

Научная статья
УДК 821.162.1
doi: 10.17223/24099554/17/17

**МЕЖДУ Ф.М. ДОСТОЕВСКИМ И Т. МАННОМ:
ПЕТЕРБУРГСКО-ВЕНЕЦИАНСКИЙ ТЕКСТ
Г. ГЕРЛИНГА-ГРУДЗИНСКОГО
«БЕЛАЯ НОЧЬ ЛЮБВИ»**

Леонид Алексеевич Мальцев

*Балтийский федеральный университет имени Иммануила Канта, Калининград,
Россия, lamaltsev23@mail.ru*

Аннотация. Раскрывается архитектура повести Густава Герлинга-Грудзинского «Белая ночь любви» – система ее интертекстуальных связей в соотношении с внутренним устройством текста. Констатируется, что Герлинг-Грудзинский вступает в диалог с русской литературой XIX в., в первую очередь с «петербургской» повестью Достоевского «Белые ночи». Также утверждается, что в повести Герлинга-Грудзинского дается трактовка венецианского текста, в том числе новеллы Томаса Манна «Смерть в Венеции». Делается вывод о том, что структура повести раскрывается с помощью системы бинарных оппозиций: Петербург – Венеция, жизнь – смерть, любовь – одиночество, женское – мужское, Восток – Запад.

Ключевые слова: Герлинг-Грудзинский, Достоевский, Томас Манн, петербургский текст, венецианский текст, интертекстуальность, экзистенциализм, мужское – женское, Запад – Восток.

Для цитирования: Мальцев Л.А. Между Ф.М. Достоевским и Т. Манном: петербургско-венецианский текст Г. Герлинга-Грудзинского «Белая ночь любви» // Имагология и компаративистика. 2022. № 17. С. 349–373. doi: 10.17223/24099554/17/17

Original article

doi: 10.17223/24099554/17/17

BETWEEN DOSTOEVSKY AND THOMAS MANN: SAINT PETERSBURG–VENETIAN TEXTS OF GUSTAW HERLING-GRUDZIŃSKI'S *WHITE NIGHT OF LOVE*

Leonid A. Maltsev

*Immanuel Kant Baltic Federal University, Kaliningrad, Russian Federation,
lamaltsev23@mail.ru*

Abstract. The author explores the architectonics of Gustaw Herling-Grudziński's novel *White Night of Love*. The author addresses complex research problems related to the system of intertextual correlations between the novel as such and the internal structure of the text. In the first part of the novel, Herling-Grudziński converses with the 19th-century Russian literature, primarily with Dostoevsky and Chekhov. Herling-Grudziński creates intertextual links when reflecting on the moral and psychological conceptions of Russian literature: "No other literature has such a strong belief in the power of love as a cure". The author establishes correlations between the interpretation of this idea in Herling-Grudziński's text and the concept of the "sacred"/"healing" Russian literature formulated by Thomas Mann in his *Tonio Kröger*. The author holds that the interpretation of Dostoevsky's *White Nights* in Herling-Grudziński's *White Nights of Love* served as a basis for the transformation of the Saint Petersburg text of the latter. In *White Nights*, the image of time is created by the Dreamer's ideas about the fleetingness of happiness, whereas in *White Night of Love* the protagonist Lukasz Kleban professes total happiness. Psychological contradictions of Dostoevsky's characters, most accurately expressed, according to Herling-Grudziński, in the novels *White Nights* and *Notes From the Underground*, are projected on the existential psychology of the protagonist, whose happiness is overshadowed by the feelings of guilt and fear of death. The intertextuality of the second part of the novel is achieved by the artistic interpretation of the Venetian text presented by Urszula Kleban, one of the characters of the novel. She reflects on Venetian motifs in the works of Henry James and Hugo von Hoffmannsthal, as well as on the painting *The Tempest* by the Venetian painter Giorgione. Although Herling-Grudziński considered Mann's *Death in Venice* to be overrated, the texts of Herling-Grudziński's and Mann's novels are indispensable parts of a complex dialogue. In both works, Venice is the topos of the liminal test, reflecting the mythological universality of Venice as a city located between land and sea, East and West, life and death. The main difference between the two compared

texts is the image of Venice and Venetians. In Mann's novel, the protagonist Gustav von Aschenbach obscures the image of Venice, portraying the city as if seen by a tourist and based on stereotypes. In Herling-Grudzinski's text, the comic Tonino Tonini personifies the spirit of Venice. Tonino's image is psychologically complex because of the coexistence of two egos – the carnival mask of Harlequin and the underlying introspective self. A combination of these two personalities is the epitome of a universal metaphysical metaphor of Venice as a theatre city. The author concludes that the dichotomous structural principle of Herling-Grudzinski's text is revealed by the system of binary oppositions: Saint Petersburg – Venice, East – West, love – loneliness, life – death, and female – masculine.

Keywords: Herling-Grudzinski, Dostoevsky, Thomas Mann, Saint Petersburg text, Venetian text, intertextuality, existentialism, male versus female, West versus East

For citation: Maltsev, L.A. (2022) Between Dostoevsky and Thomas Mann: Saint Petersburg–Venetian Texts of Gustaw Herling-Grudziński's *White Night of Love*. *Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies*. 17. pp. 349–373. (In Russian). doi: 10.17223/24099554/17

1. Повесть Герлинга-Грудзинского «Белая ночь любви» в контексте русской классической литературы

Повесть Густава Герлинга-Грудзинского «Белая ночь любви» («Biała noc miłości. Opowieść teatralna», 1998–1999) представляет собой художественный синтез литературных традиций России и Запада. В широком интертекстуальном горизонте повести (от Шекспира до Беккета, от Тургенева до Пастернака) выделяются два произведения, входящие в канон петербургского и венецианского текста, – соответственно повесть «Белые ночи» (1848) Достоевского и новелла «Смерть в Венеции» («Der Tod in Venedig», 1912) Томаса Манна.

Повесть Герлинга-Грудзинского «Белая ночь любви» представляет, с одной стороны, хроникальное линейное повествование о детстве, юности, зрелости, старости и смерти Лукаша и Уршули Клебана, которых связывают кровосмесительные отношения брата-мужа и сестры-жены. С другой стороны, это художественная реализация «полифонической (двухгеройной, двухголосой) модели прозы» [1. С. 92]. В основе части первой «Брат и сестра» лежит «безмолвная автобиография», внутренний монолог, солилоквиум Лукаша Клебана,

последовательно рассказывающего о довоенной молодости, драматических перипетиях семейной жизни в период войны и о последующих десятилетиях лондонской эмиграции. Часть вторая «Лица Венеции» более «компактна» как во времени, так и в пространстве — она охватывает период с 15 декабря 1998 г. по 7 января 1999 г., проведенный Лукашом и Уршулей в Венеции, и приводит к трагической развязке — неудачной окулистической операции, стоившей Лукашу зрения. Если часть первая является цельным текстом, соответствующим модели реалистического повествования, то в части второй, построенной по законам постмодернистского полиморфизма, наряду с объективно-повествовательным планом, введен критическо-дискурсивный план размышлений Уршули над книгой британского литературоведа Тони Таннера «Желанная Венеция» («Venice Desired», 1992), имеющий только косвенное отношение к семейно-биографическому сюжету повести.

