем самым, как и в ситуации с экзистенциализмом, отказав миру в признании его объективной значимости. Грендель в романе выступает наглядным воплощением нового языкового сознания. Он беспрестанно говорит, возводя своей речью символические стены между собой и окружающей действительностью: образ призрачной стены многократно появляется в тексте романа как лейтмотив, подчеркивающий стремление Гренделя существовать в собственном ограниченном пустыми словами и бессмысленными действиями пространстве. Хотя Гарднер полагает, что Витгенштейна с самого начала поняли превратно: философ не отказывал этическому и метафизическому в существовании, но подчеркивал лишь факт невозможности построения непротиворечивого словесного высказывания, относящегося к этим областям, – утвердившееся в результате научное представление свелось к полному упразднению духовного как такового. Чертами подобного философа-аналитика, убежденного в словесной природе реальности, писатель наделяет Гренделя. «Я бормочу, бормочу, принося мертвый мир в жертву всемогуществу слов», – повторяет тот в уверенности, что его субъективная власть над временем и природой безгранична [15. С. 374].

Представления Гренделя удачно вписываются в созданные им логические рамки, пока он говорит сам с собой, а именно этим он занимается на

протяжении большей части повествования, что дает повод Д. Макуильямсу назвать его абсолютным «монологистом» [9. Р. 29]: его речь «вместо того, чтобы помогать установить контакт с другими... только еще больше изолирует его» [9. Р. 35]. В этом отношении Грендель представляет собой яркий образец философского солипсизма, характерного для ранних работ Витгенштейна. Иронии добавляет эпизод, содержащий явную отсылку к стилю австрийского философа, когда Грендель пытается сформулировать свои «бесчисленные преимущества» над окружающими [15. С. 338], излагая их предельно сжато и нумеруя тезисы. Мало того, что преимущества, которые он перечисляет, сомнительны по своей сущности и выстроены нелогично по форме, каждое из них еще и оказывается пронумеровано первым, т.е. мир Гренделя, как показывает автор, изначально не допускает никакого внутреннего развития, Грендель выступает абсолютной статикой, утвердившейся в собственном совершенстве, недвижимым средоточием всех возможных смыслов. «Я есть мой мир», – мог бы повторить он вслед за Витгенштейном [17. С. 56], и за границами этого мира не может быть обнаружено ничего.

Одиночество Гренделя в созданном им мире временами тяготит его самого. «Почему мне не с кем поговорить?» – задается он вопросом [15. С. 310]. Но подобное одиночество непреодолимо, потому что даже в тех ситуациях, когда формальный общий язык с другими такими же потерянными в абсурде действительности существами может быть найден, стены, отгораживающие их всех от мира, останутся нерушимыми, поскольку язык не допускает возможности познания вещи в ее внутренней сущности. Живые существа в этой ситуации могут лишь продолжать вместе «копошиться» в абсурдной действительности «как крабы в иле» [15. С. 279], воспринимая внешнюю форму слов, но не находя под ней единого внутренне обусловленного содержания. Примером может служить разговор Гренделя с людьми при первой встрече в лесу, в ходе которого стороны, используя один и тот же язык, совершенно не понимают друг друга, полагая, что понимают, и это приводит к драматической развязке; или беседа Гренделя с Унфертом о сущности героизма, которую беседой можно счесть лишь формально, поскольку Унферт бездумно оперирует клишированными эпическими фразами, приводящими в логическое противоречие друг с другом вследствие механического их соединения, а Грендель отвечает саркастическими репликами, проистекающими из его экзистенциалистского мировидения, в результате чего диалог превращается в два параллельных монолога, собеседники пытаются увязать между собой значения слов, но понять друг друга на глубинном уровне не в состоянии, потому что при посредничестве языка, сводящего все общение к называнию видимых фактов и положений – «того, что происходит» [17. С. 6] – без проникновения во внутреннюю суть произносимого это сделать невозможно. Данную проблему осознает и саркастически комментирует в романе обладающий широкими философскими познаниями дракон, замечая, что языковые построения, хотя внешне демонстрируют подобие логики и претендуют на соотнесенность с фактами, на самом деле оказываются не в состоянии утвердить ни то, ни другое; по сути, именно на

