

**ИНСТИТУТ НАУЧНОЙ ИНФОРМАЦИИ
ПО ОБЩЕСТВЕННЫМ НАУКАМ
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК**

**ОТДЕЛЕНИЕ ИСТОРИКО-
ФИЛОЛОГИЧЕСКИХ НАУК
СЕКЦИЯ ЯЗЫКА И ЛИТЕРАТУРЫ
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК**

ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ

**Основан А.Н. Николюкиным
Издается с сентября 1993 г.
Выходит 4 раза в год**



**№ 3 (65)
2024**

Учредитель
Институт научной информации по общественным наукам
Российской академии наук

Редакция

Главный редактор: Т.Н. Красавченко – д-р филол. наук (ИНИОН РАН, Москва, Россия)

Заместитель главного редактора: К.А. Жулькова – канд. филол. наук (ИНИОН РАН, Москва, Россия)

Ответственный секретарь: Т.Г. Юрченко (ИНИОН РАН, Москва, Россия)

Редакционная коллегия: И.Л. Волгин – д-р филол. наук (Моск. гос. ун-т им. М.В. Ломоносова; Литературный ин-т им. А.М. Горького, Москва, Россия), *А.П. Дмитриев* – д-р филол. наук (Ин-т рус. лит-ры РАН, Санкт-Петербург, Россия), *И.В. Логвинова* – канд. филол. наук (Моск. гос. ин-т музыки им. А.Г. Шнитке, Москва, Россия), *М. Магвайр* – д-р филологии (Эксетерский ун-т, Эксетер, Великобритания), *В.Л. Махлин* – д-р филос. наук (ИНИОН РАН, Москва, Россия); *Р. Мних* – д-р филологии (Варшавский ун-т, Варшава, Польша), *О.Е. Осовский* – д-р филол. наук (Мордовский гос. педагогич. ун-т им. М.Е. Евсевьева, Саранск, Россия), *А.М. Ранчин* – д-р филол. наук (ИНИОН РАН, Моск. гос. ун-т им. М.В. Ломоносова, Москва, Россия), *А.Н. Сенкевич* – д-р филол. наук (Москва, Россия), *Е.В. Соколова* – канд. филол. наук (ИНИОН РАН, Москва, Россия), *В.Н. Терёхина* – д-р филол. наук (Ин-т мировой лит-ры РАН, Москва, Россия), *В.М. Толмачёв* – д-р филол. наук (Моск. гос. ун-т им. М.В. Ломоносова, Москва, Россия), *Е.Д. Толстая* – д-р филологии (Еврейский ун-т, Иерусалим, Израиль), *У Пин* – д-р филологии (Пекин, Китай), *Хоу Вэйхун* – д-р филологии (Пекинский педагогич. ун-т, Пекин, Китай), *А.И. Чагин* – д-р филол. наук (Ин-т мировой лит-ры РАН, Москва, Россия).

«Литературоведческий журнал» включен: в Российский индекс научного цитирования (РИНЦ); в Перечень рецензируемых научных изданий ВАК РФ.

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций, свидетельство о регистрации СМИ: ПИ № ФС 77–36086 от 28 апреля 2009 г.

DOI: 10.31249/litzhur/2024.65.00

ISSN 2073–5561(Print)

ISSN 2949–3897(Online)

© ИНИОН РАН, 2024

**INSTITUTE OF SCIENTIFIC INFORMATION
FOR SOCIAL SCIENCES
OF THE RUSSIAN ACADEMY OF SCIENCES**

**DEPARTMENT OF THE HISTORICAL
AND PHILOLOGICAL SCIENCES
SECTION OF LANGUAGE AND LITERATURE
OF THE RUSSIAN ACADEMY OF SCIENCES**

LITERATUROVEDCHESKII JOURNAL

ACADEMIC JOURNAL

**Founded by Aleksandr N. Nikolyukin
Published since September 1993
4 issues per year**



**N 3 (65)
2024**

Founder
Institute of Scientific Information for Social Sciences
of the Russian Academy of Sciences

Editorials

Editor-in-Chief: Tatyana N. Krasavchenko – DSc in Philology (Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia)

Deputy Editor-in-Chief: Karina A. Zhul'kova – PhD in Philology (Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia)

Managing Editor: Tatiana G. Yurchenko (Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia)

Editorial Board: Igor' L. Volghin – DSc in Philology (Lomonosov Moscow State University; Maxim Gorky Literature Institute, Moscow, Russia); *Andrei P. Dmitriev* – DSc in Philology (Institute of Russian Literature of the Russian Academy of Sciences, St Petersburg, Russia); *Irina V. Logvinova* – PhD in Philology (A.G. Schnittke Moscow State Institute of Music, Moscow, Russia); *Muireann Maguire* – DSc in Philology (University of Exeter, Exeter, Great Britain); *Vitalii L. Makhlin* – DSc in Philosophy (Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia); *Roman Mnich* – DSc in Philology (University of Warsaw, Warsaw, Poland); *Oleg E. Osovskii* – DSc in Philology (Mordovian State Pedagogical University, Saransk, Russia); *Andrei M. Ranchin* – DSc in Philology (Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian Academy of Sciences, Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia); *Aleksandr N. Senkevich* – DSc in Philology (Moscow, Russia); *Elizaveta V. Sokolova* – PhD in Philology (Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia); *Vera N. Terekhina* – DSc in Philology (A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia); *Vasilii M. Tolmatchoff* – DSc in Philology (Moscow State University, Moscow, Russia); *Elena D. Tolstaya* – DSc in Philology (Hebrew University, Jerusalem, Israel); *Wu Ping* – DSc in Philology (Beijing Normal University, Beijing, China); *Hou Weihong* – DSc in Philology (Institute of Foreign Literature of the Chinese Academy of Social Sciences, Beijing, China); *Aleksei I. Chagin* – DSc in Philology (A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia).

«Literaturovedcheskii zhurnal» is included in the Science Index (RINC); in the List of reviewed scientific publications of the Higher Attestation Commission of Ministry of Education and Science of Russian Federation.

The journal is registered by the Federal Service for Supervision of Communications, Information Technology, and Mass Media, Registration Certificate: PI No. FS 77–36086 dated April 28, 2009.

DOI: 10.31249/litzhur/2024.65.00
ISSN 2073–5561(Print)
ISSN 2949–3897(Online)

СОДЕРЖАНИЕ

Готическая традиция: эстетика и поэтика

<i>Пахсарьян Н.Т.</i> Своеобразие готических мотивов во французских «неистовых» романах	9
<i>Дементьева А.В.</i> Влияние готической драмы на «черный роман»: трагедия Ч.Р. Метьюрина «Бертрам, или Замок Сент-Альдобранда» (1816)	24
<i>Финогенов В.А.</i> Готический хоррор как составляющая романтической иронии Г. фон Клейста	37
<i>Шульц С.А.</i> Трансформации готической традиции и жанрового измерения новеллистичности: Я. Потоцкий («Рукопись, найденная в Сарагосе»), А.С. Пушкин, Н.В. Гоголь («Вий») (Статья первая)	56
<i>Огнева Е.В.</i> Нарушение обета: готическая фабула в португальской литературе 1-й половины XIX в.	74
<i>Попова И.Ю.</i> Английские реакции на литературную готику от Колриджа до Диккенса: пародии или ... ?	87
<i>Ибрагимов К.Р.</i> Готический роман как роман о художнике: «Сингоалла» (1857) Виктора Рюдберга	99
<i>Хачатрян Н.М.</i> Эстетика готического во французской неоромантической прозе	111
<i>Максимов Б.А.</i> Контуры «готического» сюжета в заметках Г.Ф. Лавкрафта	123
<i>Красавченко Т.Н.</i> «Неоготика» модернизма: Дафна Дюморье и ее апокалиптический «экологический» триллер «Птицы»	138

История литературы

<i>Ранчин А.М.</i> Был ли Кузьмище Киянин автором «Слова о полку Игореве»?	156
<i>Осокин М.Ю.</i> Бешенство писцов и мозговой внук. Роль А.П. Сумарокова в елагиномахии и происхождение его титулов	176
<i>Артемьев М.А.</i> Лев Толстой в поэзии Густава Фрёдинга и Джованни Пасколи	202

CONTENTS

Gothic Tradition: Aesthetics and Poetics

<i>Nataliya T. Pakhsarian</i> . The Originality of Gothic Motifs in French “Frenetic” Novels	9
<i>Alisa V. Dement’eva</i> . The Influence of Gothic Drama on the “Black Novel”: C.R. Maturin’s Tragedy <i>Bertram or the Castle</i> <i>of St. Aldobrand</i> (1816)	24
<i>Victor A. Finogenov</i> . Gothic Horror as a Component of Heinrich von Kleist’s Romantic Irony	37
<i>Sergei A. Shul’ts</i> . Transformation of the Gothic Tradition and the Genre Dimension of Novellism: J. Potocky (“Manuscript Found in Zaragoza”), A.S. Pushkin, N.V. Gogol (“Vii”) (Article 1)	56
<i>Elena V. Ogneva</i> . Breaking a Vow: Gothic Plot in Portuguese Literature of the 1 st Half of the 19 th Century	74
<i>Irina Yu. Popova</i> . English Reactions to Gothic Fiction from S.T. Coleridge to Charles Dickens: Parodies or ...?	87
<i>Karina R. Ibragimova</i> . Gothic Novel as a Künstlerroman: Viktor Rydberg’s <i>Singoalla</i> (1857)	99
<i>Nataliya M. Khachatryan</i> . Aesthetics of the Gothic in French Neoromantic Prose	111
<i>Boris A. Maksimov</i> . “Gothic” Plot Outlines in H.P. Lovecraft’s Notes	123
<i>Tatyana N. Krasavchenko</i> . Modernist “Neo-Gothic”: Daphne Du Maurier and Her Apocalyptic “Ecological” Thriller <i>The Birds</i>	138

History of Literature

<i>Andrei M. Ranchin. Was Kuzmishche Kiyanin the Author of The Tale of Igor's Campaign?</i>	156
<i>Mikhail Yu. Osokin. Madness of Writers and Brain's Grandson. Sumarokov's Role in the Elaginomachia and the Origin of his Titles</i>	176
<i>Maksim A. Artem'ev. Leo Tolstoy in the Poetry of Gustav Fröding and Giovanni Pascoli</i>	202

ГОТИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ: ЭСТЕТИКА И ПОЭТИКА

УДК 821.133.1.0

DOI: 10.31249/litzhur/2024.65.01

Н.Т. Пахсарьян

СВОЕОБРАЗИЕ ГОТИЧЕСКИХ МОТИВОВ ВО ФРАНЦУЗСКИХ «НЕИСТОВЫХ» РОМАНАХ

Исследование выполнено в ИНИОН РАН при финансовой поддержке Российского научного фонда (РНФ), проект № 23-28-01727 «У истоков современного жанра хоррора: топос страха в готической литературе Великобритании и Франции». <https://rscf.ru/project/23-28-01727>

Аннотация. Во французском романтизме наряду с концепцией писателя-гения, выражающего свой внутренний мир в художественном слове, развивалось представление о необходимости учитывать вкус читателей, стремиться к популярности, что вызывало критику «промышленной литературы» (Ш. Сент-Бёв). Между тем именно в русле беллетристики прежде всего шло развитие французской «неистойой» прозы конца 1820-х – 1830-х годов. Ориентируясь на английский готический роман, на французский «черный роман» рубежа XVIII–XIX вв., осваивая и присваивая топосы этих произведений, авторы «френетических» сочинений – прежде всего члены «Молодой Франции», – тем не менее трансформировали готическую традицию, обратившись к описанию современных событий, отказавшись от изображения сверхъестественного, фантастического, усилив мотивы и образы жестокого насилия, наделив персонажей-злодеев inferнальным смехом, развивая формы «черного юмора». Таким образом протягивается линия преемственности между «неистовыми» романами XIX столетия и современной литературой «хоррора».

Ключевые слова: готическая традиция; «неистовые» романы; страх; черный юмор; литература «хоррора».

Получено: 15.05.2024

Принято к печати: 10.06.2024

Информация об авторе: Пахсарьян Наталья Тиграновна, доктор филологических наук, профессор кафедры истории зарубежной литературы филологического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова, Ленинские горы, 1, 119991, Москва, Россия; ведущий научный сотрудник отдела литературоведения ИНИОН РАН, Нахимовский проспект, 51/21, 117418, Москва, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-1292-9883>

E-mail: npakhsarian@gmail.com

Для цитирования: Пахсарьян Н.Т. Своеобразие готических мотивов во французских «неистовых» романах // Литературоведческий журнал. 2024. № 3(65). С. 9–23. DOI: 10.31249/litzhur/2024.65.01

Nataliya T. Pakhsarian

THE ORIGINALITY OF GOTHIC MOTIFS IN FRENCH “FRENETIC” NOVELS

Acknowledgements. *The research, carried out in the Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian Academy of Sciences, has been financially supported by Russian Science Foundation (project No. 23-28-01727 “At the origins of contemporary horror genre: topos of horror in gothic fiction”). <https://rscf.ru/project/23-28-01727>*

Abstract. In French romanticism, along with the concept of a genius writer expressing his inner world in an artistic word, the idea of the need to take into account the taste of readers and strive for popularity developed, which caused criticism of “industrial literature” (S. Sainte-Beuve). Meanwhile, it was in the mainstream of fiction that the development of French “violent” prose of the late 1820 s – 1830 s primarily took place. Focusing on the English Gothic novel, on the French “black novel” of the turn of the 18–19th centuries, mastering and appropriating the toposes of these works, the authors of “phrenetic” works – primarily members of “Young France”, nevertheless, transformed the Gothic tradition by turning to the description of modern events, abandoning the depiction of the supernatural, fantastic, strengthening the motives and images of brutal violence, endowing the villainous characters with infernal laughter, developing forms of “black humor”. This is how the line of succession stretches between the “frenzied” novels of the 19th century.

Keywords: Gothic tradition; “violent” novels; fear; black humor; horror literature.

Received: 15.05.2024

Accepted: 10.06.2024

Information about the author: Nataliya T. Pakhsarian, DSc in Philology, Leading Researcher of the Department of Literary Studies, Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian Academy of Sciences, Nakhimovskii Avenue, 51/21, 117418, Moscow, Russia. Professor of Philological Department, Lomonosov Moscow State University, Leninskie Gory, 1, 119991, Moscow, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-1292-9883>

E-mail: npakhsarian@gmail.com

For citation: Pakhsarian, N.T. "The Originality of Gothic Motifs in French 'Frenetic' Novels". *Literaturovedcheskii zhurnal*, no. 3(65), 2024, pp. 9–23. DOI:10.31249/litzhur/2024.65.01

Французская романтическая литература уже в период своего становления развивалась по крайней мере по двум руслам, связанным, по сути, с противостоящими концепциями творчества: одна была связана с представлением о писателе как о гении, индивидуальности, творящей для самовыражения, другая – с процессом демократизации литературы, расширяющей круг авторов и читателей, с ориентацией писателей на вкус публики. По словам А. Глиноера, вскоре после ее возникновения «литература романтической эпохи почувствовала себя в опасности» [22, с. 11], поскольку с высокими элитарными устремлениями писателей соседствовала популярная, «промышленная литература». Полемика о творчестве в условиях развивающегося книжного рынка активно велась по крайней мере с 1829 г. – с появления статьи Ш. Сент-Бёва «О промышленной литературе» (неточно переведенной у нас как «Меркантилизм в литературе») [9, с. 212–233]. Популярность переводов и подражаний английскому готическому роману, а позднее – читательский успех «неистовой (френетической) литературы» способствовал репутации подобных произведений как предназначенных для невзыскательной публики, сочинения такого рода попадали в разряд второстепенной беллетристики. Потому-то серьезное научное изучение этой литературы началось только во второй половине XX столетия.

Как заметил известный исследователь литературной готики Морис Леви: «Мало какие слова пережили столь беспокойную семантическую эволюцию, как слово “готический”. Безусловно, нормально, что термины литературной критики эволюционируют, слова живут и их смысл изменяется. [...] Термин “готический” в конце концов стал обозначать то, что в литературе, на экранах и в

жизни вызывает страх, ужас, отвращение, тревогу или панику» [см.: 22, с. 303]. Во Франции обозначение «готический» не пользовалось большой популярностью, чаще встречался термин «неистовый» (*frénétique*). Автором выражения «неистовая школа» (*école frénétique*) и одним из ее членов считают Ш. Нодье, опубликовавшего статью об этой школе в 1821 г. Любопытно, что для Ш. Нодье, который был не только создателем термина «*frénétique*», но и одним из авторов ранних «френетических» сочинений (каковым был уже роман «Жан Сбогар», 1818, за которым последовали «Смарра» (1821), «Мадемуазель де Марсан» (1832) и др.), этот термин первоначально нес исключительно негативный смысл, означал «деградацию романтизма» [22, с. 67]. Правда, отношение Ш. Нодье к «френетизму» и к романтизму эволюционировало: писатель поначалу «отрекается от френетической литературы, затем жертвует ею, осуждая ее, и наконец, почти восхваляет» [13, с. 70].

Как сам писатель, так и некоторые критики после него, полагали и полагают выражение «неистовый роман» синонимом «готического романа», считают возможным заменять эти определения более распространенными во Франции терминами «роман ужасов», «черный роман» [25, с. 134–175]. В «Словаре французской литературы XIX века» слово *frénétique* определяется как некая форма «черного романтизма» 1830-х годов, «подверженная влиянию английского готического романа» [14, с. 273–274]. Однако более точным кажется представление чешского литературоведа, относящего понятия «френетическая литература», «неистовый роман» к периоду между 1829 и 1840 гг. и прежде всего – к деятельности членов «Молодой Франции» [21, с. 11]. Писатели этого объединения – Жюль Жанен, Шарль Ласейи, Ксавье Форнере, Петрюс Борель и др. «малые романтики» – переросли рамки поэтики «черного романа» и «романа ужасов». В «неистовом романтизме» «использование ужасного... ясно отличается от его функции в готическом или черном романе» [21, с. 13]. В таких романах отсутствует сверхъестественное: ничего похожего на таинственные чудеса читатель не встретит ни у Ж. Жанена, ни у П. Бореля, а, например, фантастической гигантской железной руке из «Замка Отранто» (1764) Х. Уолпола соответствует в «Маге» (1838) А. Эскиро обычная рука, тень которой на стене воспринимается как гигантская. Ужасное в этих произведениях проистекает из дру-

гого источника – из шокирующих фактов современной жизни, где царит жестокость, насилие, нищета, грязь и т.п., так что исследователи порой говорят о «френетическом» реализме или натурализме. Потому в «неистовых» романах непременно присутствует провокативность, стремление эстетически освоить такие стороны действительности, которые доселе не были описаны в литературе и которые способны вызвать отвращение, утверждается «эстетика шока» [27, с. 125]. К тому же для «неистовых» авторов было важно критиковать существующее общество, современную политическую систему. Если готические испытания были предназначены для того, чтобы «гарантировать и восстанавливать общественный порядок», воссоздать «вселенную морального комфорта» [17, с. 249], то «френетические» писатели словно нарочито пренебрегали общественными условностями, вскрывая аморальность окружающего мира. Как следствие, они описывали не неопределенное место и время, или Средневековье, т.е. некий далекий мир – как в готическом романе, а изображали чаще всего совсем недавнее прошлое, современность или же, если обращались к более давним временам, давали указания на исторические документы, на источники сюжета.

Существенную роль в прояснение специфики «неистового романа» внесла и первая специальная монография о нем, появившаяся в 2009 г. [22]. Автор ее рассматривал не только собственно «френетическую литературу», но и предшествующий ей французский вариант готического романа, отличающийся довольно широким спектром источников – от средневековых рыцарских романов, волшебных сказок через барочные кровавые новеллы XVII в., авантюрные романы-мемуары Прево до разбойничьих историй и мелодрам. Разумеется, появление разнообразных переводов английской готической прозы и подражаний ей на рубеже XVIII – XIX столетий также сыграло важную роль в процессе генезиса французского «черного романа». Однако обнаруживается и обратное влияние французских раннеготических произведений на английские: так, Дюкре-Дюминиль, не будучи сам затронут «радклифианством», повлиял на «Роман в лесу» (1791) Анны Радклиф [22, с. 49]. Выделяя две группы «неистовых» сочинений – «классическую» и «романтизированную», А. Глиноер проясняет различие между первой волной френетической литературы, связанной с го-

тическим «радклифианством», и второй, когда французские писатели увлекаются творчеством В. Скотта, Байрона и чуть позднее – Гофмана [22, с. 92–112]. К «романтизированной» френетической литературе или к «черному романтизму» литературовед относит появившиеся в 1829 г. сочинения В. Гюго «Последний день приговоренного к смерти» [5] и Ж. Жанена «Мертвый осел и гильотинированная женщина» [6]. Думается, что оба эти произведения вполне соответствуют поэтике «френетического», если иметь в виду обращенность подобных произведений к изображению современности. Это обстоятельство меняет унаследованные прежде всего от английских романистов конца XVIII в. поэтологические черты, позволяя одному из ученых, знатоков готической традиции, называть французские сочинения 1820–1830-х годов «постготическими» [31, с. 132–136].

В канонических готических произведениях присутствуют характерные макаберные образы и мотивы, которые сохраняются и во френетических романах: это обычно истории насилия, убийства, преследований, преобладание ночных сцен, описание кладбищ, подземелий, тюрем, моргов и т.п. Но как верно указывает Анн Дюпра, «чтобы сделаться зеркалом современного мира, более ужасного в своей реальности, чем самое экстравагантное воображение может представить, роман должен, возможно, прежде всего, избавиться от “черного романического”» [16, с. 73]. Очевидно, исследовательница понимает под «черным романическим» классическую готическую литературу, обращенную к давним легендарным временам, – прежде всего к Средневековью. «Френетические» произведения за редким исключением (прежде всего, это касается «Гана Исландца» (1823) В. Гюго, фабула которого построена на событиях XVII в. [4]) отдают предпочтение описанию современного мира, а этот мир предполагает уменьшение доли лирико-поэтической ностальгии по ушедшей эпохе. Чрезвычайно показательно в этом смысле помещенное в предисловии к «Мертвому ослу» насмешливое рассуждение Ж. Жанена о воображении, которое пытается привить современности готический колорит: «Оно поместит зубцы на четвертом этаже современного городского дома, окружит рвом пол-арпана салата в огороде нантерского фермера... придаст новенькой часовне форму нагромождения руин, приведет белых призраков в раззолоченную спальню, где все отде-

лано мрамором и красным деревом» [6, с. 16–17]. Именно поэтому автор романа заявляет: «Ежели книга моя, на беду, обернулась пародией, то это пародия серьезная, пародия произвольная...» [6, с. 10]. Пародийность, присущая готическому жанру, как верно замечено [18, с. 202], едва ли не изначально, явно меняет свой характер, оказывается освобожденной от той формы смеха, которая скорее смягчает страх, нежели увеличивает его. Если классические готические романы читатели воспринимали почти как сказочные повествования (ср. суждение типографа и книгопродавца Н.-А. Пигоро: «В детстве нас убаюкивали сказки матушки Гусыни; войдя в зрелый возраст, мы оказываемся большими детьми, которых убаюкивают сказки почти того же рода» [30, с. 354]), то «неистовые» сочинения обращены к читателям, убедившимся в том, что «ужасы реального бытия оказываются порой страшней самого изощренного вымысла, и теперь писатели ищут и находят в окружающей жизни немало сюжетов такого рода» [10, с. 439]. «Френические» чудовища – реальные, это люди со звериным обликом и характером, их сближение с животными – метафорично: так, например, Шампавер П. Бореля [2] (причем это не только имя персонажа, но и псевдоним автора) – человек-волк, но это не означает, что перед читателем предстает сказочный оборотень.

«Черный смех», рождение которого относят к XIX в. [20, с. 66], оказывается преобладающей формой смешного в «неистовых романах». Такой смех подчеркивает не условность происходящего, дистанцированность читателей от времени и пространства, как в готическом романе, а приобретает инфернальный характер. Он сосредоточен в устах персонажей – палачей, злодеев, чудовищ, он пугает и составляет органическую часть «эстетики шока»: язвительный смех Гана Исландца из романа В. Гюго, хохот прокурора-убийцы из новеллы Ш. Рабу «Карьера господина прокурора», глумливое хихиканье рыжебородого щеголя, сводящего с ума героя Готье Онюфриуса [3], вкупе с мучительным смехом Шампавера у П. Бореля многократно усиливают макаберную атмосферу «неистовых» историй.

Как уточняет Эмилия Пезар, «романы Анны Радклиф основаны на эстетике ужаса (*terreur*), который никогда не доводится до мерзости кошмара (*horreur*): в конце длительной борьбы между добром и злом побеждает именно добро» [29]. И далее: «Страх,

наивысшая форма которого – ужас (*terreur*), проистекает от ожидания жестокого события и от неуверенности в действительном появлении такого события. Кошмар (*horreur*), напротив, состоит в реакции субъекта перед лицом свершившегося жестокого события или объекта. Он включает омерзение...» [29]. И если во «френетических» произведениях присутствуют характерные макаберные образы и мотивы готических сочинений, то в них усилены мотивы жестокого насилия, картины низких сторон действительности, уродства, нищеты и т.д.

Соответственно, во «френетических» романах меньшую роль играют нарративные клише, общие места, которые в классической готике выполняли функцию смягчения шока, усиления условности рассказываемой истории. Даже традиционные персонажи отмечены в неистовых сочинениях разнообразием, вариативностью. Сказочное превращается во «френетических» романах в фантастическое, ирония – в сарказм¹, так что вряд ли можно считать «Прощенного Мельмота» (1835) Бальзака [1] «иронической переделкой “черного романа”», как полагает Эмилия Пезар [28, с. 21], скорее, это его саркастическая вариация, тем более что в этом произведении «магическая сила не просто преображается в ликвидную ценную бумагу – вексель дьявола – и выставляется на биржевые торги, но в ходе перепродаж она еще и последовательно *падает в цене*, в итоге доходя до смехотворно низкой стоимости» [7, с. 23]. Д. Массоно определяет изменение, которое вносит Бальзак в изображение традиционной темы договора с дьяволом как «саркастическую транспозицию», позволяющую передать «трупный запах угасающего общества» [26, с. 277].

При этом полной автономии «френетического» от «готического» во французских романах не случается, оба элемента присутствуют в «неистовых» сочинениях, придавая их жанровой поэтике черты эклектизма. Особенно ярко это проявляется в раннем романе А. Дюма «Полина» (1838) [15].

Можно заметить, что история восприятия и оценки критикой готической романистики совпадает с историей критической рецепции творчества А. Дюма: лишь во второй половине XX в. стали появляться исследования, не только не принижающие, а напротив,

¹ О различии иронии и сарказма см., например: [24].

высоко ставящие жанрово-эстетические достижения писателя. Помимо многочисленных исторических романов и социально-криминальных романов о современности (прежде всего имеется в виду «Граф Монте-Кристо»), Дюма был и автором нескольких готических сочинений, пока мало изученных [см. об этом: 11]. В раннем романе Дюма «Полина» на первый взгляд, можно обнаружить только традиционные мотивы, идущие еще от готики конца XVIII в.: заглавная героиня – молодая девушка, жертва мужа – злодея и убийцы, ее мучения – тайна, которую пытается разгадать повествователь, место основного действия – разрушенное аббатство и замок в Нормандии, среди событий – жестокое убийство, погребение заживо, пребывание взаперти в подземелье, отравление. Поэтика классического для романного нарратива XVIII в. перволичного повествования также оказывает воздействие на автора «Полины»: роман включает рассказ от лица героев, хотя от готического нарративного канона (где повествование, как правило, ведет один рассказчик и соблюдается хронологическая последовательность) в нарративе Дюма отражается тяга романтизма к фрагментарности и контрастной скачкообразности текста. Вначале вступает сам А. Дюма, встречающий друга, Альфреда де Нерваля, тот рассказывает ему меланхолическую историю своей влюбленности в прекрасную молодую девушку Полину де Мёльен, которая выходит замуж за графа Ораса де Бёзеваля. Через какое-то время Альфред, получивший наследство, решает обосноваться в Англии. Добравшись до Нормандии, он останавливается на ночь в полуразрушенном аббатстве, где становится свидетелем какого-то захоронения и на следующий день узнает о том, что умерла Полина. Однако героиня оказывается жива, хотя злодей-муж запер ее в подвале аббатства и оставил умирать от голода, холода и яда. Далее уже сама Полина, обнаруженная Альфредом в подвале и увезенная им в Швейцарию, раскрывает тайны своего замужества, мучений и мнимой смерти. Завершается же история смертью Полины, которая так и не смогла оправиться после отравления ее мужем-злодеем. Любопытно, что Дюма описывает события 1834 г., т.е. совсем недавно случившиеся, но при этом он медиевизирует современность, придавая ей готические черты: основное действие происходит в пространстве полуразрушенного аббатства, старинного замка, в подземелье. Готическим является и любовный тре-

угольник: невинная жертва – тиран и убийца – влюбленный спаситель. Однако в развитии и характеров персонажей, и самой интриги место ужаса (*terreur*) постепенно занимает «френтический» кошмар (*horreur*): в центре интриги не столько тревожное ожидание опасной ситуации, сколько ее неожиданная реализация – муж-аристократ оказывается разбойником-убийцей, его молодая добродетельная жена становится свидетельницей одного из этих убийств и тем самым подписывает себе приговор. Здесь нет сверхъестественных ситуаций, привидений, оживающих трупов и т.п., но есть сопоставление портретов персонажей с готическими героями: облик Ораса де Бёзевалья напоминает вампира (бледная кожа, неподвижный взгляд темных глаз), Полина из-за отравления становится похожа на призрак, описана ее мучительная агония. Альфред де Нерваль не выполняет до конца свою функцию спасителя, и не только потому, что его возлюбленная умирает: хотя он в конце концов убивает Ораса на дуэли, но противостояние персонажей не вполне манихейская битва Добра со Злом, как это обычно в классической готике. Будучи эгоистически погружен в свои переживания, Альфред сначала даже заподозрил, что муж справедливо наказал Полину, поскольку она, вероятно, изменила ему с другим человеком, усомнился в ее добродетели и, поставив себя на место мужа, даже решил, что он сам убил бы неверную супругу. Любовь не превратилась в спасительную силу, справедливость не была восстановлена, смерть настигла не только злодея, но и его жертву. Тем самым в готическую историю проникают элементы «френтического».

Современные гуманитарии неоднократно фиксировали непреходящую актуальность готической традиции, которая даже окрепла в новых поколениях и в Европе, и на Американском континенте, перешагнув через границы литературы, захватив разные виды искусства и в конце концов став социальным феноменом. В свое время готический и прежде всего «френтический» вариант романтической романистики привлек внимание сюрреалистов [12, с. 117–118; 29]. Антони Глиноер называет литературу и кинематограф ужасов, распространившиеся с 1950 г., «современным неистовым искусством» [22, с. 155], а Элизабет Дюро-Бусе, рассматривая перемены готических мотивов от XVIII к XXI в., пишет о переходе от «легкого озноба» (как реакции на страдания готи-

ческих героев позднего Просвещения) к сильной «дрожии» персонажей новейших романов [19]. Так от классической английской готической романистики через посредство французских «неистовых» романтиков протягивается путь к современной литературе «хоррора».

Список литературы

1. *Бальзак О. де*. Прощенный Мельмот // *Infernaliana*. Французская готическая проза XVIII–XIX веков. М.: Ладомир, 1990. С. 259–290.
2. *Борель П.* Шампавер. Безнравственные рассказы. М.: Наука, 1971. 208 с.
3. *Готье Т.* Онуфриус // *Infernaliana*. Французская готическая проза XVIII–XIX веков. М.: Ладомир, 1990. С. 379–400.
4. *Гюго В.* Ган Исландец. Бюг Жаргаль. М.: Ладомир-Наука, 2013. 708 с.
5. *Гюго В.* Последний день приговоренного к смерти. М.: АСТ, 2020. 320 с.
6. *Жанен Ж.* Мертвый осел и гильотинированная женщина. М.: Ладомир-Наука, 1996. 359 с.
7. *Зенкин С.* Французская готика: в сумерках наступающей эпохи // *Infernaliana*. Французская готическая проза XVIII–XIX веков. М.: Ладомир, 1990. С. 5–24.
8. *Мойсик Н.Г.* Страх как объект эстетической рефлексии в пародиях на готический роман // *Известия Южного федерального университета. Филологические науки*. 2015. № 2. С. 17–25.
9. *Сент-Бёв Ш.* Меркантилизм в литературе // *Сент-Бёв Ш.* Литературные портреты. Критические очерки. М.: Художественная литература, 1970. С. 212–233.
10. *Соколова Т.В.* В духе и стиле «неистового романтизма»: роман Петрюса Бореля «Мадам Потифар» // *Борель П.* Мадам Потифар. М.: Ладомир-Наука, 2019. С. 427–478.
11. *Чекалов К.А.* Александр Дюма и готический роман (К 150-летию со дня смерти писателя) // *Вестник Костромского государственного университета*. 2020. Т. 26. № 3. С. 134–140.
12. *Baudry M.* Roman et surréalisme: histoire d'un (mauvais) genre // *Itinéraire*. 2012. N 1. P. 109–122.
13. *Bray R.* Chronologie du romantisme: 1804–1830. Paris: Boivin, 1932. 240 p.
14. *Dictionnaire des littératures de langue française, XIXe siècle*. Paris: Albin Michel, 1998. 837 p.
15. *Dumas A.* Pauline / ed. annotée et préfacée par Anne-Marie Callet-Bianco. Paris: Gallimard, 2006. 517 p.

16. Duprat A. Le gothique et le roman // Romanesques noirs 1750–1850. Paris: Classiques Garnier, 2018. P. 73–87.
17. Durot-Boucé E. Conclusion // Durot-Boucé E. Le Lierre et la chauve-souris: Réveils gothiques. Emergence du roman noir anglais (1764–1824). Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2004. P. 235–251.
18. Durot-Boucé E. Parodie, burlesque, pastiche: décadence du genre «gothique» dès la fin du XVIII   siècle? // Bulletin de la société d  tudes anglo-américaines des XVII   et XVIII   siècles. 2004. N 58. P. 199–215.
19. Durot-Boucé E. Spectres des Lumières: du frissonnement au frisson. Mutations gothiques du XVIII   au XXI   siècle. Paris: Publibook, 2008. 202 p.
20. Friedemann J. De Melmoth    Gwinplaine: aspects du rire noir romantique // Littératures. 1990. N 22. P. 65–81.
21. Frycer J. La prose frénétique dans la littérature française // Etudes romanes de Brno. 1990. Vol. 20. Iss. 1. P. 9–22.
22. Glin  r A. La littérature frénétique. Paris: PUF, 2009. 275 p.
23. Hommage    Maurice Lévy // Anglophonia. French Journal of English Studies. 2012. N 31. P. 267–315.
24. Karoui J., Aussenac-Gilles N., Benamara F., Belguith L. Le langage figuratif dans le web social: cas de l'ironie et du sarcasme // Workshop Fouille d'opinion dans le Web social. Grenoble, Lyon: Laboratoire ERIC, 2014. P. 1–6.
25. Killen A.M. Le Roman terrifiant ou Roman noir de Walpole    Anne Radcliffe et leur influence sur la littérature française jusqu'en 1840. Paris: Honoré Champion, 1924. 250 p.
26. Massonaud D. Le Melmoth réconcilié de Balzac: une étape dans l'élaboration d'une poétique neuve // Romanesques. Revue du CERLL. 2018. N 10. P. 267–290.
27. Milner M., Pichois Cl. Histoire de la littérature française. De Chateaubriand    Baudelaire. Paris: Flammarion, 1996. 447 p.
28. Pézard E. Melmoth à la banque: la réécriture ironique du roman noir dans Melmoth réconcilié de Balzac // L'argent et le rire noir / ed. Par Florence Fix et Marie-Ange Fougère. Paris: PU de Rennes, 2012. P. 21–34.
29. Pézard E. Un genre fondé sur le «goût de l'atroce». Le romantisme frénétique // Fabula. Les colloques. Les genres littéraires, les genres cinématographiques et leur émotions. 2017. URL: <https://www.fabula.org/colloques/document4094.php> (data ob  r  cia: 03.03.2024).
30. Pigoreau N.-A. Bibliographie biographico-romanc  re. Paris: Pigoreau, 1821. 354 p.
31. Prungraud J. Gothique et décadence. Paris: Champion, 1997. 504 p.

References

1. Bal'zak, O. de. "Proshhennyi Mel'mot" ["Melmoth Reconciled"]. *Infernaliana. Frantsuzskaya goticheskaya proza XVIII–XIX vekov* [*Infernaliana. French Gothic Prose of the 18–19th Centuries*]. Moscow, Lodomir Publ., 1990, pp. 259–290. (In Russ.)
2. Borel', P. *Shampaver. Beznravstvennye rasskazy* [*Champavert. Immoral Tales*]. Moscow, Nauka Publ., 1971, 208 p. (In Russ.)
3. Got'e, T. "Onufrius". *Infernaliana. Frantsuzskaya goticheskaya proza XVIII–XIX vekov* [*Infernaliana. French Gothic Prose of the 18–19th Centuries*]. Moscow, Lodomir Publ., 1990, pp. 379–400. (In Russ.)
4. Gyugo, V. *Gan Islandets. Byug Zhargal'* [*Gan the Icelander. Bug Jargal*]. Moscow, Lodomir-Nauka Publ., 2013, 708 p. (In Russ.)
5. Gyugo, V. *Poslednii den' prigovorennogo k smerti* [*Last Day of a Condemned Man*]. Moscow, AST Publ., 2020, 320 p. (In Russ.)
6. Zhanen, Zh. *Mertyvi osel i gil'otinirovannaya zhenshchina* [*A Dead Donkey and a Guillotined Woman*]. Moscow, Lodomir-Nauka Publ., 1996, 359 p. (In Russ.)
7. Zenkin, S. "Frantsuzskaya gotika: v sumerkach nastupayushchei ehpokhi" ["French Gothic in the Twilight of the Coming Era"]. *Infernaliana. Frantsuzskaya goticheskaya proza XVIII–XIX vekov* [*Infernaliana. French Gothic Prose of the 18–19th Centuries*]. Moscow, Lodomir Publ., 1990, pp. 5–24. (In Russ.)
8. Moisk, N.G. "Strakh kak ob'ekt ehsteticheskoi refleksii v parodiyah na goticheskii roman" ["Fear as an Object of Aesthetic Reflection in Parodies of a Gothic Novel"]. *Izvestiya Yuzhnogo federal'nogo universiteta. Filologicheskie nauki*, no. 2, 2015, pp. 17–25. (In Russ.)
9. Sent-Bev, Sh. "Merkantilizm v literature" ["Mercantilism in Literature"]. *Literaturnye portrety. Kriticheskie ocherki*. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1970, pp. 212–233. (In Russ.)
10. Sokolova, T.V. "V dukhe i stile 'neistovogo romantizma': roman Petryusa Borelya *Madam Potifar*" ["In the Spirit and Style of Frenetic Romanticism: a Novel by Petrus Borel *Madame Putiphar*"]. Borel, P. *Madam Potifar*. Moscow, Lodomir-Nauka Publ., 2019, pp. 427–478. (In Russ.)
11. Chekalov, K.A. "Aleksandr Dyuma i goticheskii roman (K 150-letiyu so dnya smerti pisatelya)" ["Alexandre Dumas and the Gothic Novel: in the 150th Anniversary of the Writer's Death"]. *Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta*, vol. 26, no. 3, 2020, pp. 134–140. (In Russ.)
12. Baudry, M. "Roman et surréalisme: histoire d'un (mauvais) genre". *Itinéraire*, no. 1, 2012, pp. 109–122. (In French)

13. Bray, R. *Chronologie du romantisme: 1804–1830*. Paris, Boivin, 1932, 240 p. (In French)
14. *Dictionnaire des littératures de langue française, XIXe siècle*. Paris, Albin Michel, 1998, 837 p. (In French)
15. Dumas, A. *Pauline*, ed. annotée et préfacée par A.-M. Callet-Bianco. Paris, Gallimard, 2006, 517 p. (In French)
16. Duprat, A. “Le gothique et le roman”, *Romanesques noirs 1750–1850*. Paris, Classiques Garnier, 2018, pp. 73–87. (In French)
17. Durot-Boucé, E. “Conclusion”, *Le Lierre et la chauve-souris: Réveils gothiques. Emergence du roman noir anglais (1764–1824)*. Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, pp. 235–251. (In French)
18. Durot-Boucé, E. “Parodie, burlesque, pastiche: décadence du genre ‘gothique’ dès la fin du XVIIIe siècle?”. *Bulletin de la société d’études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles*, no. 58, 2004, pp. 199–215. (In French)
19. Durot-Boucé, E. *Spectres des Lumières: du frissonnement au frisson. Mutations gothiques du XVIIIe au XXIe siècle*. Paris, Publibook, 2008, 202 p. (In French)
20. Friedemann, J. “De Melmoth à Gwinplaine: aspects du rire noir romantique”. *Littératures*, no. 22, 1990, pp. 65–81. (In French)
21. Frycer, J. “La prose frénétique dans la littérature française”. *Etudes romanes de Brno*, vol. 20, issue 1, 1990, pp. 9–22. (In French)
22. Glinoe, A. *La littérature frénétique*. Paris, PUF, 2009, 275 p. (In French)
23. “Hommage à Maurice Lévy”. *Anglophonia. French Journal of English Studies*, no. 31, 2012, pp. 267–315. (In French)
24. Karoui, J., Aussenac-Gilles, N., Benamara, F., Belguith, L. “Le langage figuratif dans le web social: cas de l’ironie et du sarcasme”. *Workshop Fouille d’opinion dans le Web social*. Grenoble, Lyon, Laboratoire ERIC, 2014, pp. 1–6. (In French)
25. Killen, A.M. *Le Roman terrifiant ou Roman noir de Walpole à Anne Radcliffe et leur influence sur la littérature française jusqu’en 1840*. Paris, Honoré Champion, 1924, 250 p. (In French)
26. Massonaud, D. “Le Melmoth réconcilié de Balzac: une étape dans l’élaboration d’une poétique neuve”. *Romanesques. Revue du CERLL*, no. 10, 2018, pp. 267–290. (In French)
27. Milner, M., Pichois, Cl. *Histoire de la littérature française. De Chateaubriand à Baudelaire*. Paris, Flammarion, 1996, 447 p. (In French)
28. Pézard, E. “Melmoth à la banque: la réécriture ironique du roman noir dans Melmoth réconcilié de Balzac”. *L’argent et le rire noir*, ed. F. Fix et M.-A. Fougère. Paris, PU de Rennes, 2012, pp. 21–34. (In French)

29. Pézard, E. “Un genre fondé sur le ‘goût de l’atroce’. Le romantisme frénétique”. *Fabula. Les colloques. Les genres littéraires, les genres cinématographiques et leur émotions*, 2017. Available at: <https://www.fabula.org/colloques/document4094.php> (date of access: 10.03.2024). (In French)
30. Pigoreau, N.-A. *Bibliographie biographico-romancière*. Paris, Pigoreau, 1821, 354 p. (In French)
31. Prunghaud, J. *Gothique et décadence*. Paris, Champion, 1997, 504 p. (In French)

А.В. Дементьева

**ВЛИЯНИЕ ГОТИЧЕСКОЙ ДРАМЫ
НА «ЧЕРНЫЙ РОМАН»: ТРАГЕДИЯ Ч.Р. МЕТЬЮРИНА
«БЕРТРАМ, ИЛИ ЗАМОК СЕНТ-АЛЬДОБРАНДА» (1816)**

Исследование выполнено в ИНИОН РАН при финансовой поддержке Российского научного фонда (РНФ), проект № 23-28-01727 «У истоков современного жанра хоррора: тонос страха в готической литературе Великобритании и Франции». <https://rscf.ru/project/23-28-01727>

Аннотация. В статье определяется влияние классической готической драмы, в частности трагедии Ч.Р. Метьюрина «Бертрам, или Замок Сент-Альдобранда» (1816), на жанр готического («черного») романа в XIX в. Рассматриваются отечественные и зарубежные исследования, посвященные классической романистике XVIII–XIX вв. в жанре готики, творчеству Метьюрина, а также соотношению драматургии и прозы в готике XVIII–XIX вв. Раскрывается преемственность творчества писателей разных периодов, взаимное влияние драмы и эпоса в готике указанного периода.