Таким образом, в двуединой структуре текста сталкиваются классический и постклассический типы повествования, соответствующие «мужскому» и «женскому» мировосприятию¹. Мировосприятие Лукаша как повествующего субъекта первой части «Брат и сестра» характеризуется доминированием темпоральности над спациональностью, в связи с чем основную роль в его автобиографическом монологе играют мотивы поисков «утраченного времени» и жажды бессмертия. Жизнеощущение Уршули отличается меньшей чувствительностью к проблеме течения времени и большим вниманием к категории пространства. Венеция воспринимается Уршулей как замкнутый топос, в котором события предстают не в линейной перспективе прошлого, настоящего и будущего, а в циклической бесконечности, с «прозрачными» границами между жизнью и смертью. В интерпретации Уршули «безмолвная автобиография», рассказанная Лукашем, трансформируется в нелинейный текст, основными

¹ Сближая классический тип повествования с мужским мировосприятием, а постклассический — с женским, мы опираемся на компаративистскую концепцию Л. Вишневской, выделившей следующие бинарные оппозиции: новый миф Бога — архаический миф природы, классическая (линейная) — постклассическая (круговая) модель времени, Ренессанс — Барокко (по Г. Вёльфлину), мужское — женское начало [2].

признаками которого, по определению Герлинга-Грудзинского, являются «многозначность» и «неопределенность» («Моя цель – показать мир, в котором все многозначно. Поэтому я ввел эпизод, разыгрывающийся в Венеции» [3. S. 315]¹; «Можно меня упрекнуть в том, что я подрываю человеческую тоску по определенности» [3. S. 317]).

Помимо структурно-повествовательной и хромотопической гетерогенности первой и второй частей повести «Белая ночь любви», обращает на себя внимание специфическое соотношение их интертекстуальных источников. Первая часть «Брат и сестра» находится в «ауре» русской литературной классики, представленной повестью «Белые ночи» Достоевского и драматургией Чехова («Чайка», «Три сестры», «Иванов»). Об этом свидетельствует тургеневский эпиграф к повести «Белые ночи» в неточной передаче Достоевского, воспроизведенный Герлингом-Грудзинским в качестве эпиграфа к повести «Белая ночь любви» («Иль был он создан для того, / Чтобы побыть хотя мгновенье, / В соседстве сердца твоего?...» [4. S. 5]²). Словно в подражание небрежности Достоевского, эпиграфом части первой «Брат и сестра» Герлинг-Грудзинский делает неточно пересказанные им самим слова Треплева из пьесы «Чайка»: «Живые люди³! Надо изображать жизнь не такую, как она есть, и не такую, как должна быть, а такую, как она представляется в мечтах» [4. S. 7].

В свою очередь, эпиграфом части второй «Лица Венеции» являются слова Томаса Манна из новеллы «Смерть в Венеции», воспроизведенные польским автором близко к оригиналу: «Венеция, самая неправдоподобная из городов» [4. S. 68]⁴. В двухчастной структуре повести Герлинга-Грудзинского выбор цитаты из новеллы Манна создает интертекстуальный параллелизм петербургского текста Достоевского и венецианского текста Манна. Скрытой параллелью к манновской характеристике «неправдоподобной» Венеции является суждение антигероя «Записок из подполья» о Петербурге как

¹ Здесь и далее перевод с польского автора статьи.

² Ср. тургеневский первоисточник: «Знать, был он создан для того, / Чтобы побыть хотя мгновенье / В соседстве сердца твоего...» [5. Т. 9. С. 32].

³ В чеховском оригинале – «Живые лица!» [6. Т. 7. С. 149].

⁴ См. для сравнения характеризующийся своими семантическими нюансами русский перевод Н. Ман: «самый диковинный из всех городов» [7. С. 172].

«самом отвлеченном и умышленном городе на всем земном шаре» [8. Т. 4. С. 455].

Использование манновской цитаты в качестве эпиграфа второй части повести является ассиметричным приемом в системе эпиграфов Герлинга-Грудзинского. Достоевский и Чехов выступают своего рода «*dramatis personae*» первой части повести «Брат и сестра», в которой Лукаш рассказывает о своей карьере театрального режиссера, во многом, если не во всем, обязанного творческими успехами классика русской литературы. И наоборот, текст новеллы Манна, несмотря на то что он является эпиграфическим краеугольным камнем второй части, не становится в повести Герлинга-Грудзинского объектом изучения и переосмысления, в отличие от произведений Достоевского и Чехова. Вместо Манна внимание Герлинга-Грудзинского привлекают писатели, рассмотренные в монографии Таннера «Желанная Венеция»: Байрон, Рескин, Джеймс и Гофмансталь. Содержание книги английского литературоведа излагается Герлингом-Грудзинским в сокращенном виде – создается впечатление, что Уршуля не дочитывает до конца книгу Таннера, оставляя вне поля зрения образы Венеции в творчестве Марселя Пруста и Эзры Паунда. Однако процесс чтения перебивается размышлениями героини о дополнительном венецианском сюжете, связанном с современником Томаса Манна Фредериком Рольфом (бароном Корво), ослепленным за скобками в книге Таннера.

Такие приемы, как неточные эпиграфы, не до конца пересказанные «чужие тексты», отступление от магистральной сюжетной линии, композиционная асимметрия двух частей, – архитектурная «хромота» повести Герлинга-Грудзинского, вызывающая метафорические ассоциации с хромотой ее главного героя Лукаша Клебана, усиливают эффект «многозначности» и «неопределенности», соотносящийся с авторской установкой на фрагментаризацию повествования, что проявляется в альтернативных «Двух эпилогах», наделенных общим эпиграфом (возможно, псевдоэпиграфом) венецианского анонима: «Конец? Только Бог знает, что есть настоящий конец. А иногда не знает даже Он» [4. S. 104].

Однако поэтика «неопределенности» не получает исчерпывающей реализации в тексте повести «Белая ночь любви» с ее кристлически четкой структурой кольцевых обрамлений, посредством которой этико-философский смысл повести формулируется с тезисной

однозначностью. Смыслообразующей доминантой произведения Герлинга-Грудзинского является категория любви, посредством которой создаются интертекстуальные переключки текстов Достоевского, Чехова и Манна. В начале «безмолвной автобиографии» Лукаш Клебан рассказывает о профессиональном завете, полученном им от матери, провинциальной русской актрисы Софьи Криспиной: «Лука, сынок мой дорогой, ты обязательно должен любить ¹ Антона Павловича» [4. С. 16]. В конце первой части повести этот императив обретает значимость максимы о глубинном смысле русской литературы: «Ни в одной другой литературе мира подспудная вера в лекарство любви так не сильна. Я это заметил в довольно мелком мотиве на страницах “Белых ночей”, где петербургский отшельник лечит Настеньку, она же, не отдавая себе в этом отчета, изгоняет из него любовью болезнь одиночества (префигурация подполья), и сама выходит из своей раковины в мир благодаря его любви. Даже прекрасная “Первая любовь” Тургенева... есть что-то вроде жестокой и болезненной хирургической операции, проводимой с помощью скальпеля любви на подрастающем мальчике» [4. С. 67]. В этом утверждении прослеживается интертекстуальная переключка со словами Томаса Манна из новеллы «Тонио Крёгер»: «...ибо достойнейшая преклонения русская литература есть та самая святая литература» [7. С. 125]. Традиционный перевод передает возвышенный аспект манновского концепта «die heilige Literatur», прикрывая приземленное значение прилагательного *heilige*, связанного с глаголом *heilen* – «целить, лечить». А. Доброхотов верно замечает в связи с этим: «Целостность, преодолевающая раскол; целительное средство от болезни духа, – на эту миссию искусства русская художница (Лизавета Ивановна. – Л.М.) указывает совершенно определенно, на что и Тонио откликается, сожалея об исчезающем “царстве здоровья”» [9. С. 41]. Персонаж Герлинга-Грудзинского Лукаш Клебан добавляет в манновский концепт «святой»/«целительной» русской литературы понятие любви, рассматривая «любовь» и «подполье» в качестве полюсов здоровья и болезни в творчестве Достоевского.