язык в его витгенштейновском понимании дракон возлагает ответственность за разрушение связной картины мира в человеческом сознании: «Простые разрозненные факты, и факты, чтобы их соединить, – всякие там “и” или “но”... Но таких фактов не существует» [15. С. 318]. Правда, понять речь дракона Грендель также оказывается не в состоянии и впоследствии утешает себя тем, что подлинное общение с точки зрения его аналитической концепции мира, где пониманию поддаются только факты, но не то, что лежит за ними в области «этического», невозможно в принципе.

Призрачные стены может сломать только совершенно иной подход к видению действительности: антивитгенштейновский, метафизический, такой, когда слова используются не с узкопрактической целью создания фактического сообщения, а для выражения интуитивного прозрения, создания поэзии – логически бессмысленной, но чувственно прекрасной и духовно возвышающей. Искусство способно запечатлеть картину всеобщности и высшей осмысленности, т.е. говорить о том, что, согласно Витгенштейну, в принципе не может быть высказано, но, согласно Уайтхеду, обладает первостепенной значимостью, поскольку, с точки зрения последнего, «духовность человечества и его язык сотворили друг друга» [18. С. 370]. Носителем языка поэзии в романе выступает Сказитель: будучи слепым, он не отвлекается на лицемерие абсурда повседневной действительности, но силой своей образной речи творит иной мир, гармоничный и прекрасный, к которому тянутся души слушающих его. Его песни оказываются способны делать невозможное, разрушать законы утилитарной логики, пересоздавать мир по новым образцам, с легкостью меняя местами причины и следствия: так, например, Хродгар строит Оленью палату не до, а после того, как узнает о красоте своего творения из песни Сказителя. Гарднер понимает, что речь Сказителя в обыденном понимании – это такой же произвольный набор слов, как любая другая речь, но ее ценность заключается в том, что из разнородных и противоречивых элементов мироздания он отбирает те, которые способны говорить о смысле. Сказитель, как утверждает писатель, «является в бессмысленное, бездарно живущее королевство и творит порядок из этого хаоса. Он создает героику, сознание общего единства. Он вдыхает в людей храбрость. Да, конечно, это ложь, но одновременно это и провидение» [2. Р. 15].

Слово в романе становится в итоге мощным инструментом творения как бессмыслицы, так и смысла. В последнем сражении Грендель, «пируя» в Оленьей палате, убивая и поедая людей, «пережевывает вселенную, словно жвачку из слов» [15. С. 388], т.е. всеми силами, в том числе речевыми, утверждает разорванность мира. И в этот момент он встречает Беовульфа с его связным речевым образом действительности, который тот силой навязывает Гренделю. Таким образом, происходит битва не только физическая, но и языковая, и победителем становится Беовульф, заставляющий Гренделя сложить песню, в которой речь теряет свою предсказуемую фактичность, наполняется неожиданными образами и метафорами, стремлением выска-

зять невысказываемое, по-уайтхедовски «растянуться до такой всеобщности, которая чужда обыденному употреблению» [18. С. 274] и тем самым уничтожить саму основу аналитического философствования.