Ключевые слова: готическая литература; романистика; драма; европейская литература XVIII–XIX вв.; сюжет; образы и мотивы.

Получено: 20.03.2024

Принято к печати: 20.04.2024

Информация об авторе: Дементьева Алиса Владиславовна, младший научный сотрудник отдела литературоведения Института научной информации по общественным наукам РАН, Нахимовский проспект, 51/21, 117418, Москва, Россия.

E-mail: clavisaturn@gmail.com

Для цитирования: Дементьева А.В. Влияние готической драмы на «черный роман»: трагедия Ч.Р. Метьюрина «Бертрам, или Замок Сент-Альдобранда» (1816) // Литературоведческий журнал. 2024. № 3(65). С. 24–36. DOI: 10.31249/litzhur/2024.65.02

Alisa V. Dement'eva

THE INFLUENCE OF GOTHIC DRAMA ON THE “BLACK NOVEL”: C.R. MATURIN’S TRAGEDY “BERTRAM OR THE CASTLE OF ST. ALDOBRAND” (1816)

Acknowledgements. *The research, carried out in the Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian Academy of Sciences, has been financially supported by Russian Science Foundation (project No. 23-28-01727 “At the origins of contemporary horror genre: topos of horror in gothic fiction”). <https://rscf.ru/project/23-28-01727>*

Abstract. The article defines the influence of classical Gothic drama, in particular the C.R. Maturin’s tragedy “Bertram or the castle of St. Aldobrand” (1816) on the phenomenon of the Gothic novel. The article considers domestic and foreign studies devoted to classic Gothic novels of the 18–19th centuries, the work of Maturin, as well as the relationship between drama and prose in the Gothic literature of 18–19th centuries. The article reveals continuity of the work of writers of different periods and kinds of literature, the mutual influence of drama and epic literature of this epoch related to the Gothic tradition.

Keywords: gothic literature; novels; drama; european literature of 18–19th centuries; plot; images and motifs.

Received: 20.03.2024

Accepted: 20.04.2024

Information about the author: Alisa V. Dement'eva, Junior Researcher of the Department of Literary Studies, Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian Academy of Sciences, Nakhimovsky Avenue, 51/21, 117418, Moscow, Russia.

E-mail: clavisaturn@gmail.com

For citation: Dement'eva, A.V. “The Influence of Gothic Drama on the ‘Black Novel’: C.R. Maturin’s Tragedy *Bertram or the Castle of St. Aldobrand*” (1816). *Literaturovedcheskii zhurnal*, no. 3(65), 2024, pp. 24–36. (In Russ.) DOI: 10.31249/litzhur/2024.65.02

На фоне знаменитых готических романов Анны Радклиф, Мэтью Грегори Льюиса, Чарльза Роберта Метьюрина, Мэри Шелли, Брэма Стокера, переведенных на многие языки, готическая драматургия производит впечатление второстепенной, существовавшей на «заднем плане», хотя в процессе становления готического направления роман и драма развивались параллельно и пользовались схожей популярностью. Например, Хорас Уолпол знаменит прежде всего своим романом «Замок Отранто», значительно менее известна его драма «Таинственная мать». Главным произведением Метьюрина на протяжении веков считается роман «Мельмот Скиталец», редко вспоминают об его драматургии, в частности об имевшей успех при жизни писателя трагедии «Бертрам, или Замок Сент-Альдобранда».

Ее премьера состоялась в лондонском театре «Друри-Лейн» 9 мая 1816 г. не без помощи сэра Вальтера Скотта и лорда Байрона. Роль Бертрама исполнил прославленный Эдмунд Кин (1787–1833), имевший огромный успех у публики. Вскоре после премьеры пьеса была опубликована Джоном Мерреем [2, с. 222–225].

Темы и мотивы этого драматического произведения присутствуют и в романах Метьюрина. На них указывает М.П. Алексеев: «Уже первая сцена пьесы, рассчитанная и на зрительно-театральный эффект, выдает свою близость к готической литературной традиции. Подобная страшная буря, в неистовстве которой суеверные монахи подозревают участие сверхъестественных демонических сил, много раз была изображена в произведениях предшественников Метьюрина, например в “Удольфских таинствах” Анны Радклиф; такая же буря с кораблекрушением и гибелью одного из действующих лиц описана была и самим Метьюрином в его первом романе “Семья Монторио”, открывающем и другие сюжетные аналогии с “Бертрамом”. Особо стоит подчеркнуть сходство бури в “Бертраме” с непогодой, описанной в IV главе первой книги “Мельмота Скитальца”, когда в романе впервые для читателя появляется над гибнущим кораблем освещаемый вспышками молний силуэт Мельмота Скитальца» [2, с. 548].

Поскольку роман был основополагающим жанром готической литературы начиная с XVIII в., то представляется целесообразным говорить об его влиянии на позднее появившиеся в рамках этого направления драматургические произведения. Отдельным

феноменом в истории литературы и театра стали адаптации готических романов в виде пьес. Так, Джеймс Боуден (1762–1839), театральный критик, шекспировед, драматург, автор нескольких оригинальных готических пьес («Тайный суд» – *The Secret Tribunal*, 1795 и др.) и драматических переложений знаменитых готических романов эпохи предромантизма. Он переработал романы А. Радклиф «Роман в лесу» (1791) и «Монах» М.Г. Льюиса (1796) в пьесы, назвав их «Фонтенвилльский лес» (*Fontainville forest*, 1794) и «Аурелио и Миранда» (*Aurelio and Miranda*, 1798). При этом в театральных адаптациях наблюдались заметные расхождения с оригиналами. Для готической драмы характерно полное отсутствие деятельного героя-«рыцаря», противостоящего антагонисту, или снижение его значимости. Основное внимание аудитории должно было быть сосредоточено на противоборстве главной героини со злодеем (например, в «Фонтенвилльском лесу» – с убийцей ее отца). В отличие от «Романа в лесу», где десять из двадцати шести глав отведены описанию долгих странствий Аделины по живописным районам Франции и Швейцарии, в драме Боудена аббатство является ядром хронотопа. Таким образом соблюдается целостность восприятия конфликта зрителем, что восходит к классицистическому единству времени, места и действия в драме [6, с. 152].

Схожий способ построения произведения можно наблюдать и на примере «Бертрама» Метьюрина, где монастырь сменяет замок, однако значительной перемены места действия не происходит. Являясь свидетелем прошлого, аббатство в «Фонтенвилльском лесу» не может не влиять на события, происходящие в настоящем, – подобную роль играет и замок Сент-Альдобранда в «Бертраме». В готической драме в целом обращение к сверхъестественным элементам происходит даже чаще, чем в готических романах. Драматурги стремились акцентировать внимание публики на визуальной части пьесы. В отличие от романа Радклиф, в котором страхи Аделины объясняются ее чрезмерной чувствительностью и воображением, в «Фонтенвилльском лесу» Боудена автор не только не развенчивает эти страхи, но напротив, стремится к усилению мистической атмосферы – героиня сталкивается с призраком [6, с. 153]. Однако другие исследователи считают, что в «Фонтенвилльском лесу», в отличие от первоисточника – романа

А. Радклиф, Боуден меньше обращается к сверхъестественному [15, с. 9–10]. Если проводить параллель с «Бертрамом», несмотря на мрачную, характерно «готическую» атмосферу в драме Метьюрина, там практически не появляется потустороннее. Указывая на влияние Шекспира на драматургию Боудена, как и Метьюрина, исследователи обращают внимание на это обстоятельство, однако трактуют его по-разному. Так, Франческа Саджини утверждает, что решение Боудена сохранить сверхъестественное на сцене свидетельствует о том, что он прислушивается к Шекспиру, превращая свой сценический призрак «не столько в сценическую иллюзию, сколько в образное воплощение творческих и критических замыслов автора». Она отмечает, что акцент готических драматургов на зрелищности нашел отражение в готическом романе, поскольку в обеих формах «тонкость и детализация уступили место гиперболе и грандиозному представлению» [16]. Несмотря на это, пьесы как Боудена, так и Метьюрина подвергались современниками критике как аморальные, идеализирующие порочность. В частности, Колридж усматривал в «Бертраме» преклонение перед греховностью и отсутствие нравственного подтекста, а вместе с тем сходство с ренессансной трагедией [15, с. 4; 11, с. 196–197; 12, с. 95].

При анализе роли и влияния творчества Метьюрина следует уделить внимание и источникам вдохновения писателя. Так, многие особенности (драмы) «Бертрама» свидетельствуют, что, помимо раннеготической литературы и богатой традиции романтизма, сильное влияние на эту драму оказала драматургия Шекспира. «Бертрам» – яркий образец трагедии мести; но наблюдается и более частное проявление связи с творчеством Шекспира – заимствование имен и основы для типажей героев, событий сюжета и деталей обстановки. В первую очередь следует отметить имена главных персонажей, Бертрама и Имогены. Это имена героев так называемых проблемных пьес Шекспира. Граф Бертрам – одно из главных действующих лиц «Все хорошо, что хорошо кончается». Имогена – героиня пьесы «Цимбелин». Но Метьюрин заимствовал у своего великого предшественника не только имена. Определенное влияние заметно в разработке их характеристик. Хотя по сравнению с героями произведений Шекспира оба персонажа словно «вывернуты наизнанку». Так, граф Бертрам в пьесе Шекспира – это «дворянин, гордящийся своей родовитостью и не допускаю-

ший мысли о браке с девушкой низкого положения» [3, с. 470]. Ему навязывают брак, который он расценивает как мезальянс. Бертрам его отвергает и даже бежит прочь. У Метьюрина Бертрам – тоже граф, хоть и изгнанник, он и Имогена также не равны по социальному статусу. Но Бертрам желает обладать возлюбленной и готов бороться за нее. Имогена у Шекспира отказывается от брака с навязанным ей женихом и сбегает из дома в поисках изгнанного возлюбленного, ищет его, переодевшись мужчиной, в то время как в стране бушует война. Это сильная натура, готовая бороться за свое счастье. У Имогены Метьюрина, наоборот, нет ни свободы, ни сил бороться за свободу. Ее судьбу постоянно определяет кто-то другой – отец, затем муж, монахи, Бертрам. Ее индивидуальная воля постоянно подавляется.

Это не единственные, хоть и самые заметные заимствования. Характер Бертрама вбирает в себя черты таких шекспировских антагонистов, как Макбет, Ричард III и мавр Арон из «Тита Андроника», а буря, бушующая в начале пьесы, словно сходит со страниц «Короля Лира» – она так же разрушительна и так же символизирует эмоциональный хаос в душе главного героя. Таким образом, Метьюрин берет уже знакомое любому образованному современнику наследие Шекспира и, отталкиваясь от него, создает новые образы.

Что касается «Бетрама», то, как драма, созданная ранее «Мельмота Скитальца» (1820), он может рассматриваться в качестве источника, оказавшего влияние на главный роман Метьюрина и заложившего основу для него. В этих двух произведениях можно обнаружить общие детали сюжета и сходство образов персонажей. Мотив вынужденного скитальчества главного героя важен как в трагедии, так и в романе. Присутствует кольцевая композиция – Бертрам в начале действия оказывается в тех же краях, откуда был изгнан: «Мельмот Скиталец гибнет у той же скалы над океаном, где он впервые появился читателю в ночь кораблекрушения» [2, с. 568]. Однако место действия трагедии значительно более ограничено, чем все многообразие топоса пути Мельмота в романе. Вставные повести, которые в романе передает тот или иной персонаж-рассказчик, сопоставимы с рассказами Бертрама и Имогены об их прошлом, которое в драме остается «за сценой». Как отмечается, основная сюжетная линия занимает в «Мельмоте Скитальце»

лишь несколько дней, в то время как хронология остальных, весьма многочисленных и подробно описанных событий, относящихся к XVI–XVIII вв., представляется запутанной из-за перебивающих друг друга «вставных повестей» и, как указывает М.П. Алексеев, «обратной перспективы» повествования, несколько раз возвращающей рассказ вспять, к прошлому [2, с. 568]. Гибелью основного персонажа, типичной для трагедии, завершаются и «Бертрам», и «Мельмот Скиталец».

Стоит отметить и монахов в качестве второстепенных персонажей, возникновение топоса монастыря как в драме, так и в романе Метьюрина. Их образы выступают как дополнительный символ традиций, устоев, тяготеющих над главными героями, общественных законов, наперекор которым они идут. Однако резко отрицательное отношение Метьюрина как кальвиниста к католическим монастырям и монашеству гораздо сильнее проявляется в «Рассказе испанца» – одной из «вставных повестей» романа [2, с. 565].

Влияние Метьюрина ощутимо в творчестве французских романтиков, в частности Виктора Гюго. Гюго изучил трагедию Метьюрина «Бертрам» в переводе Тейлора и Нодье, что отразилось в его первом романе «Ган Исландец» (1820), в котором он соединил элементы исторического романа с традициями готического романа. Кроме того, Гюго взял из «Бертрама» многие эпиграфы к главам своего романа [8, с. 616]. Современники отмечали сходство «Гана Исландца» с «Мельмотом Скитальцем» Метьюрина. При этом Р. Брэ утверждает, что именно «Бертрам», а не «Мельмот», повлиял на «Гана Исландца» [10, с. 80].

В обоих романах и трагедии содержатся характерные для готических сочинений образы мрачных героев, жестоких злодеев и невинных жертв, а также исследуются философские и этические темы преступления, наказания, искупления и возмездия. Атмосфера таинственности и страха усиливается фантастическими и неожиданными элементами сюжета, что создает напряженность и приближает неотвратимую развязку.

По замечанию С.Ю. Будехина, в готической драматургии рубежа XVIII–XIX вв., в отличие от елизаветинской и яковинской драматургии, функцию доказательства вины злодея, воззвания к его совести в большинстве случаев выполняют потусторонние силы

(например, жертвы злодеев, ставшие после смерти призраками) [4, с. 19]. Черта трагедии «Бертрам...», заметно отличающая ее от многих других произведений в жанре готики, – отсутствие выраженного элемента сверхъестественного. Он ограничивается суеверным восприятием обстановки действующими лицами (например, монахами, которые подозревают участие демонических сил в наблюдаемой буре). Тем не менее можно сказать, что судьба Бертрама несет на себе отпечаток проклятия, что характерно для готических сюжетов и образов, в частности для образа Мельмота в романе.

В традиционных готических романах злодеем обычно был мужской персонаж из аристократической среды, зачастую наделенный властью. Граф Бертрам – главный злодей в пьесе Метьюрина, происходит из аристократии, однако он уже не наделен властью, «оторван» от общества. Тема эмоциональных мучений и безумия, которые терзают основных героев трагедии – Бертрама и Имогену, – развивается в готической литературе в последующие эпохи. Этот мотив, изначально характерный для литературы романтизма, прослеживается во многих готических прозаических произведениях XIX–XX вв. Например, рассказ Шарлотты Гилман «Желтые обои» (1892) написан от лица женщины, страдающей от послеродовой депрессии.

Классические примеры протагонистов-злодеев, находящихся во власти своих страстей, чья трагическая судьба порождает в них безумие, можно найти в более поздних романах готического направления – «Грозовой перевал» (1847) Эмили Бронте и «Портрет Дориана Грея» (1890) Оскара Уайльда [1, с. 31]. Черты «байронического героя» присутствуют и в образе Хитклифа в «Грозовом перевале», и в образе Бертрама [5, с. 108; 17, с. 200]. При этом сам Байрон в одной из своих трагедий «Вернер, или Наследство» использовал характерные для готики образы, отсылающие и к «Бертраму», среди них – древний замок, страдающие героини [17, с. 200].

Нарастание одержимости, выливающееся в безумие (что проявляется в образах Имогены и Бертрама), – частый мотив и черта образов, созданных Эдгаром Алланом По (новеллы «Овальный портрет», «Падение дома Ашеров», «Сердце-обличитель», «Черный кот», «Система доктора Смоля и профессора Перья») [7, с. 39–41]. Возможное влияние Метьюрина на творчество Э.А. По в новеллах

«Колодец и маятник» (1842), «Бочонок амонтильядо» (1846), включая темы казни, мести, отмечает и Алексеев [2, с. 598–599].

Отдельно стоит отметить неоднозначность главного женского образа в трагедии. Готические произведения традиционно включают героиню, страдающую от руки злодея. Для женских образов, особенно в ранних готических романах, характерны одиночество, печаль, беззащитность. При этом такие персонажи достаточно схематичны и представляют собой некое воплощение добродетелей. Яркий пример – Матильда в «Замке Отранто» Хораса Уолпола, чья преданность отцу, несмотря на его тиранию, делает ее беспомощной и обреченной. Имогена, главная героиня «Бертрама», объединяет в себе черты традиционного готического женского персонажа, «девы в беде», готовой быть верной своему долгу дочери, жены, матери; ее запретное чувство к Бертраму оказывается слишком сильным. Несмотря на стремление следовать долгу и покориться судьбе, Имогена не может принять ни одну сторону. В отличие от Матильды в «Замке Отранто» Уолпола, ее смерть предвращается не всепрощением и обретением покоя, напротив – Имогена сходит с ума в результате своих страданий. Таким образом, Метьюрин усложняет классический тип готической героини, наделяя ее большей психологической глубиной. При этом сохраняется полная зависимость ее от окружающих мужских персонажей [5, с. 105–109].

Причиной несчастья героев трагедии Метьюрина оказывается не только безудержность страстей; воля Сент-Альдобранда, представителя старых аристократических порядков, обрекает Бертрама на изгнание, а Имогену – на судьбу, противоречащую ее чувствам и устремлениям. Бросить же вызов обществу смог только Бертрам.

Б. Эванс, один из первых исследователей XX в., отнесших драму «Бертрам» к готической традиции, в книге «Готическая драма от Уолпола до Шелли» (1947) выделил ключевые темы, мотивы, особенности сюжета и системы образов «Бертрама», обратив особое внимание на байронические черты героя и тем самым показав связь байронизма с готической традицией. Исследователь английской драматургии XIX в. Джозеф Донахью также рассматривает «Бертрама» как готическую драму, тем не менее, отмечая

нетипичную для готики глубину характера главного героя [5, с. 101–102].

Среди британских романистов XIX в., испытавших влияние трагедии Метьюрина, можно назвать Бенджамина Дизраэли. Так, он ввел в роман «Эндимион» (1880) мотив безумия – один из его персонажей, миссис Ферраре, сходит с ума. Считается, что образцом для Дизраэли послужило безумие шекспировской Офелии [9, с. 687]. Но вполне возможно влияние или, по меньшей мере, параллель с аналогичным мотивом безумия в финальной сцене «Бертрама». Косвенное указание на это дает сам Дизраэли, сообщая, что героиня Имогена получила свое «романтическое имя» благодаря следующему обстоятельству: когда она родилась, ее отец «исполнял роль мужа героини в трагедии Метьюрина “Замок Альдобранда”», и публика, очарованная «вдохновением Кина», была в восторге от представления [9, с. 687].

Таким образом, проясняется первоначальная сценическая история «Бертрама» и раскрывается влияние пьесы Метьюрина на творчество романистов XIX в.

Учитывая рассмотренные источники, трагедия Метьюрина «Бертрам, или Замок Сент-Альдобранда» может быть включена в число произведений, оказавших воздействие на прозу готического направления XIX в., в особенности в формировании и развитии образов основных персонажей и усилении психологизма. В частности, заметно влияние этой драмы на развитие образа «байронического героя», усложнение образов женских персонажей, мотивы безумия, мести, уменьшение элемента сверхъестественного, что проявляется в творчестве различных прозаиков XVIII–XIX вв., как непосредственно связанных с готической традицией, так и не близких к ней, включая таких влиятельных авторов, как Э.А. По, Э. Бронте, В. Гюго, О. Уайлд.

Список литературы

1. Абдужаббарова Л.М. Мотив «оживающего» портрета как элемент «готического» в романе О. Уайльда «Портрет Дориана Грея» // Международный научный журнал «Символ науки». 2022. № 12–1. С. 31–32.

2. Алексеев М.П. Ч.Р. Метьюрин и его «Мельмот Скиталец» // *Метьюрин Ч.Р. Мельмот Скиталец*. 2-е изд. М.: Наука, 1983. С. 639–641.
3. Аникст А.А. Шекспир. Ремесло драматурга. М.: Советский писатель, 1974. 470 с.
4. Будехин С.Ю. Влияние английской трагедии мести на готическую драматурию. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2018. 20 с.
5. Будехин С.Ю. Мотивы мести и безумия в готической драме Ч.Р. Метьюрина «Бертрам» // Вестник Российского университета дружбы народов. Сер.: Литературоведение, журналистика. 2016. № 4. С. 101–111.
6. Будехин С.Ю., Игнатьев О.В. Готический роман и драма. «Роман в лесу» А. Радклиф и «Фонтенвилльский лес» Дж. Боудена // Балтийский гуманитарный журнал. 2018. Т. 7. № 24(5). С. 117–126.
7. Калошина А.В. Мотив безумия в художественной философии Эдгара Аллана По // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. 2016. № 11–2. С. 39–41.
8. Пахсарьян Н.Т. Ранний Гюго и готическая традиция во французской литературе // Гюго В. Ган Исландец. Бюг Жаргаль. М.: Ладомир, 2013. С. 579–633.
9. Чекалов И.И. Художественная проза Бенжамина Дизраэли // *Дизраэли Б.* Сибилла. М.: Ладомир, 2015. С. 443–696.
10. Bray R. Chronologie du romantisme. 1804–1830. Paris: Ancienne Librairie Furne Boivin & Cie, 1932. 238 p.
11. Burdett S. The Arms-Bearing Woman and British Theatre in the Age of Revolution, 1789–1815. London: Palgrave Macmillan. 2023. 293 p.
12. Callaghan M., Howe A. Romanticism and the Letter. London: Palgrave Macmillan. 2020. 277 p.
13. Cochrane C. The Haunted Theatre: Birmingham Rep, Shakespeare and European exchanges // *Cahiers Elisabethains: A Journal of English Renaissance Studies*. 2018. Vol. 96. N 1. P. 75–88.
14. Panagiotopoulou M. Shadows and sparks in Wuthering Heights. A damned lover of the Victorian era reminiscent of ancient tragedy // *Orbis Litterarum*. 2020. Vol. 75. N 5. P. 247–259.
15. Penich J. Conservative Propaganda in the Shakespearean Gothic of James Boaden. Ottawa: University of Ottawa, 2012. 112 p.
16. Saggini F. The Gothic Novel and the Stage: Romantic Appropriations // Review 19: www.nbol-19.org [электронный ресурс]. URL: https://www.review19.org/view_doc.php?index=427 (дата обращения: 29.05.2024).
17. The Encyclopedia of Romantic Literature / ed. by F. Burwick. Chichester: Wiley-Blackwell, 2012. 1776 p.

References

1. Abduzhabbarova, L.M. "Motiv 'ozhivayushchego' portreta kak element 'goticheskogo' v romane O. Uail'da *Portret Doriana Greya*" ["The Motive of the 'Coming to Life' Portrait as an Element of the 'Gothic' in O. Wilde's Novel *The Picture of Dorian Gray*"]. *Mezhdunarodnyi nauchnyi zhurnal "Simvol nauki"*, no. 12–1, 2022, pp. 31–32. (In Russ.)
2. Alekseev, M.P. "Ch. R. Met'yurin i ego *Mel'mot Skitalets*" ["Ch. R. Maturin and his *Melmoth the Wanderer*"]. Met'yurin, Ch. R. *Mel'mot Skitalets* [*Melmoth the Wanderer*]. Moscow, Nauka Publ., 1983, pp. 639–641. (In Russ.)
3. Anikst, A.A. *Shekspir. Remeslo dramaturga* [Shakespeare. *The Playwright's Craft*]. Moscow, Sovetskii pisatel' Publ., 1974, 470 p. (In Russ.)
4. Budekhin, S. Yu. *Vliyanie angliiskoi tragedii mesti na goticheskuyu dramaturgiyu. Avtoref. dis. ... kandidata filologicheskikh nauk* [The Influence of the English Tragedy of Revenge on Gothic Drama. Abstract of the thesis of the PhD in Philology]. Moscow, 2018, 20 p. (In Russ.)
5. Budekhin, S. Yu. "Motivy mesti i bezumiya v goticheskoi drame Ch. R. Met'yurina 'Bertram'" ["Motives of Revenge and Madness in Gothic Drama 'Bertram' of Ch. R. Maturin"]. *Vestnik Rossiiskogo universiteta družby narodov. Ser.: Literaturovedenie, zhurnalistika*, no. 4, 2016, pp. 101–111. (In Russ.)
6. Budekhin, S. Yu., Ignat'ev, O.V. "Goticheskii roman i drama. *Roman v lesu A. Radklif i Fontenvill'skii les Dzh. Boudena*" ["Gothic Novel and Drama. *A Novel in the Forest* by A. Radcliffe and *Fontenville Forest* by J. Bowden"]. *Baltiiskii gumanitarnyi zhurnal*, vol. 7, no. 24(5), 2018, pp. 117–126. (In Russ.)
7. Kaloshina, A.V. "Motiv bezumiya v khudozhestvennoi filosofii Ehdgara Allana Po" ["The motive of madness in the artistic philosophy of Edgar Allan Poe"]. *Aktual'nye problemy gumanitarnykh i estestvennykh nauk*, no. 11–2, 2016, pp. 39–41. (In Russ.)
8. Pakhsar'yan, N.T. "Rannii Gyugo i goticheskaya traditsiya vo frantsuzskoi literature" ["Early Hugo and the Gothic Tradition in French Literature"]. Gyugo, V. *Gan Islandets. Byug Zhargal* [*Hans of Iceland. Bug-Jargal*]. Moscow, Lodomir Publ., 2013, p. 579–633. (In Russ.)
9. Chekalov I.I. "Khudozhestvennaya proza Benzhamina Dizraehli" ["Prose Fiction of Benjamin Disraeli"]. *Dizraehli B. Sibilla* [*Sybil*]. Moscow, Lodomir Publ., 2015, pp. 443–696. (In Russ.)
10. Bray, R. *Chronologie du romantisme. 1804–1830* [*Chronology of Romanticism. 1804–1830*]. Paris, Ancienne Librairie Furne Boivin & Cie Publ., 1932, 238 p. (In French)

11. Burdett, S. *The Arms-Bearing Woman and British Theatre in the Age of Revolution, 1789–1815*. London, Palgrave Macmillan, 2023, 293 p. (In English)
12. Callaghan, M., Howe, A. *Romanticism and the Letter*. London, Palgrave Macmillan, 2020, 277 p. (In English)
13. Cochrane, C. “The Haunted Theatre: Birmingham Rep, Shakespeare and European Exchanges”. *Cahiers Elisabethains: A Journal of English Renaissance Studies*, vol. 96, no. 1, 2018, pp. 75–88. (In English)
14. Panagiotopoulou, M. “Shadows and sparks in Wuthering Heights. A damned lover of the Victorian era reminiscent of ancient tragedy”. *Orbis Litterarum*, vol. 75, no. 5, 2020, pp. 247–259. (In English)
15. Penich, J. *Conservative Propaganda in the Shakespearean Gothic of James Boaden*. Ottawa, University of Ottawa, 2012, 112 p. (In English)
16. Saggini, F. *The Gothic Novel and the Stage: Romantic Appropriations*. Review 19: www.nbol-19.org. Available at: https://www.review19.org/view_doc.php?index=427 (date of access: 29.05.2024). (In English)
17. *The Encyclopedia of Romantic Literature*, ed. by F. Burwick. Chichester, Wiley-Blackwell, 2012, 1776 p. (In English)

В.А. Финогенов

ГОТИЧЕСКИЙ ХОРРОР КАК СОСТАВЛЯЮЩАЯ РОМАНТИЧЕСКОЙ ИРОНИИ Г. ФОН КЛЕЙСТА

Аннотация. В статье рассматриваются готические мотивы у Г. фон Клейста, проявляющие себя как на внутреннем, так и внешнем уровне. Характерный для готики взгляд на мир как пространство хаоса, где происходит ряд случайных катастрофических событий, перед лицом которых человек цепенеет от ужаса, становится одним из неизменных мотивов всего творчества писателя. Заимствовав многие образы из произведений готического направления, в первую очередь «Монаха» М.Г. Льюиса, Клейст гиперболизирует их и использует в пародийном ключе. Готическая эстетика у Клейста прочно связана с иронией и черным юмором, которые позволяют автору занять отстраненную игровую позицию в отношении своих произведений и читателя; это идеологически сближает Клейста с йенским романтизмом.

Ключевые слова: Г. фон Клейст; М.Г. Льюис; готика; трагедия; хоррор; ужасы; романтизм; пародия; романтическая ирония.

Получено: 20.04.2024

Принято к печати: 15.05.2024

Информация об авторе: *Финогенов* Виктор Анатольевич, младший научный сотрудник, Институт научной информации по общественным наукам РАН, Нахимовский проспект, 51/21, 117418, Москва, Россия.

E-mail: p_jh@mail.ru

Для цитирования: *Финогенов В.А.* Готический хоррор как составляющая романтической иронии Г. фон Клейста // Литературоведческий журнал. 2024. № 3(65). С. 37–55. DOI: 10.31249/litzhur/2024.65.03

Victor A. Finogenov

GOTHIC HORROR AS A COMPONENT OF HEINRICH VON KLEIST'S ROMANTIC IRONY

Abstract. The article examines Gothic motifs in the works of Heinrich von Kleist, both on the internal and external levels. The Gothic view of the world as a space of chaos, where a series of random catastrophic events occur, in the face of which a person becomes numb with horror, becomes one of the recurring motifs of the writer's entire work. Having borrowed many images from the works of the Gothic movement, primarily "The Monk" by M.G. Lewis, Kleist hyperbolizes them and uses them in a parodic manner. Kleist's Gothic aesthetics is strongly associated with irony and black humor, which allow the author to take a detached playful position in relation to his works and the reader; this ideologically brings Kleist closer to Jena romanticism.

Keywords: Heinrich von Kleist; Matthew Gregory Lewis; Gothic literature; tragedy; horror; romanticism; parody; romantic irony.

Received: 20.04.2024

Accepted: 15.05.2024

Information about the author: Victor A. Finogenov, Junior Researcher, Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian Academy of Sciences, Nakhimovsky Avenue, 51/21, 117418, Moscow, Russia.

E-mail: p_jh@mail.ru

For citation: Finogenov, V.A. "Gothic Horror as a Component of Heinrich von Kleist's Romantic Irony". *Literaturovedcheskii zhurnal*, no. 3(65), 2024, pp. 37–55. (In Russ.) DOI: 10.31249/litzhur/2024.65.03

К концу XVIII в. многие мотивы из английских готических романов были адаптированы немецкой литературой, получив распространение в произведениях авторов «Бури и натиска», а также в массовой литературе. В период раннего романтизма они наиболее отчетливо воплотились в новеллах Л. Тика и сказках братьев Гримм; в дальнейшем эта линия романтизма получила продолжение у Клейста и Э.Т.А. Гофмана. Немецкие авторы в свою очередь оказывали обратное влияние на переживавший расцвет английский готический роман. От британской готики немецкую отличает преобладание малых жанровых форм, в особенности баллады. В прозе спектр несколько шире, поскольку включает в себя «расказы, новеллы, романы и сказки» [9, с. 2].

Что касается большой формы, то немецкий роман ужасов (Schauerroman) не тождественен «готическому роману», считаясь более пессимистичным. Но основа обоих жанров зиждется на пугающе-мистической стороне Средневековья и включает в себя одни и те же элементы (замки, призраки, гробницы и т.д.). Параллели между творчеством Клейста и литературой готического направления еще с 1820-х годов отмечались критикой. В 1828 г. после постановки «Семейства фон Шроффенштейн» в Ганновере в *Dresdner Abendzeitung* появился критический отзыв некоего Гольбейна, в котором пьеса названа «драмой ужаса» (Schauerstück), «слишком богатой на готические ужасы и пугающие сцены» [8, с. 30].

Как можно увидеть по первому произведению Клейста, трагедии «Семейству фон Шроффенштейн», именно готическое направление дало изначальный толчок для его развития в качестве самостоятельного автора. В новеллах и драмах Клейста представлен полный калейдоскоп готических топосов (замки, пещеры, подземелья), персонажей (рыцари, ведьмы, призраки, ангелы) и фабульных элементов (тайные трибуналы, пытки, казни, безумие, инцест). Но средневековый антураж – для Клейста скорее удобный фон, чем жанровая необходимость, поскольку и в тех его произведениях, где действие происходит в современности или вообще в мифологическое время, структурные элементы готического хоррора проявляют себя с не меньшей выразительностью. Атмосфера страха и напряжения в большинстве случаев венчается шокирующим событием, а там, где присутствует благополучная развязка, примирение всегда выглядит натянутым и надуманным, поскольку внутренний ужас никуда не исчезает и не может прекратиться даже со смертью героев. Как пишет П. Бриджуотер, «герои Клейста обнаруживают себя отрезанными от внешнего мира невидимым барьером, становясь тем самым заложниками собственных эмоций» [8, с. 51].

Роман М.Г. Льюиса «Монах», вызвавший скандальную реакцию после публикации в 1796 г., оказал значительное влияние на Клейста. Литературные связи между Льюисом и немецкими писателями неоднократно исследовались, а художественная история «Семейства Шроффенштейн» тесно связана с Льюисом. В изначальной версии пьесы Клейста «Семейство Гонорес» (Die Familie

Ghonorez) действие также разворачивается в Мурсии, а имена многих персонажей напрямую переносятся из романа Льюиса. Переместив действие из средневековой Испании в Германию, Клейст тем самым дистанцируется от вдохновившего его первоисточника. Обоих писателей сближало и то, что их произведения оказывали шокирующее воздействие на публику того времени, затрагивая обычно умалчиваемые темы вроде инцеста и изнасилования, или, как в случае «Пентесилеи», людоедства.

Первую драму Клейста нередко критиковали за фабульные несуразности, но они как раз показывают, что он использовал готические мотивы не по прямому назначению, а как своего рода прием литературной игры, специально усиливая наиболее отталкивающие и мрачные элементы хоррора, – что парадоксальным образом уводит фабулу в область комического. Сама завязка пьесы, начинающейся с заупокойной мессы, торжественного хора и клятв мести над телом погибшего ребенка, сразу же бросает читателя в мир разворачивающейся катастрофы. Но, несмотря на вызывающую подачу материала, «Семейство Шроффенштейн» назвать кровавой трагедией или трагедией мести не получается – чего-то все время не хватает. Поддерживать накал страстей постоянно на одном уровне просто невозможно. Значительная часть пьесы представляет собой череду безуспешных попыток разобраться в том, что же произошло на самом деле, – но персонажи не слышат друг друга; ограниченность, невозможность коммуникации станет одной из характерных черт последующих пьес Клейста. Непосредственные события драмы и в самом деле могут вызывать недоумение: десятилетний Петер, сын графа, тонет в реке и фактически подвергается расчленению со стороны трех посторонних лиц, а Агнес, наследница другого графа, в не меньшем одиночестве купается в горной реке среди лесной чащи. Это типично клейстовский мотив – метафора человеческого тела (в особенности обнаженного и незащищенного), которое подвергается ужасам внешнего воздействия, подменяя собой страдания души. Отсюда и постоянная тяга Клейста к сценам насилия и физического разрушения телесной оболочки, болезненный эротизм, который отличается от тех же мотивов Льюиса большей утонченностью. Готика находит выход в обращении к внешнему, и Клейст по-своему развивает эту идею, скрывая внутреннюю глубину за нагроможде-

нием вычурных образов и двусмысленных реплик. Как пишет А.В. Карельский, «Клейстовский герой живет под двумя давлениями: жестокого мира вне его и глубочайшего напряжения в нем самом» [1, с. 152].

Персонажи пьесы находятся как будто в туманной пелене. Постоянные сомнения, влиянию которых практически не подвержен разве что главный идеолог мщения, Руперт, не могут замедлить стремительного хода кровавых расправ. Осмысленность происходящих в пьесе событий ставится под сомнение – весь сюжет начинает восприниматься как безумное наваждение. Но Клейст избегает трагического, равно как и готического модуса, постоянно снижая пафос до уровня абсурда. Характерна сцена, где глава враждующей ветви Сильвестр обсуждает с женой смерть их сына, якобы отравленного Рупертом. Этот эпизод, в котором зеркально отражается ситуация с погибшим сыном самого Руперта, сводится к откровенному фарсу, что предвещает трагикомический финал пьесы. Орудием убийства предположительно послужила «бутылка с ананасовыми консервами» («Ein Fläschgen eingemachten Ananas» [7, с. 108]), которых вдобавок еще отведала и кошка. Дальнейшие размышления на этот счет приводят Сильвестра к парадоксальному выводу: «То есть ананас не навредил кошке, а мне [навредил] твой персик, который ты сама для меня приготовила?» («Denn die Ananas hat doch der Katze nicht / Geschadet, aber mir dein Pfirsich, den / Du selbst mir zubereitet?» [7, с. 108]). Вряд ли Клейст мог считать еще неизвестный южноамериканский фрукт и экзотические персики обыкновенным блюдом средневековых швабских феодалов. Это один из ярких примеров комического снижения: мотив ядовитого зелья характерен для готической литературы, но Клейст подменяет яд забродившими персиками. Заключение Оттокара в башне (типичный готический мотив) и его бегство оттуда при помощи успешного прыжка с высоты напоминает чудесное спасение Кетхен из горящего замка, где она остаётся невредимой благодаря вмешательству ангела. Надо отметить, что при первом прыжке в порыве безудержной тяги к графу фом Штраль она переломала ноги, хотя прыгала всего лишь из окна своего дома; Клейст дает отсылку к «Семейству Шроффенштейн», явно смеясь над аналогичным эпизодом в своей первой драме.