Появление у Герлинга-Грудзинского трансформированного манновского концепта «святой»/«целительной» русской литературы и

¹ Подчеркивание здесь и далее наше – Л.М.

связанной с ним метафоры «хирургической операции, проводимой с помощью скальпеля любви», параболически соотносится с развязкой второй части «Лица Венеции»: Лукаш Клебан, наследник великих традиций русской классики, оказывается на операционном столе, и операция оборачивается неудачей. Параболический план этого события содержит постмодернистский диагноз неудачи великой классической традиции в ее миссии врачевания душ. Однако на фоне этой катастрофической развязки Лукашем и Уршулей разыгрывается сентиментальная сцена, являющаяся символическим актом превращения поражения в победу: «Он крикнул слабым, но радостным голосом: “Белая ночь в Венеции!”... Они целовались как молодые, как когда-то в Гродно, все не сытые, их голоса переплетались в общем возгласе: “Белая ночь в Венеции!” Она первая поправила этот возглас: “Белая ночь любви”» [4. С. 103].

Подхваченный Уршулей возглас Лукаша «Белая ночь в Венеции!» представляет собой контаминацию названий петербургского и венецианского текстов Достоевского и Манна «Белые ночи» + «Смерть в Венеции» при редуцировании лексемы «смерть»¹. В.Н. Топоров в статье «Италия в Петербурге» резонно указывает на асимметричность сопоставления двух городов в русской культуре: чтобы понять *genius loci* Петербурга, часто прибегают к его сравнению с Италией, прежде всего с Венецией, однако через Петербург никогда не пытаются раскрыть итальянский (венецианский) колорит («...в центр ставится Петербург, а “итальянское” – только способ описания Петербурга, “итальянский” код его» [11. С. 49]). Достоевско-манновской контаминацией «белая ночь в Венеции» ослепший Лукаш Клебан словно инверсирует традиционную формулу «Италия в Петербурге» – «Петербург в Италии».

Уточнение Уршули «Белая ночь любви!» отражает тождество ее мироощущения с позицией автора, давшего название повести будто бы со слов героини. Вводя концепт любви, Герлинг-Грудзинский сигнализирует отрицание манновского концепта смерти, что представля-

¹ Показательна в этой связи работа О.Н. Николаенко, в которой вводится понятие «петербургско-венецианского текста». Сходство между двумя городскими текстами исследовательница усматривает в эсхатологичности обоих «эксцентрических» городов [10].

ет собой с античной точки зрения победу Эроса над Танатосом, а с иудеохристианской – торжество любви как онтологической противосилы смерти («...ибо крепка, как смерть, любовь, люта, как преисподняя, ревность; стрелы ее – стрелы огненные, она пламень весьма сильный» (Песн. 8: 6)). Таким образом, «святая»/ «целительная» русская литература, опирающаяся на классическую и библейскую традицию, согласно концепции Герлинга-Грудзинского, является орудием победы над смертью, хотя в художественной атмосфере «неопределенности» сохраняется возможность не только оптимистической, но иessimистической трактовки развязки повести Герлинга-Грудзинского.

2. «Белые ночи» Достоевского в трактовке героев повести «Белая ночь любви» Герлинга-Грудзинского

В «безмолвной автобиографии» Лукаша Клебана, составившей композиционную основу первой части повести, одной из движущих сил является мотив мечты, проявляемый в выше цитированном эпиграфе к пьесе «Чайка». Отсюда интертекстуальная переключка названий части первой «Брат и сестра» («Rodzeństwo») с пьесой Чехова «Три сестры»: если для чеховских сестер топосом мечты является Москва, то для пожилых Лукаша и Уршули – Венеция [1. С. 97]. В период пребывания молодых Лукаша и Уршули в Гродно романтическо-сентиментальным топосом мечты, аналогичным Венеции, становится майский Ленинград 1941 г., где Лукаш и Уршуля, согласно авторскому вымыслу, представляют спектакль по повести Достоевского под открытым небом, в естественных декорациях петербургских белых ночей.

Ленинградский эпизод «Белой ночи любви» является смыслоопределяющим элементом художественной конструкции повести, фокусом житейской философии ее героев, жидущейся на органическом двуединстве жизни и творчества, любви и искусства. Программное отклонение героев «Белой ночи любви» от текста «Белых ночей» Достоевского имеет в повести Герлинга-Грудзинского этикопсихологическое обоснование, связанное с тем, что появление третьего персонажа, создающего непреодолимый барьер между Настенькой и Мечтателем, разрушает, по мнению Уршули, художественную органи-

ку повести Достоевского¹. «В действительности родилась вторая, истинная любовь, – констатирует героиня. – Или ожидаемый мужчина не приходит совсем, или является слишком поздно. Скорее первое» [4. S. 42]. Критический взгляд на психологию внезапных перемен и развязок, часто выражаемых у Достоевского наречием «вдруг» [12], Уршуля проецирует на свои отношения с братом, заверяя Лукаша в том, что в их жизни никогда не появится неожиданный третий: «...это пьеса для двоих, для тебя и для меня» [4. S. 42–43]. Таким образом, элиминация горькой финальной сцены повести Достоевского является «минус-приемом», при котором «минус на минус дает плюс»: испытав изначальное недоумение по поводу редукции канонического текста, читатель (зритель) в конце концов делает вывод, что оставить Настеньку в объятиях Мечтателя – наилучший исход повести (спектакля).

Основной смысл интертекстуального «превращения» «Белых ночей» в «Белую ночь любви» выражен дилеммой «или – или»: «Театр есть или иной мир, существующий по собственным законам, замкнутый космос человеческой драмы, или обособленный эпизод, быстро выгорающее событие» [4. S. 21]. Организация художественного времени в повести Достоевского определяется представлениями Мечтателя о мимолетности счастья (см. последние слова повести: «Целая минута блаженства! Да разве этого мало хоть бы и на всю жизнь человеческую?») [8. Т. 2. С. 202]). С мотивом быстротечности связаны также особенности петербургского топоса «Белых ночей», проявляемые в рассуждениях Мечтателя о «неизъяснимо-трогательном в петербургской природе»: «И жаль вам, что так скоро, так безвозвратно завяла мгновенная красота, что так обманчиво и напрасно блеснула она перед вами, – жаль оттого, что даже полюбить ее вам не было времени» [8. Т. 2. С. 157]. В темпоральном аспекте повесть Герлинга-Грудзинского «Белая ночь любви» является антитезой «Белых ночей» Достоевского, поскольку, согласно жизненной философии главного героя Герлинга-Грудзинского, для полноты счастья нужно не мгновение, а вечность, почти по «Фаусту» Гете: «Оста-

¹ Эта точка зрения героини повести полностью совпадает с суждением Герлинга-Грудзинского в интервью В. Болецкому. «Я смотрел фильм Висконти «Белые ночи», в котором очевидно, что момент, когда приходит тот третий, есть с жизненной точки зрения абсурдный» [3. S. 315].

новись, мгновенье, ты прекрасно». Заключительные слова Лукаша из «безмолвной автобиографии» («Когда любишь так, как я Уршулю, трудно воспротивиться смешной мечте о бессмертии» [4. S. 67]) демонстрируют запредельность мечтаний Лукаша. Однако философия тотального счастья, исповедуемая героем «Белой ночи любви», оборачивается в автобиографическом повествовании Лукаша трагедией старения и ожидания смерти: «Люди любят друг друга, живут вместе, с течением лет их любовь становится сильнее и богаче, но, пожалуй, она не доходит до такого срастания, при котором сама мысль о разлуке вызывает невыносимые физические мучения» [4. S. 97].