Гарднер как писатель, сформировавшийся в середине XX в., не мог не испытать влияния доминировавшей в это время в американских интеллектуальных кругах лингвистической философии. Он сам признает данный факт в ранних интервью, заявляя, что мечтает писать, как Уильям Гэсс, и ценит в искусстве только словесную красоту [2. Р. 10]. А несколько лет спустя издает книгу «О нравственной литературе», в которой уже открыто полемизирует с Гэссом и его концепцией «прекрасных миров, рождающихся исключительно из комбинации языковых средств» [19. С. 147]. Роман «Грендель» создается писателем между обозначенными вехами, и не случайно в нем находят воплощение черты обоих подходов: восхищение стилистически блестящими абсурдистскими построениями Гренделя, но одновременно и понимание того, что нельзя бесконтрольно доверяться стихии подобной интеллектуальной игры, потому что это грозит полным нравственным релятивизмом и утратой человечности. Гарднер разделяет убеждение современников в том, что сущность человека формируется его языком, но настаивает, что в этой ситуации необходимо не слепо следовать за ним, но сознательно направлять его к отражению важных для духовного становления человека ценностей. Именно поэтому Беовульф заставляет Гренделя воспевать стену, что приносит практически мгновенный результат: пока Грендель ищет нестертые жизнеутверждающие образы для песни, у него внутри независимо от его намерений начинают происходить важные изменения; возможно, подлинным наследником Сказителя он стать еще не успевает (Гарднер говорил, что «в конце романа Грендель сам становится Сказителем» [2. Р. 15]), но показательно, что после этого он добровольно ползет к бездне, чтобы покончить с собой, не понимая, что его туда влечет, а влечет его подсознательно зарождающееся представление о бытийно обусловленной важности победы жизненно ориентированных ценностей, «света», над силами смерти, «тьмой», и моральной необходимости устранения себя как этой «тьмы».

Сконцентрированность Гренделя на себе и своих внутренних ощущениях как главном объекте познания дает возможность автору иронично обыграть в тексте и фрейдистские мотивы, хотя эта линия лишь дополняет поданные предельно выпукло отсылки к Сартру и Витгенштейну. Гарднер высмеивает тщетное стремление своего персонажа искать истину в скрытых глубинах подсознательного и унаследованных от матери психических комплексах. Долгое время Грендель смотрит на мать как сложную, загадочную натуру, мучающуюся ощущением вины «в каком-то давно забытом преступлении» [15. С. 282] и хранящую вследствие этого глубокое молчание. Он жаждет дознаться до сути этой великой тайны, которая даст ему внутреннее освобождение и понимание собственной ситуации. Но скоро выясняется, что там, где Грендель ищет, – на биологическом и подсознательном уров-

нях – не скрыто ничего. Даром речи мать, как большинство других животных, просто не обладает, а единственная постигаемая Гренделем в результате взаимодействия с ней истина сводится к констатации тривиальных фактов: «У мамы жесткий мех... И плоть ее обширна» [15. С. 292]. Физическая природа не имеет ничего, кроме своего настоящего, и попытки обнаружить в ней содержательные глубины обречены на провал. Показательно, что важные истины в этой ситуации, как и в описанных прежде, способна раскрыть не природа, а культура: именно из песни Сказителя Грендель узнает, что его отверженность обусловлена происхождением от Каина, и даже такой горький вывод оказывается способен стать для него долгожданным упорядочивающим мир смыслом и побудить к очеловеченным действиям: «Да, ударило мне в голову, я хотел, чтоб это было так!» [15. С. 311]. В теории Фрейда Гарднер не принимает биологически обусловленный детерминизм, концентрацию на деструктивном начале, выдвигание на передний край комплексов, разрушающих психику. Он призывает обратить первостепенное внимание на то, что психику созидает, дает человеку радость и мотивирует к благородным поступкам: искусство, красоту, любовь. Познание этих ценностей приходит к человеку не изнутри – в результате болезненного самоисследования, а снаружи – на основании взаимодействия с внешним миром: так, чтобы услышать Сказителя, восхититься Вальтеов и испытать ценностное перерождение, Гренделю приходится неминуемо выйти из своей пещеры и темного леса навстречу широким просторам человеческого мира.