Развязка, за которую пьесу критиковали больше всего, — обнаружение и опознание отрезанного мизинца утонувшего мальчика обычно трактуется критикой как нелепый сюжетный поворот. Характерно, что Клейст делает старую колдунью Урсулу вдовой могильщика — в этом опять можно обнаружить нарочитое усиление мистико-готической образности и ее материализацию, а также травестиrowание шекспировских образов из «Макбета» и «Гамлета». Старуха следит за качеством варева, приготавливаемого ее дочкой Барнабой, а главный герой, Оттокар, вне себя от нетерпения желает убедиться, что отрезанный человеческий палец в ведьминском котле и в самом деле принадлежит его брату, — что сняло бы обвинения с Сильвестра в убийстве мальчика, позволило бы самому Оттокару жениться на Агнес и примирить враждующие семьи. Но его восклицания «Детский палец! Лишь бы он оказался мизинцем! Лишь бы пальцем Петера! (*«Ein Kindesfinger! Wenn's der kleine wäre! Wenn's Peters kleiner Finger wäre!»*) [7, с. 207]), если визуализировать ситуацию, приводят к сугубо комическому эффекту. То, что для разрешения главной сюжетной интриги была выбрана максимально отталкивающая картина, можно рассматривать как дань готической традиции. Но у Клейста, доводящего эстетику безобразного до предельного для своего времени уровня, это выглядит откровенной пародией как на готику, так и на жанр трагедии в целом.

Все события пятого акта разворачиваются в замкнутом и темном пространстве пещеры, традиционном топосе готических произведений. Недаром и в «Монахе» развязка происходит среди склепов в монастырских подземельях. Темная замкнутая среда формирует удушающую атмосферу слепоты и безысходности, которая усилена появлением клейстовского Короля Лира — слепого старика Сильвия, деда Агнес, которого тащит за собой обезумевший Йоханн, незаконный сын Руперта. Полное отсутствие взаимодействия между персонажами достигает своего апогея, когда обе пары родителей впотьмах пытаются опознать тела убитых своими отцами детей. Евстахия удивленно восклицает: «Удвоились? Трупы моего сына!» (*«Doppelt? Die Leiche meines Sohnes!»*) [7, с. 257]). Трагический накал сцены снимается макабрическим комизмом ситуации и приобретает гротескную форму. Эскалация семейной вражды между двумя родственными ветвями, послужившая фа-

бульной завязкой, буквально оказывается высосанной из пальца, – можно сказать, из того самого отрезанного детского мизинчика. Злорадная реплика ведьмы «То, что вы убили друг друга, – ошибка» («Wenn ihr euch todtschlagt, ist es ein Versehen» [7, с. 263]) подводит итог нагромождению случайных обстоятельств, которые нельзя считать следствием трагического рока. Карельский пишет о «неслучайности трагического развития событий, определяемого вьевшимся в души героев комплексе недоверия» [1, с. 166–167]). В драме, которую некоторые исследователи называют «варварской версией “Ромео и Джульетты”» [12, с. 122], шекспировское высокое примирение уступает место пустоте. Клейст отказывается от «принципа конечного просветления» в трагедии, делая ее «именно незавершенной, длящейся» [1, с. 144]. Гибель влюбленных молодых людей теряет экзистенциальный смысл, оставшиеся персонажи никак не меняются и остаются в оковах своих иллюзий внутри материализованной Клейстом платоновской пещеры, навсегда отрезанные друг от друга и от реальности. В этой метафоре и заключается истинный трагизм пьесы, заслоненный нарочито абсурдной, ложно-готической фабулой.

Детальное внимание к странным мелочам и затушевывание того, что, казалось бы, должно считаться главным, сразу же становится одной из заметных черт авторского стиля Клейста. Вводя откровенно неправдоподобные элементы и всячески их подчеркивая, во всех своих произведениях он создает неустойчивый образ мира, где в любой момент может произойти все что угодно, – самой яркой иллюстрацией этому станет «Землетрясение в Чили». Как пишет Ф. Франк о «Ватеке» У. Бекфорда, в «онтологически ненадежной и двусмысленно обманчивой готической вселенной все моральные нормы перевернуты или искажены, а всеобщая тьма может похоронить все без предупреждения и в любой момент» [10, с. 157]. Эту ключевую установку готической литературы Клейст делает одной из опор своего творчества. При этом можно не согласиться с Карельским в том, что «Семейство Шроффенштейн» – «трагедия бескомпромиссная, сопротивляющаяся всякому приукрашиванию», которая «ударила в мир йенских утопий и веймарской гармонии» [1, с. 146]. В этой безысходности на помощь как раз приходит символика йенского романтизма и, главным образом, концепция романтической иронии. Как писал

Ф. Шлегель, «ирония – это ясное сознание вечной подвижности, бесконечно полного хаоса» [5, с. 360]. По словам Шлегеля, «даже в совершенно популярных жанрах, как, например, в пьесах, мы требуем иронии; мы требуем, чтобы события, люди, короче говоря, вся игра жизни действительно бралась и изображалась как игра» [5, с. 394]. Клейст это делает в полной мере: временная условность и фантазмагоричность его миров позволяет сохранить дистанцию, превращая сюжет в подобие аллегии. Даже если речь идет о современности, то, как в случае с «Землетрясением в Чили» или «Обручением в Сан-Доминго», Клейст выбирает максимально экзотические декорации. Именно ирония и позволяет сгладить впечатление от чрезмерных ужасов и беспредельного трагизма, которые в противном случае были бы просто карикатурой на готическую литературу – в типичный образец которой «Семейство Шроффенштейн» превратилось в прозаической обработке Льюиса, заключившего клейстовскую фабулу целиком в рамки готической эстетики.

Льюис использовал первое анонимное издание «Семейства Шроффенштейн» при написании своего романа «Недоверие, или Бланш и Осбрайт» (*Mistrust; Or, Blanche and Osbright*, 1808). На родине Льюис нередко воспринимался посредником, адаптировавшим «иностранные, в особенности немецкие идеи для английской аудитории» [13, с. 28]. Переделку Льюиса Л.Ф. Пек называет «образцом немецкой романтической литературы, переработанной для английского рынка готической литературы» [15, с. 12]. Сохранив общую канву, Льюис усилил именно эту составляющую немецкой пьесы, переделав ее в «полномасштабную готическую мелодраму» [8, с. 41]. Во-первых, он превратил клейстовского Руперта (Рюдигера в романе) в классического готического злодея, тогда как в первоисточнике он предстает жестоким и авторитарным человеком, чья трагичность коренится в собственном заблуждении и духовной слепоте. Во-вторых, Льюис практически полностью изменил финальную часть. Он сохранил мотив переодевания влюбленных в пещере, но, в отличие от Клейста, развернул трагическую развязку в достаточно предсказуемую последовательность событий, приводящую всех персонажей к неутешительному финалу. Наконец, прозаическая форма позволила Льюису, больше стремившемуся к эмоциональному эффекту, чем к философскому,

ввести характерные экспрессивные описания в стиле «Монаха». Эта переработка служит лучшим свидетельством того, что Клейст, при всей узнаваемости образов и следовании внутренним принципам готики, далеко выходит за ее рамки; этому также поспособствовала совсем нетипичная для готической литературы форма трагедии. Если в первой пьесе еще чувствуется скованность и подражание образцам, то в дальнейшем Клейст сумеет дистанцироваться от жанровых ограничений и авторитета предшественников. Ключевое различие между Клейстом и Льюисом сформулировал К. Гутке: у английского писателя мотивировка событий напрямую связана с атмосферой описываемой эпохи, «тогда как в случае Клейста трагедия проистекает из сущности самих людей и их отношения к действительности, не будучи связанной с миром Средневековья» [11, S. 111]. Несовпадение фабульного плана со смыслом произведения и радикальное смещение акцента в сторону внутреннего конфликта героев станет одной из наиболее ярких особенностей авторского стиля Клейста – вне зависимости от того, какую тему он выбирал.

Романтизированные образы Средневековья у Клейста, изначально навеянные рыцарской литературой второй половины XVIII в., переключаются из одного произведения в другое. В «Семействе Шроффенштейн» уже отчетливо намечен путь к сказочной условности «Кетхен из Гейльбронна», антиисторический характер которой позволяет сгладить фабульные несуразности. Работа над условно мифологическими сюжетами «Амфитриона» и «Пентесилеи» развязала ему руки в плане интерпретационной смелости. В своей «большой исторической рыцарской пьесе» Клейст обращается к иной грани Средних веков: готическая образность «Семейства Шроффенштейн» сменяется христианско-мистериальной. Не хоррор, а божественное провидение, нарочито условное, становится сюжетным стержнем этой драмы.

Но и в «Кетхен из Гейльбронна» также немало готических аллюзий. В первую очередь, это сцена тайного суда, отсылающая к «Гёцу фон Берлихенгену» И.В. Гёте и ряду рыцарских романов, например, «Германну фон Унна» К. Науберт [8, с. 44]. Заседание неслучайно напоминает Кетхен Страшный суд – один из характерных клейстовских мотивов: «Закутанные с головы до ног, / Сидят, как будто это страшный суд» [2, с. 258] («Vermummt von Kopf zu

Füßen sitzen sie, Wie das Gericht, am Jüngsten Tage, da!» [6, с. 25]). Но после столь драматической завязки действие разворачивается совсем не в готическом направлении. Главным антагонистом становится фальшивая телом и душой Кунигунда – типичная сказочная злодейка, стремящаяся сжить героиню со свету. Ее угрозы в самом финале драмы воспринимаются скорее в гротескно-комичном ключе: «Мор, смерть и месть! Вы мне за это поношение поплатитесь!» [2, с. 350] («Pest, Tod und Rache! Diesen Schimpf sollt ihr mir büßen!» [6, с. 198]). Злодейство Кунигунды исходит из ее внешней формы, в отличие от таких драматических героев Клейста, как Пентесилея, – там бестиальная сущность героини, превратившейся в алчущее мести и крови чудовище, вырывается наружу и становится источником готического ареола драмы, пародируя тем самым образы подобных мстителей, которые встречались в немецкой готической литературе, в частности в творчестве Х.Ф. Шленкерта и И.Ф. Арнольда [8, с. 43]. Аналогичная ситуация, хотя и в менее утрированной форме, – в «Михаэле Кольхаасе», где герой в жажде мести выходит далеко за рамки человеческих норм; ничтожный повод с лошадьми становится причиной превращения героя в карающего ангела и приводит к катастрофе практически национального масштаба с тысячами жертв.

Ироническая интенция Клейста в пьесе проявляет себя даже на уровне ремарок. Обращает на себя внимание локация в четвертом действии, где происходит главное объяснение между Кетхен и графом фон Штраль: «Место, густо заросшее деревьями у внешней, полуразрушенной стены, опоясывающей замок. На переднем плане куст бузины, образующий как бы естественную беседку, под ним каменное ложе, покрытое соломенной циновкой, на ветках развешаны для просушки сорочка, пара чулок и т.п.» [2, с. 320]. Типично готические картины замка и разрушенных стен перемежаются с идиллическими и пасторальными образами, а затем и бытовым описанием. На подобных контрастах построена вся внутренняя динамика пьесы. Как и в случае с «Семейством Шроффенштейн», для воплощения пародийной интенции Клейст прибегает к гиперболизации легко узнаваемых литературных штампов – здесь он использует чрезвычайно банальный сюжетный ход, где героиня оказывается незаконной дочерью императора. К мотиву

тайны Клейст вернется в «Поединке» и «Михаэле Кольхаасе», причем в последней новелле она так и не будет разрешена.

Жанр новеллы с быстрой динамикой действия позволяет Клейсту бросить героев в пучину стремительно разворачивающихся событий, где, лишенные возможности выбора, они действуют согласно своим внутренним установкам, о которых порою можно лишь догадываться. Внутренние изменения героев Клейста вообще проследить довольно непросто. Зачастую создается впечатление, что меняются лишь внешние обстоятельства, а персонажи остаются прежними, просто они полнее раскрывают уже заложенную в них сущность; это представляется косвенным отражением предестинации в протестантской этике.

Новелла «Поединок» в отдельных чертах повторяет сюжетную коллизию «Кетхен из Гейльбронна», и снова фоном служат псевдосредневековые антиисторичные декорации. Здесь присутствует типичный готический антагонист, граф Якоб Рыжебородый – злодей-братоубийца, не гнушающийся никакими низостями ради того, чтобы отвести от себя обвинения. В остальном эта новелла использует шаблоны, заимствованные из многочисленных произведений на рыцарскую тематику. Главный герой Фридрих фон Трота, защищающий честь оклеветанной Якобом дамы и смертельно раненный в ходе судебного поединка, чудесным образом выздоравливает, а преступный граф гниет заживо от ничтожной царапины и гибнет. Но исцеление не может спасти Фридриха и его возлюбленную Литтегарду от казни по закону. Для Клейста не имеет значения, что к концу XIV в., времени действия новеллы, смертная казнь за проигранный судебный поединок была давно отменена и что сожжение заживо тем более не практиковалось в подобных случаях. «Поединок» относится к числу менее изучаемых произведений Клейста, но для него тоже характерно парадоксальное развязывание сюжетного узла. Ирония этой новеллы заключается в том, что сохраняется двусмысленность – неясно, спасены ли герои в силу случайного стечения обстоятельств, благодаря которому невинность героини стала очевидной, или же свершилась воля божественного закона. Сказочный финал с торжествующей справедливостью напоминает концовку «Кетхен из Гейльбронна» и снова отмечен присущей Клейсту избыточностью.

Экспозиция новеллы «Землетрясения в Чили» в точности повторяет финал «Поединка». Приговор уже вынесен, и герои – незадачливые любовники Херонимо и Хосефа – находятся на пороге неизбежной гибели: для Хосефы сожжение (Feuertod) из милости вице-короля заменено на обезглавливание, жителям не терпится посмотреть на казнь, а отчаявшийся Херонимо фактически уже вешается. В этой новелле хорошо видно влияние Льюиса, поскольку Клейст переосмысляет сюжетную линию дона Раймонда и Агнес, также уличенной в прелюбодеянии в стенах монастыря и подвергнутой за это страшному наказанию. То, что происходит вслед за этим, – идеальный, доведенный до предела, новеллистический поворот: «вдруг с ужасным грохотом, словно обрушился небесный свод, провалилась большая часть города, похоронив под своими обломками все, что было там живого» [2, с. 550]. Описание рушащегося мира у Клейста – явственная картина апокалипсиса, катастрофы вселенского масштаба: ад уже здесь, на земле. Чудесное спасение и воссоединение героев, уничтожение города лицемеров – будто бы напоминает благое вмешательство providения, как это было в «Поединке». Но кровавая бойня во второй части новеллы возвращает все в исходные позиции: спасение героев оказывается случайностью, а их гибель – закономерностью. Стихия природы сменяется стихией толпы и принимает форму массового религиозного психоза.

Гора трупов в новелле – это жертвы абсолютно бессмысленные, лишённые искупительной функции; погибшие Хосефа, Херонимо, донья Костанца, ребенок дона Фернанадо напоминают как убитых своими родителями Агнес и Оттокара, так и растерзанного Пентесилеей Ахилла. Клейст опять вступает в диалог с Льюисом и готической традицией. Гибель виновных монахинь в романе Льюиса от рук взбунтовавшейся толпы восстанавливает гармонию (хотя погибают и невинные), что больше характерно для готической эстетики. Толпой Льюиса изначально движет жажда справедливого наказания, а толпой Клейста – животный страх перед непостижимым, следствием которого становится бесконтрольный выплеск агрессии. Личность сталкивается лицом к лицу с остальным человечеством, готовым его разорвать на части в прямом и переносном смысле, – неслучайно в своих письмах Клейст характеризовал мир как ад, где человек человеку волк. Это уже совсем

не готический, а романтический образ, причем доведенный до иступленной крайности. В отличие от классического готического нарратива, обычно представляющего собой замкнутую композицию, и в противовес новеллистической традиции, Клейст делает конец новеллы максимально открытым. Спасение маленького бастарда Хосефы и Херонимо как будто должно сгладить впечатление от чудовищной резни. Но финал ироничен и выдержан в духе черного юмора: потерявшему собственного сына-младенца от рук разъяренного отребья, дону Фернандо «почти казалось, что он должен радоваться тому, что случилось» [2, с. 562]. В этом «почти» – весь сарказм клейстовского стиля, настоящий пуант этой новеллы. Прием, навязанный судьбой несчастным родителям, трагически лишившимся родного ребенка, – чем он впоследствии отплатит своим усыновителям?

На этот вопрос Клейст отвечает своей другой новеллой, «Найденыш», где исходная ситуация во многом повторяет «Землетрясение в Чили»: больной чумой Николо становится причиной гибели родного сына Антонио Пиаки. Это произведение также наполнено множеством отсылок к роману Льюиса, о чем подробно пишет в своей статье К. Янсен. В первую очередь обращает на себя внимание заимствование имен. Роли матери и запрещенного объекта вожделения, «которые у Льюиса были разделены между Эльвирой и Антонией» [13, с. 53], Клейст объединяет в лице мачехи Эльвиры, причем Николо, во многом напоминающий Амброзио, также «берет на себя роль дьявола» [13, с. 51], в кульминационной сцене облачающегося в костюм рыцаря с портрета, покойного возлюбленного Эльвиры. Это отсылка к портрету Мадонны в «Монахе», обличье которого принял адский дух, чтобы соблазнить Амброзио. Николо использует готическую маску для осуществления своего злодеяния в сцене попытки изнасилования. Пиаки, разmozживший голову Николо и приговоренный за это к казни, отказывается от исповеди и отрекается от права на спасение, выказывая желание терзать своего мучителя в аду, уподобляясь дантевскому Уголино. Пожалуй, это самая мрачная новелла Клейста, завершающаяся могильным холодом, – Пиаки вешают «в полной тишине» [3, с. 297].

Иначе обстоит с «Михаэлем Кольхаасом» – именно в этой новелле лучше всего видно, как формальные черты готики Клейст

превращает в литературную игру. Сюжетная линия с цыганкой, уже ближе к финалу врывающаяся в юридические дебри истории судебной тяжбы, напоминает отрезанные пальчики в «Семействе Шпроффенштейн». Старуха, мистическим образом связанная с героем и, более того, похожая на его покойную жену, – самая стандартная заявка на некую семейную тайну, которая должна быть раскрыта в конце произведения; тут снова вспоминается «Монах», где Амброзио предсказуемо оказывается братом и сыном своих жертв. Записка цыганки, в которой содержится информация о судьбе рода саксонского курфюрста, должна спасти жизнь герою – но Кольхаас отказывается воспользоваться этой возможностью и проглатывает ее прямо перед казнью. Вводя абсолютно банальные для литературы той эпохи образы и мотивы, Клейст сознательно не дает им логического завершения. Падающий в обморок саксонский курфюрст – это разочарованный читатель, над ожиданиями которого насмехается автор. Неразгаданные загадки для Клейста – не просто литературная игра, но и символ ограниченности художественного слова как такового.

В «Локарнской нищенке» Клейст во многом повторяет тот же прием, что и в «Михаэле Кольхаасе», используя привычную литературную схему, но не доводя ее до конца. Самая короткая из новелл Клейста, почти анекдот, по форме – наиболее готическое его произведение, в котором присутствуют все необходимые клише. Родовитый аристократ, старинный замок в Италии, дурной поступок, повлекший за собой проклятие, призрак. И финал – наказанный смертью герой и очередной горящий замок, напоминающий аналогичные картины в «Михаэле Кольхаасе» и «Кетхен из Гейльбронна». Подожженные замки присутствуют и в других произведениях Клейста. В «Кетхен из Гейльбронна» подобный поворот событий связан мстостью рейнграфа Кунигунде, а в «Михаэле Кольхаасе» с расправой Михаэля над ближними юнкера фон Тронка. Начиная с «Замка Отранто» Х. Уолпола картина замка, рушащегося за грехи владельца, прочно входит в готический канон.

На двух страницах «Локарнской нищенки» Клейст схематично воспроизводит сюжет «Замка Отранто» и многих готических романов, что, безусловно, делает «Локарнскую нищенку» пародией на этот жанр. Но тем отчетливее бросаются в глаза отличия.

В первую очередь, нищенка – это просто нищенка, а вина маркиза в ее смерти очень сомнительна, поскольку он всего лишь потребовал от нее переместиться из одного места комнаты в другое, а травма, повлекшая ее смерть, выглядит скорее как несчастный случай – что напоминает завязку «Семейства Шроффенштейн». Далее, обстоятельства обнаружения призрака опять-таки чисто случайны: если бы маркиз не поселил в этой неиспользуемой комнате гостя через несколько лет, он бы и дальше не подозревал о наличии скромного привидения скончавшейся старушки. Решение маркиза поджечь себя вместе с замком радикально решает как вопрос привидения, так и все прочие экзистенциальные проблемы. Финал новеллы резко выбивается из канона благодаря своей подчеркнутой неоднозначности, вызванной несоответствием героев новеллы – маркиза и нищенки – породившей их традиции: «На первый взгляд нищенка торжествует, полностью уничтожая маркиза и его замок; с другой стороны, маркиз тоже может рассматриваться как победитель» [16, S. 289], поскольку ценой своего самопожертвования он лишает призрака «локационной привязки» [14, S. 87], – тем самым готическая история заканчивается, так толком и не начавшись, – то же, что произошло с линией цыганки в «Михаэле Кольхаасе».

Характерна мотивировка поступка маркиза: «...доведенный ужасом до высшей степени возбуждения, взял свечу, и, так как жизнь ему опостылела, с четырех концов поджег замок» [2, с. 596]). Из текста следует, что главной причиной самоубийства героя стала усталость от жизни, притом что непосредственным поводом послужил аффект. Романтическая ирония, представляющая собой, по Шлегелю, «органическое слияние чувственного и интеллектуального начал» [4, с. 30], находит свое воплощение в лице маркиза, физически и духовно испепеленного резким столкновением обеих сил, по отдельности не представляющим для человека смертельной опасности. Из-за этого романтическая ирония, по Шлегелю, для Клейста не может служить выходом из экзистенциального кризиса, поскольку она не приближает человека к гармоничному постижению мира, а наоборот, усиливает разлад в его сознании. Как пишет И.В. Черданцева, «ирония возникает тогда, когда скрытая “поэтическая” мысль завершается в умолкании, вследствие того, что в виду имеется нечто иное, чем высказываемое»; такой

«иронический оборот от беспорядка к единству свойственен, например, концовкам произведений Клейста» [4, с. 89]. Белые кости маркиза, сложенные местными жителями на месте гибели нищенки, — это как раз одна из наиболее ярких иллюстраций подобного сюжетного поворота и отражение особого характера клейстовской иронии, аналогичными примерами которой служат столь же двусмысленные финалы «Семейства Шроффенштейн», «Поединка», «Землетресения в Чили», «Михаэля Кольхааса».

Многозначность произведений Клейста строится на структуре самого языка текста, тогда как романтическое двоемирие, характерное, например, для Гофмана, у него совершенно отсутствует. Инфернальная сила для Клейста — лишь фабульное обрамление, аналогичное стихийному бедствию в «Землетресении в Чили». В «Локарнской нищенке» эта сила служит катализатором грядущей катастрофы, олицетворяя непостижимое знание; ужас от невозможности его постичь приводит героя к гибели. Эти мотивы, связанные с рецепцией Клейстом кантовской философии и с мыслями о неустойчивом положении человека в мире, повторяются в большинстве его произведений, — но «Локарнская нищенка» отличается большим радикализмом в воплощении этих мотивов. Встав на путь отказа от бытия, маркиз тем самым повторяет судьбу Кольхааса, Пиаки, Пентесилеи и Густава из «Обручения на Сан-Доминго». Иррациональные силы редко присутствуют у Клейста — помимо «Локарнской нищенки», они появляются только в «Кетхен из Гейльбронна». Наличие иррационального начала невозможно без веры в начало рациональное, а с этим у Клейста, как известно, были большие проблемы.

Человек, попадающий в мир хаоса и беспомощный перед лицом непостижимых сил, становится героем произведений как готики, так и немецкого романтизма, которые пересекаются по ряду аспектов и оказывают друг на друга влияние. Клейст как будто переходит грань в смаковании отвратительных подробностей: выбитые мозги, отрезанные пальцы, каннибализм и т.д. создают ощущение гротеска, избыточности кошмара. Нагнетания страха Клейст добивается при помощи приемов, заимствованных из произведений готического толка, но сама идея ужаса у него выходит далеко за пределы готических мотивов. Готический хоррор нивелируется у Клейста иронией, в чем он показательно следует за

установками романтиков, вольно или невольно реализуя идеи главного идеолога йенцев Ф. Шлегеля. Чистая готика не предполагает иронии как движущей силы, тогда как у Клейста она зачастую выходит на первый план. В дальнейшем такая концепция работы с готическим материалом будет продолжена Гофманом – самым ярким примером служит его роман «Эликсиры сатаны», фабульно выросший из того же «Монаха»; Гофман использует готический канон, но, как и у Клейста, избыточность ужасов становится основным приемом, позволяющим ему подняться над жанровыми условностями и сделать иронию одной из ключевых характеристик его романа.

Список литературы

1. *Карельский А.В.* Драма немецкого романтизма. Москва: Медиум, 1992. 336 с.
2. *Клейст Г. фон.* Драмы. Новеллы. Москва: Художественная литература, 1969. 622 с.
3. Немецкая романтическая повесть: в 2 т. Т. 2. М.; Л.: Academia, 1935. 493 с.
4. *Черданцева И.В.* Ирония: от понятия к методу философствования, или До чего доводят философов насмешки: курс лекций. Екатеринбург: Банк культурной информации, 1999. 166 с.
5. *Шлегель Ф.* Эстетика. Философия. Критика: в 2 т. Т. 1. М.: Искусство, 1983. 479 с.
6. *Kleist H. von.* Das Käthchen von Heilbronn oder die Feuerprobe: ein großes historisches Ritterschauspiel. Berlin: Realschulbuchhandlung, 1810. 198 S.
7. *Kleist H. von.* Die Familie Schroffenstein. Bern, Zürich: Heinrich Gessne, 1803. 265 S.
8. *Bridgewater P.* Kleist and Gothic // Oxford German Studies. Vol. 39. N 1. 2010. P. 30–53.
9. *Crawford H., Worley L.K.* The German Gothic: Introduction // Colloquia Germanica. Vol. 42. N 1. 2009. P. 1–3.
10. *Frank F.S.* The Gothic Vathek: the Problem of Genre Resolved // Vathek & The Escape from Time: Bicentenary Revaluations. New York: AMS Press, 1990. P. 157–172.
11. *Guthke K.S.* Englische Vorromantik und Deutscher Sturm und Drang. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1958. 231 S.
12. *Hamburger M.* Reason and Energy. London: Routledge & Kegan Paul, 1957. 322 p.

13. Jansen P.K. "Monk" Lewis' und Heinrich von Kleist // Kleist-Jahrbuch. 1984. S. 25–54.
14. Niehaus M. Das Bettelweib von Locarno. Vorschlag für eine neue Nutzung eines Lesebuchtextes // Der Deutschunterricht. N 5. 2008. S. 80–88.
15. Peck L.F. An Adaptation of Kleist's "Die Familie Schroffenstein" // The Journal of English and Germanic Philology. Vol. 44. N 1. 1945. P. 9–11.
16. Selbmann R. Das Bettelweib von Locarno. Schuld und Sühne? // Kleist-Jahrbuch. 2013. S. 280–291.

References

1. Karel'skii, A.V. *Drama nemetskogo romantizma* [Drama of German Romanticism]. Moscow, Medium Publ., 1992, 336 p. (In Russ.)
2. Kleist, G. fon. *Dramy. Novelly* [Dramas. Novellas]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1969, 622 p. (In Russ.)
3. *Nemetskaya romanticheskaya povest'* [German Romantic Story]: in 2 vols. Moscow, Leningrad, Academia Publ., vol. 2, 1935, 493 p. (In Russ.)
4. Cherdantseva, I.V. *Ironiya: ot ponyatiya k metodu filosofstvovaniya, ili Do chego dovodyat filosofov nasmeshki: kurs lektsii* [Irony: from concepts to the method of philosophizing, or what ridicule brings philosophers to: a course of lectures]. Ekaterinburg, Bank kul'turnoi informatsii Publ., 1999, 166 p. (In Russ.)
5. Shlegel', F. *Ehstetika. Filosofiya. Kritika* [Aesthetics. Philosophy. Criticism]: in 2 vols. Moscow, Iskusstvo Publ., vol. 1, 1983, 479 p. (In Russ.)
6. Kleist, H. von. *Das Käthchen von Heilbronn oder die Feuerprobe: ein großes historisches Ritterschauspiel*. Berlin, Realschulbuchhandlung, 1810, 198 S. (In German)
7. Kleist, H. von. *Die Familie Schroffenstein*. Bern, Zürich, Heinrich Gessne, 1803, 265 S. (In German)
8. Bridgewater, P. "Kleist and Gothic". *Oxford German Studies*, no. 1, vol. 39, 2010, pp. 30–53. (In English)
9. Crawford, H., Worley, L.K. "The German Gothic: Introduction". *Colloquia Germanica*, no. 1, vol. 42, 2009, pp. 1–3. (In English)
10. Frank, F.S. "The Gothic Vathek: the Problem of Genre Resolved". *Vathek & The Escape from Time: Bicentenary Revaluations*. New York, AMS Press, 1990, pp. 157–172. (In English)
11. Guthke, K.S. *Englische Vorromantik und Deutscher Sturm und Drang*. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1958, 231 S. (In German)

12. Hamburger, M. *Reason and Energy*. London, Routledge & Kegan Paul, 1957, 322 p. (In English)
13. Jansen, P.K. “‘Monk’ Lewis’ und Heinrich von Kleist”. *Kleist-Jahrbuch*, 1984, S. 25–54. (In German)
14. Niehaus, M. “Das Bettelweib von Locarno. Vorschlag für eine neue Nutzung eines Lesebuchtextes”. *Der Deutschunterricht*, no. 5, 2008, S. 80–88. (In German)
15. Peck, L.F. “An Adaptation of Kleist’s ‘Die Familie Schroffenstein’”. *The Journal of English and Germanic Philology*, no. 1, vol. 44, 1945, pp. 9–11. (In English)
16. Selbmann, R. “Das Bettelweib von Locarno. Schuld und Sühne?”. *Kleist-Jahrbuch*, 2013, S. 280–291. (In German)

С.А. Шульц

© Шульц С.А., 2024

**ТРАНСФОРМАЦИИ ГОТИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ
И ЖАНРОВОГО ИЗМЕРЕНИЯ НОВЕЛЛИСТИЧНОСТИ:
Я. ПОТОЦКИЙ («РУКОПИСЬ, НАЙДЕННАЯ
В САРАГОСЕ»), А.С. ПУШКИН, Н.В. ГОГОЛЬ («ВИЙ»)
(Статья первая)**

Аннотация. Еще в начале романтической эпохи Потоцкий наметил то, что будет так или иначе значимо для Пушкина и Гоголя: рецепцию готики, гипермножественную систему рассказчиков, пафос субъективности, литературность, жанровое измерение новеллистичности. Отдельные элементы рецепции готики – не только в связи с Потоцким – заметны в пушкинских «Борисе Годунове», «Полтаве», «Выстреле», «Пиковой даме» и др., а также в «Вие» и др. произведениях Гоголя. Готические элементы проступают через сквозные мотивы искушения, спасения души, а также разнообразных таинственных приключений духовно-этического характера. Колдовской трактир в романе Потоцкого выступает предвестием поместья ведьмы из «Вия». Герои Потоцкого и Гоголя становятся жертвами дьявольского искушения, хотя в его реальности нельзя быть уверенным до конца. В жанровом плане в названных текстах преобладает измерение новеллистичности, предполагающее акцентированное использование потенциала новеллы в разных его модификациях. Гоголю ближе сервантесовская версия ренессансной новеллы, родственная метафизической притче. Потоцкий ближе различным вариантам ренессансной новеллы в целом.

Ключевые слова: готика; новеллистичность; система рассказчиков; пафос субъективности; дьявольское искушение; спасение души.

Получено: 10.05.2024

Принято к печати: 08.06.2024

Информация об авторе: Шульц Сергей Анатольевич, доктор филологических наук, независимый исследователь, Ростов-на-Дону, Россия.
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3429-6714>

E-mail: s_shulz@mail.ru

Для цитирования: Шульц С.А. Трансформации готической традиции и жанрового измерения новеллистичности: Я. Потоцкий («Рукопись, найденная в Сарагосе»), А.С. Пушкин, Н.В. Гоголь («Вий») (Статья первая) // Литературоведческий журнал. 2024. № 3(65). С. 56–73.

DOI: 10.31249/litzhur/2024.65.04

Sergei A. Shul'ts

© Shul'ts S.A., 2024

**TRANSFORMATION OF THE GOTHIC TRADITION
AND THE GENRE DIMENSION OF NOVELLISM:
J. POTOCKY ("MANUSCRIPT FOUND IN ZARAGOZA"),
A.S. PUSHKIN, N.V. GOGOL ("VII")
(Article 1)**

Abstract. Even at the beginning of the romantic era, Potocky outlined what would be one way or another significant for Pushkin and Gogol: the reception of the Gothic, a hypermultiple storyteller system, the pathos of subjectivity, literariness, genre dimension of novellism. Certain elements of the Gothic reception – not only in connection with Potocky – are noticeable in Pushkins' *Boris Godunov*, *Poltava*, *Shot*, *The Queen of Spades*, etc., as well as in *Vii* and other works of Gogol. Gothic elements appear through cross-cutting motifs temptation, salvation of the soul, as well as various mysterious adventures of a spiritual and ethical nature. The witch's tavern in Potocky's novel is a harbinger of the estate of the witch from *Vii*. The heroes of Potocky and Gogol become victims of the devil's temptation, although one cannot be completely sure of its reality. In terms of genre, the novelistic dimension prevails in these texts, suggesting an accentuated use of the potential of the short story in its various modifications. Gogol is closer to the Cervantes version of the Renaissance short story, akin to the metaphysical parable. Potocky is closer to various versions of the Renaissance short story as a whole.

Keywords: Gothic; novellism; storyteller system; pathos of subjectivity; devil's temptation; salvation of the soul.

Received: 10.05.2024

Accepted: 08.06.2024

Information about the author: Sergei A. Shul'ts, DSc in Philology, Independent Researcher, Rostov-on-Don, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3429-6714>

E-mail: s_shulz@mail.ru

For citation: Shul'ts, S.A. "Transformation of the Gothic Tradition and the Genre Dimension of Novellism: J. Potocky ('Manuscript Found in Zaragoza'), A.S. Pushkin, N.V. Gogol ('Vii') (Article 1)". *Literaturovedcheskii zhurnal*, no. 3(65), 2024, pp. 56–73. (In Russ.)

DOI: 10.31249/litzhur/2024.65.04

Вопрос о творческой преемственности между Я. Потоцким и Пушкиным, поставленный преимущественно на основе рецепции романа Потоцкого «Рукопись, найденная в Сарагосе»¹, нужно дополнить рассмотрением роли готики для обоих писателей. Кроме того, жанровое измерение новеллистичности, значимое для романа польского автора, сыграло важную роль также и в пушкинском творчестве. Через косвенное воздействие Пушкина – но также и прямую – должна быть осмыслена роль Потоцкого и для творчества Гоголя, немало интересовавшегося польской культурой².

Сразу же надо отметить скрытую антинаполеоновскую направленность романа в целом: он так или иначе соотнесен с эпизодом поражения Наполеона в Испании [11]. Кроме того, при создании романа, видимо, был учтен факт отказа Наполеону в браке великой княгиней Екатериной Павловной, которая назвала его затем корсиканским чудовищем. Имплиcitный антинаполеоновский пафос «Рукописи...» противостоит узурпации, продавливанию идей Французской революции 1789 г., разрушению национальных государств, идее мнимого величия, своеволия и т.п. Если Пушкин

¹ В рецепции Пушкиным творчества Потоцкого отмечали значение пушкинского стихотворения «Альфонс садится на коня...» Высказывались предположения, что отдельные мотивы романа Потоцкого присутствуют в других произведениях Пушкина («Дубровский», «Каменный гость», «Влюбленный бес», «В уединенной хижине лампада...») [20]. См. также: [4; 7]. Однако отклики Пушкина на «Рукопись...» не ограничиваются только названными текстами.

Потоцкий работал над текстом романа с конца XVIII в. до конца жизни (1815). До 1847 г. (до первой публикации полного текста в переводе на польский язык; изначальная авторская версия на французском затем затерялась) в свет выходило три незавершенных фрагмента романа по-французски: 1805, 1813, 1814; подробнее см.: [11].

² Вопрос об отношении Гоголя к Потоцкому не ставился никогда, хотя важность темы «Гоголь и польская культура» признана: [17]. На важность темы обратил внимание автора этих строк в 1993 г. Г.Д. Гачев.

иногда отдавал дань «величию» Наполеона, то Гоголь рассуждал иначе (в сохранившихся редакциях второго тома «Мертвых душ» Гоголь сближает современные ему разлады в стране с хаосом наполеоновского нашествия 1812 г.).

Мир метаисторической фактичности в романе Потоцкого – чаще не просто фон, а требующая особого раскрытия основа. Уже каждый акт наррации в романе Потоцкого несет скрытые культурно-исторические аллюзии. Этот момент близок сюжетности Пушкина и Гоголя. Исторические события нередко присутствуют в готике для повышения масштаба поднимаемых духовно-этических вопросов.

С.С. Аверинцевым показано, что первые тексты готической линии в XVIII веке обратили на себя внимание прежде всего разрушением привычной, устоявшейся традиции нормативного изображения. В готических текстах вместо «эталонного» изображения (лишенного каких-либо «шероховатостей») появляется изображение, содержащее «нарушения», отходы от «канона» [1]. Тем самым уже ранней готикой пересмотрен принцип изображения человека и мира: в последних приоткрывается нечто, несводимое к устоявшемуся представлению. Сочетание «неправильностей» и в изображаемом (описываемом предмете), и в изображении (манере, методе письма) определяет готическую линию как попытку обновления искусства. В связи с замечанием Аверинцева становится очевидно, что готика формируется преимущественно в рамках «литературности» как заведомо вознесенной над реальностью риторической самозамкнутости, опоры на предшествующую традицию³.

Уже то, что текст романа представляет собой якобы воспроизведение некоей «найденной в Сарагосе» «рукописи», призван подчеркнуть прежде всего его «литературность» как независимость от реальности, замкнутость на себе же самом.

Основа жанрового содержания готики – проверка стойкости в inferнальных искушениях. Эта идея способна меняться в зависимости от эпохи. Порожденная намерением выхода за рамки про-

³ М.А. Турьян связывает готику с «фантастическим реализмом» [29], но в данном случае использование категории «реализм» – скорее дань советской апологии «реализма без берегов». Однако конкретные разборы готических текстов, содержащиеся в данной книге, показывают необязательность употребления в приводимых случаях термина «реализм».

светительской концепции человека как якобы воплощения «разумности» и «естественности» [25; 18; 33], готика движется вспять к средневековым и отчасти ренессансным ценностям и канонам, к религиозной трактовке личности. Чаще всего это происходит через моделирование готикой ситуации искушения, предполагающей ответный акт свободного деяния вообще (это ренессансный момент), свободного выбора. Другим моментом готики часто становится изображение заведомо несправедливого дьявольского наказания (в качестве очередного испытания). Отсюда мотивы «преследования добродетельного героя», его «заточения в замке, монастыре, тюрьме инквизиции» и «запугивания эффектными ужасами» [18, с. 19].

Хотя в «Рукописи...» заданы отдельные моменты апологии разума, главное в нем – близкий Д. Юму скептицизм и релятивизм, сомнения в рациональности, в осмысленности поступков, что свидетельствует уже о романтизации⁴. Таким образом, Потоцкий оказывается закреплен в мире трех культурных контекстов: ренессансном, отчасти просветительском, романтическом / предромантическом. В качестве скептика и релятивиста Потоцкий показывает относительность всех частных правд, причем идущих и от именитых людей, и от неименитых; и от интеллектуалов, и от малообразованных: представители всех социальных групп по их внутреннему весу уравниены автором между собой, почти «смешаны» (их иерархия отсутствует).

Более всего художественная реальность Потоцкого напоминает ренессансную и романтическую / предромантическую. Отсюда у Потоцкого мотив призрачности жизненных проявлений, разнообразных характеров, разнообразных жизненных возможностей. Но все это дано через часто случайные коллизии. Столь же «случайны» коллизии «Повестей Белкина», в том числе «Выстрела» (см. о случайности у Пушкина: [12, с. 74; 35, с. 19, 21; 19, с. 323–324] и др.) Случайны ли перипетии гоголевского «Вия»? Автор этой повести-новеллы слишком религиозен, чтобы перипе-

⁴ Именно в романтических / предромантических категориях описывает Н. Соловьева принципы готики: «...не все на этом свете науке известно, не все разгадано, нельзя жить только сообразуясь с законами физики и здравого смысла...» [25, с. 22; см. также: 33].

тии «Вия» были случайны. Налицо отталкивание Гоголя от Потоцкого и Пушкина, об этом говорит вера Гоголя.

У героев Пушкина и особенно Гоголя появится идея нравственного усилия, духовного напряжения, духовной жажды, – все это у персонажей Потоцкого отсутствовало. К романтической идее глубины «я» Потоцкий только подошел, не реализовав ее.

Изображаемый готикой акт испытания становится антропологическим экспериментом, но «искусственным», «формальным» в том плане, что для его осуществления и понимания писателю / читателю не нужны ни вера, ни какие-то особые литературные качества текста: все предопределено уже одним актом участия произведения в движении литературной и духовно-религиозной традиции. В силу этого в готике значительна роль абстракций: например, абстракций добра и зла, абстракции страданий невинного человека вообще и др.: эти абстракции неизменно маячат за каждой конкретной готической ситуацией; они словно не гипостазированы, поэтому образы персонажей часто сведены автором / нарратором к ним.