Обращение Герлинга-Грудзинского к повести «Белые ночи» Достоевского обусловлено параллелизмом творческой судьбы русского и польского писателя. Созданная накануне каторги, повесть «Белые ночи» Достоевского была проявлением жизнеутверждающего идеализма перед трагическим испытанием, получившим художественное осмысление в «Записках из Мертвого дома». Первая часть анализируемой повести Герлинга-Грудзинского содержит автобиографический намек на гродненский эпизод жизни писателя (1940), ознаменовавшийся тесным контактом начинающего литератора с театром [3. S. 318–319]. Гродненский эпизод стал для Герлинга-Грудзинского прелюдией к трагическому испытанию ГУЛАГом в 1940–1942 гг., о котором идет речь в книге «Иной мир. Советские записки» (1949–1950), продолжающей, по словам автора, литературные традиции «Записок из Мертвого дома» Достоевского¹. «Представителем» «иноного мира» в повести «Белая ночь любви» является освобожденный из ГУЛАГа профессор русской литературы Л., лапидарно выразивший суть театральной постановки «Белых ночей» в интерпретации Лукаша и Уршули: «Вам как-то удалось воздержаться от всей злобы “Записок из подполья”» [4. S. 50]. Отвечая на возражение Лукаша о том, что Мечтатель является «предшественником “Записок из подполья”», Л. дает нравственно-психологическую форму-

¹ Вариант названия книги «Иной мир» закрепился в русском языке благодаря переводу Натальи Горбаневской, однако в русскоязычном интервью 1977 г. писатель дал собственное название книги – «Особый мир» [13], максимально приближенное к цитате из «Записок из Мертвого дома» Достоевского: «Тут был свой особый мир, ни на что не похожий...» [8. Т. 3. С. 210], взятой в качестве эпиграфа к книге «Иной мир».

лу «Белых ночей» Достоевского в русле манновского концепта «целительной русской литературы»: «Настенька своей любовью освободила его от растущей день за днем злобы, которая в будущем должна была превратиться в революционный фитиль» [4. С. 51].

Образы героя Достоевского, раздвоенного между мечтой и подпольем, и героини, которая своей любовью спасает героя от «подпольных» умонастроений, «проецируются» в повести «Белая ночь любви» на экзистенциальную психологию Лукаша Клебана, счастье которого омрачено чувством вины в смерти Богдана, первого возлюбленного Уршули. Если в условном мире спектакля по повести «Белые ночи» Достоевского «устранение» третьего персонажа происходит безболезненно, то в реальности подобное событие граничит с преступлением, оборачивающимся для героя неразрешимой внутренней проблемой. С этим связано появление в «безмолвной автобиографии» Лукаша еще одного интертекстуального источника – повести «Падение» Камю как вариации «Записок из подполья» Достоевского. В трактовке Герлинга-Грудзинского ключевым становится эпизод, в котором Жан-Батист Кламанс не приходит на помощь тонувшей девушке, что становится морально-психологической катастрофой для упомянутого антигероя Камю. Этот эпизод «Падения» Лукаш Клебан трактует как скрытую аналогию автобиографического «любовного треугольника» Богдан – Уршуля – Лукаш, а также как экзистенциально-эсхатологическую параболу, смысл которой выражается противоположными максимумами Камю: «Надо набраться терпения и ждать Страшного суда» [14. Т. 3. С. 507] и «Не ждите Страшного суда. Он происходит каждый день» [14. Т. 3. С. 522]. Здесь Лукаш попадает в экзистенциальный кризис, в который ввергнуты также многие одинокие герои Герлинга-Грудзинского, соотносимые с художественным мифом о свентокшиском пилигриме из рассказа Герлинга-Грудзинского «Башня» [1. С. 150–155]. В этом контексте не безосновательно, хотя и не бесспорно мнение Мариуша Вилька о том, что «микророман»¹ «Белая

¹ В польской жанровой терминологии выделение повести как среднего эпического жанра крайне редко, чаще используется термин «микророман», однако мы принимаем в качестве «рабочей» жанровую номинацию, введенную в данном случае самим Герлингом-Грудзинским «театральная повесть» («opowieść teatralna»).

ночь любви” – вопреки названию – не столько о любви, сколько об одиночестве» [15. С. 26]. Действительно, мотивы одиночества играют здесь довольно важную, но все-таки не доминантную роль. В повести «Белая ночь любви», как, пожалуй, ни в одном другом произведении, писатель остро ставит вопрос о любви как «лекарстве» от «подпольной» болезни одиночества.

В начале повести «Белые ночи» Мечтатель переживает обострение «подпольной» болезни, когда летний Петербург едет «на дачу» («...словно забыли меня, словно я для них был и в самом деле чужой!» [8. Т. 2. С. 156]). Это меланхолическое настроение героя Достоевского неразрывно связано с топосом Петербурга, который в русской литературоведческой традиции воспринимается «эксцентрическим» городом, продуцирующим эсхатологические мифы [16. С. 209], «пороговой ситуацией, кромкой жизни, откуда видна метафизическая тайна жизни и особенно смерти» [17. С. 51]. Закономерно, что петербургский текст русской литературы связан с опытом «пограничных ситуаций» экзистенциализма. Например, размышляя о петербургском генезисе экзистенциализма поэта-эмигранта Георгия Иванова, в повести которого «Распад атома» чувствуется интертекстуальный отголосок «Записок из подполья» Достоевского, Р.Б. Гуль с полным правом утверждает, что «русский экзистенциализм... много старше сен-жерменского экзистенциализма» [18]. В повести Герлинга-Грудзинского отсутствует прямая связь топоса Петербурга (Ленинграда) с экзистенциальным опытом «подполья», поскольку период взаимотчуждения Лукаша и Уршули приходится, по сюжету повести, на более поздний лондонский период их биографии, в то время как художественный образ Ленинграда пропитан у польского автора сентиментально-идиллической эмоциональностью. Театральное представление под открытым небом по мотивам повести Достоевского является наиболее отдаленным от реальности, фантастическим и аисторичным эпизодом повести «Белая ночь любви», учитывая то, что театральная постановка «Белых ночей» происходит в мае 1941 г., и апокалиптическая тень будущей блокады объективно создает разительный контраст с идиллическим эпизодом белых ночей, о которой рассказывается в «безмолвной автобиографии» Лукаша Клебана.

Образ Ленинграда – Петербурга кристаллизуется в повести «Белая ночь любви» под воздействием русской литературы, занимавшей

большое место в круге чтения польского писателя. Ленинградский эпизод обнаруживает явное расхождение вымысла и правды в художественной структуре полуавтобиографической повести «Белая ночь любви». Сентиментально-идиллической петербургской атмосфере повести «Белая ночь любви» противопоставляется реалистически деловой тон книги «Иной мир», в которой говорится о пребывании автора в Ленинграде в ноябре 1940 г. Впечатления о городе у 21-летнего заключенного складываются, по вынужденным обстоятельствам, крайне скудные («Зажатый между товарищами, почти задыхаясь в деревянном ящике без окон и вентиляторов, я не имел возможности увидеть город. Только на поворотах движение машины сталкивало меня с лавочки, и на мгновение я распознавал через щель в кабине шофера фрагменты зданий, скверов и людской толпы» [19. Т. 1. С. 19]). Единственной «петербургской» аллюзией «Иного мира» является именование одним из «бытовых» заключенных собственной тюрьмы «нашим Зимним Дворцом» [19. Т. 1. С. 22]. В воспоминаниях Герлинга-Грудзинского создается образ тюремного «антимира» Ленинграда как части ГУЛАГа, коллективного «подполья» и «мертвого дома», антитезой которого является идиллическая атмосфера белых ночей в анализируемой повести Герлинга-Грудзинского. Таким образом, «иному миру» ГУЛАГа польский автор противопоставляет жизнеутверждающий мир русской классической литературы, предлагая читателю сложный образ России в ее двух антиномичных ипостасях [20. С. 365–366].