Надежду на преодоление деструктивных интеллектуальных тенденций эпохи Гарднер связывает в романе с философской теорией А. Уайтхеда, переносящей акцент на глобальное в противоположность субъективно-личностному. Писатель неоднократно заявлял о близости своих взглядов к позиции Уайтхеда: «Когда я работаю над философской темой, проблемой определенного рода, я думаю: “Что бы сказал по этому поводу Уайтхед?” и пробую воплотить это на практике, строю действие на этой основе» [2. Р. 85]. Внимание Уайтхеда сосредоточено на картине таких пространственно-временных масштабов, по сравнению с которыми человек предстает не более чем песчинкой. Этот аспект намеренно подчеркивает первый провозвестник его взглядов в романе – дракон. Но проблема заключается в том, что хотя дракон обладает формальным знанием, подчеркиваемым дословным воспроизведением им текстов Уайтхеда в разговоре с Гренделем, он не осознает вытекающих из него нравственных последствий, воспринимает произносимое как напыщенную риторику. «Он всего лишь ужасный дракон. Он возвещает истину такой, какой она видится дракону», – поясняет свой замысел Гарднер [2. Р. 11]. В качестве абстрактного логического образования, не наполненного духовным и эмоциональным смыслом, теория оказывается пуста. Дракон вслед за Уайтхедом утверждает, что «связанность – вот сущность всего» [15. С. 318], берется рассказать Гренделю «О Времени и Пространстве», разнице между неживой и живой природой – значимости и выразительности в терминах философа, несоизмеримости глобальных величин с возможностями человеческой оценки, ограниченности

пределов эмпирического научного познания. Но воспринимая поверхностный фактический слой передаваемой информации, дракон способен сделать на этом основании лишь плоские и пессимистичные выводы, сближающиеся с экзистенциалистским видением действительности как тотального абсурда: человек – не более чем «бренный дурацкий проблиск в бесконечном унылом падении вечности» [15. С. 315]; любая форма жизни – «преходящее скопление частиц» [15. С. 322], в свете неминуемой гибели всех земных существ любые ценностные установки теряют смысл – «Никакой разницы в конечном счете. Смерть, преобразование» [15. С. 324]. Как следствие, вытекающий из этого прагматичный призыв дракона к обретению утешения в физически осязаемом материальном богатстве в корне противоречит убеждениям Уайтхеда, полагавшего, что природа является совокупностью событий, а не частиц материи. Иронии добавляет и тот факт, что, провозглашая на словах связанность базовым принципом мироздания, на структурно-логическом уровне построения речи дракон ее усиленно разрушает, так как его монолог представляет собой набор не связанных друг с другом абзацев и не доведенных до конца мыслей. В результате после беседы с драконом Грендель не только не осознает идею связанности и осмысленности мира, но, напротив, укрепляется в своем прежнем сартровском представлении о действительности как хаотическом наборе не обладающих внутренней логикой фактов. Более того, после посещения дракона он обнаруживает, что стал неуязвим для оружия. Как справедливо отмечает Н.А. Шогенцукова, эту деталь следует понимать аллегорически: «...его “уязвимость” страданием, добром ушла – и он отправляется в зал короля, чтобы крушить и убивать» [5. С. 190]. Автор наглядно демонстрирует опасности овладения «половинчатой» истиной, нередко оказывающейся более губительной, чем откровенная ложь. Презрительный тон дракона высвечивает только холодную, бесчувственную к человеку глобальность теории Уайтхеда, вызывая у слушателя ощущение полной безнадежности.

Еще один аспект теории Уайтхеда, касающийся природы божественного, «последней иррациональности» [15. С. 365], озвучивает в романе старый жрец, которого притворяющийся гласом духа Грендель издевательски просит поведать ему о высшей силе. У Уайтхеда Бог, в отличие от традиционной религии, не является абсолютным первоначалом, но выступает силой, направляющей жизненный процесс. Жрец искренне и эмоционально говорит о Боге, прямо воспроизводя тексты философа, его вера не вызывает сомнений, но, постигая идею как принцип, он ничего не делает для проведения ее в жизнь. Религия в царстве Хродгара выродилась в бессмыслицу, что демонстрирует поведение других священников, пресекающих духовный порыв старого жреца и возвращающих его к канонизированному «тексту». Уайтхед писал, что религия должна меняться вместе со временем, реагировать на его требования: «Ее принципы могут быть вечными, но формулировка этих принципов должна постоянно совершенствоваться» [18. С. 250]. В королевстве Хродгара, однако, религия держится на древних стереотипах и обрядах, образе «Бога, бородатого и унылого, как геометрия» [15. С. 310],

и давно никому ничего не говорит. Через образ жреца, как и образ дракона, Гарднер снова проводит мысль о бесполезности абстрактного знания, оторванного от жизни.