Акцентирование «литературности» как «утрированной» зависимости от претекстов, погруженности в мир вымышленного в его истории – существенная черта готики во всех ее образцах: предромантических, романтических, последующих – вплоть до модернистских («Процесс», «Замок» Ф. Кафки, где исчезновение источника фантастики не убирает идею фантастики, ее последствия) и постмодернистских («Имя розы» У. Эко)⁵.

«Рукопись...» находится в духовном пространстве между Ренессансом (отсюда идея свободного деяния «я»), Просвещением (автор отчасти сохраняет «веру в силу человеческого разума» [11, с. 5]; к тому же время действия приурочено к XVIII в.) и романтизмом (от последнего у Потоцкого – «страсть к путешествиям, к миру экзотики и фантастического» [11, с. 7]).

У Потоцкого множество эпизодов из жизни различных европейских стран утверждает многосоставное единство христианского мира. Осознание такого единства важно и для Пушкина, и

⁵ В «Мастере и Маргарите» М.А. Булгакова также есть существенные готические элементы, а мотив заветной рукописи роднит это произведение с «Рукописью...» Потоцкого.

для Гоголя, несмотря на их нередко противоречивые высказывания на сей счет.

Еще в начале романтической эпохи Потоцкий наметил то, что будет так или иначе значимо для Пушкина и Гоголя: рецепцию готики (проявляющуюся через интерес к фантастическому, сверхъестественному, к топике искушения и спасения души); гипермножественную систему рассказчиков; пафос субъективности и даже субъективизма; литературность как имманентную самозамкнутость произведения в рамках претекстов, традиции.

Готика реанимировала отдельные принципы средневековой агиографии, а также отдельные принципы средневекового романа, в том числе рыцарского романа. Готические элементы проступают в романе Потоцкого через сквозные мотивы искушения (хотя оно не всегда дано в буквально inferнальном виде), спасения души, а также разнообразных таинственных приключений духовно-этического характера. Нередко данные мотивы подразумевают «забавность» или «не-страшность» inferнального: оно может быть поставлено под онтологическое сомнение.

Отдельные элементы рецепции готики – не только в связи с Потоцким – заметны также у Пушкина («Сон Татьяны» в «Евгении Онегине», «Борис Годунов», «Полтава», «Выстрел», «Пиковая дама» и др.)⁶ и Гоголя («Страшная месть», «Тарас Бульба», «Вий» и др.)⁷.

В связи с определенной проблематизацией восприятия в Ренессансе и романтизме (через рефлексию о восприятии и «внутри» самого восприятия) сразу обратим внимание на начальные страницы «Рукописи...», содержащие упоминание колдовского трактира Вента-Кемада. Там происходит часть событий, эхо которых отзывается в последующих эпизодах романа. Трактир возник на основе старинного мавританского замка в горах Сьерра-Морены⁸,

⁶ См., например: [3, с. 271–272; 21; 26, с. 208] и др.

⁷ См., например, из последних работ: [14; 18; 24; 13; 8, с. 97, 98] и др. Пушкин и Гоголь «обогатили» готическую традицию, как и многие другие ее русские последователи: [5, с. 3]. Из гоголевских текстов в настоящей статье будет затронут только «Вий».

⁸ В испанской горной местности Сьерра-Морена происходят отдельные важные эпизоды «Дон Кихота». Один из «готических» рассказов Н.М. Карамзина не случайно назван «Сьерра-Морена».

что «возвышает» образ трактира, но снижает образ замка. Хронотоп трактира с надписью, предупреждающей, что здесь нельзя задерживаться и тем более останавливаться на ночлег, – предвестие inferнального хронотопа поместья панночки из «Вия», где бурсакам также лучше было не задерживаться. Трактир в романе Потоцкого напоминает также о таинственной корчме в «Борисе Годунове», где Гришка выдает себя как самозванца.

В сцене посещения трактира protagonистом романа Альфонсом ван Ворденом изображено его соблазнение двумя сестрами-мусульманками, которые представляются ему как его родственницы (родственницы ли они ему на самом деле, так до конца и не известно). В условно-мистическом плане обе сестры, впрочем, способны восприниматься как две личины одной и той же женщины и также как две ипостаси некоей изначальной мифической целостности. Так в «Вие» ведьма раздваивается на две ипостаси (старуха и молодая красавица), а в «Страшной мести» «двоится» отец Катерины: то колдун, то тесть Данилы. В «Пиковой даме» Германн апеллирует к графине то как к «матери», то как к «любовнице», чем «раскалывает» единство ее личности.

В колдовском трактире сестры-мусульманки говорит Альфонсу: «Мы можем стать твоими женами, если только ты примешь закон Пророка» [23, с. 55, 52]⁹. Испытание религиозной веры – общий мотив для «Рукописи...», «Бориса Годунова», «Страшной мести», «Тараса Бульбы», «Вия»¹⁰.

Для оболванивания Альфонса (хотя тот не сразу и не до конца отдает себе отчет, что речь идет отнюдь не о высоких чувствах) сестры заставляют Альфонса выпить из «заклятой чаши», «освященной главой нашего племени Масудом» [23, с. 56]. Мотив «заклятой чаши» перекликается с образом роковых «эликсиров сатаны» из готического романа Э.Т.А. Гофмана.

После того как Альфонс выпивает из чаши, он впадает в состояние inferнального галлюцинирования: «...неожиданный сон смежил мои веки, и все ночные иллюзии овладели моими

⁹ Ссылка на разрешение мусульманством многоженства призвана «оправдать» соблазнение Альфонса.

¹⁰ Почти во всех указанных произведениях обозначено противостояние христианства и мусульманства, а также конфессиональный раскол внутри христианства.

чувствами. Одно фантастическое видение сменялось другим... <...> Я чувствовал, что сплю, и в то же время сознавал, что сжимаю в своих объятиях отнюдь не призраки» [23, с. 56].

Даже пение петуха не спасло Альфонса от участия в реализации дьявольского соблазна. В «Вие» также есть эпизод криков петуха. Но у Гоголя он, вопреки мнению С.А. Фомичева [32], не спасает Хому духовно: ведь пришедший утром в церковь священник обнаружил там лишь следы распада, а в финале повести товарищи-бурсаки рассуждают о Хоме как о пропащем.

Когда же наутро после ночи с сестрами-мусульманками Альфонс «проснулся по-настоящему», то с ужасом обнаружил, что он «лежал под виселицей Лос-Эрманос. Трупы двух братьев Зото (двух разбойников, повешенных некогда рядом с трактиром. — С. III.) не висели, а лежали по обе стороны от меня. Без сомнения, я провел между ними всю ночь. Подо мной были обрывки веревки, остатки колес, кости и отвратительные лохмотья» [23, с. 57].

Эти сцены — предвестие не только inferнальных метаморфоз «Вия», но также менее кошмарного «Заколдованного места». Пространство здесь становится ирреальным. В итоге сцена соблазна Альфонса предстает миражом, в реальности которого нельзя быть уверенным, но она сохраняет статус и возможно имевшей место. Подвергая сомнению осмысленность, разумность мира, а также в значительной мере сам факт его наличия, протагонист Потоцкого обычно стремится балансировать в рамках двойственности своей оптики¹¹. Подобно этому Хома Брут будет рефлексировать над бытийным статусом пережитого им в полете с ведьмой: «Видит он это или не видит?..» [6, с. 422].

Но отличие оптики Альфонса от оптики Хома — в отсутствии у Альфонса эстетического момента. По замечанию И.А. Есаулова, «в “Вие” даже начальная победа героя (над ведьмой. — С. III.) осложнена тем, что Хома Брут видел чудную красоту inferнального мира, жил в нем»; «бурсак Хома любит красотою преобразившейся в результате молитв ведьмы, которая только что едва его не погубила» [9, с. 58]. Акцент Гоголя — на зачарованности Хома ужасным в тот момент, когда оно вдруг проявляет свою эстетизированную сторону. Усложнение идеи ужасного / inferнального,

¹¹ На это обратил внимание также Ц. Тодоров: [27].

усложнение идеи красоты, усложнение сферы сакрального и религиозного, лишение их однозначностей – вот вывод-тезис «Вия».

После Потоцкого мотив инцеста появляется также у Пушкина и Гоголя: отсюда линия «Мазепа и Мария»¹² («Полтава»), намеки Германна и повторение их в толках присутствовавших на похоронах графини («Пиковая дама»), линия «колдун и его дочь» («Страшная месть»), чрезмерные выражения отца погибшей панночки-ведьмы («Вий»). Покойная ведьма крайне двусмысленно названа сотником «моя полевая нагидочка» [6, с. 432], т.е., в переводе с украинского, «мой цветочек»; также сотник называет покойную «моя голубонька», «моя перепеличка», «моя ясочка» [там же], что может расцениваться в качестве столь же неприлично наполненного.

Мотивам критики страха в «Вие» соответствует стремление Альфонса сохранить чувство чести: «...а честь, по-моему, заключается в том, чтобы никогда не обнаруживать боязни» [23, с. 45]. Нельзя разделить мнение Ю.В. Манна [15, с. 29] и А.С. Киченко [10, с. 165] о том, что мотивировка поведения Хомы страхом будто бы неверна: ведь о движущей негативной роли страха в судьбе Хомы рассуждают в финале его товарищи. Не-обнаружение боязни, конечно, не тождественно отсутствию боязни, но не-обнаружение родственно указанному отсутствию через момент владения собой, т.е. стойкость.

Роман Потоцкого состоит из цикла новелл, данных через довольно сложную, изощренную взаимосвязь: обилие и многообразие рассказчиков превосходит все мыслимые пределы, но внешне очень мало координируется автором («образом автора»), что заставляет подключиться к процессу координации читателя. Рассказывание из одной новеллы часто переходит в другую, обрыв сюжетной линии в одной новелле может восстанавливаться в другой. Акт наррации и сама наррация кажутся случайными.

В результате у Потоцкого появляется даже «цикл циклов». Тем самым в центр внимания ставится новеллистичность как особое жанровое измерение всего произведения. Новеллистичность – понятие более широкое, чем просто «новелла»; оно пред-

¹² Хотя Мазепа – не физический, а крестный отец Марии, согласно архаическим представлениям его действия в самом деле инцестуальны.

полагает акцентированное использование жанрового потенциала новеллы в разных его модификациях. У Потоцкого налицо рецепция жанровых вариаций ренессансной новеллы разных типов¹³, а также вариаций предромантической / романтической новеллы, где главным является поиск особой лично-оценочной оценки событий сюжета.

По замечанию Н.Я. Берковского, «само действие новеллы уже есть скрытый смысл – смысл, возникающий и содержащийся изнутри поступков. Во всяком случае, так в итальянской новелле Возрождения. <...> Уже в испанской или французской ренессансной новелле смысл больше отделен от непосредственного действия» [2].

Вместе с тем надо добавить, что в итальянской ренессансной новелле на первом плане – «чистое» действие вообще, и оно чаще всего не имеет никакого «скрытого смысла» – как и явного. Однако в испанской (Сервантес) и, менее, во французской (Маргарита Наваррская) ренессансной новелле наряду с «чистым» действием появляется и (как бы) отдельный от него «смысл».

С введением «смысла» в новеллистичность привносится существенная философизация. Метафизические смыслы просвечивают уже через действие «Гептамерона» Маргариты Наваррской, тем более через новеллы Сервантеса и его «Дон Кихота»¹⁴. Родственная сервантесовской метафизическая новеллистичность просвечивает через многие из указанных в заглавии данной статьи тексты Пушкина и, в большей мере, тексты Гоголя. Потоцкий ближе ренессансной новелле в целом (в разных ее национально-исторических и конкретно-авторских проявлениях).

Через момент гипермножественной системы рассказчиков субъективность становится в романе Потоцкого главным предметом и принципом изображения. Пафос романа – в утверждении субъективности, но понятой не в плане нарушения чего-то общего, а в плане ее укорененности в «я» как элементе мира, укорененности в способе понимания мира, способе существования. Множественность нарраторов, с одной стороны, подчеркивает обилие ин-

¹³ Имеются в виду вариации, восходящие к национально-историческим типам ренессансной новеллы: итальянскому, французскому, испанскому и т.п.

¹⁴ Имеется в виду тот жанровый модус «Дон Кихота», который связан с новеллистичностью (этот модус охватывает и вставные тексты-новеллы).

дивидуальных миров, а с другой стороны, в суммировании она призвана дать некую высшую полноту уже как объективность мира, соотнесение всех его явлений. Налицо установка на синтез мнений и идей.

Заданное Потоцким жанровое измерение новеллистичности (заостренность самого наличия сюжетности) и соотнесенная с нею «литературность» (как «завязанность» текста на претекстах, на себе самом) важны также для Пушкина и Гоголя.

В литературоведении зафиксирована роль новой и самоценной сюжетности начиная с Ренессанса и конкретно с «Дон Кихота» [22]. Потоцкий продолжил позднеренессансную линию поиска оригинальности сюжета. Пушкиным и Гоголем момент новизны, самоценности сюжетности подхватывается наряду с идеей учета потенциала сюжетов старых.

На материале новелл О. Генри Б.М. Эйхенбаумом показано ускользание новеллы XIX–XX вв. от серьезного содержания через его «пародирование» [34]. Отмеченное Эйхенбаумом отчасти есть уже в новеллах Потоцкого, Пушкина, Гоголя. К наблюдению Эйхенбаума нужно добавить: это ускользание кажущееся, только прикрывающееся занимательностью. «Пародирование» лишь трансформирует «серьезность» пафоса, но не снимает ее.

В мире Пушкина и Гоголя пафос субъективности задан не только в новеллистических циклах типа «Повестей Белкина», «Вечеров на хуторе близ Диканьки», «Миргорода», «Арабесок», но и, конечно, во внецикловых текстах. В едином трехтомном замысле «Мертвых душ» романтическая и романтизированная субъективность автора-творца была призвана творить новый мир без смерти не только в рамках литературы, но и за ними¹⁵.

Б.В. Томашевским подмечено стремление автора новеллы «изложить ее как живой рассказ» [28, с. 103], т.е. с подразумеванием нарратора. Через фигуру нарратора (явного или имплицитного) также акцентируется момент литературности.

Если в ренессансной итальянской новелле главной чертой жанра было именно «чистое» действие, не нуждающееся в непосредственном, прямом осмыслении или несущее это осмысление

¹⁵ Все названные тексты, включая саму «Рукопись...», можно вслед за В.И. Тюпой в той или иной мере определить «явлением переходным от суммативного новеллистического цикла к роману» [31, с. 114].

уже внутри себя, в виде одновременного с действием, то уже в английской раннеренессансной новелле (Чосер¹⁶), а затем во французской ренессансной новелле «смысл» следовал рядом с действием, «смысл» проблематизировался (в качестве *нужды* в осмыслении). В результате идея действия и идея «смысла» по-своему взаимообогащались. Испанская ренессансная новелла сервантесовского типа резко усилила идею смысла как философеми, вдвигая новеллистический жанр в горизонт метафизической притчи¹⁷. Именно к указанному горизонту – в измерении новеллистичности – тяготеют большинство близких готике текстов Пушкина и «Вий» Гоголя¹⁸.

«Сон Татьяны» в «Евгении Онегине», построенный на основе сюжета страшной инициации, по-своему предвещает «Вий» также и своей «новеллистичностью». Пушкинские «готические» тексты, как и гоголевская «готика», в немалой степени соотносены с традицией Потоцкого.

Список литературы

1. *Аверинцев С.С.* Риторика и истоки европейской литературной традиции. М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. 448 с.
2. *Берковский Н.Я.* Новеллы Сервантеса // *Берковский Н.Я.* Лекции и статьи по зарубежной литературе. СПб.: Азбука-классика, 2002. С. 352–373.
3. *Берковский Н.Я.* О «Повестях Белкина» (Пушкин 30-х годов и вопросы народности и реализма) // *Берковский Н.Я.* Статьи о литературе. М.; Л.: ГИХЛ, 1962. С. 242–356.
4. *Бэлза И.Ф.* Пушкин и Я. Потоцкий // *Искусство слова. Сборник статей к 80-летию Д.Д. Благого.* М.: Наука, 1973. С. 125–134.
5. *Вацуро В.Э.* Готический роман в России. М.: НЛЮ, 2002. 542 с.
6. *Гоголь Н.В.* Полное собрание сочинений и писем: в 17 т. М.; Киев: Изд-во Московской Патриархии, 2009. Т. 2. 664 с.
7. *Дворский А.* Пушкин и польская культура. СПб., 1999. С. 197–226.

¹⁶ Мы считаем Чосера переходной фигурой между Средневековьем и Ренессансом.

¹⁷ О роли притчи, особых повествований типа средневековых «примеров», а также анекдота и т.п. в историческом развитии новеллы см. в работах: [16; 30].

¹⁸ Статья вторая будет напечатана в номере ЛЖ № 1 за 2025 г.

8. Дмитриева Е.Е. Немецкая составляющая гоголевского фольклоризма // Дмитриева Е.Е. Гоголь в западноевропейском контексте: между языками и культурами. М.: ИМЛИ РАН, 2011. С. 82–118.
9. Есаулов И.А. Спектр адекватности в истолковании литературного произведения: «Миргород» Н.В. Гоголя. Москва: РГГУ, 1997. 100 с.
10. Киченко А.С. Молодой Гоголь: поэтика романтической прозы. Нijин, 2007. 223 с.
11. Ланда С. Я. Потоцкий и его роман «Рукопись, найденная в Сарагосе» // Потоцкий Я. Рукопись, найденная в Сарагосе. М.: Художественная литература, 1989. С. 5–38.
12. Лотман Ю.М. В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М.: Просвещение, 1988. 352 с.
13. Магомедова Д.М. Готическая традиция в повести Гоголя «Вий» // Гоголевский сборник. СПб.; Самара: СГПУ, 2009. Вып. 3(5). С. 18–29.
14. Малкина В.Я. Традиции исторического и «готического» романов в повести Гоголя «Страшная месть» // Поэтика русской литературы. К 70-летию проф. Ю.В. Манна. М., 2001. С. 80–89.
15. Манн Ю.В. Творчество Гоголя. Смысл и форма. СПб.: СПбГУ, 2007. 743 с.
16. Мелетинский Е.М. Историческая поэтика новеллы. М.: Наука, 1990. 280 с.
17. Михед П.В. Н.В. Гоголь и Великая польская эмиграция (проблемы изучения) URL: http://old.domgogolya.ru/storage/documents/readings/07/mihed_p_v_-_gogol_i_velikaya_polskaya_emigratsiya.pdf (дата обращения: 03.06.2024).
18. Назиров Р.Г. Гоголь и английский готический роман // Гоголевский сборник. СПб.; Самара: СГПУ. 2003. С. 17–24.
19. Никишов Ю.М. Белкин как писатель // Никишов Ю.М. Все впечатленья бытия. Статьи о Пушкине. Большое Болдино; Нижний Новгород: ННГУ, 2023. С. 315–325.
20. Николаев С.И. Потоцкий Я. // Пушкин и мировая литература. Материалы к «Пушкинской энциклопедии». СПб.: Наука, 2004. URL: <http://lib.pushkinskij-dom.ru/Default.aspx?tabid=392> (дата обращения: 03.03.2024).
21. Петрунина Н.Н., Фридлендер Г.М. Над страницами Пушкина. Л.: Наука, 1974. 166 с.
22. Пинский Л.Е. Сюжет «Дон Кихота» и конец реализма Возрождения // Пинский Л.Е. Реализм эпохи Возрождения. М.: ГИХЛ, 1961. С. 297–365.
23. Потоцкий Я. Рукопись, найденная в Сарагосе. М.: Художественная литература, 1989. 688 с.

24. Самородницкая Т. «Британской музы небылицы»: об отношении Гоголя к готическим романам // Гоголь как явление мировой литературы. М.: ИМЛИ РАН, 2003. С. 305–310.
25. Соловьева Н.А. В лабиринте фантазии // Комната с гобеленами. Английская готическая проза. М.: Правда, 1991. С. 3–22.
26. Сурат И.З., Бочаров С.Г. А.С. Пушкин // Русские писатели. 1800–1917. Биографический словарь. М.: Большая российская энциклопедия, 2007. Т. 5. С. 189–216.
27. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. М.: Дом интеллектуальной книги, 1997. 140 с.
28. Томашевский Б.В. Поэтика (Краткий курс). М., 1996. 120 с.
29. Турьян М.А. Русский «фантастический реализм». Статьи разных лет. СПб.: Росток, 2013. 448 с.
30. Тюпа В.И. Новелла и аполог // Русская новелла. Проблемы теории и истории. СПб.: СПбГУ, 1993. С. 13–25.
31. Тюпа В.И. Художественное целое как предмет научной идентификации: «Повести покойного Ивана Петровича Белкина, изданные А.П.» // Тюпа В.И. Аналитика художественного. Введение в литературоведческий анализ. М.: Лабиринт; РГГУ, 2001. С. 112–186.
32. Фомичев С.А. Повесть Н.В. Гоголя «Вий» (Заметки комментатора) // Новые безделки. Сб. статей к 60-летию В.Э. Вацура. М.: НЛЮ, 1995–1996. С. 441–446.
33. Шульц С.А. Традиции Дидро и готического романа в повести Л.Н. Толстого «Отец Сергий» // Русская литература. 2013. № 1. С. 111–130.
34. Эйхенбаум Б.М. О Генри и теория новеллы. URL: <https://www.shinkareff.ru/stories/critica/akhenboum/> (дата обращения: 03.03.2024).
35. Hansen-Löve A. Ранний русский реализм. Тезисы // Русский текст. СПб., 1997. № 5. С. 5–26.

References

1. Averintsev, S.S. *Ritorika i istoki evropeiskoi literaturnoi traditsii* [*Rhetoric and the Origins of the European Literary Tradition*]. Moscow, Shkola “Yazyki russkoi kul'tury” Publ., 1996, 448 p. (In Russ.)
2. Berkovskii, N. Ya. “Novelly Servantesa” [“Short Stories by Cervantes”]. Berkovskii, N. Ya. *Lektsii i stat'i po zarubezhnoi literature* [*Lectures and Articles on Foreign Literature*]. St Petersburg, Azbuka-klassika Publ., 2002, pp. 352–373. (In Russ.)

3. Berkovskii, N. Ya. "O 'Povestyakh Belkina' (Pushkin 30-kh godov i voprosy narodnosti i realizma)" ["About 'Belkin's Tales' (Pushkin of the 30 s and Questions of Nationality and Realism)]. Berkovskii, N. Ya. *Stat'i o literature* [Articles about Literature]. Moscow; Leningrad, Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury Publ., 1962, pp. 242–356. (In Russ.)
4. Behlza, I.F. "Pushkin i Ya. Pototskii" ["Pushkin and Ya. Pototsky"]. *Iskusstvo slova. Sbornik statei k 80-letiyu D.D. Blagogo* [The Art of Words. Collection of Articles for the 80th Anniversary of D.D. Blagoi]. Moscow, Nauka Publ., 1973, pp. 125–134. (In Russ.)
5. Vatsuro, V. Eh. *Goticheskii roman v Rossii* [Gothic Novel in Russia]. Moscow, NLO Publ., 2002, 542 p. (In Russ.)
6. Gogol', N.V. *Polnoe sobranie sochinenii i pisem* [Complete Collection of Works and Letters]: in 17 vols. Moscow; Kiev, Izdatel'stvo Moskovskoi Patriarkhii Publ., vol. 2, 2009, 664 p. (In Russ.)
7. Dvorskii, A. *Pushkin i pol'skaya kul'tura* [Pushkin and Polish Culture]. St Petersburg, 1999, pp. 197–226. (In Russ.)
8. Dmitrieva, E.E. "Nemetskaya sostavlyayushchaya gogolevskogo fol'klorizma" ["The German Component of Gogol's folklorism"]. Dmitrieva, E.E. *Gogol' v zapadnoevropeiskom kontekste: mezhdru yazykami i kul'turami* [Gogol in the Western European Context: Between Languages and Cultures]. Moscow, IMLI RAN Publ., 2011, pp. 82–118. (In Russ.)
9. Esaulov, I.A. *Spektr adekvatnosti v istolkovanii literaturnogo proizvedeniya: "Mirgorod" N.V. Gogolya* [The Spectrum of Adequacy in the Interpretation of a Literary Work: "Mirgorod" by N.V. Gogol]. Moscow, RGGU Publ., 1997, 100 p. (In Russ.)
10. Kichenko, A.S. *Molodoi Gogol': poehtika romanticheskoi prozy* [Young Gogol: Poetics of Romantic Prose]. Nezhin, 2007, 223 p. (In Russ.)
11. Landa, S. "Ya. Pototskii i ego roman 'Rukopis', naidennaya v Saragose'" ["Ya. Pototsky and His Novel Manuscript Found in Zaragoza"]. Pototskii, Ya. *Rukopis', naidennaya v Saragose* [Manuscript Found in Zaragoza]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1989, pp. 5–38. (In Russ.)
12. Lotman, Yu. M. *V shkole poehticheskogo slova. Pushkin. Lermontov. Gogol'* [At the School of Poetic Word. Pushkin. Lermontov. Gogol]. Moscow, Prosveshchenie Publ., 1988, 352 p. (In Russ.)
13. Magomedova, D.M. "Goticheskaya traditsiya v povesti Gogolya 'Vii'" ["Gothic Tradition in Gogol's story 'Vii'"]. *Gogolevskii sbornik* [Gogol Collection]. St Petersburg; Samara, SGPU Publ., iss. 3(5), 2009, pp. 18–29. (In Russ.)
14. Malkina, V. Ya. "Traditsii istoricheskogo i 'goticheskogo' romanov v povesti Gogolya 'Strashnaya mest'" ["Traditions of Historical and 'Gothic' Novels in

- Gogol's story 'Terrible Vengeance'"]. *Poetika russkoi literatury. K 70-letiyu prof. Yu. V. Manna* [Poetics of Russian Literature. To the 70th Anniversary of Prof. Yu. V. Mann]. Moscow, RGGU Publ., 2001, pp. 80–89. (In Russ.)
15. Mann, Yu. V. *Tvorchestvo Gogolya. Smysl i forma* [Gogol's Works. Meaning and Form]. St Petersburg, SPbGU Publ., 2007, 743 p. (In Russ.)
 16. Meletinskii, E.M. *Istoricheskaya poetika novelly* [Historical Poetics of the Short Story]. Moscow, Nauka Publ., 1990, 280 p. (In Russ.)
 17. Mikhed, P.V. "N.V. Gogol' i Velikaya pol'skaya eh migratsiya (problemy izucheniya)" ["N.V. Gogol and the Great Polish Emigration (Problems of Study)"]. Available at: http://old.domgogolya.ru/storage/documents/readings/07/mihed_p_v_gogol_i_velikaya_polskaya_emigratsiya.pdf (date of access: 03.06.2024). (In Russ.)
 18. Nazirov, R.G. "Gogol' i angliiskii goticheskii roman" ["Gogol and the English Gothic Novel"]. *Gogolevskii sbornik* [Gogol collection]. St Petersburg; Samara, SGPU Publ., 2003, pp. 17–24. (In Russ.)
 19. Nikishov, Yu. M. "Belkin kak pisatel'" ["Belkin as a Writer"]. Nikishov, Yu. M. *Vse vpechatlen'ya bytiya. Stat'i o Pushkine* [All the Impressions of Life. Articles about Pushkin]. Bol'shoe Boldino; Nizhnii Novgorod, NNGU Publ., 2023, pp. 315–325. (In Russ.)
 20. Nikolaev, S.I. "Pototskii Ya." ["Pototsky Ya."]. *Pushkin i mirovaya literatura. Materialy k "Pushkinskoi ehntsiklopedii"* [Pushkin and World Literature. Materials for the "Pushkin Encyclopedia"]. St Petersburg, Nauka Publ., 2004. Available at: <http://lib.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=392> (date of access: 03.03.2024). (In Russ.)
 21. Petrunina, N.N., Fridlender, G.M. *Nad stranitsami Pushkina* [Above the Pages of Pushkin]. Leningrad, Nauka Publ., 1974, 166 p. (In Russ.)
 22. Pinskiy, L.E. "Syuzhet 'Don Kikhot'a' i konets realizma Vozrozhdeniya" ["The Plot of 'Don Quixote' and the End of Renaissance Realism"]. Pinskiy, L.E. *Realizm eh pokhi Vozrozhdeniya* [Realism of the Renaissance]. Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoy literatury Publ., 1961, pp. 297–365. (In Russ.)
 23. Pototskii Ya. *Rukopis', naidennaya v Saragose* [Manuscript found in Zaragoza]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura, 1989, 688 p. (In Russ.)
 24. Samorodnitskaya, T. "'Britanskoi muzy nebylitsy': ob otnoshenii Gogolya k goticheskim romanam" ["'The British Muse of Fables': About Gogol's Attitude to Gothic Novels"]. *Gogol' kak yavlenie mirovoi literatury* [Gogol as a Phenomenon of World Literature]. Moscow, IMLI RAN Publ., 2003, pp. 305–310. (In Russ.)
 25. Solov'eva, N.A. "V labirinte fantazii" ["In the Labyrinth of Fantasy"]. *Komnata s gobelenami. Angliiskaya goticheskaya proza* [Room with Tapestries. English Gothic Prose]. Moscow, Pravda Publ., 1991, pp. 3–22. (In Russ.)

26. Surat, I.Z., Bocharov, S.G. "A.S. Pushkin" ["A.S. Pushkin"]. *Russkie pisateli. 1800–1917. Biograficheskii slovar'* [Russian Writers. 1800–1917. Biographical Dictionary]. Moscow, Bol'shaya rossiiskaya ehntsiklopediya Publ., vol. 5, 2007, pp. 189–216. (In Russ.)
27. Todorov, Ts. *Vvedenie v fantasticheskuyu literaturu* [Introduction to Fantastic Literature]. Moscow, Dom intellektual'noi knigi Publ., 1997, 140 p. (In Russ.)
28. Tomashevskii, B.V. *Poehtika (Kratkii kurs)* [Poetics (Short Course)]. Moscow, 1996, 120 p. (In Russ.)
29. Tur'yana M.A. *Russkii "fantasticheskii realism". Stat'i raznykh let* [Russian "Fantastic Realism". Articles From Different Years]. St Petersburg, Rostok Publ., 2013, 448 p. (In Russ.)
30. Tyupa, V.I. "Novella i apolog" ["Novella and Apolog"]. *Russkaya novella. Problemy teorii i istorii* [Russian Short Story. Problems of Theory and History]. St Petersburg, SPbGU Publ., 1993, pp. 13–25. (In Russ.)
31. Tyupa, V.I. "Khudozhestvennoe tseloe kak predmet nauchnoi identifikatsii: 'Povesti pokoinogo Ivana Petrovicha Belkina, izdannye A.P.'." ["The Artistic Whole as a Subject of Scientific Identification: 'Stories of the Late Ivan Petrovich Belkin, published by A.P.'"]. Tyupa, V.I. *Analitika khudozhestvennogo. Vvedenie v literaturovedcheskii analiz* [Analytics of Art. Introduction to Literary Analysis]. Moscow, Labirint; RGGU Publ., 2001, pp. 112–186. (In Russ.)
32. Fomichev, S.A. "Povest' N.V. Gogolya 'Vii' (Zametki kommentatora)" ["N.V. Gogol's Story 'Vii' (Commentator's Notes)"]. *Novye bezdelki. Sbornik statei k 60-letiyu V. Eh. Vatsuro* [New Trinkets. Collection of Articles to the 60th Anniversary of V.E. Vatsuro]. Moscow, NLO Publ., 1995–1996, pp. 441–446. (In Russ.)
33. Shul'ts, S.A. "Traditsii Didro i goticheskogo romana v povesti L.N. Tolstogo 'Otets Sergii'" ["Traditions of Diderot and the Gothic Novel in the Story by L.N. Tolstoy 'Father Sergius'"]. *Russkaya literatura*, no. 1, 2013, pp. 111–130. (In Russ.)
34. Ehikhenbaum, B.M. *O. Genri i teoriya novelly* [O. Henry and the Theory of the Short story]. Available at: <https://www.shinkareff.ru/stories/critica/akhenboum/> (date of access: 03.03.2024). (In Russ.)
35. Hansen-Löve, A. "Rannii russkii realizm. Tezisy" ["Early Russian Realism. Theses"]. *Russkii tekst*. St Petersburg, no. 5, 1997, pp. 5–26. (In Russ.)

Е.В. Огнева

© Огнева Е.В., 2024

НАРУШЕНИЕ ОБЕТА: ГОТИЧЕСКАЯ ФАБУЛА В ПОРТУГАЛЬСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ 1-й ПОЛОВИНЫ XIX в.

Аннотация. В статье рассматривается генезис и становление готической литературы в Португалии 1-й половины XIX в.: изучается ее путь от «кладбищенской поэзии» конца XVIII в. к романтической поэме и балладе; прослеживается эволюция отдельных фабул и мотивов, характерных для пиренейского фольклора, и их трансформация в романтической поэзии, драме и прозе; выявляется роль переводческой деятельности португальских романтиков в освоении европейской готики и затрагивается проблема литературных влияний. На примере фабулы и мотивов, связанных с нарушением обета, в статье демонстрируется, как постепенно усложняется готическая поэтика и расширяется проблематика в творчестве таких выдающихся португальских писателей, как Алешандре Эркулано (новелла «Дама Козья Нога») и Ж.Б. Алмейда Гаррет (драма «Брат Луис де Соуза»).

Ключевые слова: готическая литература; португальский романтизм; Алешандре Эркулано; Ж.Б. Алмейда Гаррет; нарушение обета.

Получено: 31.01.2024

Принято к печати: 03.03.2024

Информация об авторе: *Огнева* Елена Владимировна, кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник, филологический факультет, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Ленинские горы, 1, стр. 51, 119991, Москва, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0000-2884-940X>**E-mail:** ognelen@hotmail.com

Для цитирования: Огнева Е.В. Нарушение обета: готическая фабула в португальской литературе 1-й половины XIX в. // Литературоведческий журнал. 2024. № 3(65). С. 74–86. DOI: 10.31249/litzhur/2024.65.05

Elena V. Ogneva
© Ogneva E.V., 2024

BREAKING A VOW: GOTHIC PLOT IN PORTUGUESE LITERATURE OF THE 1 st HALF OF THE 19 th CENTURY

Abstract. The article examines the genesis and formation of Gothic literature in Portugal in the first half of the 19th century: it observes the literary path from “cemetery poetry” of the late 18th century to the romantic poem and ballad; it traces the evolution of individual plots and motifs inherent in Iberian folklore, and their transformation in romantic poetry, drama, and prose; it reveals the role of the translation activities of Portuguese romanticists in the development of European Gothic, as well as touches upon the problem of literary influences. Using the example of the plot and motives associated with breaking a vow, the article demonstrates how Gothic poetics is gradually becoming more complex and the range of aspects is expanding in the works of such pre-eminent Portuguese writers as Alexandre Herculano (“Dame with the Goat’s Foot”) and J.B. Almeida Garrett (drama “Frei Luis de Sousa”).

Keywords: Gothic literature; Portuguese romanticism; Alexandre Herculano; J.B. Almeida Garrett; breaking a vow.

Received: 31.01.2024

Accepted: 03.03.2024

Information about the author: *Elena V. Ogneva*, PhD in Philology, Leading Researcher, Faculty of Philology, Lomonosov Moscow State University, Leninskie Gory, 1, building 51, 119991, Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0000-2884-940X>

E-mail: ognelen@hotmail.com

For citation: Ogneva, E.V. “Breaking a Vow: Gothic Plot in Portuguese Literature of the 1 st Half of the 19 th Century”. *Literaturovedcheskii zhurnal*, no. 3(65), 2024, pp. 74–86. (In Russ.) DOI: 10.31249/litzhur/2024.65.05

Португальская литература на рубеже XVII–XIX вв. не создала своего готического романа. Однако исследователи единодушно (см., напр.: [2], [4]) утверждают, что интерес к поэтике «тайн и ужасов», характерной для «черной» литературы [5], особенно явно начал проявляться в поэзии XVIII в., когда Филинто Элизио (1734–1819), Анастасио да Кунья (1744–1787) и М.М. Бар-

боза ду Бокаже (1765–1805) в унисон заявляли о своем желании насытить сердце ужасом, упиться страхами.

Сцены ночной ворожбы, кладбищенские колдовские ритуалы, призванные вызвать умершую возлюбленную или разгадать зловещие «тайны гробовые», стали практически общим местом в португальской лирике тех лет. Страшные образы, описания тлена, мрачные пейзажи и интерьеры (каждый из упомянутых поэтов рисовал свой, особенный *locus terribilis*) португальских предромантиков так или иначе послужили подсказкой для последующей эпохи – опыт предшественников был учтен романтиками, создававшими свой художественный мир.

Вторым и не менее важным источником вдохновения для них был иберийский и – шире – европейский фольклор¹. Знатоками его показали себя Антонио Фелисиано де Кастильо (1800–1875), Алешандре Эркулано (1810–1877) и Ж.Б. Алмейда Гаррет (1799–1854) – три наиболее значимые фигуры португальской романтической литературы.

Третьей важной составляющей, обусловившей их интерес к готическим фабулам и мотивам, стало героическое прошлое Португалии, точнее – VII–XVI вв.²

И, наконец, немаловажным – а в ряде случаев и решающим – фактором обращения к готике стало влияние на португальцев иноязычной европейской литературы.

Годы вынужденной эмиграции Алмейда Гаррет провел на родине Анны Радклифф, Хораса Уолпола, Мэтью Грегори Льюиса и Чарльза Метьюрина, а Эркулано – во Франции, на родине Жака Казота³. Собственно говоря, переводческий интерес и стал, скорее всего, тем культурным триггером, который впоследствии

¹ Ж.Б. Алмейда Гаррет собрал, отредактировал и издал поистине огромный корпус старинных иберийских романсов.

² В частности, Алешандре Эркулано по долгу службы работал в архивах, читал и систематизировал старинные хроники. Он вошел в историю португальской культуры не только как писатель, но и как историк.

³ В 30-е годы XIX в. Португалию наводнили романы Радклифф, не очень профессионально переведенные с французских изданий; «Монах» Льюиса полностью был переведен лишь в 1861-м, «Влюбленный дьявол» Казота – только в 1872-м. Зато в изобилии переводились авторы «второго ряда», среди которых пальма первенства отдавалась д'Арленкуру.

заставил их обратиться к своему наследию, искать аналогии и осмыслять их.

Эрудицию португальских романтиков нельзя недооценивать. 30-е и 40-е годы XIX в. вошли в историю национальной литературы как десятилетия переводов современных европейских авторов и писателей прошлой эпохи. Больше всего было переводов с французского (Шатобриан, Ламартин) и немецкого (Бюргер); английских авторов зачастую переводили с французских изданий – такая судьба постигла М.Г. Льюиса, Метьюрина, Скотта. Ж.Б. Алмейда Гаррет, долго проживший в Англии, естественно, читал английские книги в оригинале; А. Эркулано честно признавался, что английским свободно не владеет, а кладет рядом с английским текстом французский перевод.

А вот А.Ф. де Кастильо уходил от ответа на вопрос, знаком ли ему роман Льюиса «Монах» и некоторые английские баллады. А вопрос был не праздный – в 1836 г. он написал поэму «Ночь в замке», которую впоследствии многие сочли переделкой баллады из льюисовского «Монаха» «Алонсо Отважный и Краса Имоген». Поэт же утверждал, что роман Льюиса прочел только несколько лет спустя после создания «Ночи в замке». «Замысел поэмы, по признанию самого автора, возник за два года до ее публикации (т.е. еще в 1834 г. – *Е. О.*), а сюжет заимствован из народной баллады, услышанной поэтом на улицах Порто», – пишет А.В. Родосский [1, с. 71]. Однако ссылок на такую балладу или романс нам нигде найти не удалось, как не удалось это современникам Кастильо, которые упрекали поэта в заимствовании.

Но так или иначе эта поэма – одно из первых португальских произведений романтической эпохи, где автора привлекла фабула, связанная с нарушением обета. Кастильо рассказывает, как во время пышного празднества в средневековый замок возвращается рыцарь, считавшийся погибшим. Никем не узнанный, он видит свою невесту с другим и, укоря несчастную Инес за нарушение обета верности, убивает и ее, и соперника. Собственно, в поле готической литературы повествование переходит лишь в финале, когда речь заходит о зловещей молве – в замке по ночам видят призраков – мстителя и убитых.

Алешандре Эркулано же честно признавал и даже подчеркивал, что обращается к английским и немецкоязычным источни-

кам, создает не только их переводы (так, «Ленору» Бюргера он переводил дважды, перевел и «Дикого охотника» того же автора), – но и «имитации», стилизации, переосмысливает оригинальный текст. В частности, через два года после поэмы Кастильо он начал переводить балладу из романа «Монах». У него она получила название «Афонсо и Изолина». Тем самым подчеркивается, что испанский акцент в именах персонажей сменился на португальский. Это уже не абстрактный рассказ о наказанной неверности, а обращение к своему национальному прошлому. В подзаголовке поэт добросовестно называет свой перевод «версией» (как это было и в случае с переводами стихотворений Бюргера).