3. Образ Венеции и диалог Герлинга-Грудзинского с Томасом Манном

Часть вторая «Лица Венеции» («Twarze Wenecji») придает художественной структуре повести «Белая ночь любви» эллипсно-«сильвическую» специфику. Признаки «сильвической» поэтики¹ определяются встраиванием в эпическое повествование иножанровых эле-

¹ Термин «сильвичность» ввел в научный обиход Р. Ныч для обозначения тенденции к смешению жанров в польской прозе XX в. [21] (термин происходит от явления польской письменности эпохи Барокко, получившего название «*silva genium*» (лат. «лес вещей»)).

ментов дневника и эссе¹, представленных в композиционной форме размышлений Уршули Клебан над книгой Тони Таннера о Венеции. Эллипсность² композиции состоит в том, что, наряду линейно построенной «семейной хроникой» Лукаша Клебана, в произведении организуется особый повествовательный узел с Венецией в роли «главной героини». Уршуля Клебан пытается, по ее же словам, «раскусить» («rozgrzyźć») [4. S. 87] загадку города, персонифицированную в фигуре венецианского актера Тонино Тонини, в апартаментах которого поселяются Лукаш и Уршуля на время их пребывания в городе на лагунах. Обращает на себя внимание совпадение имени и фамилии реального британского литературоведа и вымышленного итальянского героя повести: Тони Таннер – Тонино Тонини – прием «сильвизации» повествования, одной из признаков которой является стирание границы между документальной правдой и художественным вымыслом.

Географическое перемещение героев повести с Востока на Запад Европы и их профессиональный интерес как к русской классике, так и к опыту писателей романо-германского мира, диалог между Рах Orthodоxa и Рах Latіna (симптоматично, что, по сюжету повести, главный герой Лукаш Клебан, русский по матери, является православным по вероисповеданию) – вся эта интеллектуально-культурная «мозаика» повести выражается в образе Венеции как топосе «встречи» культурно-цивилизационных традиций России и Запада. Справедливо суждение Н.Е. Меднис, исследователя русской венецианы: «Венеция, может быть, особенно дорога русскому сознанию, стремящемуся вопреки историческим коллизиям обрести то пространство единения, где могут бесконфликтно встретиться Запад и Восток, наследники Рима и Византии» [23].

Исключительность венецианского топоса, по Н.Е. Меднис, обусловлена не только его культурно-цивилизационным универсализ-

¹ В повести «Белая ночь любви» Герлинг-Грудзинский представляет развернутую версию критического комментария к книге Таннера «Желанная Венеция», предварительно набросанного им в «Дневнике, писавшемся ночью» от 7.IX.1992 г.

² См. об эллипсной организации новеллы работу В.А. Лукова [22]. Вторая часть анализируемого произведения Герлинга-Грудзинского рассматривается нами как пример эллипсного усложнения жанровой структуры повести.

мом, но и экзистенциальной мифологией «встречи» Эроса и Танатоса, благодаря которой трагичность памяти смертной смягчается любовной чувственностью, минимизирующей экзистенциальную проблему смерти. Как следствие, «венецианский мир... изображается отдельными авторами как светлый мир Танатоса» [24], что проявляется и в повести «Белая ночь любви». Однако Герлинг-Грудзинский избегает прецедентной и, казалось бы, предвосхищаемой читателем смертной развязки в духе новеллы Манна, вместо нее вводя мотив слепоты в Венеции. Замена манновского мотива смерти мотивом слепоты имеет коннотации, соотносимые с часто цитируемой Герлингом-Грудзинским 26-й максимой Ларошфуко: «Ни на солнце, ни на смерть нельзя смотреть в упор» [25. С. 32]. Лукаш испытывает страх перед потерей зрения, будучи уверен в том, что когда ослепнет, он не будет больше в состоянии любить Уршулю. Для Лукаша слепота – это «пограничная ситуация», связанная с кьеркегоровским «страхом-к-смерти», когда человек «зависает» между жизнью и смертью, обреченный, подобно покинутому Настенькой Мечтателю, на одиночество и на трагедию «подполья».

Герой Герлинга-Грудзинского не относится к героям, верящим в «светлый мир Танатоса», следовательно, не является по духу венецианским персонажем и в этом смысле противоположен по жизнеощущению своей сестре-жене. Психологическое размежевание героев, обусловленное либо страхом смерти, либо, наоборот, ее спокойным принятием, отражено в размышлениях Уршули по поводу венецианских мотивов творчества Генри Джеймса, раскрываемых в книге Таннера. Уршуля вспоминает о резко отрицательной реакции Лукаша на ее предложение разыграть спектакль по произведению «Алтарь мертвых» Джеймса, который в единстве с ленинградским спектаклем по мотивам «Белых ночей» мог бы составить «диптих о любви рождающейся и умирающей» [4. С. 83]: «Он (Лукаш. – Л.М.) не хотел об этом слышать, враждебно замкнулся, кто знает, не говорила ли в нем неприязнь к теме умершей любви... Она жила в его объятьях, расцветала, а потом гасла и застыла надгробием любви. А он хотел жить и любить вечно!» [4. С. 84].

Если Лукаш всегда тяготел к постоянству, то Венеция для Уршули привлекательна, наоборот, «элементом непредсказуемости в любви» [4. С. 82]. Сопоставляя уловленный Джеймсом дух «вечной из-

менчивости» Венеции с неизменностью собственной жизни, Уршули приходит к грустному выводу: «Та, кто всю жизнь сохраняет верность одному мужчине, склонна думать о Венеции обокраденной, обнищавшей» [4. С. 82–83]. Если «безмолвная автобиография» Лукаша разворачивает цепочку действительных событий, то размышления Уршули над книгой Таннера о Венеции приводят ее к сожалению о несбывшемся, например, о том, какие перспективы могла бы иметь совместная жизнь Уршули с ее погибшим любовником Богданом. Другая несбывшаяся мечта – о потерянном ребенке Лукаша и Уршули – возникает у героини перед загадочной картиной Джорджоне «Гроза», выставленной в венецианской Академии: «Обнаженная женщина с младенцем выглядела как часть пейзажа, как плод урожайной земли, умытый дождем. Ах, как все было бы по-другому, если бы не этот ребенок, потерянный в Гродно! А может быть, все и есть хорошо? Может, дитя брата и сестры было бы источником вечных страданий?» [4. С. 95]. Осмысливая картину Джорджоне, Уршуля замечает, что женщина с ребенком, являющаяся органической частью природы, и мужчина, воспринимаемый как постронний, являются «символами чего-то». Идейно-художественный смысл экфразиса Герлинга-Грудзинского созвучен интерпретации картины Джорджоне, предложенной Т.В. Сониной, согласно которой полотно можно разделить на две «половины» – «мужскую» и «женскую» [26. С. 139]¹. «Мужская» часть картины связана с геометрической строгостью архитектурных форм, находящей соответствие в «определенности» и «однозначности» как жизненном принципе Лукаша Клебана. «Женская» половина «Грозы», наоборот, запечатлевает щедрую красоту природы и, следовательно, преобладание живописного начала над линейным. Двухчастность композиции является определяющим признаком поэтики Герлинга-Грудзинского². Эта особенность отражает христологический закон двуединства смерти и воскресения, поэтому и в картине Джорджоне, с точки зрения Герлинга-

¹ См. в этом контексте сравнительную характеристику «сюжетных» и «концептуальных» интерпретаций «Грозы» Джорджоне в статье А.Б. Езерницкой [27].