Подлинным же провозвестником философии Уайтхеда становится Беоульф – истинный «дракон», по замыслу Гарднера [2. Р. 14]. Характерно, что Беоульф в романе ни разу не назван по имени; читатель, разумеется, узнает сюжетные детали эпоса в его действиях, но для Гарднера он выступает не столько индивидуальной личностью, сколько персонифицированным философским концептом процесса Уайтхеда, всегда движущего историю в необходимом направлении. Гарднер сам подводит читателя к этому мнению, говоря: «Когда Грендель впервые видит Беоульфа на берегу, он воспринимает его как какой-то автомат, и читателю приходит в голову что-то вроде компьютера, космического пришельца, нечто абсолютно запредельное, неопознанное. Неумолимая механика вселенной» [2. Р. 149]. Беоульф в романе выглядит «безжизненным и равнодушным», у него «холодные, немигающие, как у змеи, глаза» [15. С. 379] и «руки – как бревна» [15. С. 380]. Его сила превосходит человеческую, в чем позже убеждается Грендель. Его речевое поведение также сразу подчеркивает его отличие от «болтливого» Гренделя и людей: он склонен «невозмутимо слушать» [15. С. 379], а если говорить, то тихо и коротко – «можно было подумать, что в его распоряжении целая вечность» [15. С. 379]. Он является не говорить, а действовать, и мир метафизически обесцененной аналитическим подходом речи, наталкиваясь на его холодную невозмутимость, начинает давать один сбой за другим: это чувствует дозорный, выбивающийся из сил в попытке заставить чужестранца ответить на его стандартные вопросы; Грендель, сознающий, что смотрит на пришельца в молчаливом трансе и не может больше сосредоточиться на своих мыслях; Унферт, пытающийся высмеять Беоульфа неправдоподобным рассказом и терпящий сокрушительное поражение от последнего, спокойно и твердо изобличающего его ложь.

Беоульф в романе не цитирует Уайтхеда: своими действиями он воплощает не букву, а суть его учения. Он не использует философские понятия, но говорит о том, о чем всегда писал Уайтхед: жизни как главной глобальной силе, процессе как сути мира, времени как «руке творящей» [15. С. 390], единстве всего. В отличие от дракона и жреца, он не только теоретически знает об этом единстве, но практически способствует тому, чтобы всеобщая связь не оборвалась: расчищает мир от чудовищ, угрожающих продолжению жизни. Вселенной с ее масштабом событий, на самом деле, безразличны действия «маленького» человека на крошечной планете: «Творишь ты... могилу или сад цветущих роз – не имеет значения», – заявляет Беоульф [15. С. 390], и это совпадает с тем, что объяснял Гренделю дракон. Но живому существу, обладающему разумом и способному осознать свою причастность к всеобщему, не должно быть безразлично, эту «моральную» идею и стремится донести до Гренделя Беоульф.

Гарднер привносит в образ Беоульфа христианские черты, акцентируя ассоциации с рыбой как традиционным символом Спасителя и наделяя его