Действительно, он вносит некоторые коррективы. У Льюиса дева не ждет нареченного и нескольких месяцев, у Эркулано жених не возвращается долгие годы, невеста вправе предположить, что он пал в битве. В оригинальной версии дева дает обет, призывая Господа в свидетели – у Эркулано речь идет лишь о человеческой клятве, небеса не упомянуты. Португальский поэт сокращает балладу, убирая зловещие предвестия, чующих мертвеца собак, потухающие факелы. Зато добавляет настойчивости Изолине, которая не просто просит странного гостя поднять забрало и показать лицо, но даже отваживается упрекнуть того в нерыцарском поведении: оставаясь в шлеме на пиру, гость бесчестит свои доспехи!

Видимо, это и провоцирует загробного гостя – в финале она оказывается в его «когтях». Вот только эти «когти» бледного призрака и остаются в португальской версии от ужасного образа, созданного Льюисом, – описание копошащихся в шлеме червей Эркулано опускает. Зато отсылка к голосу «молвы», что увековечила историю проклятого замка, как в поэме Кастильо и балладе Льюиса, сохраняется.

Ориентация на английские источники заявлена Алешандре Эркулано и в подзаголовке поэмы «Замогильная невеста» (1838) – «Подражание английскому». При этом Эркулано имеет в виду не какое-то одно определенное произведение, а «английское» как атмосферу, спектр тем и мотивов. Он восхищался балладами XVIII в., ему, по его собственному признанию, были известны «Милый Уильям и прекрасная Маргарет», «Призрак Маргарет» и их варианты.

Однако это явно далеко не все. В поэме речь идет о знатном рыцаре доне Суэйро, жившем в замке на границе с Испанией. Собственно, это руины – «говорящие развалины», готовые поведа-ть свою страшную историю. Знатный и загадочный вдовец, дон Суэйро встречает на охоте прекрасную лесную деву⁴ и, мгновенно влюбившись, предлагает ей руку и сердце. Дева поначалу отказы-вает, упрекая жениха в том, что подобными лживыми обещаниями тот уже недавно обольстил юную Элвиру, и та, обесчещенная и уже нелюбимая, до сих пор живет в его замке.

Опьяненный страстью дон Суэйро спешит в замок, чтобы отравить постылую Элвиру, а ночью возвращается к лесной деве – та назначила местом венчания часовню на кладбище. Каков же его ужас, когда вместо красавицы в его объятиях оказывается хладный труп – его покойная жена дона Дулсе, тоже отравленная им когда-то, и его клятвы «быть телом и душой с любимой на-веки» сбываются самым буквальным и страшным образом: полу-сгнивший скелет не отпустит его из своих костлявых рук!..

Средневековый замок – свидетель преступлений, ночное кладбище, пустынный лес – зловещие локусы, традиционные и для готической литературы, и для иберийского фольклора. Образ дона Суэйро, по нашему глубокому убеждению, не только связан с фи-гурой изменника из английских баллад, но и с другой не менее важной традицией – с испанским культурным мифом.

Дон Хуан, соблазнитель и клятвопреступник, запятнавший себя кошунством и убийствами, намного больше сходства имеет с героем «Загробной невесты», чем совестливый английский посе-лянин «милый Уильям». И «граница с Испанией», и имя Элвира, и призрак-мститель – маркеры «донхуановской» темы в этой поэме Эркулано, который не мог не знать особенностей иберийской тра-диции. К тому же португальского поэта прельщает не столько сама фабула, сколько возможность передать силу и страстность роман-

⁴ Этот узнаваемый зачин сразу же отсылает нас к целому комплексу старинных иберийских романсов о «плохом охотнике» или «злом охотнике» (*mal cazador, mau caçador*). Историки фольклора насчитывают таких не менее 17, 12 из них – португальские. Тайные грехи, предательство, месть, прошлые преступления «всплывают» в ходе роковой охоты и нередко приводят к несчастью или смерти охотника. Кроме того, не следует забывать, что Эркулано – переводчик «Дикого охотника» А.В. Бюргера.

тического характера: дон Суэйро не просто злодей-отравитель, вариант Синей Бороды. Он способен проникнуться красотой цветущей природы, способен пламенно влюбиться в один миг – и масштаб его злодейства равен масштабу его страсти...

Фигура искусительницы, Лесной Девы, под пером Эркулано обретает некую двусмысленность. Это не призрак убитой Дулсе, внешность ее незнакома герою поэмы. «Ангельское» в ее облике (белизна, рядом с которой и лебедь покажется темным) настораживает – это белизна не чистоты, а холода. Единственный обет, который дон Суэйро не нарушает в своей многогрешной жизни, – это обет избавить новую возлюбленную от Элвиры, т.е. совершить убийство. Иными словами, справедливость в поэме торжествует за счет inferнального, что приводит лишь к умножению грехов.

О неослабевающем интересе к готической фабуле, связанной с нарушением обета, свидетельствует тот факт, что Эркулано возвращается к ней, разрабатывая и другие жанры. Так, в 1843 г. в трех номерах «Панорамы», издания, которое он создал и редактировал, «с продолжением» печатается его повесть «Дама Козья Нога».

Следуя канонам жанра романа-фельетона, автор прерывает повествование на самом интересном месте – в номерах «Панорамы» оно делится просто на три части. Но параллельно Эркулано работает над составлением сборника «Легенды и повести», куда войдет и «Дама...» – а там уже эти части будут на старинный лад называться «тровами» (*trovas*) и у всей истории появится подзаголовок «Романс жограла» (*rimance de um jogral*).

А это уже придает рассказанной «у очага» легенде новое измерение, тем более что писатель в книжной версии добавляет еще одну деталь по сравнению с журнальной: он уведомляет читателей, что материал свой почерпнул из «Книги графа дона Педро о знатных родах» (1340), тем самым апеллируя к авторитету хроники и добиваясь своеобразного эффекта правдоподобия⁵.

⁵ Подобные средневековые хроники (*livros de linhagens*) содержали не только подробные описания генеалогических древ иберийской знати, но зачастую возводили начало благородных родов к полумифическим героям былых времен. Так и история графов Бискайи из главы IX «Книги графа дона Педро» действительно включает в себя несколько легенд, мотивы которых позаимствовал Эркулано.

Эркулано соединил несколько преданий из старинной хроники в одну повесть, нарочито усложнив композицию с помощью своего рода тройной рамки и множества нарративных инстанций: автор, повествователь «у очага», средневековый жограл, граф Педро в хрониках – и старинные манускрипты, на которые ссылаются персонажи «Дамы...». Создается «эффект пазла», так как каждый из рассказчиков знает лишь свою часть истории, растянувшейся на несколько сотен лет. А перед читателем она разворачивается в обратной последовательности.

Однако в каждом поколении бискайских рыцарей, о которых идет речь, кто-то не внемлет мрачным предостережениям и нарушает тот или иной обет, завет или запрет. Так, дон Диого Лопес отправляется на охоту, встречает прекрасную даму и женится на ней, невзирая на то, что у нее козье копытце, и готов выполнить ее странное условие – никогда больше не осеять себя крестным знаменем...

Их сын впоследствии узнает историю своей демонической матери, не человека, а «души, не нашедшей покоя» (*alma penada*), – та когда-то в прошлой жизни нарушила обет верности мужу, ушедшему воевать и была убита разгневанным супругом... А в старинном манускрипте говорится, что супруг этот обещен за нарушение завета умирающего отца, умолявшего сына никогда на охоте не убивать самку с детенышами... Только вот первопричина всех бед так и остается неизвестной: старик, глава рода, собиравшийся на смертном одре открыть тайну родового проклятия, не успевает этого сделать!

Таким образом, выстраивается сложная цепь следствий, причина которых, отправная точка уже вроде бы и несущественна. Пронизанная романтической иронией повесть «Дама Козья Нога», в отличие от баллад и поэм со схожей готической фабулой, дает возможность уйти от «объяснения» и просто любоваться самой повествовательной техникой, напоминающей игру зеркал⁶. Готическая фабула, основанная на нарушении обета, позволяет Эркулано на сей раз воссоединить сразу несколько излюбленных мотивов – наказания «злого охотника» и явление «замогильной

⁶ Итальянская исследовательница Ориана Аббати называет этот прием Эркулано “a ficção de ficção”, вымыслом второго порядка, игрой, опровергающей изначально заявленную установку на правдоподобие [2, с. 729].

невесты». Кроме того, в этом произведении уже как бы уравнивается значимость фольклорного, христианского и инфернального запретов: все персонажи вовлечены в своего рода порочный круг преступления и расплаты – так логика традиционного готического мотива размывается.

Важно отметить еще одну значимую деталь. У Дамы в повести нет имени. Диого Лопесу она является безымянной, и в прошлой жизни она – просто неверная жена Аржимиро Черного и любовница Астринжилдо Белого! Словно она не человек, а функция, орудие злого рока.

Готические мотивы в творчестве современника Эркулано, Ж.Б. Алмейды Гаррета встречаются не так часто. Можно разве что с некоторыми оговорками назвать в качестве примера его поэму «Адозинда» (1828), в основе которой лежит сюжет народного романа «Силвана», – историю кровосмесительной страсти знатного дона Сижнандо, заточившего в мрачную башню и обрекшего на смерть свою добродетельную дочь. Греховное влечение в поэме – результат проклятия отшельника. Проклятие, впрочем, не распространяется на загробную жизнь Адозинды – девушку ждет утешение на небесах. Преступного отца ждет наказание: он отвергнут и небом, и адом, обречен на вечные муки «души, не нашедшей покоя». Готический пейзаж (замок, башня) теряет свой таинственный и ужасный колорит, так как история страданий Адозинды заключена в «светлую раму»: ее обсуждают счастливые молодые юноша и девушка, современники Алмейды Гаррета.

В романе «Арка святой Анны» (1845–1850) писатель вновь обращается к Средневековью, воссоздавая конфликт городских низов города Порто с жестоким епископом. Но и здесь «ужасное» (пейзаж, подземелья и закоулки старинного города, страхи и предсудки его обитателей) уравнивается светлым: справедливость торжествует, загадочное и пугающее находит свое разумное объяснение.

Современникам Алмейды Гаррета не раз приходилось слышать его иронические высказывания о том, как легко можно использовать «рецепты» готической литературы: взять «набор» из дамы, рыцаря, старого верного слуги и призрака, который отравляет им жизнь – и произведение готово! Переделать, переосмыслить это собрание общих мест, не просто упиваясь «прекрасным

ужасом» и красочно воссозданной атмосферой старины, – задача не из легких. Тем более что Алмейда Гаррет хочет создать произведение историко-философское, актуальное, взглянуть в очертания национальной судьбы. И вот в 1843 г. он заканчивает работу над драмой «Брат Луис де Соуза», где парадоксальным образом использует готическую «матрицу» – фабулу, связанную с нарушением обета, с наказанием неверности, с возвращением загадочного и страшного рыцаря.

«Сам образ таинственного черного рыцаря, никем не признанного, неизвестно откуда появившегося и окутанного атмосферой тайны, стал общим местом у португальских романтиков», – пишет А.В. Родосский [1, с. 82]. Однако Алмейда Гаррет сознательно его использует, причем так, чтобы читатели, знакомые с «Ночью в замке» Кастильо, в полной мере ощутили и переклички, и противопоставления. К жене, давно счастливой с другим, неожиданно возвращается первый супруг, ошибочно считавшийся погибшим. Но прекрасная, чистая душой донна Мадалена не запятнала себя изменой, как Изолина или Дама Козья Нога у Эркулано. Ее супруг много лет назад отправился на битву при Алказаркибуре и, по свидетельству очевидцев, погиб...

Достоинство проведения должный срок вдовства, она вступает во второй брак, в котором растит дочь. Но ни на чем вроде бы не основанное ощущение неотвратимого несчастья, мрачные предзнаменования, строгий взгляд, который, казалось, следит за всеми с портрета первого мужа, – все это готовит нас к внезапному появлению суровой и укоряющей фигуры. Только в драме Алмейды Гаррета она облачена не в латы, а в черную одежду паломника. Словно покойный рыцарь восстал из могилы и готов заявить свои права на двоемужницу!..

Дона Мадалена и ее муж невинны, их союз заключен по неведению, – но она чувствует себя так, как чувствовала Изолина, когда черный гость поднял забрало на ее пиру. Готический мотив «работает», и никакие компромиссы героев не устраивают. Незаконные супруги отвергают предложение «ожившего мертвеца» вновь исчезнуть из их жизни. Романтический максимализм не позволяет любящим длить супружескую жизнь в обмане – и несчастная пара уходит в монастырь, разлучаясь навсегда. Их любовь

изображается драматургом как последнее пристанище в ненадежном, пошатнувшемся мире.

Не случайно писатель выбирает не славное Средневековье, а конец XVI – начало XVII в. Это одна из мрачнейших страниц в истории Португалии. Проиграна битва при Алказаркибре, там без вести пропал король дон Себастьян. Независимость Португалии оказывается химерой – страну завоевывают (и на целых сорок лет воцаряются в ней) кастильцы...

Это не просто фон для трагических событий, разыгравшихся в семье доны Мадалены: нашествие кастильцев вынуждает ее покинуть новый дом и перебраться в замок первого мужа – она словно магнитом медленно притягивается к своей неотвратимой беде. Пожар в оставленном особняке новой семьи становится символом крушения целой – счастливой – эпохи и в жизни семьи, и в жизни страны⁷.

Вряд ли Алмейда Гаррет мог предположить, что его драма спровоцирует в последующие 200 лет такое «интерпретационное безумие» [3, с. 47–48], как охарактеризовал споры вокруг «Брата Луиса де Соузы» известный исследователь португальской романтической литературы Габриэл Магальяэнш. Приводя биографические и политические интерпретации, он подробно останавливается еще на одной, которая и нам кажется обоснованной. Это прочтение драмы сквозь призму «себастьянизма» – существовавшей на протяжении веков веры португальцев в «чудесное» возвращение короля Себастьяна, с которым связывались упования на лучшее будущее. Алмейда Гаррет делает первого мужа доны Мадалены соратником Себастьяна; ложность известия о его гибели должна вроде бы подкрепить себастьянистскую легенду.

Да только это не окрыляет героев драмы: возвращение пропавшего разрушает благоденствие семьи и приносит несчастье! Речь, конечно, не идет о развенчании легенды. Но переключки тут настораживают. Португальский национальный характер, склонный

⁷ В этом смысле нельзя не согласиться с теми исследователями, которые, анализируя драму Алмейды Гаррета, ставят знак равенства между образами семьи и Португалии в «Брате Луисе де Соуза». Представляется вполне закономерным их утверждение, что истинным протагонистом в пьесе является именно «семья», а не один из героев [3, с. 49].

прельщаться не только героическим, но и иллюзией, показан в своей романтической уязвимости.

Так готические фабулы и мотивы, связанные с нарушением обета, создают в португальской культуре первой половины XIX в. особый тип романтического универсума, где настоящее неотторжимо от прошлого, где царят сильные страсти и дерзкое своеволие, а жажда абсолюта сталкивается с «силой судьбы». Переставляя акценты, вводя новые нюансы, португальские романтики демонстрируют, с одной стороны, стойкий интерес к готическому, а с другой – желание модифицировать его.

Список литературы

1. *Родосский А.В.* Национальные особенности португальской романтической поэзии. СПб.: Филфак СПб ГУ, 2005. 152 с.
2. *Abbati O.* A Dama Pé de Cabra: do Livro de Linhagens às Lendas e Narrativas de Alexandre Herculano. Persistência e transformação de uma lenda medieval // *L'épopée romane*. [Actes du XVe Congrès international Rencesvals tenu à Poitiers du 21 au 27 août 2000]. T. 2. Poitiers: Centre d'étude supérieurs de civilisation médiévale, 2002. P. 727–739. (Civilisation Médiévale. 13–2)
3. *Magalhães Coelho G.A.* Garrett e Rivas. O romantismo em Espanha e Portugal. Vol. 2. Lisboa: Imprensa nacional – Casa da moeda, 2009. 412 p.
4. *Sousa M.L. Machado de.* O “horror” na literatura portuguesa. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1979. 113 p.
5. *Sousa M.L. Machado de.* A literatura “negra” ou de terror em Portugal (séculos XVIII e XIX). Lisboa: Novaera, 1978. 469 p.

References

1. *Rodosskii, A.V.* *Natsional'nye osobennosti portugal'skoi romanticheskoi poehzii* [Cultural Peculiarities of Portuguese Romantic Poetry]. St Petersburg, PhilFac SPb GU Publ., 2005, 152 p. (In Russ.)
2. *Abbati, O.* “A Dama Pé de Cabra: do Livro de Linhagens às Lendas e Narrativas de Alexandre Herculano. Persistência e transformação de uma lenda medieval”. *L'épopée romane*. [Actes du XVe Congrès international Rencesvals tenu à Poitiers

- du 21 au 27 août 2000*]. T. 2. Poitiers, Centre d'etude superiers de civilisation medievale, 2002, pp. 727–739. (Civilisation Médiévale. 13–2) (In Portuguese)
3. Magalhães Coelho, G. *Garrett e Rivas. O romantismo em Espanha e Portugal*. Vol. 2. Lisboa, Imprensa nacional – Casa da moeda, 2009, 412 p. (In Portuguese)
 4. Sousa Machado de, M.L. *O “horror” na literatura portuguesa*. Lisboa, Instituto de Cultura Portuguesa, 1979, 113 p. (In Portuguese)
 5. Sousa Machado de, M.L. *A literatura “negra” ou de terror em Portugal (séculos XVIII e XIX)*. Lisboa, Novaera, 1978, 469 p. (In Portuguese)

И.Ю. Попова

© Попова И.Ю., 2024

АНГЛИЙСКИЕ РЕАКЦИИ НА ЛИТЕРАТУРНУЮ ГОТИКУ ОТ КОЛРИДЖА ДО ДИККЕНСА: ПАРОДИИ ИЛИ ... ?

Аннотация. В статье рассматриваются английские литературные реакции на популярнейший в конце XVIII в. жанр готического романа. Во-первых, делается попытка показать, что спародировать этот жанр намеревался уже С.Т. Колридж в поэме «Кристабель». Затем упоминаются две известные пародии на готику в романах Джейн Остен и Томаса Лава Пиккока. Далее рассказ Эдгара По «Падение дома Ашеров» представляется как сжатый компендиум констант и приемов, наработанных готическим романом. В последней части статьи мы обращаемся к творчеству Чарлза Диккенса и комментируем несколько эпизодов из трех его произведений. Явно связанные с готическим жанром, по сути, они не являются ни собственно готическими, ни пародиями. Наш финальный вывод предлагает считать эти по видимости «готические» эпизоды стилизациями: в отличие от настоящей готики, диккенсовские эпизоды получают рациональное объяснение и имеют счастливые разрешения; они не могут истолковываться и как пародийные, поскольку не имеют своей целью насмешку над готическим наследием.

Ключевые слова: готическая литература; пародия; смешно; сверхъестественное; реалистическое.

Получено: 10.02.2024

Принято к печати: 15.03.2024

Информация об авторе: *Попова* Ирина Юрьевна, кандидат филологических наук, доцент, филологический факультет, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Ленинские горы, 1, стр. 51, 119991, Москва, Россия.

E-mail: irapo@mail.ru

Для цитирования: Попова И.Ю. Английские реакции на литературную готику от Колриджа до Диккенса: пародии или ...? // Литературоведческий журнал. 2024. № 3(65). С. 87–98. DOI: 10.31249/litzhur/2024.65.06

Irina Yu. Popova

© Popova I. Yu., 2024

ENGLISH REACTIONS TO GOTHIC FICTION FROM S.T. COLERIDGE TO CHARLES DICKENS: PARODIES OR ... ?

Abstract. This paper attempts to consider a few first literary reactions to Gothic Novel, a most popular genre at the late 18th century. First, we aim at showing S.T. Coleridge as an author who might have become weary of the recurring situations and devices of the Gothic – hence some unexpected funny features at the beginning of *Cristabel*. We then treat the two first novels famous for the episodes and entourage revealing parody of the Gothic as their target: they are *Northanger Abbey* by Jane Austen and *Nightmare Abbey* by T.L. Peacock. We then turn to E.A. Poe and regard his short story *The Fall of the House of Usher* as a collection of multifarious Gothic characteristics. In the final part of the paper we try to show that in some works by Charles Dickens certain “Gothic” scenes are in fact not such: all the supernatural and scary sooner or later get their rational explanation, everything pregnant with evil and tragedy in the end evaporates and all those concerned remain happy. Neither do those scenes parody the Gothic – they are rather sentimental than comic. We suggest therefore that Dickens’s aim may have been pastiche of the Gothic culture.

Keywords: Gothic fiction; parody; comic; supernatural; realistic.

Received: 10.02.2024

Accepted: 15.03.2024

Information about the author: Irina Yu. Popova, PhD in Philology, Assistant Professor, Faculty of Philology, Lomonosov Moscow State University, Leninskie Gory, 1, building 51, 119991, Moscow, Russia.

E-mail: irapo@mail.ru

For citation: Popova, I. Yu. “English Reactions to Gothic Fiction from S.T. Coleridge to Charles Dickens: Parodies or ...?”. *Literaturovedcheskii zhurnal*, no. 3(65), 2024, pp. 87–98. (In Russ.)

DOI: 10.31249/litzhur/2024.65.06

В 1764 г. выходит первое произведение, жанр которого в дальнейшем получит название «готический роман». Это был «Замок Отранто» (The Castle of Otranto) Хораса Уолпола. Последователи появились не сразу. Лишь четырнадцать лет спустя Клара

Рив публикует аналогичную по жанру работу «Старый английский барон» (The Old English Baron, 1778), в 1780-е годы готический роман становится популярным (см., напр., романы Софии Ли «Убежище» (The Recess, 1783–1785) и Уильяма Бекфорда «Ватек» (Vathek, 1786) и в 1790-е годы достигает расцвета: прежде всего, жанр прославят имена Анны Рэдклиф (самые известные романы – «Роман в лесу» (The Romance of the Forest, 1791), «Удольфские тайны» (The Mysteries of Udolpho, 1794), «Итальянец» (The Italian, 1797) и Мэтью Льюиса «Монах» (The Monk, 1796). В последнее десятилетие XVIII в. выходят также произведения Уильяма Годвина «Калеб Уильямс» (Caleb Williams, 1794), Регины Марии Рош «Клермон» (Clermont, 1798), Чарлза Брокдена Брауна «Виланд» (Wieland, 1798), кроме того, книжный рынок наводняют анонимные работы ставшего любимым читателями жанра, публикуемые Minerva Press, популярнейшим на рубеже XVIII–XIX вв. лондонским издательством художественной литературы.

И вот тут, в самый пик расцвета готического романа, в 1797 г., С.Т. Колридж в письме к другу пишет: «По правде, мне почти надоело Ужасное, поскольку в последние шесть-восемь месяцев писал в The Critical Review рецензии на “Монаха”, “Итальянца”, “Хьюберта де Сервака”, &c &c &c, в которых во всех казематы, старые замки и одиноко стоящие дома у моря и пещеры и леса и необычайные персонажи и весь набор (tribe) Ужасов и Тайн...» [3, перевод наш. – *И. П.*]. Колридж дает здесь первое известное отрефлексированное перечисление жанровых стратегий литературной готики, уже ставших типичными – или, возможно, даже и клишированными? – топосов, характеров и всей атмосферы Ужасного. Отрефлексированные приемы предполагают возможность стилизации, и остается всего полшага до возможности их пародирования, т.е. воспроизведения с насмешкой – будь то мягкий юмор, ирония разных степеней ироничности или же едкая сатира.

Удачное, на наш взгляд, определение пародии дает спустя более полувека после процитированного отрывка из письма Колриджа французский ученый-лексиколог Мари-Николя Буйе: «Пародия есть сочинение, в стихах или прозе, сделанное на какое-нибудь серьезное произведение, с обращением его в смешную сторону, посредством каких-либо изменений или соращения от

существенного его назначения к предмету забавному» [цит. по: 2, с. 284]. Уточнением можно считать сделанное уже в конце XX в. описание пародии в сравнении ее с пастишем (понятие «пастиш» введено в международный обиход в XX в., широко употребляется в эпоху постмодернизма и по сути является синонимом понятия «стилизация»). Так, согласно Фредерику Джеймисону, и пастиш, и пародия реагируют на уникальность оригинала, выхватывая его отдельные или эксцентричные черты, чтобы их сымитировать. Только пародия, в отличие от пастиша, имеет цель над ними посмеяться. При этом Джеймисон оговаривает, что хороший пародист не может не иметь симпатии – возможно, тайной – к оригиналу [1].

Итак, отрефлексированные качества и приемы оригинала – это заложенный фундамент, или открытый путь для его пародирования. И еще это сигнал того, что высшая точка в развитии жанра (или вообще культурной эпохи) пройдена. И действительно, с началом XIX в. количество пародий на готику в английской литературе растет и начинает превосходить собственно готические произведения [см. об этом: 5].

Первая пародия мало кем была расценена как таковая. Это поэма того же Колриджа «Кристабель» (*Cristabel*), первая часть которой написана в том же 1797 г., что и упоминавшееся письмо. Напомним начало поэмы:

Tis the middle of night by the castle clock
And the owls have awakened the crowing cock... [4, с. 112]

Над башней замка полночь глуха,
И сонный стон разбудил петуха¹. [4, с. 113]

Полночь, замок, ухают совы – привычные для готической литературы время, место, звуковое сопровождение. Но вот совы пробудили петуха, и он почему-то прокукарекал сонно:

How drowsily it crew. [4, с. 112]
Как сонно он кричит! [4, с. 113]

¹ Здесь и далее перевод Г. Иванова.

Можно, конечно, услышать в этой сонливости нагнетение атмосферы – крик петуха ведь должен предвещать не только рассвет, но и освобождение от ночных злых чар, а этот петух еще явно эту функцию исполнить не готов. Но может быть, он сонлив просто от старости? И тогда это первое отступление Колриджа от известного архетипа является сигналом: все не совсем так, как ожидается? И, возможно, поэт этим сонным кукареканьем над читательским ожиданием подсмеивается? Дальше – больше. Всё та же первая строфа поэмы:

Sir Leoline, the Baron rich,
Hath a toothless mastiff bitch;
From her kennel beneath the rock
She maketh answer to the clock... [4, с. 114]

Сэр Леолайн, знатный барон,
Старую суку имеет он.
Из своей конуры меж скал и кустов
Она отвечает бою часов... [4, с. 115]

И далее расписывается количество подвываний собаки, соответствующее отбиваемому часами времени. Первая строфа завершается:

Some say, she sees my lady's shroud. [4, с. 114]

Говорят, что саван видит она,
В котором леди погребена. [4, с. 115]

Всё, казалось бы, как положено: собака видит саван умершей хозяйки замка – еще одна деталь готического антуража. Обратим, однако, внимание на первое описывающее эту мощную собаку – суку мастифа – прилагательное: *toothless*, беззубая (в переводе опущено). Думается, это, в отличие от сонного кукареканья, совершенно однозначный сигнал комического снижения страшного антуража: полночь, замок, совы, саван – и вдруг беззубая мастифша. Кому страшна беззубая сука?

Две известнейшие и общепризнанные пародии на готическую литературу – «Нортенгерское аббатство» (*Northanger Abbey*)

Джейн Остен и «Аббатство кошмаров» (Nightmare Abbey) Томаса Лава Пикока – выходят в одном и том же 1818 г. Небезынтересно, однако, что создала свою пародию Джейн Остен за двадцать лет до ее публикации, писала в 1797–1798 гг., т.е. одновременно с поэмой Колриджа и когда готическая традиция была в расцвете и на пике своей популярности.

В обоих «Аббатствах» пародии на готическую литературу составляют лишь небольшие и не самые важные части сюжетов. Тем не менее в обоих романах составляющими того фона, на котором развивается действие, являются:

1) архитектурная готика – важная константа в собственно готических произведениях: старинные дома – бывшие аббатства – со множеством нежилых комнат, потайных переходов и коридоров, мало кому известных или даже труднодоступных помещений, в которых можно наткнуться на предметы мебели неясного назначения, где темно и могут гулять сквозняки, где двери заперты, а при открывании скрипят, и полы и ступени тоже могут поскрипывать; 2) внешний, природный антураж: ночь, непогода, часто гроза, завывание ветра, достаточно сильного, чтобы проникнуть сквозь щели в рамах и задуть свечу в комнате героини в Northanger Abbey; плоская, угрюмая местность, регулярно оказывающаяся под водой, за которой открывается вид на безлюдное побережье и бурное неприветливое море в Nightmare Abbey; 3) в Northanger Abbey героиня подозревает существование злодейски умерщвленной или живущей в заключении в потайной комнате-тюрьме хозяйки; в Nightmare Abbey ночами появляется призрак – фигура в белом саване и красном тюрбане. Кроме всего прочего, отметим, что героиня Northanger Abbey запоем читает и обсуждает The Mysteries of Udolpho, а персонажи-мужчины, перечисляя прочитанные ими романы, представляют то, что впоследствии будет известно как «Нортэнгерский список романов ужасов» (Northanger Horrid Novels).

Как, однако, реализуется именно пародирование?

В обоих романах всё, казавшееся таинственным и даже злодейским, всё, внушавшее ужас, получает самое что ни на есть материалистическое объяснение. И в обоих романах очевидно не только разоблачение «тайн», но и ошутима авторская насмешка над верящими в сверхъестественное и в тайные страшные злодей-

ства. Часто эта насмешка выражается через комическое снижение той или иной «готической» ситуации или «готического антуража». Особенно богато такими комическими разоблачениями через снижение *Northanger Abbey*. Так, по дороге в Аббатство сын хозяина (он же герой) рассказывает героине, что ее комната будет в другой, удаленной части Аббатства, а не в той, где живут хозяева и слуги; что оттуда не долетит до хозяев и слуг ни один звук – изоляция после ухода сопроводившей ее служанки будет полной; что за портьерой она найдет дверь, а за дверью коридор, ведущий не ясно куда; что в одном из помещений, расположенных вдоль этого коридора она видит секретер, в нем найдет глубоко спрятанный темный ящик, с трудом его откроет, а в нем – какой-то явно старый манускрипт; что тут порыв ветра задует ее единственную свечу, и она окажется в кромешной тьме. В реальности по приезде в Аббатство ей будет выделена уютная комната недалеко от комнаты ее подруги, дочери хозяина, в которой она обнаружит современные удобства и все необходимое, и будет приветливо гореть огонь в камине – все это к ее облегчению, но и к некоторому разочарованию. В комнате она обнаружит незаметный сразу секретер, с трудом его откроет и в дальнем потайном ящике найдет листы какого-то манускрипта, но тут ветер задует ее свечу, и она спокойно ляжет спать. А утром на рассыпанных листах манускрипта прочтет лишь списки предметов одежды. В дальнейшем окажется, что это списки отправляемых в стирку вещей, составленные жившим в этой комнате до нее слугой одного из гостей.

Снижение готических ожиданий начитавшейся готических романов героини происходит и в связи с архитектурой Аббатства: внутри оно наполнено всякого рода новейшими предметами комфорта, а самая старая часть дома вообще, к ее немалому разочарованию, снесена и заменена новой. Ее поиски мрачной комнаты умершей хозяйки, в которой живет память о предсмертных мучениях и злодее-муже, также можно назвать сниженными, когда она окажется в самой светлой и веселой комнате Аббатства, к тому же расположенной в новой части здания. Безусловно снижен и масштаб злодея: вместо убийцы и мучителя – лишь мелкий домашний тиран, способный неподобающим образом выставить из дома гостью, когда оказываются нарушенными его алчные ожидания богатой невесты для сына.

Существуя бок о бок с пародиями, в начале XIX в. жанр готического романа в чистом виде, похоже, не дал столь же ярких и прославившихся образцов, как романы Анны Рэдклиф или Мэтью Льюиса. Это не значит тем не менее что он совсем выродился в эпигонство. Наоборот, он проявит свою жизнеспособность, щедро подпитывая образовавшиеся уже во второй половине XIX в. новые романские поджанры – сенсационный роман и детективный роман. Прежде чем это произойдет, однако, готическая литература, во-первых, переживет второй расцвет в ином, малом жанре новеллы и на иной национальной почве, правда, в то время самоосознававшей себя в культурном отношении английской, – мы имеем в виду творчество американца Эдгара Аллана По. В частности, новеллу По «Падение дома Ашеров» (*The Fall of the House of Usher*, 1839) можно считать воспроизводящей в компактном виде основные константы готической литературы. Поскольку мы не имеем четкого и удовлетворяющего нас определения последней, эта новелла служит в отношении нее хорошим проводником-ориентиром. Вот эти константы: 1) архитектура – внешний вид дома и интерьер: старинные, нестандартные, со множеством помещений, преимущественно темные; 2) природа вокруг и отдельные ее странные проявления (в данном случае озеро с тяжелыми испарениями, предвестие сильной бури); 3) тайна рода, возможно, наследственное проклятие; и в связи с ним обреченность рода; 4) странное необъяснимое недомогание персонажей, их смерти; 5) оживший мертвец или персонаж, похороненный заживо, или привидение; 6) рациональных объяснений ничему нет; 7) все кончается плохо. Невозможно не отметить аналогии некоторых из этих констант с теми особенностями готического романа, которые перечислялись нами выше как для него типичные с самого начала и потому попавшие под перо первых пародистов.

Во-вторых, на середину XIX в. приходится творчество Чарлза Диккенса, в котором не редкость по видимости готические эпизоды и ситуации, похожие на готические. Рассмотрим их на примере трех произведений.

Одно из них – роман «Барнеби Радж» (*Barnaby Rudge*, 1841). Готическая традиция просвечивает в описаниях домов в романе – постоянного двора и аристократической усадьбы: дома старые, с темными комнатами и коридорами-лабиринтами, с завыванием

сквозняков и скрипучими полами; один увит густым плющом, другой окружен темным садом. Однако главная готическая линия сюжета – ретроспектива, рассказ заведомая трагедия о событиях двадцатилетней давности. Готический антураж рассказчиком отрабатан и акцентируется: ночь, буря, гроза, а ему, церковному служке и звонарю, необходимо погребальным звоном оповестить о смерти хорошего человека. Под хлещущим дождем, под ураганным ветром, под удары грома и вспышки молний он идет через кладбище, ему страшно, входит в темную церковь, ему еще страшнее, взбирается по крутой лестнице на колокольню, ему очень страшно, и вдруг ровно в полночь он слышит вдали слабый звук другого колокола, хотя других церквей в округе нет. Он в ужасе бежит вниз с колокольни, опять через тьму и ночь и непогоду, поскольку думает, что услышал сверхъестественное. И это сверхъестественное получает далее объяснение, но не мистическое, а рациональное и криминальное. Можно ли назвать этот эпизод в романе «готическим»? Думается, что, разбивая готику о криминал, Диккенс отказывается от готического наследия и делает важный для его времени шаг в сторону детектива. Он, можно сказать, имитирует путь жанра, т.е. подготовку детектива, выросшего в том числе и из готики. Можно ли назвать этот эпизод пародией на готику – ведь рассказ звонаря состоит из готических общих мест, перечисляемых со вкусом, а потому преувеличенных? Думается, нет. Потому что нет намерения насмешить, и читателю, как и слушателям в трактире, не смешно.

Второй по видимости претендующий на связь с готикой пример – рождественская повесть «Одержимый, или Сделка с призраком» (*The Haunted Man and the Ghost's Bargain*, 1848). Главное место действия – старинный дом, находящийся на какой-то окраине в удалении от других домов. В нем много темных углов, запутанных коридоров, пустых помещений, так как это колледж, и все студенты перед Рождеством разъехались. В доме живет один немолодой профессор химии. Вокруг – декабрьская стужа, темнота: вечер, ночь, раннее утро. У профессора несчастливое прошлое: тяжелое детство, измена любимой девушки и предательство единственного друга, смерть любимой сестры. Появляется призрак – давно преследующий профессора двойник – и предлагает сделку: профессор освободится от мучительных воспоминаний, забудет

прошлое, и призрак его покинет. Но утрата памяти будет заразной: памяти будут лишаться все, с кем профессор близко пообщается. Так оно далее и происходит. Прямое наследие готики? Однако все оказывается поправимым, и кончается рассказ большим рождественским праздником. Колледж украшен и освещен, больной персонаж выздоравливает, а совсем безнадежный, похоже, не умрет и исправится. Объясняется, что призрак – порождение больного из-за прошлых несчастий воображения профессора, чем подчеркивается готическая принадлежность призрака. Может быть, пародия на готику? Нет, потому что все не смешно, доминирует, как нередко у Диккенса, начало сентиментальное.

Третий пример из Диккенса – роман «Большие надежды» (*Great Expectations*, 1860). Перечислим, не пересказывая сюжет этого широко известного романа, по видимости готические эпизоды: 1) первая встреча Пипа с Мэгвичем на кладбище (кладбище может быть заменителем старого мрачного здания как место покойников и их призраков); Мэгвич устрашающ и запугивает Пипа; 2) возможно, первое знакомство Пипа со странным домом мисс Хэвишем и с его поначалу страшноватой хозяйкой; 3) возможно, сцена пленения Пипа. Эпизод 1 мог бы претендовать на связь с собственно готикой, если бы в нем была не одна и не две готические константы, выделенные на основе «Падения дома Ашеров». Кроме того, из дальнейшего сюжета станет ясно, что Мэгвич не отрицательный персонаж, не злодей, а, наоборот, благодетель Пипа. Не пародия, так как нет цели насмешить читателя, и читателю, если и не страшно, как Пипу, то и не смешно. Эпизод 2 отклоняет подозрение в своей готической природе довольно скоро, когда Пип знакомится и дерется со своим будущим верным другом Гербертом. Дальнейший сюжет рассказывает о несчастной судьбе вовсе не злой Хэвишем. Однако этот эпизод полон диккенсовских гротесков, способных насмешить если не Пипа в тот момент, то читателей. Не пародия ли это на готику? Думаем, что нет, поскольку насмешка направлена вовсе не на готические составляющие сцены. Эпизод 3 лишь немного напоминает настоящую готику: дом в удаленной от другого жилья местности, похититель – явный злодей и убийца, надежды на спасение никакой. Всё же Диккенс не долго может держать читателя в состоянии саспенса, работает диккенсовская счастливая случайность, быстрое спасение

Пипа перечеркивает подозрения в связи эпизода с готикой. Пародия на готику здесь даже не маячит – прежде всего, потому, что, опять же, никому не смешно.

Итак, каждый из трех рассмотренных эпизодов романа «Большие надежды» показывает, что, хотя в ряде сюжетных ситуаций Диккенс использует некоторые элементы готического романа, он вскоре их развенчивает как рациональным объяснением, так и счастливым разрешением ситуации. К тому же все в этом романе представлено глазами и со слов Пипа, его восприятие и понимание часто заведомо неверны: ребенок ведь обычно ненадежен как рассказчик.

Ни в одном из трех рассмотренных произведений Диккенса собственно готических эпизодов нет. Нет у него и пародий на готическую литературу. Вероятно, видимость связи с готической литературой обеспечивается использованием лишь нескольких элементов и приемов последней без цели над ними посмеяться. Цель Диккенса мы можем тогда определить как стилизацию готики, или пастиш.

Список литературы

1. Джеймисон Ф. Постмодернизм и общество потребления // Логос. 2000. № 4. С. 63–77.
2. Тынянов Ю.Н. О пародии // Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 284–310.
3. Coleridge S.T. Review of Lewis's *The Monk* (1797) // *Gothic Readings: The First Wave, 1764–1840* / ed. Rictor Norton. London and New York: Leicester University Press, 2000. URL: <https://www.rictornorton.co.uk/gothic/monk.htm> (дата обращения: 07.02.2024).
4. Coleridge S.T. *Cristabel* // *Кольридж С.Т. Стихотворения. Сборник* / сост. А. Горбунова. М.: ОАО Издательство «Радуга», 2004. – На английском языке с параллельным русским текстом. С. 110–166.
5. Potter F.J. *The History of Gothic Publishing, 1800–1835: Exhuming the Trade*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan, 2005. 225 с.