² Помимо повести «Белая ночь любви», примерами двухчастной композиции являются книга «Иной мир» и «двухстворчатый» диптих «Створы алтаря» (1960), состоящий из рассказов-«створов» «Башня» и «Pietà dell'Isola».

Грудзинского, «важнее всего... был пейзаж», одновременно показавший «бессмертие природы и смертность людей» [4. S. 95]. Увиденная в сюжетной перспективе повести «Белая ночь любви», картина Джорджоне символизирует два противоположных типа мироощущения – «мужской» и «женский». Представителем «мужского» типа, находящего соответствие в цивилизационном типе западной культуры, является Лукаш со свойственными ему «пограничными ситуациями» вины и смертного страха. «Женский» тип жизнеощущения, более близкий к природе и к цивилизационному типу Востока, воплощает Уршуля Клебан. Согласно интерпретации картины Джорджоне в повести Герлинга-Грудзинского, женщина, благодаря заложенной в ней природой «программе» деторождения, теснее, чем мужчина, связана с вечностью природы, следовательно, менее зависима от страха смерти.

Ввиду структурирования повести Герлинга-Грудзинского по принципу бинарной оппозиции женское – мужское, на периферию авторского внимания отодвинуты мотивы гомосексуальности, играющие ведущую роль в новелле Манна «Смерть в Венеции». Однако, несмотря на то что этот текст немецкого прозаика упоминается только в связи с эпиграфом ко второй части, а сам Герлинг-Грудзинский в «Дневнике, писавшемся ночью» критически высказывается о новелле Манна как о «переоцененной» [19. Т. 7. S. 425], тексты повести Герлинга-Грудзинского и новеллы Манна находятся в сложных диалогических отношениях. Сходство между ними определяется тем, что главным героем является европейская знаменитость преклонных лет, принадлежащая миру искусства, а также то, что происхождение героев является смешанным (у Лукаша Клебана польско-русское, у Уршули – польско-еврейское, у манновского героя Густава Ашенбаха – немецко-чешское). В обоих текстах Венеция является топосом лиминального испытания, что отражает мифологическую универсальность Венеции как города-«границы» между сушей и морем (в географическом смысле), между Востоком и Западом (в геокультурном), между жизнью и смертью (в смысле геомегафизическом).

Не менее существенны различия текстов Герлинга-Грудзинского и Манна. Густав Ашенбах, по сюжету новеллы, – одинокий вдовец, Лукаш Клебан – человек женатый, для которого его брак с Уршулей

является экзистенциальной необходимостью. Ашенбах выступает в не соответствующей его высокому имиджу роли авантюрного героя, тогда как активность Лукаша ограничена критическим состоянием его здоровья. В новелле Манна вводится катастрофистский мотив эпидемии холеры, аналог которого отсутствует в повести Герлинга-Грудзинского¹.

Главным различием сопоставляемых текстов является образ Венеции и венецианцев. Герлинг-Грудзинский дистанцируется от произведения Манна, вероятно, по той причине, что психологически сложный образ Ашенбаха заслоняет образ Венеции, которая изображена с туристической точки зрения извне, что делает манновский образ города стереотипно-конвенциональным. Если природно-архитектурный ансамбль Венеции, по неостроумной реплике анонимного матроса из новеллы Манна, характеризует ее как «город неотразимого очарования для человека образованного» [7. С. 169], то человеческий фактор вызывает отвращение Ашенбаха к «корыстному торгашескому духу этой падшей царицы» [7. С. 187]. Венецианцы в новелле Манна – лавочники, гондольеры, служащие отеля – одержимы общей меркантильной идеей: для них город – это выгодный товар, который необходимо продать подороже. По коммерческим соображениям власти и жители Венеции скрывают от гостей города информацию об угрозе эпидемии.

В повести Герлинга-Грудзинского персонификацией духа Венеции является актер-комик, «слуга двух господ» и «арлекин» Тонино Тонини, гостеприимство которого по отношению к главным героям повести не имеет ничего общего с «торгашеским духом падшей царицы» и является бескорыстным. Напоминающий манновский образ молодого старика, «поддельного юноши», в котором Ашенбах распознает карикатуру на современный мир и, в конечном счете, на самого себя, образ Тонино Тонини является более сложным, так как в нем сосуществуют две или даже три внешне не зависимые друг от

¹ Отсутствие мотивов катастрофы является показательным «минус-приемом» повести «Белая ночь любви», учитывая особую значимость описаний подобных событий в других произведениях Герлинга-Грудзинского: см., например, образ землетрясения (рассказ «Руины») или чумной эпидемии («Чума в Неаполе»).

друга психологические ипостаси, посредством которых выражается универсальная формула Венеции как города-театра и города-маскарада. В разговоре с В. Болецким Герлинг-Грудзинский сообщил об изначальном названии повести «Маски Венеции» [3. S. 315], свидетельствующем о том, что фигура венецианского «арлекина» возникла еще на ранней стадии работы над текстом. Для Уршули «театральная форма жизни Венеции» открывается в главе книги Таннера, посвященной Гофманнсталю, и как подтверждение этой концепции ею воспринимается зрительный образ: «Гондола медленно проплыла рядом, видны были люди в масках, на мачте трепетал продолговатый стяг с надписью: «СКОРО КАРНАВАЛ, ЖИЗНЬ ЕСТЬ ТЕАТР, А ТЕАТР ЕСТЬ ЖИЗНЬ» [4. S. 85].

Персональной маской Тонино Тонини является доведенный им до совершенства образ главного героя комедии Гольдони «Слуга двух господ», благодаря которому знаменитый комик воспринимается как исполнитель единственной роли, в которой маска и лицо становятся неразрывным целым. Другая (теневая) ипостась Тонино – образ отшельника, более двух десятков лет прожившего в затворничестве по причине безвременной смерти жены и дочери: «Судьба велела ему сойти со сцены и одиноко ждать смерти в этой почти подпольной семейной Венеции» [4. S. 74]. «Второе я» Тонино Тонини ставит его в ряд героев Герлинга-Грудзинского, заключенных в «тюрьме» одиночества, для которых прототипическими являются образы двух героев-затворников рассказа «Башня». Один из них – учитель из Турина – выражает свое чувство безысходности следующим образом: «Когда его спросили, как он может так жить, он возразил, пожимая плечами: “Потому что я не могу умереть”» [19. Т. 2. S. 35]. Эта экзистенциальная трагедия выражается в клаустрофобическом пространстве как вышеупомянутого рассказа «Башня», так и в описании места жительства Тонино: «Комплекс домов около пристани производил впечатление наглухо замкнутой крепости» [4. S. 74]. По отношению к Лукашу Клебану «теневая» ипостась личности Тонино выступает в двойнической функции, учитывая «подпольную» сторону души самого главного героя повести. Образ «арлекина» служит для него напоминанием о возможности трагедии, которая постигла бы самого героя в случае смерти (ухода) Уршули. В связи с этим Тонино Тонини выполняет роль венецианского двой-

ника не только Лукаша, но и петербургского Мечтателя из повести Достоевского.