белыми крыльями – атрибутом ангела и дракона в соответствии со средневековыми представлениями о Христе [2. Р. 149]. Подобная символика обусловлена поэтикой англосаксонской поэмы, значимой для Гарднера-медиевиста, но при этом его собственная концепция веры оказывается связана не столько с конкретной религией, сколько с общей философской убежденностью в существовании высшего смысла. Вероятно, поэтому его провозвестник веры в романе оказывается не совсем христианским, в нем нет мягкости, жертвенности, сострадания, он предстает, скорее, твердым и монолитным, как посланник философского бога Уайтхеда. В финале произведения Грендель чувствует, что сражается не с человеком и даже не с драконом, а с неведомой несокрушимой силой, «с чем-то, наличие чего во вселенной он никак не мог предположить, исходя из того, какой она ему представлялась» [2. Р. 149]. Беовульф предстает перед Гренделем универсальным воплощением силы жизни, поэтому и победить он собирается не оружием, а «пальцами на струнах», «глазами королев» [15. С. 390], т.е. утверждением значимости внешнего мира в духе Уайтхеда в противоположность ориентированным вовнутрь экзистенциалистским установкам Гренделя. Смысл, по мнению Гарднера, следует искать вовне: в признании объективности мира, символизируемого крепостью реальной стены, о которую бьет Гренделя Беовульф, разрушая возведенные его воображением «призрачные стены»; в принятии поэзии как метафизической истины, вопреки аналитическому взгляду на мир; в значимости других как тех, кого стоит любить и за кого стоит умереть; в прославлении героизма, с которым человек готов противостоять хаосу мира. Это совпадает с мнением Уайтхеда, уверенного, что «элемент ценности, обладания ценностным смыслом... не должен быть утрачен» [18. С. 153]. Человеческие ценности должны быть обусловлены теми, которые объективно значимы для мира в целом и призваны способствовать продолжению его существования, а не уничтожению. Вселенная предстает у Уайтхеда и Гарднера системой, развивающейся и эволюционирующей как единое целое, и задача человека – сознательно вписать себя в контекст этого развития, ощутить принадлежность к реализации глобального замысла. Не чувствовать всеобщую связанность, игнорировать внешний мир и законы его развития – «абсолютная трагедия», с точки зрения Гарднера [14. Р. 11]: не для мира, поскольку он в своей масштабности легко преодолеет любое препятствие, но для человека, который подобными действиями исключит себя из мирового процесса и будет уничтожен объективной «механикой вселенной», как происходит с Гренделем в финале произведения.

Таким образом, роман «Грендель» сознательно строится автором как философская полемика с доминирующими теориями века: экзистенциализмом, аналитической философией, фрейдизмом. Гарднер не принимает сосредоточенности современной мысли на субъективном в ущерб объективному, представления внешнего мира набором бессмысленных материальных фактов, не обладающих ценностью. Он полагает, что все три теории являются деструктивными: они лишают человека нравственных ориентиров, интереса к внешнему миру, замыкают его внимание исключительно на нем самом и

превратно понимаемой идее свободы, то есть, в конечном итоге, и делают чудовищем. Чудовищность Гренделя в романе выступает философским образованием, формирующимся под влиянием сартровского взгляда на мир как пустое пространство абсурда, где человек обречен на неразрешимое и бессмысленное противостояние всему, что его окружает, одиночество и безнадежность; витгенштейновской концепции языка как непреодолимой стены, замыкающей человека в мире материально обусловленных фактов и прагматической логики и, таким образом, закрепляющей видимый абсурд в качестве единственной признаваемой действительности; фрейдистского стремления устранить традиционное значение ценностей, заставляющего человека искать в своей внутренней природе истоки любых истин и побуждений. Противостоять подобным разрушительным идеологиям, по мнению писателя, призвана философская концепция Уайтхеда, раскрываемая в романе с помощью последовательно вводимых деталей и достигающая конечной полноты художественной реализации в образе Беовульфа – символическом воплощении сущности процесса как основы мира. Тщательно продуманные детали образа отражают базовые идеи Уайтхеда: признание значимости внешнего мира и определяющего его единство духовного начала, важность принятия объективно обусловленных ценностей как залога сохранения жизни и выбора активной позиции действенного воплощения этих ценностей в практическом поведении.