References

1. Jameson, F. “Postmodernizm i obshchestvo potreblenia” [“Postmodernism and Consumer Society”]. *Logos*, no. 4, 2004, pp. 63–77. (In Russ.)
2. Tynyanov, Yu. N. “O parodii” [“On Parody”]. *Poehtika. Istoriya literatury. Kino* [Poetics. History of Literature. Cinema]. Moscow, Nauka Publ., 1977, pp. 284–310. (In Russ.)
3. Coleridge, S.T. “Review of Lewis’s *The Monk* (1797)”. *Gothic Readings: The First Wave, 1764–1840*, ed. Rictor Norton. London and New York, Leicester University Press, 2000. Available at: <https://www.rictornorton.co.uk/gothic/monk.htm> (date of access: 07.02.2024). (In English)
4. Coleridge, S.T. “Cristabel”. Coleridge, S.T. *Stikhotvoreniya. Sbornik* [Poems. An Anthology], ed. A. Gorbunov. Moscow, Raduga Publ., 2004, pp. 110–166. (In Russ. and English)
5. Potter, F.J. *The History of Gothic Publishing, 1800–1835: Exhuming the Trade*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire, Palgrave Macmillan, 2005, 225 p. (In English)

К.Р. Ибрагимова

© Ибрагимова К.Р., 2024

ГОТИЧЕСКИЙ РОМАН КАК РОМАН О ХУДОЖНИКЕ: «СИНГОАЛЛА» (1857) ВИКТОРА РЮДБЕРГА

Аннотация. Роман Виктора Рюдберга «Сингоалла» (Singoalla, 1857) принадлежит к ряду готических произведений, популярных в Швеции второй половины XIX в. и именуемых «литературой ужасов» (skräcklitteratur). Готическое, т.е. ориентация на английскую и французскую традиции, сочетается в творчестве Рюдберга с «готицистским» – вниманием к легендарным истокам истории шведского народа и национальной литературе. В статье анализируются ключевые образы и мотивы, вписывающие роман в готическую традицию: мелодраматический сюжет, помещенный в средневековый хронотоп; старинный замок; мрачный лес; древнее семейное проклятие; запретная любовь и т.п. Рассматривается вопрос о соединении черт готического романа и романтического романа о творчестве, о художнике. Обнаружено, что обращение одновременно к готической и романтической традициям позволяет Рюдбергу рассуждать о творчестве как о темной, порабащающей человека силе, а также рисовать образ персонажа-художника, отказавшегося от творчества.

Ключевые слова: готика; готический роман; готицизм; Виктор Рюдберг; «Сингоалла»; шведская литература.

Получено: 05.02.2024

Принято к печати: 30.03.2024

Информация об авторе: *Ибрагимова* Карина Рашитовна, кандидат филологических наук, преподаватель кафедры истории зарубежной литературы филологического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова, Ленинские горы, 1, 119991, Москва, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-9639-3261>E-mail: agitato72@mail.ru

Для цитирования: Ибрагимова К.Р. Готический роман как роман о художнике: «Сингоалла» (1857) Виктора Рюдберга // Литературоведческий журнал. 2024. № 3(65). С. 99–110. DOI: 10.31249/litzhur/2024.65.07

Karina R. Ibragimova
© Ibragimova K.R., 2024

GOTHIC NOVEL AS A KÜNSTLERROMAN: VIKTOR RYDBERG'S *SINGOALLA* (1857)

Abstract. Viktor Rydberg's novel *Singoalla* (1857) belongs to a number of Gothic works popular in Sweden in the second half of the 19th century, called "horror literature" (skräcklitteratur). Gothic, i.e. orientation towards English and French traditions, in Rydberg's work is combined with "Gothicism" – the attention to the legendary sources of Swedish history. The most important images and motifs that put the novel into the Gothic dimension are analyzed in the article: a melodramatic plot placed in a medieval chronotope; old castle; gloomy forest; an ancient family curse; forbidden love, etc. The article addresses the issue of combining the features of a Gothic novel and a romantic novel about creativity, a novel about an artist (Künstlerroman). The analysis shows that Rydberg's appeal towards both Gothic and Romantic traditions gives him an opportunity to represent creativity as a dark force that enslaves a person, as well as to draw the image of an artist who has abandoned creativity.

Keywords: gothic; gothic novel; Gothicism; Viktor Rydberg; *Singoalla*; Swedish literature.

Received: 05.02.2024

Accepted: 30.03.2024

Information about the author: Karina R. Ibragimova, PhD in Philology, Lecturer of the Department of History of Foreign Literatures, Faculty of Philology, Lomonosov Moscow State University, Leninskie Gory, 1, 119991, Moscow, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-9639-3261>

E-mail: agitato72@mail.ru

For citation: Ibragimova, K.R. "Gothic Novel as a Künstlerroman: Viktor Rydberg's *Singoalla* (1857)". *Literaturovedcheskii zhurnal*, no. 3(65), 2024, pp. 99–110. (In Russ.) DOI: 10.31249/litzhur/2024.65.07

Готическая традиция в шведской литературе возникает в первую очередь как реакция на ключевые тенденции в английской и французской литературах конца XVIII в. Шведские поэты и прозаики (такие, как Бенгт Лиднер (Bengt Lidner, 1757–1793), Франс

Микаэль Франсен (Frans Michael Franzén, 1772–1847), Эрик Густаф Гейер (Erik Gustaf Geijer, 1783–1847)) заимствуют ключевые образы и темы из романов Хораса Уолпола, Анны Радклиф, самыми мрачными красками рисуя в своих сочинениях разверстые могилы, холодные склепы, древние замки, ночные кровавые сражения и т.п. Несмотря на соприкасающийся с готической традицией образный ряд, шведская литература XIX в. редко использует слово «готический» (gotisk, götisk) в этом контексте, приберегая его для описания иных культурных феноменов, характерных для Скандинавии; литература же, связанная с темой страха, ощущением тайны, обретает имя «литературы ужасов» (skräcklitteratur) [5, s. 19].

Один из известнейших шведских писателей второй половины XIX в. Виктор Рюдберг (Viktor Rydberg, 1828–1895) внес значительный вклад в дальнейшее развитие готической традиции в Швеции. В начале своего пути он – бедный журналист, на деньги опекунов получивший неполное образование в Лундском университете и вынужденный зарабатывать себе на жизнь фельетонами, в конце творческой жизни – всеми уважаемый член Шведской академии, член шведского парламента, почетный доктор Упсальского и Стокгольмского университетов. Рюдберг не сразу был понят современниками: мистику по натуре, ему выпало жить и творить, когда Швеция уже пережила лихорадку раннеромантических идей начала века, и на первый план вышли авторы травелогов, романов-памфлетов о браке. Впрочем, наряду с этим в шведской культуре того времени существовало и «подводное течение», которое порой прорывалось на поверхность: так, в 1862 г. Рюдберг был замечен критикой благодаря своему труду «Библейское учение о Христе» (Bibels lära om Kristus), а затем шведы оценили его стихотворения, основанные на вере в интуицию и воображение, построенные на аналогиях и изобилующие историческими аллюзиями. Любовь Рюдберга к истории, или даже к историософии заметна и в его труде «Магия Средневековья» (Medeltidens magi, 1865), а также в романах «Последний афинянин» (Den siste athenaren, 1859) и «Оружейный мастер» (Vapensmeden, 1891).

Роман «Сингоалла» (Singoalla) – не первый в ряду произведений автора, однако самый известный и наиболее близкий к «литературе ужасов» и к различным вариациям «готического». Работа над ним была завершена в 1857 г., тогда же он был издан в

журнале-календаре «Аврора» (Aurora). В первое книжное издание (1865) Рюдберг внес некоторые коррективы, затем роман выдержал еще два прижизненных переиздания (1876, 1894), которые также не остались без исправлений. Роман много лет занимал воображение Рюдберга, не случайно в 1892 г. он заметил в письме другу: «Она [“Сингоалла”. – К. И.] дочь моей юности, и, несмотря на всю самокритичность, я не могу быть к ней равнодушным» (Hon är min ungdoms dotter, och trots all självkritik är jag ur stånd att känna mig likgiltig för henne) [11, s. 177].

Ингеман Алгулин замечает, что необычное имя «Сингоалла», которым названа героиня романа, Рюдберг (взял) заимствовал из пьесы Калидасы «Шакунтала» [4, s. 262], где речь идет о разделенных супругах и обретенном ребенке, как и в шведском романе, но на этом сходства между произведениями кончаются.

Сюжет романа Рюдберга одновременно прост и запутан. Действие переносит читателя в XIV в., в замок шведских рыцарей Монешёльдов (Månesköld). Семнадцатилетний сын рыцаря Эрланд отправляется в лес на охоту и встречается там прекрасную цыганку Сингоаллу, дочь вождя кочевого цыганского племени, которое остановилось в лесу Монешёльдов. Молодые люди полюбили друг друга и вступили в тайный брак по цыганскому обряду. Их застает цыган Ассим, давно пылающий страстью к Сингоалле, и рассказывает все цыганам. Эрланду приходится присоединиться к народу возлюбленной. Однако цыгане обманули влюбленных: обещали им свое покровительство, но перед тем, как тронуться в путь, они ограбили церковь, а затем, столкнувшись с рыцарями-преследователями, сделали Эрланда заложником, опоили его и потребовали у его семьи выкуп за него. Эрланд вернулся домой, уверенный в предательстве Сингоаллы, после смерти отца стал хозяином замка, женился, у него родился сын. В свою очередь, Сингоалла, уверенная в том, что Эрланд погиб, в гневе ушла из своего племени и с Ассимом, ставшим ей рабом, воспитывает своего сына от Эрланда, названного «Сорьбарн» (Sorgbarn – дитя печали).

По прошествии десяти лет Сингоалла вернулась в окрестности замка Эрланда и отправила туда своего сына Сорьбарна. Тот стал слугой Эрланда. Сорьбарн обладает способностью магнетически воздействовать на людей и погружать их в гипноз. И теперь Эрланд живет в некоем полусне, каждую ночь Сорьбарн

ведет его в лес к Сингоалле. Сновидения, грезы и реальность причудливо переплетаются и меняются местами: Эрланд то ли грезит наяву и лишь ночью пробуждается к истинной любви, то ли, напротив, днем живет своей настоящей жизнью и по ночам погружается в грезу. Подлинное пробуждение Эрланда наступает лишь тогда, когда он в лесу убивает ведущего его Сорьebarна и наконец соединяет свой разъятый надвое мир воедино, осознав, что с ним происходило на самом деле. Он покидает Сингоаллу, но остается жить в лесу. Тем временем в замке Монешёльдов бушует чума, и все его обитатели умирают; Эрланду больше некуда вернуться, и следующие двадцать пять лет он вместе с монахом братом Юханнесом проводит в землянке как отшельник. Завершается роман неожиданной встречей Эрланда со своим законным сыном, которого, после гибели всех обитателей замка от чумы, воспитала Сингоалла в индийских землях, и он несет на Север свет новой синкретической веры, объединяющей все мировые религии.

Несмотря на то что тема ужаса не играет в «Сингоалле» ключевой роли, роман обладает многими признаками, которые позволяют воспринимать его как наследника готической традиции: это мелодраматический сюжет, помещенный в средневековый хронотоп; старинный замок; пещеры, чащи и гроты; древнее семейное проклятие; запретная любовь, не хватает только готического злодея. Наконец, Рюдберг снабжает текст эпиграфом из «Фауста» Гёте: «Вы, снова здесь, изменчивые тени, / Меня тревожившие с давних пор» (пер. Б. Пастернака), привлекая внимание к теме призрачного бытия.

Сам Рюдберг не называл свой роман готическим, хотя шведская литература середины XIX в. знала это определение и продолжала успешно осваивать готические темы, интерес к которым был чрезвычайно высок в то время [8, s. 102]. Рюдберг в 1848 г. написал повесть «Вампир» (*Vampyren*) по мотивам одноименного произведения британского писателя Джона Полидори (врача Байрона). Времена готики в Швеции не только не завершились, но именно тогда начался их подлинный расцвет – Швеция до конца XIX в. «догоняла» остальную Европу в литературной моде. Само слово «готический» для шведов имело несколько иной смысл. Еще памятно было начало XIX в., когда крупнейшая группа шведских романтиков называла себя «Гётский (или Готский) союз» (*Götiska*

förbundet), подразумевая под словом «геты» (или «еты») племя германцев, в первом тысячелетии н.э. проживавшее на территории Южной Швеции и в сознании шведов отождествлявшееся с готами. Таким образом, «готицизм» («гетицизм», «етицизм» – göticism) имел первостепенное значение для шведов, поскольку указывал на их историческое прошлое, оказывался фундаментальным элементом их культуры, в XVII–XVIII вв. – даже государственной идеологией. Почти вся шведская историография до XVIII в. основывалась на убеждении, что родина готов – шведский остров Готланд, а так как, согласно историческому трактату «Гетика» (Getica, VI в.) Иордана все знатные роды Европы происходили от готов [2, с. 46], Швеция воспринимала себя в качестве утраченной Атлантиды, колыбели человечества и места зарождения праязыка, которым, конечно, должен быть шведский язык [3, с. 176]. Романтики Гётского союза желали вернуться к истокам, воспеть героические деяния скандинавской древности, и от туманов, которые под зловеющий крик совы сгущаются над древними руинами, их помыслы были далеки.

Разумеется, Рюдберг не ассоциировал свое творчество ни с изысканиями шведских антиквариев, ни с устремлениями ранних романтиков, (поэтому «готическое» является для него компонентом не самой близкой ему традиции. Однако «готицистские» черты присутствуют в романе, судя по всему, являясь элементом скандинавской специфики изображения условно средневековой действительности. Так, Ивонн Леффлер отмечает, что «главные герои скандинавских [готических романов. – К.И.] романов, как и большинство готических персонажей, теряют контроль над своими подавляемыми эмоциями, желаниями и подчиняются своим темным началам. Но в скандинавском романе темное начало, в отличие от европейского романа, всегда одновременно связано с природой и порождено ею и, следовательно, органично для темного языческого прошлого» [7, р. 61]. Персонажи «Сингоаллы» оказываются вдвойне архаизированными: они не только живут в мире Средневековья, но и действуют, подчиняясь неким стихийным первобытным силам, живущим в их душах.

Сам Рюдберг сомневался в том, что именно он пишет: повесть (en novell) или роман (en roman) [6, s. 102]. Он постоянно менял подзаголовок: первое издание снабжено определением «En

romantisk sagodikt», что можно перевести буквально – «романтическая поэма» или слегка неточно, но в духе того времени – «романтическая сказка». Второе и третье издания имеют один и тот же подзаголовок «En fantasi» – фантазия. «Может быть, – пишет Рюдберг в предисловии ко второму изданию, – надо было назвать “Сингоаллу” стихотворением в прозе. Эта вещь не претендует на то, чтобы быть исторической повестью, это просто голубой цветок, выросший на почве фантазии» [11, с. 409].

Эта фантазия действительно насыщена образами, важными для готической традиции, помещенными в раму романтического повествования. Первая же глава начинается рассказом о перестройке старого замка, состоящего из дубовых бревен и круглых башен. Со временем башни поднимаются над землей, стены соединяются под причудливыми углами, возникает обилие галерей и украшений, на стенах возникают фигуры мучеников. Замок постепенно обретает черты, присущие готической архитектуре. В конце романа замок сгорает – автор не балует нас образом древних руин, но вводит тему рока, буквально заставляя свою «готику» пламенеть.

В романе господствует романтическое стремление к Абсолюту, тяга к достижению недостижимого, выраженного здесь в форме тайн, загадок, магических происшествий, гаданий, смутных образов спутанного сознания. Характерной чертой повествования становится то, что связи между событиями хорошо понятны только читателю, а персонажи романа блуждают во тьме хаотично нагроможденных образов, испытывают неуверенность в том, что те или иные события действительно происходят, а не являются плодом их воображения. Так, Эрланд, околдованный своим сыном Сорьebarном, бродит по лесу в свете луны, чтобы встретиться с Сингоаллой, и с каждой ночью чувствует себя хуже. Сознание его как бы покрывается трещинами, разламывается, он неоднократно произносит: «Моя душа полна расколотых образов» (Min själ är full af sönderslagna bilder [10, с. 241]), она подобна «ужасающей мозаике, сложенной из проклятых беспорядочных воспоминаний» (en hemsk mosaik, hoplappad af sprängda orediga minne [10, с. 243]). Разъятый мир Эрланда продолжает деконструироваться.

Что за удивительной силой, порабошающей его разум, околдован Эрланд? Тут возникает тема родового проклятия, семейной тайны, которая тяготеет над родом Монешельдов. Само это имя

состоит из двух корней и означает «Лунный щит». Предок рода Монешельдов еще в языческие времена, согласно легенде, был дружен с Луной и получил от нее в дар серебряный серп, а также талант игры на арфе и умение петь колдовские песни, привлекающие к нему сердца людей. Все его христианские потомки, кроме Эрланда, в ужасе отреклись от луны и песен. Рюдберг описывает размышления юноши Эрланда так: «Лунными вечерами он лишь с большим трудом мог внимать словам отца Хенрика. Он представлял себе багряную луну, плавно выступающую над лесом; он видел ее серебряную лодку, плывущую в прохладной синеве; он ощущал, как луна заглядывает в спальню сквозь оконные стекла; он смотрел, как месяц роняет мерцающий серебряный серп в бездонную воздушную глубину, прямо в руки язычника» [1, с. 23]. Эрланд сохраняет дар песни, и песня знакомит его с Сингоаллой, поющей и танцующей на лесной поляне. Завораживающая музыка вновь сплетается с образом луны: цыгане в романе Рюдберга молятся только своему главному богу – богу луны Алако, которому подвластны все колдовские силы, и цепь «луна – пение – танец» прирастает еще несколькими звеньями: ворожкой и гипнозом. В момент озарения Эрланд сознает, что покровителем его рода, очевидно, некогда и было это божество: «Ты, что проклятым серебряным серпом, принесенным в дар, навеки связал дух моего рода с собой, <...> ты, что мстишь нам за обращение в веру Христову, натравливая эту язычницу, черноглазого вампира, что пьет мою кровь! Я знаю, кто ты – ты Алако!» [1, с. 92]. Любопытно, что в тексте есть еще одно упоминание божеств иного пантеона – цыган Ассим молится индуистским богам Ушас (богине зари) и Сурье (богу солнца). Несомненно, в «лунном» мире романа его обращения к солнцу не могут быть услышаны.

Искусство пения в этом романе свойственно не только людям: человеческое пение – лишь отголосок звучания мировой арфы, которая является Эрланду в видении «огромной, словно Вселенная, усыпанной мерцающими звездами, со струнами, натянутыми сквозь голубую или облачную бесконечность» [1, с. 23]. Гораздо чаще музыка мировой арфы звучит в природе, которая в «Сингоалле» одухотворена и оказывается куда более мудрой, чем человек. Именно дерево, которое было свидетелем тайного брака Эрланда и Сингоаллы, напоминает ему спустя десять лет об этом

времени своей тихой песней. Когда Эрланд и Сорьебарн пробираются по лесу, ветер успевает «провыть» им историю рождения последнего.

Музыка мировой арфы относится к темной, печальной, оборотной стороне бытия, куда человеку лучше не заглядывать, при свете она не звучит. Она вызывает у персонажей только ужас. Самый близкий к природе персонаж – ребенок Сорьебарн, песня которого напоминает «шум дождя, звон колоколов и звон осколков» [1, с. 66], – пугает своего отца именно поэтому. «Если бы я не слышал, как этот ребенок произносит имя нашего Господа Иисуса Христа, – говорит Эрланд, – я бы принял его за злого духа, ужасное привидение, посланника преисподней. Вглядитесь в его глаза! Разве это глаза ребенка? Разве не само несчастье говорит из их мрачной глубины? Советую вам, благочестивый отец, утром как следует окропить его святой водой!» [1, с. 65].

Эрланд одновременно испытывает страх перед темной силой музыки и тяготеет к ней: дар пения, от которого он не отказывается в юности, позволяет ему слышать голос природы, сохраняя особую чувствительность к песням других. Даже мрачное состояние духа, в которое погружается Эрланд, став хозяином замка, не способно убить в нем творческое начало, которое отныне действует как бы помимо его воли. То, что происходит с Сингоаллой, Сорьебарном и Эрландом, оказывается отражением тревожных сновидений последнего, и страшная греза обретает плоть. Порой границы между действительным и воображаемым стираются, реальность начинает двоиться: так, когда Эрланд убивает Сорьебарна в лесу, читатель, как и персонаж, не сразу понимает, что произошло. Вместо трупа ребенка Эрланд видит тело взрослого мужчины, умершего от чумы. Кинжал рыцаря даже не запачкан кровью (во всяком случае, в восприятии Эрланда), и только встреча с Сингоаллой, нашедшей тело сына, все объясняет.

Итак, ключевые темы и образы романа указывают не только на готическую традицию, но и на жанр романтического романа о творчестве (одухотворенная природа; музыка; персонаж-художник, обладающий особой чувствительностью к связям человеческой души с миром; творимая «новая реальность»), однако мир воплотившейся грезы нарисован очень мрачными красками. Художником здесь выступает само мироздание, заставляющее людей

метаться по лесу своего собственного сознания. Готические мотивы и образы акцентируют внимание читателя на том, что для человека песня мировой арфы скорее губительна, чем благотворна: для человека мир оказывается непознаваемым. Прикасаясь к тайнам бытия и частично проникая в них, человек лишь погружается в состояние ужаса (все эпизоды в лесу, наиболее приближенные к теме тайны мироздания, изобилуют словами с корнями «ужас» (skräck), «страх» (rädsla), «дрожь» (darrning), «мука» (plåga)).

Мрачная мелодия рока, сыгранная мировой арфой, в первом издании «Сингоаллы» получила финальный аккорд: роман завершился смертью *всех* его персонажей от чумы. Однако во втором издании Рюдберг переосмыслил финал и оставил в живых Эрланда, его законного сына от супруги Хелены и Сингоаллу. Переживание ужаса меняет Эрланда, делает его равным природе творцом своей жизни. Утратив все, он живет как отшельник в лесу и размышляет так: «Тот, кто участвует в пестрой игре человеческих страстей, должен понимать ее смысл. <...> Отражение солнца на водной глади, волна, что вздымается и падает, шум ветра в дубовой кроне, для них ты тоже потребуешь вечности, которой они не владеют? Сможешь ли ты придать им форму, которая будет противостоять разрушению? А если нет, то не жди того же от замка с башнями и зубчатыми стенами, не требуй постоянства ни от славы, ни от богатства, не желай ни семейного счастья, – ничего, за что хватается слепец и чьей гибели он посвящает напрасные слезы» [1, с. 105].

Приведенная выше цитата может трактоваться двояко: это не только рассуждение о недолговечности, бренности бытия, но перед человеком ставится вопрос, сможет ли он придать форму преходящему, запечатлеть его, и дать ответ он может лишь собственной жизнью. Вместе с тем путь Эрланда может быть прочитан как некое антистановление художника, как роман о художнике, не выдержавшем ужаса своего призвания и отказавшемся от «игры образов в свете луны». Финал романа указывает на возможность иного выбора. К пятидесятидвухлетнему Эрланду, погруженному, по выражению исследователя Фредрика Веттерлунда, в «бурный гераклитовский поток бытия» [12, с. 95], из Индии возвращается его сын, похожий на древних цыганских вождей, как описывает их Рюдберг еще в начале романа, – он смуглый, светлоглазый и золо-

товолосый. Такую необычную внешность, вероятно, можно расценить как отзвук шведской «готичистской» традиции, попытку поиска корня всех наций, рас и религий, ядра творческого начала. Сын Эрланда вернулся в Швецию с целью «обнаружить остатки первобытной религии, которая вобрала в себя разрозненные черты индийских пагод, египетских пирамид, подземных сводов Дельф и Элевсина, руин Соломонова храма и пещер друидов, чтобы в конце концов объединить все это в святой нимб вокруг Божьего креста» [1, с. 108]. Итак, Рюдберг не оставляет читателя в тьме безысходности – он дает понять, почувствовать, что существует и активное творческое начало. Впрочем, потребность окрасить роман уже не в «готичистские», а готические, мрачные тона не позволяет этой творческой энергии реализоваться в полном объеме.

Подведем итог. Прочтение «Сингоаллы» как готического романа – лишь первая ступень на пути к его осмыслению, когда готическое сопутствует размышлениям о творческом начале и персонаже-художнике. Готическая традиция, необходимость вызывать у читателя «приятный ужас» [9, р. 90], заставляет Рюдберга инвертировать основные выводы по сравнению с более традиционным романтическим романом о художнике. Наконец, готическое у Рюдберга все же не избегает намеков на готичистское, что придает роману подлинно шведский колорит.

Список литературы

1. Рюдберг В. Сингоалла / пер. В. Попова // Мемуары мертвеца. М.: Терра, 1997. С. 17–108.
2. Скржинская Е. Ч. Иордан и его *Getica* // Иордан. О происхождении и деяниях гетов. М.: Издательство восточной литературы, 1960. С. 11–63.
3. Толстиков А. В. Анатомия истории Улофа Рюдбека // Одиссей. Человек в истории. М.: Наука, 2007. С. 169–189.
4. *Algulin I., Olsson B. Litteraturens historia i Sverige*. Stockholm: Nordstedts Förlag, 1995. 619 s.
5. *Fyhr M. Svensk skräcklitteratur I. Bårtäcken över jordens likrum: Från medeltid till 1850-tal*. Lund: Ellerströms, 2017. 350 s.
6. *Lagerroth E. Den episka processen i Singoalla* // Samlaren: tidskrift för svensk litteraturvetenskaplig forskning. 1977. Vol. 98. S. 87–103.

7. Leffler Y. Aspects of the Fantastic and the Gothic in Nineteenth-Century Scandinavian Literature // *Anales N.E.* 2008. Vol. 11. P. 49–66.
8. Leffler Y. *I skräckens lustgård: Skräckromantik i svenska 1800-talsromaner.* Gothenburg: Gothenburg University Press, 1991. 223 s.
9. Monk S. *The Sublime: a Study of Critical Theories in XVIII-century England.* Michigan: Michigan University Press, 1960. 250 p.
10. Rydberg V. *Singoalla.* Stockholm: Bonniers, 1894. 341 s.
11. Warburg K. *Viktor Rydberg, hans levnad och diktning.* Stockholm: Bonniers, 1913. 696 s.
12. Wetterlund F. *Skissblad om poeter.* Stockholm: Norstedt, 1914. 403 s.

References

1. Rydberg, V. “Singoalla”, trans. by V. Popov. *Memuary mertvetsa [Memoirs of a Dead Man]*. Moscow, Terra Publ., 1997, pp. 17–108. (In Russ.)
2. Skrzhinskaya, E. Ch. “Iordan i ego Getica” [“Iordanes and His Getica”]. Iordan. *O proiskhozhdenii i deyaniyakh getov [The Origin and Deeds of the Getae]*. Moscow, Izdatel'stvo vostochnoi literatury Publ., 1960, pp. 11–63. (In Russ.)
3. Tolstikov, A.V. “Anatomiya istorii Ulofa Ryudbeka” [“Olof Rudbeck's Anatomy of History”]. *Odissei. Chelovek v istorii [Odysseus. The man in history]*. Moscow, Nauka Publ., 2007, pp. 169–189. (In Russ.)
4. Algulin, I., Olsson, B. *Litteraturens historia i Sverige.* Stockholm, Nordstedts Förlag, 1995, 619 s. (In Swedish)
5. Fyhr, M. *Svensk skräcklitteratur I. Bårtäcken över jordens likrum: Från medeltid till 1850-tal.* Lund, Ellerströms, 2017, 350 s. (In Swedish)
6. Lagerroth, E. “Den episka processen i Singoalla”. *Sammlaren: tidskrift för svensk litteraturvetenskaplig forskning*, vol. 98, 1977, s. 87–103. (In Swedish)
7. Leffler, Y. “Aspects of the Fantastic and the Gothic in Nineteenth-Century Scandinavian Literature”. *Anales N.E.*, vol. 11, 2008, pp. 49–66. (In English)
8. Leffler, Y. *I skräckens lustgård: Skräckromantik i svenska 1800-talsromaner.* Gothenburg, Gothenburg University Press, 1991, 223 s. (In Swedish)
9. Monk, S. *The Sublime: a Study of Critical Theories in XVIII-century England.* Michigan, Michigan University Press, 1960, 250 p. (In English)
10. Rydberg, V. *Singoalla.* Stockholm, Bonniers, 1894, 341 s. (In Swedish)
11. Warburg, K. *Viktor Rydberg, hans levnad och diktning.* Stockholm, Bonniers, 1913, 696 s. (In Swedish)
12. Wetterlund, F. *Skissblad om poeter.* Stockholm, Norstedt, 1914, 403 s. (In Swedish)

Н.М. Хачатрян

© Хачатрян Н.М., 2024

ЭСТЕТИКА ГОТИЧЕСКОГО ВО ФРАНЦУЗСКОЙ НЕОРОМАНТИЧЕСКОЙ ПРОЗЕ

Аннотация. Статья посвящена выявлению национальной специфики готической традиции в литературе французского неоромантизма. «Готическое», понимаемое как изображение таинственного, сверхъестественного, описание чувства ужаса и страха, психологический анализ патологических проявлений человеческой натуры, обнаруживается на разных этапах развития французской литературы, когда человек, оказавшийся беззащитным перед политическими и социальными катаклизмами, искал причину трагизма своей судьбы в роке, «сверхъестественных» обстоятельствах. Возникающий в подобных условиях интерес к таинственному, мистическому, оказался созвучным и настроениям французских неоромантиков. Развивая и углубляя характерное для романтиков сомнение в благодати Бога, неоромантики допускали значительную роль дьявола как в миропорядке, так и в душе отдельного человека. Признание единства Бога и дьявола позволяет неоромантикам, в частности представителям «неистовой» ветви французского неоромантизма – Ж. Барбе д'Оревилю, Лотреамону, Вилье де Лиль-Адану, создавать образы персонажей, внутренний мир которых изменяется под влиянием «ужасов» внешнего мира, изображать измененное состояние сознания своих героев, патологические проявления их обостренных до крайности чувств, приводящих к преступлениям, продиктованным дьяволом в их душе.

Ключевые слова: эстетика готического; мистическое и «ужасное»; «неистовая литература»; неоромантизм; Барбе д'Оревилю; Лотреамон; Вилье де Лиль-Адан.

Получено: 02.02.2024

Принято к печати: 15.03.2024

Информация об авторе: *Хачатрян* Наталия Михайловна, доктор филологических наук, профессор кафедры мировой литературы и культуры Ереванского государственного университета им. В.Я. Брюсова, ул. Туманяна, 42, 375002, Ереван, Армения.

E-mail: nathalie@web.am

Для цитирования: *Хачатрян Н.М.* Эстетика готического во французской неоромантической прозе // Литературоведческий журнал. 2024. № 3(65). С. 111–122. DOI: 10.31249/litzhur/2024.65.08

Nataliya M. Khachatryan

© Khachatryan N.M., 2024

AESTHETICS OF THE GOTHIC IN FRENCH NEOROMANTIC PROSE

Abstract. The article aims at identifying the national specifics of the Gothic tradition in the literature of French Neo-romanticism. “The Gothic”, as a depiction of the mysterious, supernatural, as a description of the feeling of horror and fear, as a psychological analysis of the pathological manifestations of human nature, is found at different stages of the development of French literature, when a person, being defenseless in the face of political and social cataclysms, sought the cause of the tragedy of his destiny in fate, in “supernatural” circumstances. The interest in the mysterious and mystical, that emerged under such conditions, turned out to be in tune with the sentiments of the French Neo-romantics of the second half of the 19th century. This era was marked in France, on the one hand, by political upheavals and national humiliation, on the other hand, by outstanding discoveries of scientists. However, scientific and technological progress did not live up to society’s hopes for the correction of morals, the establishment of a fair order and prosperity. Man was left to determine his own guidelines: on the one hand, the memory of the moral categories of Good and Justice, still associated with the idea of God, on the other hand, more real Evil, associated with the idea of the Devil. Developing and deepening the doubt about the goodness of God, that was specific for romantics, the Neo-romantics assumed a significant role for the Devil both in the world order and in the soul of an individual. Recognition of the unity of God and the Devil allows Neo-romantics, in particular, representatives of the “frenetic” branch of French Neo-romanticism – Jules Barbey d’Aureville, Lautréamont, Villiers de l’Isle-Adam, to create images of characters whose inner world changes under the influence of the “horrors” of the outside world, depict an altered state of consciousness of their heroes, pathological manifestations of their feelings, heightened to the extreme, leading to crimes, dictated

by the Devil in their soul. At the same time, the authors do not give moral assessments of the actions of their heroes, limiting themselves to stating them.

Keywords: aesthetics of the Gothic; mystical and “horrible”; “frenetic Romanticism”; Neo-romanticism; Barbey d’Aureville; Lautréamont; Villiers de l’Isle-Adam.

Received: 02.02.2024

Accepted: 15.03.2024

Information about the author: Nataliya M. Khachatryan, DSc in Philology, Professor of the Department of World Literature and Culture, Brusov State University, Tumanyan Street, 42, 375002, Yerevan, Armenia.

E-mail: nathalie@web.am

For citation: Khachatryan, N.M. “Aesthetics of the Gothic in French Neoromantic Prose”. *Literaturovedcheskii zhurnal*, no. 3(65), 2024, pp. 111–122. (In Russ.) DOI: 10.31249/litzhur/2024.65.08

Эстетика «готического» прослеживается во французской литературе начиная со Средневековья, с созданного в середине XIII в. анонимного рыцарского романа «Гибельный погост» (L’âtre périlleux), причисляемого к артуровскому циклу. Герой первой части романа, Говен, сражается на кладбище с восстающими из гробов рыцарями и спасает девушку, попавшую во власть дьявола. Мистические образы, действие, происходящее на ночном кладбище, тема расчлененного тела создают, несмотря на благополучный финал, атмосферу «ужаса» и «страха».

Изображение таинственного, сверхъестественного, мистического отразилось и в литературе французского барокко с присущей ей причудливой условностью формы, «мрачным» гротеском, сочетанием античной и христианской символики, мистики и реальности. Несмотря на то что барокко, противопоставляющее свою эстетику рационалистической эстетике классицизма, – преимущественно аристократическое направление, значительный вклад в мистическую литературу XVII в. внесли авторы, принадлежащие к духовенству. Имея целью очищение нравов верующих, они писали так называемые трагические истории, в которых описывали состояние душ грешников, одержимых дьяволом, призывали к покаению, пугали страшными муками ада.

В сентиментализме XVIII в., в противовес рационализму просветителей, обсуждались темы смерти, рока, мистической интуиции, подготавливая эстетические принципы «черного» или готического английского романа Х. Уолпола, А. Рэтклиф, М.Г. Льюиса,

Ч. Метьюрина. Отголоском «черного» романа во Франции было творчество Ж. Казота, роман которого «Влюбленный дьявол» был чрезвычайно популярным в среде романтиков. Наконец, нельзя рассматривать французскую литературу XVIII в. без фигуры маркиза де Сада, открыто утверждавшего приоритет Зла над Добром, свободы над моралью.

Наиболее ярко мистическое (наряду с фантастическим элементом и «ужасами») проявилось в романтизме, что подтверждалось одной из основ его эстетики – романтическим двоемирием. Романтики разных стран (Э.Т.А. Гофман, Дж. Байрон, Н.В. Гоголь, П. Мериме, Э. По) с большей или меньшей глубиной психологического анализа описывали существование человека между фантастическим и реальным. Во французской литературе XIX в. также появился ряд произведений, относящихся к жанру «черного романтизма», описывающих напряженную атмосферу страха и смутной тревоги, мистические переживания героев, мрачные глубины их души. Одним из наиболее известных представителей «черного романтизма» является Шарль Нодье, произведения которого наиболее ярко отражают эстетику этого течения. Достаточно отметить его романы «Жан Сбогар», «Вампир» и особенно – «Инферналиана», само название которой настолько отражает ее «дьявольское» содержание, что Нодье обозначил свое авторство только инициалами (*Infernaliana. Publié par Ch. N****). К французскому «черному романтизму» относится и Теофиль Готье, возносивший, как известно, две молитвы: «...одну – Богу, другую – Сатане».

При наличии многих общих черт в эстетике готического романа и «черного романтизма» нельзя не заметить и ряд существенных различий: авторы готического романа описывают внешние, «материальные» причины, вызывающие ужас – звуки, призраки, привидения, магические предметы, романтиков же больше интересует атмосфера тревоги, состояние души героев. Кроме того, романтики описывают события не «со стороны», они переживают вместе со своими героями их универсальное сомнение, отчаяние, одиночество, веру в мистическое. Неслучайно почти все романтики увлекались оккультными науками и спиритизмом.

Эстетика «черного романтизма» в концентрированном виде обнаруживается в произведениях представителей «школы неистовых» – Ж. Жанена, П. Бореля и других. Некоторые критики, на-

пример Н.А. Дроздов, считают, что подобной школы не существовало: «Писатели, относимые к “неистой школе” (Э. Сю, Э. Бюра де Гюржи, И. Ренье-Детурбе, А. Карр, П. Борель), никогда не декларировали своего литературного единства, как, впрочем, и вожди школы, Гюго и Жанен, в принципе, представлявшие в своем творчестве разные направления в истории нового французского романа» [5]. Отметим, однако, что причисление к «школе неистовых», тем более – к ее «вождям» Виктора Гюго, в творчестве которого, как известно, к «неистой» литературе можно отнести лишь юношеский роман «Ган Исландец», нам представляется необоснованным.

Нельзя не заметить общих черт между готическим «черным романом» и «неистой словесностью», некоторые критики даже считают, что возникновение французского «неистового романтизма» связано не с романом Ж. Жанена «Мертвый осел и гильотинированная женщина», а именно с английским готическим романом [12].

В последней трети XIX в. традиции «черного романтизма» продолжает, значительно их переосмысляя, «неистовая» ветвь неоромантизма. Здесь тоже мистическое тесно переплетено с реальностью, более того, в произведениях неистовых неоромантиков можно обнаружить и натуралистические описания мучений, переживаемых героями, и элементы реалистической социальной критики. Однако главной особенностью этих произведений является восприятие жизни как мрачной фантазмагии, признание существования антибожественной, демонической духовности, торжества зла и лжи, которые как в мире, так и в душе человека, побеждают добро и правду [10, с. 129]. Герои произведений Ж. Барбе д'Оревильи, Лотреамона, Вилье де Лиль-Адана совершают под влиянием дьявола, потусторонних мистических сил ужасающие преступления, которые, однако, не вызывают в их душах раскаяния. Авторы описывают болезненное психофизическое состояние с помощью причудливого сочетания мистики и реалистических изобразительных средств. Понятно, что осознание торжества зла в мире приводит к протесту против существующих религиозных и моральных догм. Произведения «неистовых» неоромантиков, в которых, по выражению В. Фриче, «магия перемещивается с религией, колдовство с молитвой» [9, с. 222],

можно, в соответствии с предложенной Галиной Заломкиной классификацией литературы ужасов [6] считать первыми образцами «психологического хоррора».

Одним из наиболее значительных представителей «неистовой» ветви неоромантизма является Жюль Барбе д'Ореви́ли, автор «Дьявольских повестей» (*Les diaboliques*).

Все повести посвящены вечной проблеме Добра и Зла, их причудливому переплетению в душе человека. Соколова считает, что Барбе д'Ореви́ли – «искусный фехтовальщик, владевший шпагой с тем же совершенством, как и пером, он словно бросал перчатку своему веку, не считая нужным скрывать своего презрения к убогому благоразумию буржуа!» [8]. Однако, по нашему мнению, Барбе д'Ореви́ли, в отличие от Вилье де Лиль-Адана, не концентрирует внимание на социальной принадлежности своих героев.

Композиция всех «Дьявольских повестей» Барбе д'Ореви́ли схожа: вначале, в обыденной, будничной ситуации происходит некое «странное» событие, затем, с помощью характерных для готических романов «рассказчиков» выясняется предыстория этого события и происходит неожиданная развязка, которая, однако, сохраняет недосказанность, характерную для всего творчества Барбе д'Ореви́ли. Ф. Бертье называл эту поэтику недомолвок «свободой действий (*carte blanche*), предоставленной воображению для продолжения произведения по своему усмотрению» [13, p. 316].

Героем первой из «Дьявольских повестей» – «Багровый занавес» (*Le Rideau cramoisi*) – является старый офицер, виконт де Брассар, «обладающий военным складом мышления» [1]. Проезжая со своим спутником через небольшой городок, он из-за сломанного колеса кареты вынужденно останавливается под освещенным окном, завешенным багровым занавесом. Спутник, он же рассказчик, с удивлением замечает, что де Брассар не отводит глаз от окна и обнаруживает несвойственное ему волнение. Де Брассар признается, что, хотя ему известны три вещи, о которых нельзя забыть, – «первый мундир, первое сражение и первая любовница» [1], но это окно – четвертая вещь, о которой он не может забыть. Он рассказывает об ужасном эпизоде своей молодости: комнату с этим багровым занавесом он снимал в семнадцатилетнем возрасте. Жизнь его с хозяевами, пожилыми супругами, была невыносимо

скучной и однообразной. Однажды в доме появляется дочь хозяев, надменная и бесстрастная Альберта, «демонический лик» которой околдовывает юношу, «как, по словам верующих, дьявол завладевает людьми» [1]. После месяца мучений он обнаруживает ее в своей постели. В одну из последующих страстных ночей он видит, что Альберта умерла. Де Брассар бежит, и много лет не возвращается в этот городок. Вдруг де Брассар бледнеет: на красном фоне занавеса появляется стройная тень Альберты...

В повести «Счастье в преступлении» (*Le Bonheur dans le crime*) автор переходит от идеи ненаказуемости Зла в мире к утверждению того, что за совершенные преступления Бог не наказывает, зато дьявол – вознаграждает. Повесть предваряет эпиграф, подготавливающий читателя к рассказу о чудовищном преступлении: «Этот очаровательный мир создан таким образом, что если вы просто следите за историями, кажется, что их диктовал дьявол» [1]. Дочь простого учителя фехтования, гордая и неприступная красавица, влюбляется в графа де Савиньи, нанимается в замок горничной и, в сговоре с графом, медленно отравляет графиню. Понимая причину своей смерти, графиня, истинная аристократка, просит врача сохранить ее в тайне: «Я не хочу, чтобы после моей смерти графа де Савиньи называли убийцей жены. Я не хочу, чтобы он был привлечен к суду, не хочу, чтобы его обвинили в соучастии с прислугой – прелюбодейкой, отравительницей!» [1]. Похоронив графиню, преступники женятся и «благодаря совершенному преступлению, они счастливы уже 30 лет... в блаженстве, которое могло бы быть великолепной, победоносной шуткой дьявола над Богом, если бы и тот и другой существовали!» [1].