Третьей (гипотетической) «полуипостасью» Тонино Тонины, создаваемой из слухов и сплетен, определяется тайный образ жизни бисексуала, представляющий собой попытку бегства героя от экзистенциальной трагедии одиночества. Воспринимаемая Уршулей как малодостовверная, эта вторая маска Тонино Тонины неразрывно связана с венецианским «светлым миром Танатоса», который может выражаться как в гетеросексуальной, так и гомосексуальной чувственности, и наличие этой маски героя-авантюриста ставит Тонино в один ряд с бароном Корво и вымышленным героем – Ашенбахом из новеллы Манна.

Образ Тонино Тонины, с одной стороны, функционально значим в структуре повести «Белая ночь любви», но, с другой стороны, он автономен, и в этом проявляется эллипсное усложнение второй части повести. В функциональном и концептуальном аспектах фигура Тонино Тонины вводится для противопоставления двух театральных философий – итальянского театра масок и русского театра, наследующего традиции чеховской «Чайки». При взгляде на Тонино Тонины как на автономного героя повести, сюжетный «перекресток» семейной идиллии Лукаша и Уршули и недорассказанной трагедии одиночества Тонино Тонины создает жанровый потенциал романа.

Повесть «Белая ночь любви» – это диптих, в котором закон бинарности является основным принципом конструирования человеческой судьбы. Проявляясь в двух частях («Брат и сестра» и «Лица Венеции») и в двух эпилогах («Жизнь во сне» и «На смертном одре»), структурная дихотомичность раскрывается в системе оппозиций: Ленинград (Петербург) – Венеция, Восток – Запад, а также мужское – женское, любовь – одиночество, жизнь – смерть. Геокультурным пространством двух частей «Брат и сестра» и «Лица Венеции» являются соответственно Восток и Запад Европы. В «Двух эпилогах» представлено амбивалентное решение проблемы смерти. В эпилоге «Жизнь во сне» реализуется естественный сценарий разлуки, ухода в себя и одинокой смерти каждого из двух героев повести. Во втором эпилоге «из тени» повествования выходит индианка Мэри (служанка Лукаша и Уршули) как представительница цивилизации Востока и одновременно олицетворение женского начала (в соответствии с христианской сакральной значимостью имени героини). Эвтаназийная смерть Лукаша и Уршу-

ли, согласно второму эпилогу, выводит героев повести за пределы христианских культурно-религиозных традиций и открывает трансевропейский метафизический контекст, вбирающий в себя индуистские представления о загробной жизни. В отличие от новеллы Манна «Смерть в Венеции», где Восток, как источник эпидемии холеры, является символом иррациональной угрозы, в концовке повести Герлинга-Грудзинского создается более привлекательный образ Востока, намечающего возможность выхода из экзистенциального кризиса, в котором оказался в XX в. человек европейской «фаустовской культуры».

Список источников

1. Мальцев Л.А. Между Россией и Западом: традиция экзистенциализма в творчестве Г. Герлинга-Грудзинского. М. : Изд-во БФУ им. И. Канта, 2008. 242 с.
2. Wiśniewska L. Komparatystyka wieloaspektowa: (złożony) model i (wielowymiarowa) praktyka porównania // Polonistyka wobec wyzwań współczesności. Opole : Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, 2014. Т. 1. S. 133–149.
3. Herling-Grudziński G., Bolecki W. Rozmowy w Neapolu. Warszawa: Szpak, 2000. 360 s.
4. Herling-Grudziński G. Biała noc miłości. Opowieść teatralna. Warszawa : Czytelnik, 1999. 124 s.
5. Тургенев И.С. Собрание сочинений : в 12 т. М. : Гос. изд-во худож. лит., 1956.
6. Чехов А.П. Собрание сочинений : в 8 т. М. : Правда, 1970.
7. Манн Т. Новеллы. М. : Художественная литература, 1973. 384 с.
8. Достоевский Ф.М. Собрание сочинений : в 15 т. Л. : Наука, 1988–1996.
9. Доброхотов А. «Рука об руку идти в будущее»: русская литература в размышлениях Томаса Манна // Кёнигсберг – Калининград. Нобелевские лауреаты в диалоге со временем. Т. Манн, Г. Грасс, А. Солженицын, И. Бродский. Материалы междунар. науч. конф. Калининград : Кладезь, 2015. С. 39–49.
10. Николаенко О.Н. Эсхатологические мотивы петербургско-венецианского текста. Соотнесение Петербурга и Венеции в сознании русских реципиентов // Сибирский филологический журнал. 2014. № 2. С. 126–131.
11. Топоров В.Н. Италия в Петербурге // Италия и славянский мир. Советско-итальянский симпозиум in honorem professore E. Lo Gatto. М. : Ин-т славяноведения РАН, 1990. С. 49–81.
12. Ружицкий И.В. Текстобразующая функция слова «вдруг» в произведениях Ф.М. Достоевского // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Теория языка. Семиотика. Семантика. 2011. № 3. С. 18–25.

13. Gustaw Herling-Grudzinski w Waszyngtonie – 1977 r. Multimedia. Kultura paryska. URL: <http://kulturoparyska.com/pl/ludzie/pokaz/h/gustaw-herling-grudzinski/multimedia?fbclid=IwAR251jYIUKEK6Auc2PQiI-3OKSQI0o25HkHneALTWJ5FP2cVI RtWvv9V9bvw>
14. Камю А. Собрание сочинений : в 5 т. Харьков : Фолио, 1998.
15. Вильк М. Лабиринт Герлинга // Герлинг-Грудзинский Г. Неаполитанская летопись. СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2017. С. 5–36.
16. Лотман Ю.М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Лотман Ю.М. История и типология русской культуры. СПб. : Искусство-СПб, 2002. С. 208–220.
17. Топоров В.Н. Петербургский текст русской литературы. СПб. : Искусство-СПб, 2003. 616 с.
18. Гуль Р.Б. Георгий Иванов // Новый журнал. 1955. № 42. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=130795>
19. Herling-Grudziński G. Pisma zebrane. Warszawa : Czytelnik, 1995–2002. Т. 1–12.
20. Мальцев Л.А. Русский человек в творчестве Г. Герлинга-Грудзинского // Россия и русский человек в восприятии славянских народов. М. : Центр книги Рудомино, 2014. С. 360–371.
21. Nycz R. Sylwy współczesne. Wrocław; Warszawa; Kraków : Wydawnictwo PAN, 1984. 154 s.
22. Луков В.А. Проспер Мериме. Исследование персональной модели художественного творчества. М. : Изд-во Моск. гумм. ун-та, 2006. 110 с. URL: https://www.mosgu.ru/nauchnaya/publications/monographs/Lukov_Merime/
23. Меднис Н.Е. Венецианский текст русской литературы // Меднис Н.Е. Сверхтексты в русской литературе. URL: <http://rassvet.websib.ru/text.htm?no=35&id=9>
24. Меднис Н.Е. Смерть в Венеции // Меднис Н.Е. Венеция в русской литературе. URL: <http://rassvet.websib.ru/text.htm?no=19&id=17>
25. Ларошфуко Ф. и др. Суждения и афоризмы. М. : Политиздат, 1990. 384 с.
26. Сони́на Т.В. Поэтическая трансформация мифа в картине Джорджоне «Гроза» // Миф в культуре Возрождения. М. : Наука, 2003. С. 135–143.
27. Езерницкая А.Б. Сюжетные и концептуальные аспекты интерпретации картины Джорджоне «Гроза» // Вестник РГГУ. Серия: Философия. Социология. Искусствоведение. 2015. № 1. С. 19–32.