#### Список источников

1. Gardner J.C. On Moral Fiction. New York : Basic Books, 1978. 214 p.
2. *Conversations* with John Gardner / ed. by A. Chavkin. Jackson and London : University Press of Mississippi, 1990. 310 p.
3. Morris G.L. A World of Order and Light: The Fiction of John Gardner. Athens : University of Georgia Press, 1984. 259 p.
4. DeYoung A. *Grendel at 50: How John Gardner's Finest Novel Undermines His Ideas about Moral Fiction* // Literary Hub. 2021. August 17. URL: <https://lithub.com/grendel-at-50-how-john-gardners-finest-novel-undermines-his-ideas-about-moral-fiction/> (дата обращения: 02.11.2024).
5. Шогенцукова Н.А. Опыт онтологической поэтики: Э. По, Г. Мелвилл, Дж. Гарднер. М. : Наследие, 1995. 232 с.
6. Сержант Н.Л. Эстетика «философичности» в книге Джона Ч. Гарднера «О нравственной литературе» // Вестник Белорусского государственного педагогического университета. Сер. 1. Педагогика. Психология. Филология. 2009. № 4 (62). С. 81–86.
7. Агеносов В.В. Избранные труды и воспоминания. М. : АИРО-XXI, 2012. 704 с.
8. Eller E.E. Death and Essence: The Wall in John Gardner's *Grendel* // *Thor's Hammer: Essays on John Gardner* / ed. by J. Henderson. Conway, Ark. : University of Central Arkansas Press, 1985. P. 122–133.
9. McWilliams D. John Gardner. Boston : Twayne Publishers, 1990. 132 p.
10. Липинская А.А. Роман Джона Гарднера «Грендель» в контексте филологических исследований автора: дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2003. 198 с.
11. Калашиников А.А. Испытательная жертва в романе Дж. Гарднера «Грендель»: опыт анализа поэтики в свете ритуально-мифологического подхода // Литература двух Америк. 2021. № 10. С. 83–99.

12. Mason K.C. On Monsters and Men: Sartrean Existentialism and John Gardner's *Grendel* // *Thor's Hammer: Essays on John Gardner* / ed. by J. Henderson. Conway, Ark. : University of Central Arkansas Press, 1985. P. 101–111.

13. Child R.D. "Death by Book": John Gardner's Critical View of Language as an Interpretative Approach to *Grendel* // *Thor's Hammer: Essays on John Gardner* / ed. by J. Henderson. Conway, Ark. : University of Central Arkansas Press, 1985. P. 113–121.

14. Howell J.M. Understanding John Gardner. Columbia : University of South Carolina Press, 1993. 172 p.

15. Гарднер Дж. Крушение Агатона. Грендель: Романы / пер. с англ. Н. Махлаюка, С. Слободанюка. СПб. : Академический проект, 1994. 397 с.

16. Сартр Ж.-П. Бытие и ничто: опыт феноменологической онтологии / пер. с фр. В.И. Колядко. М. : Издательство АСТ, 2020. 1068 с.

17. Витгенштейн Л. Философские работы. Часть I / пер. с нем. М.С. Козловой и Ю.А. Асеева. М. : Гнозис, 1994. 612 с.

18. Уайтхед А.Н. Избранные работы по философии / пер. с англ. М. : Прогресс, 1990. 716 с.

19. Никулина А.К. «Все эти слова»: речь как обозначение границ человеческого в романе У. Гэсса «Удача Оменсеттера» // *Филология и культура*. 2022. № 3 (69). С. 135–140.

## References

1. Gardner, J.C. (1978) *On Moral Fiction*. New York: Basic Books.
2. Chavkin, A. (ed.) (1990) *Conversations with John Gardner*. Jackson and London: University Press of Mississippi.
3. Morris, G.L. (1984) *A World of Order and Light: The Fiction of John Gardner*. Athens: University of Georgia Press.
4. DeYoung, A. (2021) Grendel at 50: How John Gardner's Finest Novel Undermines His Ideas about Moral Fiction. *Literary Hub*. August 17. [Online] Available from: <https://lithub.com/grendel-at-50-how-john-gardners-finest-novel-undermines-his-ideas-about-moral-fiction/> (Accessed: 02.11.2024).
5. Shogentsukova, N.A. (1995) *Opyt ontologicheskoy poetiki: E. Po, G. Melvill, Dzh. Gardner* [The Experience of Ontological Poetics: E. Poe, H. Melville, J. Gardner]. Moscow: Nasledie.
6. Serzhant, N.L. (2009) Estetika "filosofichnosti" v knige Dzhona Ch. Gardnera "O npravstvennoy literature" [The aesthetics of "philosophicalness" in John Gardner's book "On Moral Fiction"]. *Vestnik Belorusskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta. Seriya 1. Pedagogika. Psikhologiya. Filologiya*. 4 (62). pp. 81–86.
7. Agenosov, V.V. (2012) *Izbrannye trudy i vospominaniya* [Selected Works and Memoirs]. Moscow: AIRO-XXI.
8. Eller, E.E. (1985) Death and Essence: The Wall in John Gardner's *Grendel*. In: J. Henderson (ed.) *Thor's Hammer: Essays on John Gardner*. Conway, Ark.: University of Central Arkansas Press. pp. 122–133.
9. McWilliams, D. (1990) *John Gardner*. Boston: Twayne Publishers.
10. Lipinskaya, A.A. (2003) *Roman Dzhona Gardnera "Grendel" v kontekste filologicheskikh issledovaniy avtora* [John Gardner's Novel "Grendel" in the Context of the Author's Philological Research]. *Philology Cand. Diss.* St. Petersburg.
11. Kalashnikov, A.A. (2021) Iskupitel'naya zhertva v romane Dzh. Gardnera "Grendel": opyt analiza poetiki v svete ritual'no-mifologicheskogo podkhoda [The redemptive sacrifice in J. Gardner's novel "Grendel": an analysis of poetics in the light of the ritual-mythological approach]. *Literatura dvukh Amerik*. 10. pp. 83–99.