Если в некоторых «Дьявольских повестях» Барбе д'Оревилю ограничивается констатацией поступков своих героев, то в «Мести женщины» (*La vengeance d'une femme*), «Изнанке одной партии в вист» (*Le dessous des cartes d'une partie de whist*), «Обедне безбожников» (*Un dîner d'athées*) он обнаруживает мастерство психологического анализа. Зло у Барбе д'Оревилю никогда не является материальным, физическим. В отличие от многих французских писателей – от Ф. Вийона до Ш. Бодлера, он не описывает уродливое разложение тела для утверждения величия духа, он описывает духовное, «интеллектуальное» Зло. Реальная жизнь была для Барбе лишь фоном для описания «дьявольских» страстей своих

героев, изображения морального уродства, что снискало ему славу писателя «имморалиста». Не случайно в «Дьявольских повестях» нет описания чувства любви. Неоромантики, в отличие от романтиков, достаточно редко обращались к этой теме: «Наши плоские современные нравы заменили самые прекрасные, самые очаровательные безумства любви!» – напишет Барбе в романе «Безымянная история» [2].

Одним из самых странных, причудливых произведений «неистового неоромантизма» являются скандально известные «Песни Мальдорора» (*Les chants de Maldoror*, 1869) Лотреамона, которые сам автор назвал «феноменологическим описанием зла». За свою короткую жизнь (он умер в 24 года) Лотреамон (наст. имя Изидор Дюкасс) написал 60 строф поэтической прозы, составляющих восемь «песен Мальдорора». Это серия ужасных видений – фрагментов, напоминающих Апокалипсис или дантовский «Ад». Резкие переходы от страшного сна к не менее страшной действительности, яркость образов, ирония и болезненное отчаяние, безумства, жестокость и насилие, эпатазирующие читателя, отражают представление автора о мире как хаосе. Он признается, что посвящает свой талант «живописанью наслаждений, которые приносит зло. Они не мимолетны, не надуманы, они родились вместе с человеком и вместе с ним умрут» [14, р. 28]. Трагедия Мальдорора в его одиночестве. Раздираемый внутренней борьбой, и «...наконец, не выдержав этой муки, он всецело предался злу... и задышал полной грудью в родной стихии!» [там же]. Зло опустошает Мальдорора, поэтому закономерный в контексте всего произведения финал – гибель героя, раздавленного смерчем, – становится символическим выражением его стремления к саморазрушению. В своем письме от 23 октября 1869 г. Лотреамон признавался: «Я воспел зло, как это делали Мицкевич, Байрон, Мильтон, Саути, А. де Мюссе, Бодлер и др. Конечно, я немного преувеличил диапазон, чтобы обновить смысл этой великой литературы, которая воспевает отчаяние лишь чтобы огорчить читателя и заставить его желать добра как лекарства» [11, р. 695]. Тезаурус Лотреамона позволяет ему вести диалог с огромным количеством авторов и произведений, что дает возможность, во-первых, определить круг наиболее почитаемых им авторов, во-вторых – рассматривать «Песни Мальдорора» как бесконечный *интертекст*, представленный в

явных и скрытых цитатах, аллюзиях, парафразах, заимствованиях и переработке тем и сюжетов, т.е. того, что Косиков назвал «характером, смыслом и эффектом литературного подражания у Дюкасса-Лотреамона» [7, с. 23]. «Песни Мальдорора» – яркое и своеобразное неоромантическое продолжение «готических» традиций школы «неистовых».

Наконец, третий представитель «неистового неоромантизма» – Вилье де Лиль-Адан, автор не только известного фантастического романа «Ева будущего», но и «Жестоких рассказов», поражающих мрачной мистической атмосферой, в которой совершаются необычайные, необъяснимые события. В рассказе «Вера» действие происходит в фамильном замке графа д'Атоль, похоронившего недавно любимую жену. Он проводил в уединении дни, ночи, недели, в окружении принадлежащих Вере предметов, постоянно ощущая ее присутствие, он разговаривал с ней, дарил цветы, ему «трудно было различить, где кончается воображаемое и где начинается реальное. В воздухе чувствовалось чье-то присутствие, чей-то образ силился возникнуть... вдруг раздавался тихий аккорд, взятый на рояле; поцелуй прикрывал ему рот в тот миг, когда он начинал говорить...» [3]. Старый камердинер постепенно тоже стал замечать мелькающее бархатное платье, стал слышать звонкий голос хозяйки, и старый слуга чувствовал, что «его охватывал ужас, ужас смутный и тихий». Неистовые усилия воли графа победили смерть: в день годовщины ее смерти цветы в вазах ожили, на рояле перевернулась страница нот и даже часы, которые граф остановил год назад, стали бить. И тут он увидел ее, лежащую на постели с прелестной улыбкой, она позвала его и «их уста слились в божественной радости, неисчерпаемой, бессмертной!» Смещение границ между воображением и реальностью, рассказ о неистовой любви, способной почти реально оживить мертвую женщину, описание измененного состояния сознания главного героя наминают новеллы Э. По «Лигейя», «Морелла», «Элеонора».

В мистическом рассказе Вилье «Нетрудно ошибиться» проявляется откровенная ненависть автора к новому буржуазному миру. Герой рассказа торопится на важное «деловое совещание», но из-за страшной грозы ошибается адресом и оказывается в большом зале, залитом мертвенно-бледным светом. За столами неподвижно сидели какие-то люди с пустыми глазами и земли-

стыми лицами, перед каждым лежали портфели и папки с бумагами. Поняв, что хозяйка этого дома – Смерть, он покидает этот зал и, несмотря на бурю, добирается до места назначенной встречи. Сначала герою кажется, что он попал в тот же зал, но потом понимает, что этот зал производит еще более жуткое впечатление, чем первый. Аллегория Вилье очевидна: буржуазные дельцы – такие же трупы, как в первом зале, с той разницей, что у них умерло не тело, а душа. «Несомненно, большинство из них, чтобы избавиться от нестерпимых мучений совести, давно уже покончили со своей “душой”, надеясь хоть немного улучшить свое состояние» [4]. И слово «состояние» меняет смысл, в первом случае речь идет о физическом состоянии, во втором – о финансовом.

Мы рассмотрели лишь немногие произведения трех французских неоромантиков, но, как мы постарались показать, традиции «готического», прослеживаемые во французской литературе начиная со Средневековья, нашли свое отражение и в литературе неоромантизма, в частности – в его «неистовой» ветви. Не отказываясь от изображения современной действительности и духовного упадка общества, неоромантики искали причины в утере веры в благость Бога и в возрастающей власти дьявола. Отсюда идея о ненаказуемости Зла в мире, интерес к мистике, исключительным ситуациям, ужасающим преступлениям, изображение обостренных до крайности чувств, патологических проявлений человеческой натуры, вызванных участием дьявола в жизни человека.

Список литературы

1. *Барбе д'Оревилли Ж.* Лики дьявола: Рассказы / пер. с франц. А. Чеботаревской. URL: http://az.lib.ru/b/barbed_orewilxi_z_a/text_1874_3_le_bonheur_dans_le_crime.shtml (дата обращения: 10.12.2023).
2. *Барбе д'Оревилли Ж.* Безымянная история / пер. с франц. Ю.Б. Корнеева. URL: <https://unotices.com/book.php?id=73960&page=61> (дата обращения: 10.12.2023).
3. *Вилье де Лиль-Адан.* Вера / пер. с франц. Е. Гунста. URL: <http://litresp.ru/chitat/ru/%D0%B4/de-lilj-adan-ogyust-vilje/rasskazi-iz-knigi-zhestokie-rasskazi> (дата обращения: 10.12.2023).
4. *Вилье де Лиль-Адан.* Нетрудно ошибиться / пер. с франц. М. Вахтеровой. URL: <http://germiones-muzh.livejournal.com/1352057.html> (дата обращения: 10.12.2023).

5. Дроздов Н.А. Французская «неистовая словесность» в русской рецепции 1830-х годов. 2013. URL: <http://predanie.ru/gyugo-viktor-victor-marie-hugo/book/204849-posledniy-den-prigovorennogo-k-smerti/> (дата обращения: 10.12.2023).
6. Заломкина Г. Специфика фантастического в литературной готике // Фантастика и технологии. Самара: Раритет, 2009. С. 128–138.
7. Косиков Г.К. Два пути французского постромантизма: символисты и Лотреамон // Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдорора / сост., общ. ред., вступит. ст. Г.К. Косикова. М.: Изд-во МГУ, 1993. С. 5–62.
8. Соколова Т. Загадка Барбе д'Оревиля. URL: <https://unotices.com/book.php?id=73960&page=120> (дата обращения: 10.12.2023).
9. Фриче В. Поэзия кошмаровъ и ужаса. Нѣсколько главъ изъ исторіи литературы и искусства на западѣ. Москва. Тип. Т.Д. Художественная печать. 1912. 347 с.
10. Хачатрян Н.М. Французская неоромантическая проза. Монография. Ереван. 2017. 447 с.
11. Anthologie de la littérature française. Le XIXe siècle / par M. Desyieux-Sandor. Paris, 1995. 740 p.
12. Baronian J.B. Panorama de la littérature fantastique de langue française: des origines à demain. Bruxelles, 1978. 333 p.
13. Berthier Ph. Barbey d'Aurevilly et l'imagination. Genève: Librairie Droz. 1978. 398 p.
14. Lautréamont. Poésies. Paris, 1997. 228 p.

References

1. Barbe d'Oreuil'i, Zh. *Liki d'yavola: Rasskazy* [*Faces of the Devil: Tales*]. Available at: http://az.lib.ru/b/barbed_orewilxi_z/text_1874_3_le_bonheur_dans_le_crime.shtml (date of access: 10.12.2023). (In Russ.)
2. Barbe D'Oreuil'i, Zh. "Bezimyannaya istoriya" ["The Story Without a Name"]. Available at: <https://unotices.com/book.php?id=73960&page=61> (date of access: 10.12.2023). (In Russ.)
3. Vil'e de Lil'-Adan. "Vera" ["Vera"]. Available at: <http://litresp.ru/chitat/ru/%D0%B4/de-lilj-adan-ogyust-vilje/rasskazi-iz-knigi-zhestokie-rasskazi> (date of access: 10.12.2023). (In Russ.)
4. Vil'e de Lil'-Adan. "Netrudno oshibit'sya" ["It's not Hard to Make a Mistake"]. Available at: <http://germiones-muzh.livejournal.com/1352057.html> (date of access: 10.12.2023). (In Russ.)

5. Drozdov, N.A. *Frantsuzskaya "neistovaya slovesnost'" v russkoi retseptsii 1830-kh godov* [French "Frenetic Literature" in Russian Reception in the 1830 s], 2013. Available at: <http://predanie.ru/gyugo-viktor-victor-marie-hugo/book/204849-posledniy-den-prigovorennogo-k-smerti/> (date of access: 10.12.2023). (In Russ.)
6. Zalomkina, G. "Spetsifika fantasticheskogo v literaturnoi gotike" ["Specifics of the Fantastic in the Literary Gothic"]. *Fantastika i tekhnologii* [Fantastic and Technology]. Samara, Raritet Publ., 2009, pp. 128–138. (In Russ.)
7. Kosikov, G.K. "Dva puti frantsuzskogo postromantizma: simvolisty i Lotreamon" ["Two Paths of French Post-Romanticism: Symbolists and Lautréamont"]. *Poehziya frantsuzskogo simvolizma. Lotreamon. Pesni Mal'dorora* [The Poetry of French Symbolism. Lautréamont. Les Chants de Maldodor], comp., ed., introd. G.K. Kosikov. Moscow, Izdatel'stvo MGU Publ., 1993, pp. 5–62. (In Russ.)
8. Sokolova, T. "Zagadka Barbe d'Orevil'i" ["The Mystery of Barbey d'Aurevilly"]. Available at: <https://unotices.com/book.php?id=73960&page=120> (date of access: 10.12.2023). (In Russ.)
9. Friche, V. *Poehziya koshmarov i uzhasa. Neskol'ko glav iz istorii literatury i iskusstva na zapade* [Poetry of Nightmares and Horror. A Few Chapters from the History of Literature and Art in the West]. Moscow, Tip. T.D. Khudozhestvennaya pechat' Publ., 1912, 347 p. (In Russ.)
10. Khachatryan, N.M. *Frantsuzskaya neoromanticheskaya proza* [French Neo-Romantic prose]. Monografiya. Erevan, 2017, 447 p. (In Russ.)
11. *Anthologie de la littérature française. Le XIXe siècle*, par M. Desyeux-Sandor. Paris, 1995, 740 p. (In French)
12. Baronian, J.B. *Panorama de la littérature fantastique de langue française: des origines à demain*. Bruxelles, 1978, 333 p. (In French)
13. Berthier, Ph. *Barbey d'Aurevilly et l'imagination*. Genève, Librairie Droz, 1978, 398 p. (In French)
14. Lautréamont. *Poésies*. Paris, 1997, 228 p. (In French)

Б.А. Максимов

© Максимов Б.А., 2024

КОНТУРЫ «ГОТИЧЕСКОГО» СЮЖЕТА В ЗАМЕТКАХ Г.Ф. ЛАВКРАФТА

Аннотация. Задачей статьи было систематизировать типичские коллизии позднеромантической «литературы ужасов», выявленные Г.Ф. Лавкрафтом в его писательском дневнике (Commonplace Book) и в «заметках о фантастической прозе», которые крайне редко рассматриваются в контексте нарративистики. Магистральным для викторианской готики Лавкрафт считает сюжет о противоестественном возвращении изолированной от прогрессистского общества, забытой и законсервированной «древности». Катализатором готического сюжета, как правило, становится попытка механически ассимилировать отчужденные реликты. Лавкрафт выделяет несколько сюжетных «формул» воскрешения старины, пагубного для современной цивилизации: (1) активизация бессознательной материи (мертвой плоти, «низших» царств природы, телесных частей и органов, неодушевленного «интерьера»), инвертирующая в конечном итоге иерархию физического и психического начал; (2) рецидивирующие воспоминания, которые в буквальном смысле слова воскрешают историческое или биологическое прошлое; (3) психосоматическая дегенерация и подмена личности (представленная как локальное замещение высших форм низшими, рудиментарными).

Ключевые слова: готическая проза; сюжет; древность; дегенерация; припоминание.

Получено: 10.02.2024

Принято к печати: 15.03.2024

Информация об авторе: Максимов Борис Александрович, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник кафедры зарубежной журналистики и литературы факультета журналистики Москов-

ского государственного университета им. М.В. Ломоносова, ул. Моховая, 9, стр. 1, 125009, Москва, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0735-2733>

E-mail: esprit25@rambler.ru

Для цитирования: Максимов Б.А. Контуры «готического» сюжета в заметках Г.Ф. Лавкрафта // Литературоведческий журнал. 2024. № 3(65). С. 123–137. DOI: 10.31249/litzhur/2024.65.09

Boris A. Maksimov
© Maksimov B.A., 2024

“GOTHIC” PLOT OUTLINES IN H.P. LOVECRAFT’S NOTES

Abstract. The paper aims to systematize the typical collisions of late Romantic “horror fiction” as identified by H.F. Lovecraft in his writer’s diary (“Commonplace book”) and in his “Notes on Weird Fiction”, which are rarely considered in the context of narrativism. Lovecraft considers the plot of the unnatural revival of an “antiquity” which was isolated from progressive society, forgotten and mummified, to be the mainstay of the Victorian Gothic. The catalyst for the Gothic plot is usually an mechanistic attempt to assimilate alienated relics. Lovecraft identifies several plot “formulas” for the revival of antiquity which threatens modern civilization: (1) activation of spiritless matter (corpse, “lower” realms of nature, bodily parts and organs, inanimate “facilities”), that ultimately inverts the hierarchy of psyche and physiology; (2) recurrent memories that literally resurrect the historical or biological past; (3) psycho-somatic degeneration and impersonation (which is presented as a local substitution of higher forms for lower, rudimentary ones).

Keywords: gothic fiction; plot; antiquity; degeneration; recollection.

Received: 10.02.2024

Accepted: 15.03.2024

Information about the author: Boris A. Maksimov, PhD in Philology, Senior Researcher, Department of Foreign Journalism and Literature, Faculty of Journalism, Lomonosov Moscow State University, Mokhovaya Street, 9, building 1, 125009, Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0735-2733>

E-mail: esprit25@rambler.ru

For citation: Maksimov, B.A. “Gothic’ Plot Outlines in H.P. Lovecraft’s Notes”. *Literaturovedcheskii zhurnal*, no. 3(65), 2024, pp. 123–137. (In Russ.) DOI: 10.31249/litzhur/2024.65.09

Имя Лавкрафта, как правило, не ассоциируется с теорией литературы и, в частности, с нарративистикой. Известность получило лишь эссе «Сверхъестественный ужас в литературе», которое (здесь трудно не согласиться с оценками Е.В. Головина и М. Уэльбека) «больше напоминает обстоятельный каталог прочитанных книг, нежели критический обзор» [2] и своей дескриптивностью «несколько разочаровывает» [9, с. 37] современного читателя. В то же время «маргиналии» Лавкрафта, а именно его писательский дневник, который писатель, с присущей ему скромностью, назвал «Книгой банальностей» (Commonplace book), и фрагментарные «заметки о фантастической прозе» (Notes on Weird Fiction) крайне редко привлекают внимание критики. Между тем в них предпринята амбициозная (и небезуспешная) попытка выявить и вчерне систематизировать расхожие сюжетные формулы романтической литературной «готики». Заметки Лавкрафта отвечали духу времени и резонировали с исканиями его современников. Незадолго до того, как Лавкрафт начал работу над своим писательским дневником, вышел в свет знаменитый двенадцатитомник Фрэзера, Отто опубликовал свой краеугольный труд о «нуминозном», Фрейд – эссе о «Жутком». Одновременно с Лавкрафтом в России Пропп работал над «Морфологией волшебной сказки», Липавский завершал «Исследование ужаса», в Германии Хайдеггер осмыслял категорию «ужаса» в «Бытии и времени».

Разумеется, мы не вправе требовать или ожидать системного подхода и теоретических высот от автора, по собственному признанию, «решительно» не способного чем-либо «заниматься систематически» [4, с. 9]¹. При классификации сюжетных мотивов (предпринятой в «заметках о фантастической прозе») у Лавкрафта разнится масштаб обобщений, варьируются разграничительные критерии, допускается пересечение признаков. Кроме того, как и

¹ Критики также невысоко оценивают теоретические способности Лавкрафта. «Он, разумеется, чувствовал, что его прихотливое и парадоксальное мышление никогда не примирится с теоретическим схематизмом», – пишет Е.В. Головин [2]. По мысли М. Уэльбека, Лавкрафт «не отдавал себе полного отчета в том, что делает» [9, с. 37], и его интеллект не соответствовал писательскому дарованию [9, с. 41].

многие нарратологи допропповской эры², Лавкрафт не рассматривал грамматику мотивов и не соотносил мотивные серии с сюжетным целым. Вместе с тем наблюдения Лавкрафта – единственного практикующего «мифотворца» среди исследователей «готического» мифа – чужды спекулятивности: его живо интересуют сюжетные находки коллег по писательскому цеху, он охотно заимствует, дополняет, модифицирует знакомые мотивы, каждая выявленная им «формула» опирается на художественный материал или предполагает художественное воплощение. По этой причине его сюжетные «схемы» даже представленные в виде бессистемного перечня, все же позволяют судить о тематических приоритетах и типических коллизиях позднеромантической готики, в диапазоне от По до современников Лавкрафта, Мейчена и Дансени. При систематизации сюжетных формул, выявленных Лавкрафтом, я в равной мере буду опираться на теоретическую заметку о «сюжетах фантастических рассказов» и на творческий дневник Лавкрафта, «Книгу банальностей», являющую собой своеобразный полигон для разработки и модификации конвенциональных готических мотивов.

Начиная с готических романов позднего Просвещения, литература ужасов повествует о сбоях в механизме наследования и об отчуждении потомков от предков. Как можно заключить из лавкрафтовских конспектов, излюбленные готические локусы позднего романтизма несут на себе печать *исторической отверженности* – это «забытые города»³ [14: 28], разрушенные замки [14: 44], руины культовых сооружений [14: 110, 127, 195], заброшенные гробницы [14: 165]. В интерьерных набросках мотив забвения истоков, небрежения стариной звучит в полную силу – Лав-

² «Мотив может быть изучаем только в системе сюжета, сюжеты могут изучаться только в их связях относительно друг друга <...> ни один мотив волшебной сказки не может изучаться без его отношения к целому» [6, с. 19–20]. Уэльбек, оценивая дневниковые записи Лавкрафта, заметил, что писатель предоставляет нам «кирпичи для фундамента», но не указывает «способ кладки» [9, с. 40].

³ Здесь и далее прямые и косвенные цитаты из «Книги банальностей» и «Заметок о фантастической литературе» приводятся по электронным источникам [14] и [5] с указанием порядкового номера записи в дневнике или статье Лавкрафта.

крафта привлекают истории о демонических звуках, которые раздаются «из разрушенного органа в заброшенном аббатстве или соборе» [14: 84], о «непостижимых древних книгах», «написанных на мертвом языке древнего и ныне забытого народа» [14: 141], о «покрывшемся плесенью доисторическом документе», который был найден «в древнем погребенном городе» [14: 182], о «старинном доме с почерневшими от времени картинами», «столь темными, что сюжеты их невозможно разобрать» [14: 210]. Среди сюжетных мотивов, отмеченных Лавкрафтом, выделяется топос «преждевременного погребения» [5: 2], которое в философском плане можно трактовать как принудительную десоциализацию, как исторжение из мира живых того, чей жизненный ресурс еще не исчерпался.

В контексте отчуждения потомков от прародителей пагубную роль играет насильственная ассимиляция древности – сюжет, исключительно популярный в викторианской готической прозе. Записи Лавкрафта изобилуют эскизами историй о «первобытном зле», которое разбудила человеческая деятельность – хозяйственная или научная: «...потревожена древняя могила, некое чудовище выходит на свободу и угрожает всему миру» [5: 36], «во время раскопок древностей взрывная волна разбудила нечто смутное и адское из Бездны» [5: 31], «в диких землях жрец-отшельник охраняет старую святыню, скрывающую очень странное и древнее Существо. Несчастный случай освобождает Существо, и виновники расплачиваются за это» [5: 47], «при раскопках древней и запретной вещи копателя начинает преследовать враждебная тень, которая в конце концов его умерщвляет» [5: 38]. В подобных сюжетах, как можно заметить, подчеркнут дисбаланс между физическим / технократическим и культурным / интеллигентным освоением старины: *вторжение* неизменно предшествует *постижению*. Поэтому любовь Лавкрафта к викторианскому мотиву «запретного знания» еще не дает нам повода обвинить писателя в обскурантизме, как это делали многие критики⁴. Угрозу навлекает

⁴ Так, Ф. Роттенштейнер обвиняет Лавкрафта во враждебности ко всякому научному поиску [16, р. 192]. С. Джоши связывал мотив «запретного знания» с «космизмом» Лавкрафта: фатальным, по его мнению, становится осознание человеком собственной ничтожности на фоне космоса [13, р. 261]. Эта трактовка применима скорее к просветительским теориям о «возвышенном ужасе», чем к прозе

на себя тот, кто, физически соприкасаясь с архаикой, эксплуатируя или преобразуя ее материальные формы, остался чужд «первобытной» логике. Протагонист, чье «неразумное колдовство вызвало из могилы нечто, преследующее заклинателя» [5: 30], действует столь же опрометчиво, как ученик чародея из одноименной баллады Гёте. Невежественность пионера, его безразличие к архаическому культурному наследию сообщают его действиям «кошунственный» оттенок: допотопных монстров воскрешает к жизни «реконструкция древнего храма или переосвящение древнего алтаря» [5: 50], «осквернение старинной церкви» [5: 40], ограбление средневекового собора [14: 76], застройка «священной или проклятой» земли [14: 40].

По-видимому, именно нарушением исторической преемственности обусловлен безотчетный страх перед рудиментами старины, который в американской готической прозе (у По, Готорна, Мелвилла, Бирса, Блэквуда и особенно Лавкрафта) достигает своего апогея⁵. В «готических» сюжетных формулах, обнаруженных в творчестве предшественников или предложенных Лавкрафтом, отражается деформация связи между архаикой и современностью вследствие исторического «разрыва».

По мысли Лавкрафта, тактика «исторжения» / забвения, по мысли романтиков, не аннулирует прошлое, но приводит лишь к консервации и изоляции архаических пластов природы и культуры. Вероятно, эти негативные процессы можно считать взаимосвязанными: физиология и культурный (в первую очередь, религиозный) код не эволюционируют оттого, что некая «формация» веками не соприкасалась с большим миром, с прогрессирующим человечеством. Уже в одной из ранних дневниковых записей Лавкрафт ссылается на повесть Л. Дансани «Праздные дни на Янне», герои

Лавкрафта, где «космос» не только простирается пред очами наблюдателя, подобно шиллеровскому «статически возвышенному», а брутально вторгается в человеческую психику и плоть. Сходной с Джоши точки зрения придерживается А. Бургер, фактически оправдывающая обскурантизм: «...есть вопросы, которые лучше не задавать, и ужасающие истины, которым лучше было бы остаться неизвестными» [12, р. 82].

⁵ Подробнее о страхе Лавкрафта и его современников перед отчужденным прошлым см.: [16, р. 39]. Д. Симмонс справедливо уточняет, что Лавкрафта пугала скорее биологическая, чем историческая «древность» [17, р. 23].

которого – жители древнего города – «сковали время, губительное для Богов» и «свято соблюдают старинный обряд; ничего нового там нельзя обнаружить» [14: 6]. Прибежищем архаике часто служат безлюдные (т.е. неосвоенные современной цивилизацией) природные ареалы с константными характеристиками – такие, как пустыня, где обнаружен «древнейший колосс» [14: 21], «идол до-человеческой эпохи» [14: 172], или сибирская вечная мерзлота, в которой сохранился «доисторический человек» [14: 31], или «древние ирландские болота», где находят кельтских идолов [14: 175]. В других случаях «варвары» населяют маргинальную зону на рубежах европейской ойкумены – «неслыханные», древние обряды совершаются нищими «в лабиринтах узких трущобных улочек» [14: 78], доисторические твари таятся в подземельях «под тихой деревушкой Новой Англии» [14: 100], «под пирамидами в огромных подземных залах» обитает «раса бессмертных фараонов» [14: 45]. Как и почитаемые им творцы «викторианской» готики, Лавкрафт демонизирует городское «дно» и сельское «захолустье» – пограничные локусы (или социумы), в которых урбанное начало искажается и затухает. Стоит заметить, что лиминальная зона даже в точках соприкосновения с «большим» миром отделена от него плотной мембраной, как «наглухо закрытое камнем» отверстие «странного колодца» в Аркхэме, скрывающего под собой «либо нечестивый храм, либо <...> грандиозное пещерное царство» [14: 143]. Древность не умирает, таится и ждет своего часа в пещерах, подземельях, катакомбах ([14: 100, 143, 101, 66]), в заброшенных гробницах ([14: 123, 165]), а также в музеях и библиотеках [14: 25, 190, 193], которые видятся Лавкрафту герметичными хранилищами старины.

Итак, изолируясь от «древности», «заживо погребая» историческую традицию, потомок вольно или невольно «консервирует» архаические формы жизни и тем самым продлевает их физическое существование. В расщепленном мире одного случайного, неосторожного контакта современной западной цивилизации с архаическими «анклавами» достаточно, чтобы гальванизировать мертвецов. Частным случаем противоестественного воскрешения архаики является оживление «мертвой материи» в социальном мире, «продолжение или постоянство противоестественной живости в мертвом» [5: 8] – например, «возвращение Тела» [5: A4]. Мотив восста-

ния из мертвых (здесь: физического, не духовного) неоднократно встречается в сюжетных набросках Лавкрафта: труп умершего «продолжает жить. Бродит по миру, пытаясь скрыть запах разложения» [14: 92]; покойник является на встречу со старым врагом [14: 8], «труп в комнате совершает некое действие, вызванное разговором в его присутствии. Разрывает или прячет завещание и т.д.» [14: 102], в «общественном месте» в одном из сограждан опознают – по чертам лица или атрибутике («кольцо, драгоценности») – человека, погребенного «несколько поколений назад» [14: 164], отец, которого считали мертвым, возвращается к сыну-подростку [14: 167].

С философской точки зрения влияние «мертвых» на «живых» – вполне естественный феномен, аномальны лишь формы, в которых оно осуществляется – физическое, *непосредственное* присутствие «покойника» в социальном мире, его моторная активность, его объективация. То, что при естественном ходе вещей опосредовалось и регулировалось бы психикой субъекта (например, механизмами памяти), у Лавкрафта обретает автономию, объективируясь вовне. Бунт древней материи совершается и в недрах самой памяти: ее оккупируют навязчивые образы, которые в психологии принято именовать произвольными рецидивирующими воспоминаниями, а в обиходе – флешбэками. Применительно к готической литературе барочный тезис о неразличимости интеллигибельного и вещественного мира, или, говоря словами Лавкрафта, о том, что «миры снов и бодрствования перепутаны» [5: 54], нуждается в уточнении. Во-первых, связь между ними однонаправленная: «сон» проникает в жизнь, сон есть жизнь, но не наоборот. Во-вторых, воздействие ментальных образов на физический мир, точнее, примат вторичных восприятий над первичными, имеет принудительный, произвольный характер, далекий от «магического идеализма» европейских романтиков. С учетом этого «воплощение воображаемых вещей в реальности» [5: A1] предстает подлинно «готическим» мотивом. Лавкрафта привлекали сюжеты о буквальной материализации сновидений⁶ («Человеку

⁶ Как справедливо заметила Д. Хапаева, Лавкрафт более всего «озабочен <...> превращением кошмара в реальность, его материализацией в прозе и в культуре <...> Лавкрафт хочет узнать лишь один секрет: как происходит материализация кошмара в реальность?» [10, с. 128–129].

снится, что он упал – его находят на полу изуродованным, как будто упавшим с огромной высоты» [14: 4]; «Человек, который не желает засыпать <...> – принимает наркотики, чтобы не уснуть. Наконец засыпает – и что-то случается» [14: 23]), о вторжении «ночного» опыта в «дневную» жизнь («Тварь, которая сидела у спящего на груди. Утром исчезает, но след остается» [14: 106]). В более широком смысле речь идет о непроизвольном подчинении сенсорных восприятий психическим конструктам. Процессы этому содействуют пограничные состояния организма – музыкальный ([5: 52], [14: 159, 179]) и / или наркотический ([5: 52, A12]) транс, сон или дрема ([14: 82, 91, 157, 177, 187, 198] и др.). Важно отметить, что в позднеромантической «готике» галлюцинация трактуется не как замещение объективного субъективным (и тем паче действительного – фиктивным), а как временной сдвиг, анамнесис, в терминах Лавкрафта – «наследственная память» [5: A5], которая актуализует в сознании объективное (не субъективное, не вымышленное!) прошлое. Иными словами, галлюцинируя, герои викторианских готических повестей проваливаются не в условный «мир грез», а в объективное, гипервещественное⁷ историческое (у Лавкрафта – доисторическое, биологическое) прошлое. Не случайно триггерами припоминания выступают вещественные осколки седой старины: «прочтя некую ужасающую книгу или завладев неким зловещим талисманом, человек соприкасается с кошмарным сном или миром памяти, который его бесповоротно губит» [5: 41], «очень древний, неизвестный или доисторический предмет» будит «запретные воспоминания» [14: 147], магический телескоп [5: 37] или стекло из разрушенного монастыря [14: 195] искажают зрительное восприятие и воскрешают прошлое. Чаще всего эта функция отводится не природным реликтам, а культурным артефактам, в первую очередь книгам, рукописям ([5: A9, 41], [14: 37, 141, 160, 182] и др.) или картинам и скульптурам ([5: 7, 11, 26, 41], [14: 25]), которые конденсируют в себе историческую память.

⁷ Ср. замечание Б. Вударда о безусловной и избыточной материальности архаической расы шогготов: их «материальность однозначно реальна, то есть не является дискурсивной, психологической или иным образом чересчур субъективистской», в шогготах явлено «слишком много бытия, слишком много материальности» [1, с. 213, 215].

Параллелью к сюжетам о воскрешении мертвой плоти и материализации воспоминаний служат мотивы автономизации и восстания материального мира – телесных частей или органов⁸, неодушевленных предметов, животных и растительных видов. В антропоцентрической прогрессистской картине мира, от которой отталкивались викторианские литераторы и Лавкрафт⁹, принято было отождествлять досознательное с рудиментарным, примитивным, т.е. видеть в «чистой» материи анахронизм, след прошлого в настоящем. Подобно исторической «древности», грубая, бездуховная плоть воспринималась как пассивный материал, как объект эксплуатации, подчиненный воле цивилизованного европейца. Тем большую тревогу вызывала автономная и целенаправленная активность физического мира, неподотчетного человеку. В «Книге банальностей» мы встречаем эскизы историй о «скульптурной руке», которая «душит своего творца» [14: 7], об ожившей «руке мертвеца» [14: 53], о кошачьей лапе, которая пишет почерком покойного философа [14: 88], о ране, которая внезапно выступила на руке и распространилась по всему телу [14: 191], о дверях,

⁸ А.С. Салин, опираясь на классификацию Ж.Л. Мариона, пишет в этой связи об ужасе перед «неинтендируемым по количеству феноменом», который «постоянно оказывается больше своих частей, а части могут вести собственную жизнь, становясь целым <...> Нечто всегда может фрактализоваться <...> Нечто оказывается несчетным» [7, с. 162]. Г. Харман сопоставляет описания Лавкрафта с живописью кубистов, где в результате «расщепления», «разлома» «качества, оторванные от подлежащего объекта <...> могут образовывать новые объекты» и «предстают нам как нечто частично независимое» [11, с. 224–227].

⁹ Как многие неоромантики, Лавкрафт оспаривал антропоцентристскую картину мира. Отметим, однако, вслед за Е.В. Головиным, напряжение «между теоретическим космоцентризмом и практическим антропоцентризмом» [2] джентльмена поствикторианской эпохи, которому перспектива быть выброшенным «из центра в бесконечную периферию» и превратиться в «thing» или «entity» (объект, вещь, креатура, единство)» [там же] внушает подлинный ужас. Это противоречие отмечено и А.М. Зверевым: с одной стороны, «в миг озарений и потрясений» лавкрафтовский протагонист «осознает, до чего самонадеянными были его верования, основанные на иллюзии власти над объясненной и укрощенной природой». С другой стороны, «если бы человеку открылась истинная мера его беспомощности перед этими силами, если бы он понял истинную цену накопленных им бессвязных знаний, которые на самом деле не предоставляют надежной защиты от хаоса, он бы обезумел от ужаса, и на планете снова наступила бы эпоха самого мрачного беспамятства» [4, с. 16, 21].

которые открываются и закрываются сами собой [14: 17]. Обычно бунт не ограничивается тем, что материя вышла из-под сознательного контроля: в конечном итоге он инвертирует субъектно-объектные отношения¹⁰. Теперь физический мир атакует гомо сапиенса: «животные сознательно выступают против человека» [5: 15], «насекомые гипнотизируют людей и доводят их до гибели» [5: 43], (морские чудовища-вампиры) «выползают на сушу в облике тюленей, чтобы охотиться на людей!» [5: 49]. Учитывая политический консерватизм Лавкрафта, мы можем провести параллели между бунтующей плотью и стихийным восстанием «низов», которые виделись писателю, как и его викторианским «учителям», неразумной, примитивно организованной, но витальной массой.

Помимо наружного конфликта «досознательных» форм жизни с цивилизованным человечеством готическую прозу эпохи *fin de siècle* волновала угроза механического сопряжения архаики и рафинированной культуры *внутри* индивида. В викторианской «готике» эти фланги, не сближаясь и не взаимодействуя, расщепляют человеческую натуру. Соответственно, на первый план выдвигаются мотивы дегенерации и подмены личности. В то время как внешняя оболочка сохраняет конвенциональный, пристойный вид, содержимое подвержено мутации: «монашеская община втайне переходит на сторону дьявола» [5: 20], в подземелье под старинным собором проводятся черные мессы [14: 75], жители тихой деревушки тайно совершают «чудовищные обряды» [5: 18], мирные обыватели, наши земляки и «соседи» вступают в «жуткое тайное общество», исповедующее архаические культы [14: 101]. Заметим, что внутреннее (психосоматическое) перерождение в позднеромантической готике непременно подразумевает деволуцию, упрощение культурной матрицы или биологической структуры. Иначе говоря, низшие, примитивные формы жизни не вступают в союз с развитой психической или физической конституцией, но *замещают* ее собой, как пробудившаяся в музее «первобытная мумия», которая «меняется местами с посетителем» [14: 190], или мертвый чернокнижник, чей дух вселился в тело современного американца [14: 158].

¹⁰ О бунте материи и инверсии субъектно-объектных отношений в «лавкрафтианском» массовом хорроре см.: [8, с. 109].

У Лавкрафта, как и у многих викторианцев, предрасположенных к расизму¹¹, деградация и подмена нередко обретают этнический подтекст. Лавкрафт предостерегает носителя европейской культуры от смешения с «низшими» расами, от пагубной гибридизации¹², которая, по его мнению, неминуемо обернется поражением высокоорганизованных, но недостаточно витальных «видов»: рано или поздно «образованная мулатка» сумеет «вытеснить личность белого человека и занять его тело» [14: 108], а «древний негритянский колдун вуду», обитающий «в хижине на болоте, подчинит себе волю белого человека» [14: 109]. В том, что писатель-реалист изобразил бы как последовательную психическую деградацию личности, позднеромантическая готика усматривает подмену, замещение «своего» «чужим» (или безличным)¹³, граничащее с метемпсихозом. Неудивительно, что Лавкрафт в своих теоретических заметках признавал «переселение душ» основополагающим мотивом литературы ужасов [5: А2, 4]. Аномалию в данном случае изобличает разлад между пристойной, мнимо устойчивой телесной оболочкой и архаическим содержимым; на расщепление указывает топос «маски» [14: 59, 151, 181], плотной и статичной завесы, скрывающей, по мысли Лавкрафта, внутреннюю деформацию.

Как можно было убедиться, систематизация разрозненных наблюдений Лавкрафта высвечивает тематические приоритеты позднеромантической готики, вдохновлявшей писателя. Красной нитью сквозь нее проходит сюжет о противоестественном возвращении изолированной от прогрессистского общества, забытой и законсервированной «древности». Катализатором готических перипетий, как правило, становится попытка механически ассимилировать отчужденные реликты. Лавкрафт выделяет несколько катастрофических сценариев воскрешения старины: (1) активизация бессознательной материи (мертвой плоти, «низших» царств при-

¹¹ Биографические и культурно-исторические предпосылки лавкрафтовского расизма подробно рассмотрены в монографиях М. Уэльбека [9, с. 115–116] и Г.А. Елисеева [3, с. 285]. См. также: [17, р. 16], [4, с. 13–14].

¹² О неприятии Лавкрафтом расовых «скрещений» см.: [17, р. 28], [9, с. 126].

¹³ Ср. формулировку Д. Тригга: «...посторонняя сущность поселяется в теле <...> используя материальность как холст, на котором артикулируется метафизика анонимности» [8, с. 63].

роды, телесных частей и органов, неодушевленного «интерьера»), инвертирующая в конечном итоге иерархию физического и психического начал; (2) рецидивирующие воспоминания, которые в буквальном смысле слова погружают визионера в историческое или биологическое прошлое; (3) психосоматическая дегенерация и подмена личности (представленная как локальное замещение высших форм низшими, рудиментарными). По-видимому, только длительная «отвычка» от прошлого, только цивилизационный разрыв между эволюционными пластами, характерный для Новейшего времени, делал контакты с древностью источником ужаса. Лавкрафт, как и многие его современники, не надеялся на мирную эволюцию: его страшила перспетива поглощения высокоразвитых форм жизни более примитивными, но и более витальными. Не будучи выдающимся теоретиком, он сумел очертить круг сюжетов, которые сегодня, как и сто лет назад, определяют магистральное русло кинематографической и литературной индустрии «ужасов».

Список литературы

1. Вудард Б. Безумная спекуляция и абсолютный ингуманизм: Лавкрафт, Лиготти и weirding философии // Логос. Т. 29. № 5. 2019. С. 203–218.
2. Головин Е.В. Лавкрафт – исследователь аутсайда. URL: <https://golovinfond.ru/content/lavkraft-issledovatel-autsayda> (дата обращения: 01.02.2024).
3. Елисеев Г.А. Лавкрафт. М.: Вече, 2013. 448 с.
4. Зверев А.М. Храм Гекаты // Лавкрафт Г.Ф. Зов Ктулху. М.: Эксмо, 2019. С. 9–22.
5. Лавкрафт Г.Ф. Заметки о сверхъестественной фантастике / пер. А. Черепанова. URL: http://samlib.ru/c/cherepanow_a_j/notesonweirdfiction.shtml (дата обращения: 04.01.2024).
6. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1986. 367 с.
7. Салин А.С. От феноменологии ужаса к феноменологии тревоги: Библихин, Хайдеггер и преодоление коррекционизма // Логос. 2019. Т. 29. № 5. С. 151–176.
8. Тригг Д. Нечто. Феноменология ужаса. Пермь: Hyle Press, 2017. 167 с.
9. Уэльбек М. Г.Ф. Лавкрафт: против человечества, против прогресса. Екатеринбург: У-Фактория, 2006. 136 с.
10. Хапаева Д.Р. Кошмар: литература и жизнь. М.: Текст, 2010. 365 с.