References

1. Mal'tsev, L.A. (2008) *Mezhdru Rossiei i Zapadom: traditsiya ekzistentsializma v tvorchestve G. Gerlinga-Grudzinskogo* [Between Russia and the West: the tradition of existentialism in the works of G. Herling-Grudzinski]. Moscow: Baltic Federal University.
2. Wiśniewska, L. (2014) Kopmaratystyka wieloaspektowa: (złożony) model i (wielowymiarowa) praktyka porównania. In: *Polonistyka wobec wyzwań współczesności*. Т. 1. Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego. pp. 133–149.
3. Herling-Grudziński, G. & Bolecki, W. (2000) *Rozmowy w Neapolu*. Warszawa: Szpak.

4. Herling-Grudziński, G. (1999) *Biała noc miłości. Opowieść teatralna*. Warszawa: Czytelnik.
5. Turgenev, I.S. (1956) *Sobranie sochineniy: v 12 t.* [Collected works: in 12 volumes]. Moscow: Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoy literatury.
6. Chekhov, A.P. (1970) *Sobranie sochineniy: v 8 t.* [Collected works: in 8 volumes]. Moscow: Pravda.
7. Mann, T. (1973) *Novelly* [Novellas]. Translated from German. Moscow: Khudozhestvennaya literatura.
8. Dostoevskiy, F.M. (1988—1996) *Sobranie sochineniy: v 15 t.* [Collected works: in 15 volumes]. Leningrad: Nauka.
9. Dobrokhotoy, A. (2015) ["Going hand in hand into the future": Russian literature in the reflections of Thomas Mann]. *Kenigsberg – Kaliningrad. Nobelevskie laureaty v dialoge so vremenem. T. Mann, G. Grass, A. Solzhenitsyn, I. Brodskiy* [Königsberg – Kaliningrad. Nobel laureates in dialogue with time. T. Mann, G. Grass, A. Solzhenitsyn, J. Brodsky]. Proceedings of the International Conference. Kaliningrad: Kladez'. pp. 39–49. (In Russian).
10. Nikolaenko, O.N. (2014) Eschatological Motives of the St. Petersburg and Venetian Text. Correlation of St. Petersburg and Venice in the Consciousness of Russian Recipients. *Sibirskiy filologicheskii zhurnal – Siberian Journal of Philology*. 2. pp. 126–131. (In Russian).
11. Toporov, V.N. (1990) Italiya v Peterburge [Italy in Petersburg]. In: *Italiya i slavyanskii mir. Sovetsko-ital'yanskii simpozium in honorem professore E. Lo Gatto* [Italy and the Slavic world. Soviet-Italian symposium in honorem professore E. Lo Gatto]. Moscow: Institute of Slavonic Studies of the Russian Academy of Sciences. pp. 49–81.
12. Ruzhitskiy, I.V. (2011) Tekstoobrazuyushchaya funktsiya slova “vdruk” v proizvedeniyakh F.M. Dostoevskogo [The text-forming function of the word “vdruk” in the works of F.M. Dostoevsky]. *Vestnik Rossiyskogo universiteta druzhby narodov. Seriya: Teoriya yazyka. Semiotika. Semantika*. 3. pp. 18–25.
13. Kultura paryska. (n.d.) *Gustaw Herling-Grudzinski w Waszyngtonie – 1977 r. Multimedia*. [Online] Available from: <http://kulturaparyska.com/pl/ludzie/pokaz/h/gustaw-herling-grudzinski/multimedia?fbclid=IwAR251jYIUeK6Auc2PQiI-3OKSQI0o25HkHneALTWJ5FP2cVIRtWv9V9bvw>
14. Camus, A. (1998) *Sobranie sochineniy: v 5 t.* [Collected works: in 5 volumes]. Kharkiv: Folio.
15. Vil'k, M. (2017) Labirint Gerlinga [Herling's Labyrinth]. In: Herling-Grudziński, G. *Neapolitanskaya letopis'* [Neapolitan Chronicle]. St. Petersburg: Izdatel'stvo Ivana Limbakha. pp. 5–36.
16. Lotman, Yu.M. (2002) *Istoriya i tipologiya russkoy kul'tury* [History and typology of Russian culture]. St. Petersburg: Iskusstvo-SPb. pp. 208–220.
17. Toporov, V.N. (2003) *Peterburgskiy tekst russkoy literatury* [The Petersburg text of Russian literature]. St. Petersburg: Iskusstvo-SPb.
18. Gul', R.B. (1955) Georgiy Ivanov. *Novyy zhurnal*, 42. [Online] Available from: <https://www.litmir.me/br/?b=130795> (In Russian).

19. Herling-Grudziński, G. (1995–2002) *Pisma zebrane*. T. 1–12. Warszawa: Czytelnik.

20. Mal'tsev, L.A. (2014) *Russkiy chelovek v tvorchestve G. Gerlinga-Grudzinskogo* [The Russian person in the works of G. Herling-Grudziński]. In: Lipatov, A.V. & Sozina, Yu.A. (eds) *Rossiya i russkiy chelovek v vospriyatii slavyanskikh narodov* [Russia and the Russian person in the perception of the Slavic peoples]. Moscow: Tsentr knigi Rudomino. pp. 360–371.

21. Nycz, R. (1984) *Sylwy współczesne*. Wrocław; Warszawa; Kraków: Wydawnictwo PAN.

22. Lukov, V.A. (2006) *Prosper Merimee. Issledovanie personal'noy modeli khudozhestvennogo tvorchestva* [Prosper Merimee. Research of a personal model of artistic works]. Moscow: Moscow University for the Humanities. [Online] Available from: https://www.mosgu.ru/nauchnaya/publications/monographs/Lukov_Merime/

23. Mednis, N.E. (n.d.) *Venetsianskiy tekst russkoy literatury* [The Venetian text of Russian literature]. [Online] Available from: <http://rassvet.websib.ru/text.htm?no=35&id=9>

24. Mednis, N.E. (n.d.) *Smert' v Venetsii* [Death in Venice]. [Online] Available from: <http://rassvet.websib.ru/text.htm?no=19&id=17>

25. La Rochefoucauld, F. de, et al. (1990) *Suzhdeniya i aforizmy* [Judgments and aphorisms]. Moscow: Politizdat.

26. Sonina, T.V. (2003) *Poeticheskaya transformatsiya mifa v kartine Dzhordzhone "Groza"* [Poetic transformation of myth in Giorgione's painting "Thunderstorm"]. In: Bragina, L.M. (ed.) *Mif v kul'ture Vozrozhdeniya* [Myth in the culture of the Renaissance]. Moscow: Nauka. pp. 135–143.

27. Ezernitskaya, A.B. (2015) The aspects of a subject and a concept in the Giorgione's "The Tempest" interpretations. *Vestnik RGGU. Seriya Filosofiya. Sotsiologiya. Iskusstvovedenie – RSUH/RGGU BULLETIN. Series Philosophy. Social Studies. Art Studies*. 1. pp. 19–32. (In Russian).

Информация об авторе:

Мальцев Л.А. – д-р филол. наук, профессор Института гуманитарных наук Балтийского федерального университета имени Иммануила Канта (Калининград, Россия). E-mail: lamaltsev23@mail.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

L.A. Maltsev, Immanuel Kant Baltic Federal University (Kaliningrad, Russian Federation). E-mail: lamaltsev23@mail.ru

The author declares no conflicts of interests.

Статья принята к публикации 02.03.2022.

The article was accepted for publication 02.03.2022.