12. Mason, K.C. (1985) On Monsters and Men: Sartrean Existentialism and John Gardner's Grendel. In: J. Henderson (ed.) *Thor's Hammer: Essays on John Gardner*. Conway, Ark.: University of Central Arkansas Press. pp. 101–111.

13. Child, R.D. (1985) "Death by Book": John Gardner's Critical View of Language as an Interpretative Approach to Grendel. In: J. Henderson (ed.) *Thor's Hammer: Essays on John Gardner*. Conway, Ark.: University of Central Arkansas Press. pp. 113–121.

14. Howell, J.M. (1993) *Understanding John Gardner*. Columbia: University of South Carolina Press.

15. Gardner, J. (1994) *Krushenie Agatona. Grendel': Romany* [The Wreck of Agathon. Grendel: Novels]. Translated from English by N. Makhlayuk, S. Slobodanyuk. St. Petersburg: Akademicheskiiy projekt.

16. Sartre, J.-P. (2020) *Bytie i nichto: opyt fenomenologicheskoy ontologii* [Being and Nothingness: An Essay on Phenomenological Ontology]. Translated from French by V.I. Kolyadko. Moscow: Izdatel'stvo AST.

17. Wittgenstein, L. (1994) *Filosofskie raboty. Chast' I* [Philosophical Works. Part I]. Translated from German by M.S. Kozlova and Yu.A. Aseev. Moscow: Gnozis.

18. Whitehead, A.N. (1990) *Izbrannye raboty po filosofii* [Selected Works on Philosophy]. Translated from English. Moscow: Progress.

19. Nikulina, A.K. (2022) "Vse eti slova": rech' kak oboznachenie granits chelovecheskogo v romane U. Gessa "Udacha Omensettera" ["All these words": speech as a designation of the boundaries of the human in W. Gass's novel "Omensetter's Luck"]. *Filologiya i kul'tura*. 3 (69). pp. 135–140.

***Информация об авторе:***

**Никulina А.К.** – канд. филол. наук, доцент кафедры английского языка Башкирского государственного педагогического университета им. М. Акмуллы (Уфа, Россия). E-mail: [alla\\_nikoulina@mail.ru](mailto:alla_nikoulina@mail.ru)

***Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.***

***Information about the author:***

**A.K. Nikulina**, Cand. Sci. (Philology), associate professor, M. Akmulla Bashkir State Pedagogical University (Ufa, Russian Federation). E-mail: [alla\\_nikoulina@mail.ru](mailto:alla_nikoulina@mail.ru)

***The author declares no conflicts of interests.***

*Статья поступила в редакцию 12.11.2024;  
одобрена после рецензирования 04.02.2025; принята к публикации 26.01.2026.*

*The article was submitted 12.11.2024;  
approved after reviewing 04.02.2025; accepted for publication 26.01.2026.*