11. Харман Г. Weird-реализм: Лавкрафт и философия. Пермь: Гиле Пресс, 2020. 251 с.
12. Burger A. Gazing Upon “The Daemons of Unplumbed Space” with H.P. Lovecraft and Stephen King: Theorizing Horror and Cosmic Terror // *New Directions in Supernatural Horror Literature. The Critical Influence of H.P. Lovecraft* / ed. by S. Moreland. Ottawa: Palgrave Macmillan, 2018. P. 77–98.
13. Joshi S.T. *A Subtler Magick: The Writings and Philosophy of H.P. Lovecraft*. Gillette: Wildside Press, 1996. 312 p.
14. Lovecraft H.P. *Commonplace Book*. URL: https://lovecraft.fandom.com/wiki/Commonplace_Book (дата обращения: 01.03.2024).
15. Punter D. *The Literature of Terror*. Vol. 2: *The Modern Gothic*. London and New York: Routledge, 2014. 233 p.
16. Rottensteiner F. Lovecraft as Philosopher // *Science Fiction Studies*. 1992. Vol. 19. N 1. P. 117–121.
17. Simmons D. “A Certain Resemblance”: *Object Hybridity in H.P. Lovecraft’s Short Fiction* // *New Critical Essays on H.P. Lovecraft* / ed. by D. Simmons. New York: Palgrave Macmillan, 2013. P. 17–30.

References

1. Vudard, B. “Bezumnaya spekulyatsiya i absolyyutnyi ingumanizm: Lavkraft, Ligotti i weirding filosofii” [“Mad Speculation and Absolute Inhumanism: Lovecraft, Ligotti, and the Weirding of Philosophy”]. *Logos*, vol. 29, no. 5, 2019, pp. 203–218.
2. Golovin, E.V. *Lavkraft – issledovatel’ autsaida* [*H.P. Lovecraft as Explorer of the Outside World*]. Available at: <https://golovinfond.ru/content/lavkraft-issledovatel-autsayda> (date of access: 01.02.2024). (In Russ.)
3. Eliseev, G.A. *Lavkraft* [*Lovecraft*]. Moscow, Veche Publ., 2013, 448 p. (In Russ.)
4. Zverev, A.M. “Hram Gekaty” [“The Temple of Hekate”]. Lavkraft, G.F. *Zov Ktulkhru* [*Lovecraft, H.P. The Call of Cthulhu*]. Moscow, Ehksmo Publ., 2019, pp. 9–22. (In Russ.)
5. Lavkraft, G.F. *Zametki o sverkh"estestvennoi fantastike* [*Notes on Weird Fiction*], transl. A. Cherepanov. Available at: http://samlib.ru/c/cherepanow_a_j/noteson-weirdfiction.shtml (date of access: 04.01.2024). (In Russ.)
6. Propp, V. Ya. *Istoricheskie korni volshebnoi skazki* [*Historical Roots of the Fairy-Tale*]. Leningrad, Izdatel'stvo Leningradskogo universiteta Publ., 1986, 367 p. (In Russ.)

7. Salin, A.S. "Ot fenomenologii uzhasa k fenomenologii trevogi: Bibikhin, Khaidegger i preodolenie korrektsionizma" ["From the Phenomenology of Horror to the Phenomenology of Anxiety: Bibikhin, Heidegger and Overcoming of Correlationism"]. *Logos*, vol. 29, no. 5, 2019, pp. 151–176. (In Russ.)
8. Trigg, D. *Nechto. Fenomenologiya uzhasa* [*The Thing. A Phenomenology of Horror*]. Perm', Hyle Press Publ., 2017, 167 p. (In Russ.)
9. Uehl'bek, M. *G.F. Lavkraft: protiv chelovechestva, protiv progressa*. [*H.P. Lovecraft: Against the World, Against Life*]. Ekaterinburg, U-Faktoriya Publ., 2006, 136 p. (In Russ.)
10. Khapaeva, D.R. *Koshmar: literatura i zhizn'* [*Nightmare: Literature and Life*]. Moscow, Tekst Publ., 2010, 365 p. (In Russ.)
11. Harman G. *Weird-realizm: Lavkraft i filosofiya* [*Weird Realism: Lovecraft and Philosophy*]. Perm', Gile Press Publ., 2020, 251 p. (In Russ.)
12. Burger, A. "Gazing Upon 'The Daemons of Unplumbed Space' with H.P. Lovecraft and Stephen King: Theorizing Horror and Cosmic Terror". *New Directions in Supernatural Horror Literature. The Critical Influence of H.P. Lovecraft*, ed. by S. Moreland. Ottawa, Palgrave Macmillan, 2018, pp. 77–98. (In English)
13. Joshi, S.T. *A Subtler Magick: The Writings and Philosophy of H.P. Lovecraft*. Gillette, Wildside Press, 1996, 312 p. (In English)
14. Lovecraft, H.P. *Commonplace Book*. Available at: https://lovecraft.fandom.com/wiki/Commonplace_Book (date of access: 01.03.2024). (In English)
15. Punter, D. *The Literature of Terror. Vol. 2: The Modern Gothic*. London and New York, Routledge, 2014, 233 p. (In English)
16. Rottensteiner, F. "Lovecraft as Philosopher". *Science Fiction Studies*, vol. 19, no. 1, 1992, pp. 117–121. (In English)
17. Simmons, D. "'A Certain Resemblance': Abject Hybridity in H.P. Lovecraft's Short Fiction". *New Critical Essays on H.P. Lovecraft*, ed. by D. Simmons. New York, Palgrave Macmillan, 2013, pp. 17–30. (In English)

Т.Н. Красавченко

**«НЕОГОТИКА» МОДЕРНИЗМА: ДАФНА ДЮМОРЬЕ
И ЕЕ АПОКАЛИПТИЧЕСКИЙ «ЭКОЛОГИЧЕСКИЙ»
ТРИЛЛЕР «ПТИЦЫ»**

Исследование выполнено в ИНИОН РАН при финансовой поддержке Российского научного фонда (РНФ), проект № 23-28-01727 «У истоков современного жанра хоррора: тонос страха в готической литературе Великобритании и Франции». <https://rscf.ru/project/23-28-01727>

Аннотация. Творчество Дафны Дюморье, одной из самых известных британских писательниц XX в., рассматривается в статье в русле «неоготики» – сложного эстетико-философского феномена в литературе и – шире – культуре Новейшего времени. Особое внимание уделено прочтению рассказа «Птицы» (1952), который до сих пор не оценен по достоинству. Этот триллер по всем законам жанра вызывает у читателя чувства тревоги, страха, держит в напряжении, но его главная цель – не развлечь читателя и вызвать у него «выброс адреналина». В рассказе заложены глубокие смыслы, он органично вписывается в модернистский эстетико-философский контекст, ибо Дюморье представила в нем свою «модель мира», основанную на исконных взаимоотношениях человека и Природы; она показала, как хрупка цивилизация перед мощной силой Природы; как одновременно беспечен, стоек и мужествен человек и сколь трагичен его удел в этом мире. Экранизация (1963) рассказа, осуществленная «королем ужасов» Альфредом Хичкоком, способствовала известности Дюморье, но нанесла ущерб ее литературной репутации.

Ключевые слова: британская литература; модернизм; «неоготика»; триллер; экранизации; Альфред Хичкок; проблема литературной репутации.

Получено: 10.05.2024

Принято к печати: 06.06.2024

Информация об авторе: Красавченко Татьяна Николаевна, доктор филологических наук, главный научный сотрудник, Институт научной информации по общественным наукам РАН, Нахимовский проспект, 51/21, 117418, Москва, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5479-7957>

E-mail: tatianakras@mail.ru

Для цитирования: Красавченко Т.Н. «Неоготика» модернизма: Дафна Дюморье и ее апокалиптический «экологический» триллер «Птицы» // Литературоведческий журнал. 2024. № 3(65). С. 138–155.

DOI: 10.31249/litzhur/2024.65.10

Tatyana N. Krasavchenko

**MODERNIST “NEO-GOTHIC”: DAPHNE DU MAURIER
AND HER APOCALYPTIC “ECOLOGICAL”
THRILLER *THE BIRDS***

Acknowledgements. *The research, carried out in the Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian Academy of Sciences, has been financially supported by Russian Science Foundation (project No. 23-28-01727 “At the origins of contemporary horror genre: topos of horror in gothic fiction”). <https://rscf.ru/project/23-28-01727>*

Abstract. The works of Daphne Du Maurier, one of the most famous British writers of the 20th century, is interpreted here in line with “Neo-Gothic”, a complex aesthetic and philosophical phenomenon in literature (and wider – in culture) of the 20–21st centuries. The “close reading” of a short story *The Birds* (1952), which is not yet evaluated on its own merits, makes clear that it is a thriller and by the laws of the genre it evokes feelings of anxiety, tension, fear, but its main goal is not just to entertain the reader and give him adrenaline rush. The story has deep meanings and fits organically into modernist aesthetic and philosophical context. Du Maurier presented here her “model of the world”, based on the primordial relationship between man and nature. The writer shows how fragile the civilization is before the powerful force of nature, how a man is at the same time carefree, steadfast and courageous and how tragic is his lot in this world. Film adaptation (1963) of the story by the “king of horror” Alfred Hitchcock, indicates that it contributed to the fame of Du Maurier, but damaged her literary reputation.

Keywords: British literature; modernism; “Neo-Gothic”; thriller; screen version; Alfred Hitchcock; the problem of literary reputation.

Received: 10.05.2024

Accepted: 06.06.2024

Information about the author: Tatyana N. Krasavchenko, DSc in Philology, Principal Researcher, Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian Academy of Sciences, Nakhimovsky Avenue, 51/21, 117418, Moscow, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5479-7957>

E-mail: tatianakras@mail.ru

For citation: Krasavchenko, T.N. "Modernist 'Neo-Gothic': Daphne Du Maurier and Her Apocalyptic 'Ecological' Thriller *The Birds*". *Literaturovedcheskii zhurnal*, no. 3(65), 2024, pp. 138–155. (In Russ.)

DOI: 10.31249/litzhur/2024.65.10

Термин «неоготика» широко распространен в современном культурном дискурсе, он изменчив, полисемантичен, сопротивляется «категоризации» [16, р. 1]¹, он дискуссионен и пока еще не укоренился в академической науке. Здесь намечается возможный подход к обоснованию этого, казалось бы, на первый взгляд очевидного понятия.

Как известно, «неоготикой» по отношению к средневековой готике изначально называли британские романы «тайны и ужаса» [3, с. 249] второй половины XVIII – первой трети XIX в. (Х. Уолпола, А. Радклиф, М.Г. Льюиса и др.). Ныне в зарубежном и отечественном литературоведении они общепринято именуются «готическими» [3, с. 249, 258 и др.; 1, с. 394], М.М. Бахтин называл их еще и «черными» [1, 394]. В англоязычном литературоведении термин *Gothic* применяют не только к «готике» предромантизма, но и к «готике» романтизма, викторианства, модернизма, постмодернизма [5 и др.]; лишь изредка период постмодернизма представляют как *neo-Gothic* [8, р. 250–251]. В этой статье термин «неоготика» относится к литературной «готике» Новейшего времени, когда в новом историко-культурном контексте – приблизительно с начала XX в. – литературная «готика» существенно модифицируется и постепенно все более расширяет свои границы, жанровые и тематические. Термин «неоготика» выявляет ее «новое качество» и вместе с тем свидетельствует об ее принадлежности к готической традиции, поскольку (сравнительно с готикой

¹ Сюжет о неоготике очень актуален, но до сих пор малоизучен. В критике пишут о современной «готике без берегов» – «готике» не только в литературе, архитектуре, кино, музыке, изобразительных искусствах, субкультуре, но в экономике, политике, идеологии [16, р. 7, 13].

XVIII–XIX вв.) в совершенно иных по «хронотопической» природе произведениях «неоготики» сохраняется принципиально важная преемственность «смыслов» [1, с. 406] – сосредоточенность на изображении ужасного, фантастического, сверхъестественного, на природе зла и страха. Иногда готику модерна и постмодерна называют литературой ужасов – *horror* (особенно массовую литературу) [15, р. 140], но термин «неоготика», пожалуй, более специфичный, к тому же следует учитывать идущее от Анны Радклиф (эссе «О сверхъестественном в поэзии», опубл. 1826) разграничение в готической эстетике понятий ужаса: *terror* и *horror*. В прозе *terror*’а, близкой современному представлению о триллере, страшное остается «за кадром», пугают намеки, недосказанность, предчувствие, ожидание чего-то страшного, они вызывают у читателя волнение, тревогу; *horror* – шокирующее изображение ужасного, насилия, крови, но нередко эти два вида «ужаса» в разных пропорциях сочетаются в рамках одного произведения [5, vol. 1, р. 302].

Дафна Дюморье (1907, Лондон–1989, Корнуолл), одна из самых известных британских писательниц XX в., вошла в историю британской «готики» (и – шире – литературы) как автор, прежде всего, романа «Ребекка» (1938) [11, р. 91]. В нем рассказана история любви юной девушки, которая, будучи бедной компаньонкой богатой капризной американки, познакомилась в Монте-Карло с британским аристократом значительно старше нее и вышла за него замуж. Дюморье была большой поклонницей сестер Бронте и их брата, чье творчество считала недооцененным и написала о нем книгу «Инфернальный мир Бренуэлла Бронте» (1960). Ее роман «Ребекка» производит впечатление не только современной версии сказки о Золушке, но и кажется написанным по «лекалам» «Джейн Эйр» (1847) Шарлотты Бронте – в нем содержатся те же, хотя и трансформированные временем и местом, готические топосы: дом (замок), сгорающий и превращающийся в руины; власть прошлого, тайна, связанная с погибшей женой героя – Ребеккой, злодеи (Ребекка – героиня бесовского типа и ее приспешница – экономка миссис Дэнверс), готический герой и одновременно жертва – Максим де Винтер, в конце концов, убивающий свою мучительницу. Многими чертами, в том числе привязанностью к фамильному поместью – Мэндерли, он напоминает героя «Джейн Эйр» – Эдварда Рочестера с его именем Торнфилд-Холл. Реальным прототипом

Мэндерли послужило существующее с XVI в. живописное поместье Менабилли на корнуолльском побережье – близ городка Фоуи. Обожавшая Корнуолл Дюморье в течение двадцати лет арендовала это поместье.

Несмотря на типологическое сходство между прозой Ш. Бронте и Дюморье, в «Ребекке» уже совсем другой этос, недаром роман назван не по имени Золушки (как у Бронте), более того, она даже ни разу не названа в романе по имени. Эффектное название романа по имени таинственной *femme fatale* – Ребекки, у которой, как выясняется, под неотразимой красотой и обаянием скрыты цинизм, аморальность и злоба, по-иному расставляет в нем акценты. В «Ребекке» главное уже не история Золушки и ее любви, как у Ш. Бронте. В центре романа Дюморье – Мэндерли, старинное аристократическое поместье рода де Винтер, оно – главный герой романа, вокруг которого «вращаются» все персонажи. Начало романа «Прошлой ночью мне снилось, что я вернулась в Мэндерли» [15] стало крылатой фразой. Мастер мистического триллера американский писатель Стивен Кинг (р. 1947), высоко оценивающий «Ребекку», использовал ее как эпиграф к своему роману «Мешок с костями» (1998). Для британцев Мэндерли – это своего рода «вишневый сад», средоточие британской традиции, национального достоинства. Макс де Винтер, последний владелец поместья, признается, что Мэндерли – это все для него, это его жизнь. Ради Мэндерли он пошел на жуткую сделку с Ребеккой. Суть этой сделки, предложенной ему вскоре после свадьбы, в том, что Ребекка превратит захиревшее поместье в «рай», вызывающий всеобщее восхищение и зависть, а за это Макс предоставит ей полную, в том числе и сексуальную, свободу действий. И Макс, не решаясь на скандал развода, идет на сделку (по сути, это «готическая» сделка с дьяволом). Ребекка держит свое слово, но при этом она фактически «присваивает» себе Мэндерли, и созданный ею «рай» становится «адам» для ее настоящего владельца. Мэндерли Ребекки – это красивая декорация, иллюзия счастья, его фикция. В ее Мэндерли нет подлинного смысла жизни – нет любви; в нем «все обман», все «не то, чем кажется». После смерти Ребекки Макс де Винтер пытается восстановить подлинность Мэндерли, вернуть в него «смыслы» – любовь, радость, искренность, женившись на «Золушке», но в Новейшее время – в Британии 1920-х (время дей-

ствия романа) и конца 1930-х (время его создания) уже другое мироощущение – время Мэндерли, которым предки Макса де Винтера владели четыре века, истекло.

Такова эта сказка в готических тонах – о закате «прекрасной» аристократической эпохи. «Принц» теряет свое королевство – свой дивный дом (во многом по своей вине) и, лишившись «дома», вынужден скитаться со своей любимой «Золушкой». Они не бедствуют, но дома у них больше нет.

Роман Дюморье, в котором психологическое повествование молодой героини – жены Макса де Винтера сочеталось с «готикой» и элементами детектива, стал бестселлером², что надолго определило литературную репутацию писательницы: она была очень популярна у читателей, но не у модернистской критики, ориентированной на элитарную прозу типа Вирджинии Вулф и с предубеждением относившейся к бестселлерам [6].

Ситуацию несколько изменил рассказ «Птицы», написанный зимой 1951 г. и опубликованный в сборнике рассказов «Яблоня» (1952). Он получил широкое признание у читателей и удивил критиков, заставив их несколько по-иному взглянуть на писательницу. Этот рассказ (или небольшая повесть) действительно занимает особое место и в творчестве Дюморье, и в английской литературе в целом, однако обычно он бегло упоминается литературоведами среди «готических» рассказов Дюморье [11, р. 91] или в связи с экранизацией его Хичкоком, но до сих пор он не был исследован и по достоинству оценен критикой. При «пристальном прочтении» выясняется, что «Птицы» – не просто триллер, который по всем законам этого жанра вызывает у читателя чувства тревоги, страха, до конца держит его в нервном напряжении, его цель – не развлечь читателя и вызвать у него выброс адреналина, что свойственно обычной «готике». В этом рассказе содержится мощное предупреждение человечеству о возможности чудовищной экологической катастрофы.

Этот рассказ о бунте птиц против человека производит ошеломляющее впечатление. Изображение в нем фантастического,

² После смерти Дюморье вышли два сиквела романа, созданные британскими писательницами – Сьюзен Хилл «Миссис де Винтер» (Mrs. de Winter, 1993) и Салли Боман (Beauman) «Рассказ Ребекки» (2001), но такого успеха, как «Ребекка» Дюморье, они не имели.

мистического органично вписано в бытовой антураж, в контекст бытовых подробностей и от этого оно становится еще более жутким, а невероятное выглядит правдоподобным. У Дюморье – смелое воображение, и осознанно или нет она безошибочно выбрала «источник возможной опасности» для человека: на планете Земля (по данным Международного союза орнитологов на 2023 г.) обитает более пятидесяти миллиардов птиц 11 тыс. видов, и как минимум 160 их видов вымерли после 1500 г. по вине человека. Замысел сюжета о птицах против человека возник у писательницы, когда она на прогулке близ Менабилли увидела работавшего в поле фермера, над головой которого кружили чайки.

Как же она воплотила этот замысел? Центральным персонажем в рассказе она сделала самого «обычного» человека – Ната Хокена, инвалида войны; с женой и двумя детьми он живет в небольшом, старом, но крепком деревянном доме – в сельской местности на побережье, получает пенсию и с неполной нагрузкой работает на соседней ферме. Повествование ведется от третьего лица, но присутствие автора в нем практически не ощущается; возникает иллюзия, что все происходящее в рассказе показано сквозь призму восприятия героя.

Рассказ начинается словами: «В ночь на третье декабря ветер переменился, и наступила зима» [2, с. 5]. О каком годе идет речь – не сказано; главное то, что отмечает герой: перемена ветра и приход зимы. Живущий в сельской местности, тем более на берегу моря, герой чуток ко всем природно-климатическим явлениям.

Далее проникновенно описана орнитофауна: черные и белые галки и чайки, стаи скворцов, зяблики и жаворонки, кулики-сороки, песчаники, травники, кроншнепы и их отклик на «зов осени»: печаль, тревога, заставляющие их кричать и кружить в воздухе. Нат персонифицирует птиц: ему кажется, что они, ощущая опасность надвигающейся зимы, ведут себя как люди, «которые в предчувствии близкой смерти с головой уходят в работу или кидаются в разгул» [2, с. 7]. Он замечает, что этой осенью птиц необычно много.

После небольшой и выразительной увертюры в рассказе начинается собственно действие. Проснувшись в третьем часу, Нат услышал завывание ветра в дымоходе и рев волн с моря, а потом негромкий, но настойчивый стук в окно и, открыв его, увидел

птицу – она клюнула его в руку, он быстро закрыл окно; вскоре вновь последовал энергичный стук в окно, в недоумении он открыл его – и полдюжины птиц ринулись на него, «норовя клюнуть в лицо» [2, с. 9]. Захлопнув окно, он услышал крики из детской и, вбежав туда, увидел, что птицы влетают в открытое окно, ударяются с налету о потолок и стены и пикируют на детей. Нат вытолкнул детей из комнаты и птицы атаковали его клювами, «как острыми вилками» – он отбивался изо всех сил, они расклевали ему до крови руки и голову и улетели с первыми признаками рассвета. И тогда он с ужасом и изумлением увидел на полу не менее полусотни мертвых мелких птиц: малиновки, «зяблики, воробьи, синички, жаворонки, юрки – эти птахи по законам природы всегда держались каждая своей стаи, своих привычных мест, и вот теперь, объединившись в ратном пылу, они нашли свою смерть – разбились о стены или погибли от его руки» [2, с. 10–11]. Так, в рассказе возникает «готический» образ смерти – бесцельной, хаотичной, безобразной.

Нат и его жена были потрясены и сбиты с толку. Нат предположил, что птицы «сошли с ума» из-за непогоды, из-за ветра – ведь голода пока нет: в полях полно еды; необычно, на его взгляд, и то, что среди птиц много неместных.

В тот же день, позднее, он увидел на море чайки: «Они поднимались и падали вместе с волнами, держа головы по ветру, будто мощная боевая флотилия, бросившая якорь в ожидании прилива. Чайки заполняли все видимое пространство. Они двигались развернутым строем, бесконечными, тесно сомкнутыми рядами, колонна за колонной» [2, с. 19]. Нат ощутил исходившую от них опасность и хотел было позвонить из телефонной будки в полицию, но понял, что его сочтут безумцем или пьяным. Но когда он пришел домой, жена рассказала ему, что по радио сообщили об огромных стаях птиц по всей стране, препятствующих транспорту и нападающих на людей. Объяснили это арктическими потоками воздуха, вероятным голодом и призвали плотно закрыть двери, окна, дымоходы.

Нат забил досками окна в спальнях и на кухне, заделал основания дымоходов. И из радионовостей он узнал, что «в Лондоне в десять часов утра птицы закрыли небо так плотно, что могло показаться, будто над городом нависла гигантская черная туча»

[2, с. 22], это были в основном дрозды, черные и обыкновенные, воробьи, голуби и скворцы и «завсегдатай лондонской Темзы – чайка черноголовая» [там же]. И Нат сознает, что в Лондоне и больших городах власти еще могут что-то сделать, но здесь, в сельской местности, им никто не поможет.

В три часа дня он пошел встретить дочь из школы. И с автобусной остановки наблюдал, как из-за гор поднялось «нечто черное, потом пятно стало разрастаться <...> превратилось в тучу, которая тут же распалась на части, поплывшие на север, на запад, на восток и на юг; <...> это были птицы. <...> когда одна стая пролетала над ним на высоте двух или трех сотен футов, он понял по их скорости, что они направляются от побережья в глубь страны <...>. Это были грачи, вороны, галки, сороки, сойки – птицы, которые не прочь поживиться другими, более мелкими птишками; но сегодня они имели в виду добычу совсем иного рода». Нат понял: «Им поручены города. Они четко знают, что им делать» [2, с. 26].

Встретив дочь и отправив ее домой на попутной машине – с фермером Тригом, Нат сам пошел к дому пешком, и тут на него напали чайки. Он прикрывал голову руками и чувствовал, как кровь течет по пальцам, запястьям, шее: «твердые клювы били сверху наотмашь, раздирая плоть», он бежал и думал: «Только бы уберечь глаза!» [2, с. 32]. Чайки «отчаянно и безоглядно, не щадя себя» [с. 32], порой пикировали слишком резко и разбивались о землю. Оказавшись дома – в безопасности, он обнаружил, что поранены руки и запястья, но голову спасла шапка. А снаружи слышны скрип когтей, пытающихся отыскать лазейку в дом, царапанье, шарканье и самый зловещий звук – «треск стекла под ударами клювов» [2, с. 34].

На первом этаже, в кухне, Нат разместил семью, превратив ее в своего рода «бомбоубежище». В шесть часов вечера по радио проинформировали, что «в стране объявлено чрезвычайное положение» из-за «непредвиденного и беспрецедентного кризиса» [2, с. 36–37]: птицы нападают на людей и осаждают дома, всех призвали укрепить, обезопасить свои жилища.

Вскоре Нат заметил, что наступило затишье – атака на дом прекратилась, и он понял, что «птицы подчиняются какому-то закону» [2, с. 40]: они агрессивны во время приливов; в центре

страны «такой зависимости могло и не быть», но «на побережье, судя по всему, закон действовал четко» [2, с. 41]. В восемь вечера он подсчитал, что до следующего прилива, а значит атаки, у его есть часов шесть передышки. Выйдя наружу, он обнаружил, что земля завалена трупами птиц-самоубийц, и, проявив смекалку, использовал их тела как временную защиту, заткнув ими дыры в разбитых окнах, где только ранее прибитые им доски помешали птицам прорваться внутрь. Толстые стены и небольшие окна в его доме оказались спасительными для его семьи, тогда как участь жителей расположенных неподалеку «хилых» муниципальных домов незавидна.

В час двадцать ночи на море начался прилив и последовала новая атака. И вдруг в уже привычном «скрежете» Нат различил новый резкий звук – стук сильного клюва и подумал о хищных птицах – ястребах, сарычах, кобчиках, соколах... – кровожадных, «с мощными и беспощадными когтями» [2, с. 47].

В семь утра жена включила радио, настроенное на Лондон, – оно молчало, молчали все программы. К восьми утра, когда – по расчетам Ната – начался отлив, все звуки извне прекратились. В половине девятого он выключил радио – было ясно, что известий не будет, надо «надеяться только на себя» [2, с. 50]. В запасе у него было шесть часов. Чтобы продержаться следующую ночь, нужно обеспечить еду, свет, топливо. Выйдя из дому, он увидел, что чайки – на море, а остальные птицы неподвижно сидят на изгородях, на земле, на деревьях, в поле и молча следят за ним. Тогда он с семьей (жена боялась остаться одна с детьми в доме) пошел на ферму за припасами, и выяснилось, что фермер Триг, его жена и работник Джим забиты птицами до смерти. Разбив незащищенные окна, птицы проникли в дом, а Джима растерзали во дворе – ружье не помогло ему. Вдалеке без всяких признаков жизни виднелись муниципальные дома.

На машине Трига Нат перевез все необходимое в свой дом. Потом укрепил окна, дымоходы. А вскоре начался прилив. Радио молчало во всей Европе. И тут последовала новая атака. По расчетам Ната, отлив следовало ожидать без четверти девять вечера, тогда семья сможет поспать до трех утра. А он ночью укрепит окна колючей проволокой, которую взял на ферме. Теперь окна атаковали мелкие птицы, ястребы ломались в дверь.

Далее в рассказе следует кода: «И, прислушиваясь к треску расщепляемого дерева, Нат думал о том, сколько же миллионов лет в этих жалких птичьих мозгах, за разящими наотмашь клювами и острыми глазами, копился всеокрушающий инстинкт ненависти, который сейчас прорвался наружу и заставляет птиц истреблять род человеческий с безошибочным автоматизмом умных машин» [2, с. 58].

Рассказ написан мастерски. Дюморье, мастер саспенса, создает постепенно нарастающую атмосферу опасности, тревоги, ужаса и трагизма; в рассказе – поразительный «сплав чувства, пейзажа, атмосферы, персонажей и сюжета» [13]. Сквозь призму восприятия героя писательница лаконично, емко и жестко создает образ страшной беспощадной среды обитания человека, которому некуда деться: пронизывающий ветер, лютый холод. Нат видит в окно, что «земля почернела и затвердела. Это был не белый мороз, который так весело сверкает в утренних лучах, а мороз бесснежный, черный, которым сковывает землю восточный ветер» (“the ground had all the hard, black look of frost. Not white frost, to shine in the morning, but the black frost that the east wind brings” [2, с. 11; 7], он «оголил деревья как бритвой. <...> Черная, бесснежная зима сошла на землю в одну ночь» (The east wind, like a razor, stripped the trees <...>. Black winter had descended in a single night” [2, с. 13; 7].

Поначалу ни Нат, ни его жена, ни фермер Триг и его жена не понимают, что происходит. Но Нат, человек, прошедший войну, – в начале рассказа упомянуто, что он – инвалид войны, однако не сказано, какой именно, лишь постепенно становится ясно, что – Второй мировой, куда он, судя по его воспоминаниям, попал, будучи очень молодым. Происходящее ассоциируется у него с началом войны, когда он жил в Плимуте у матери и для затемнения установил ставни на всех окнах и соорудил бомбоубежище [с. 21]. Из вскользь упоминаемых деталей можно понять, что события в рассказе происходят в послевоенное время и прошло лет десять после войны – люди успели забыть ее ужасы, но Нат «подсознательно» все помнит и в нем «срабатывает» опыт пребывания в экстремальной ситуации, – снова оказавшись в ней, он не теряется. Чуткий к опасности, он благодаря своей наблюдательности и смекалке быстро ориентируется в происходящем и предупреждает

фермера и его жену об угрозе со стороны птиц, призывая укрепить дом, забить окна досками и пр., но сталкивается с полной беспечностью: жена фермера считает все это «плодом дурного сна» [2, с. 15], а фермер смеется, намереваясь пострелять птиц из ружья. Фермер, его жена, их работник представляют в рассказе то большинство людей, которые, не задумываясь, считают себя «хозяевами Земли», ощущают превосходство над Природой. Самоуверенность и беспечность губят их.

Персонажи этого рассказа о накопившемся у Природы и вдруг выплеснувшемся наружу «гневе» против человека ищут рациональных объяснений агрессивности птиц. По радио ее объясняют необычным лютым холодом из Арктики, студеным ветром и голодом. Фермерша, миссис Триг, спрашивает Ната: «...откуда этот холод? Из России, что ли?» [с. 15]. Ее муж политизирует происходящее, пересказывая циркулирующие по городу слухи о холодной войне: «...это русские виноваты. Окормили птиц какой-то отравой» [2, с. 30]. Но Нат относится ко всем этим объяснениям с сомнением. Ему ясно, что причины более глубокие и значительные. Именно неопределенность, неясность, таинственность причин агрессии птиц создает поразительную тревожную атмосферу рассказа.

Природа наказывает человека, который привык к тому, что он – «венец творения», хозяин Земли и воспринимает свое «господство» в мире как должное. Скрытая, таинственная сила – «мозг» Природы – управляет атаками птиц, подчиняя их ритму морских приливов. Но написан рассказ с точки зрения человека: Нату Хокену свойственны лучшие человеческие качества; он умен от природы и к тому же он много читает, наблюдателен, не эгоистичен, заботится о других – о детях, жене, соседях, делает все для спасения своей семьи; он оберегает детей, старается сделать так, чтобы они не были не только физически, но и психически травмированы жуткой ситуацией, чтобы с лица дочери «сошло выражение страха и тревожного ожидания» [2, с. 38]; он все время занимается своих домочадцев, чтобы страх не парализовал их. Слушая радиосообщения, он быстро понимает, что власти беспомощны в этой катастрофе. То, что они послали против птиц самолеты, кажется ему нелепостью: птицы бросаются на пропеллеры, фюзеляж и вызывают крушение. Он надеется не на правительство, не на «штабных начальников», а на «мозговую трест» страны – ученых,

натуралистов, технических специалистов, которые, как он надеется, вместе найдут выход. Но когда радио замолкло по всей Европе, он осознает безнадежность ситуации и делает вывод в духе философии экзистенциализма: человек должен надеяться на самого себя. Это рассказ о человеке и его стойкости – его способности выстаивать даже в самых непредвиденных и, казалось бы, безнадежных ситуациях³.

Действие в рассказе развивается стремительно – оно охватывает неполный день – ночь – день – и начало еще одной ночи, за которые происходит внезапный кардинальный переворот, «обвал» в жизни человека и, судя по всему, человечества, но эти два дня и две ночи, благодаря подробной, ежечасной хронике событий, кажутся «целой жизнью» – писательница в духе литературы модернизма выявляет «субъективный» характер времени – оно не равно себе.

Концовка рассказа – неопределенная, но скорее – безнадежная: Нат достал последнюю сигарету, «включил молчащее радио. Потом бросил пустую пачку в огонь и смотрел, как она горит» [2, с. 58]. Молчащее радио, последняя сигарета Ната в финале рассказа воспринимаются как символы обреченности человека. Но рассказ в целом, как предупреждение человечеству, обнадеживает. Он напоминает о том, что природа – живая и разнообразная стихия, живущая своей жизнью, а человек, ее частица, обитает на ее кромке. В рассказе нет рационального объяснения апокалиптического явления: мир радио – это мир человека, а мир Природы мистичен.

* * *

В первой половине XX в. готика вышла за рамки литературы, архитектуры и вписалась в эстетику кинематографа. Произведения Дюморье оказались очень кинематографичными и неоднократно экранизировались.

Неудивительно, что «король ужасов» Альфред Хичкок проявил стойкий интерес к произведениям Дюморье. В 1940 г. он

³ Примечательно, что в 1952 г. – в год выхода в свет «Птиц» – была опубликована и повесть Эрнеста Хемингуэя «Старик и море» – на близкую тему.

экранизировал роман «Ребекка» – это был его первый фильм, снятый в США, и в нем уже, но еще не в полной мере, ощутим голливудский «флер». Тем не менее в этом фильме Хичкок (по настоянию американского продюсера Дэвида Зелцника) почти точно воспроизвел сюжет романа, что было необычно для него; как правило, он вольно обращался с литературными произведениями. Здесь же наиболее существенное (и очень знаменательное) изменение пришлось внести из-за необходимости соблюдать голливудский этический кодекс: убийца в фильмах не должен оставаться безнаказанным. Поэтому в отличие от романа, в фильме Макс не убивает Ребекку – ее смерть вызвана несчастным случаем.

В 1963 г. Хичкок снял фильм «Птицы», но это был фильм не по рассказу, а по его «мотивам». Поскольку рассказ показался режиссеру слишком коротким для полнометражного фильма, он решил развернуть его сюжет. И сценарист – американский писатель Эван Хантер, прочитав рассказ, заявил Хичкоку: «выбрасываем все, кроме названия и сюжета с птицами, атакующими людей» [14]. Местом действия в фильме стал не Корнуолл, а калифорнийский приморский городок Бodega-Бей. Различие пейзажа и персонажей в фильме и рассказе сразу бросается в глаза. В рассказе с его суровым, мрачным пейзажем и персонажами – простыми сельскими жителями речь идет о первоосновах жизни – о человеке как таковом, о человеке как части Природы, ее «хозяине» и ее «жертве», о противостоянии человека и Природы. У Хичкока действие происходит в цивилизованном курортном поселке городского типа. Фильм «расцвечен» любовной историей эксцентричной блондинки Мелани Дэниелс из богатой семьи и преуспевающего адвоката Мича Бреннера – их роли исполняют Тippi Хедрен, прежде снимавшаяся в роликах по рекламе напитков, и брутальный красавец Род Тейлор, более уместный для вестернов. Диалоги в фильме банальные, штампованные. Но даже в таком контексте сюжет о нападении птиц на людей произвел на зрителей огромное впечатление. Фильм имел большой успех. Дюморье он, в отличие от экранизации «Ребекки» (там главные роли исполняли Лоуренс Оливье и Джоан Фонтейн), не понравился [10].

Фильмы Хичкока сделали Дюморье широко известной, но ее литературной репутации они повредили, особенно экранизация «Птиц». Кинематограф в эпоху модернизма не «стратифициро-

вался» и считался «массовой культурой». Таким образом, Дюморье стала «жертвой» своей популярности. Инерция отношения модернистской критики к ее творчеству как к «несерьезному», «массовому», слишком доступному сохранилась надолго, хотя сама Дюморье считала себя «писателем серьезным» [13]. И была им.

В эпоху постмодернизма, когда представление о «серьезной литературе» стало более объемным, литературно-критический статус Дюморье значительно повысился. В книге Нины Ауэрбах «Дафна Дюморье – заколдованная наследница» (2002) она предстает как сложный, уникальный автор, не поддающийся «традиционной» классификации, тонко передавший в своем творчестве мироощущение исчезающего «класса» британской аристократии [4], что относится прежде всего к роману «Ребекка». На волне празднования в 2007 г. столетия со дня рождения Дюморье интерес к ее творчеству вспыхнул с новой силой [13], но ценят ее прежде всего как автора «Ребекки» и мастера триллера, умевшего создавать особую атмосферу напряженного ожидания [12]. Более глубокие смыслы ее творчества и прежде всего рассказа «Птицы» до сих пор оставались вне внимания критиков.

Меж тем ее рассказ с его апокалиптическим настроем, написанный в 1951 г. – через шесть лет после окончания Второй мировой войны, перекликается с другим модернистским произведением, опубликованным через семь лет после окончания Первой мировой войны, – страшным, вещим стихотворением Т.С. Элиота «Полые люди» (1925), завершающимся жутким «прогнозом»:

Вот как кончится мир

Не взрыв но всхлип (перевод А. Сергеева).

Как показывает исследование рассказа «Птицы», он органично вписывается в модернистский эстетико-философский контекст. Подобно другим модернистам, Дюморье представила – в рамках небольшого произведения – свою «модель мира», основу которой составляют прежде всего «базовые» взаимоотношения человека и Природы. Она воплотила в своем рассказе исконный страх человека перед Природой и понимание его неизменной, не смотря на все достижения цивилизации, зависимости от нее.

Более того, птицы в ее рассказе – емкий образ опасностей, грозящих человеку.

Так, в XX в. неоготика постепенно трансформируется в очень емкий культурный феномен, но суть его – та же, что и в многовековой готической литературной традиции – изображение ужасного, сверхъестественного, выявление природы зла и страха, хотя топосы нередко уже – не замки, пустоши, руины, традиционные злодеи / злодейки и их жертвы, они уже совсем другие.

Список литературы

1. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Художественная литература, 1975. С. 234–407.
2. Дю Морье Д. Птицы / пер. А.А. Ставиской // Дю Морье Д. Птицы. СПб.: Петроглиф, 2013. С. 5–58.
3. Жирмунский В.М., Сигал Н.А. У истоков европейского романтизма // Уолпол Г. Замок Отранто, Казот Ж. Влюбленный дьявол, Бекфорд У. Ватек. Л.: Наука, 1967. С. 249–284.
4. Auerbach N. *Daphne du Maurier, Haunted Heiress*. Philadelphia: Univ. of Pennsylvania Press, 2002. 192 p.
5. Cambridge history of the Gothic / ed. by Wright A., Townshend D., Spooner C. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2020–2021. Vols 1–3.
6. Crossen C. An Overlooked Literary Genius? // Wall Street Journal. August 2, 2008. URL: <https://www.wsj.com/articles/SB121762261685605599> (дата обращения: 02.03.2024).
7. Du Maurier D. The birds. URL: <https://mrnsmith.files.wordpress.com/2016/10/the-birds-by-daphne-du-maurier.pdf> (дата обращения: 07.03.2024).
8. Encyclopedia of the Gothic Literature. The Essential Guide to the Lives and Works of Gothic Writers / ed. by Snodgrass M.E. New York: Facts on File, 2004. 496 p.
9. Ever wondered how many birds there are in the world? URL: <https://birdertown.com/blogs/birds-on-a-wire-wild-bird-blog/how-many-birds-are-there-in-the-world> (дата обращения: 05.03.2024).
10. Forster M. *Daphne du Maurier*. London: Chatto & Windus, 1993. 455 p.
11. Hughes W. *Historical dictionary of Gothic literature*. Lanham, Toronto, Plymouth, UK.: The Scarecrow Press, 2013. 345 p.

12. Kellaway K. Last night I dreamt I went to Manderley // Irish Independent. April, 2007. URL: <https://www.independent.ie/entertainment/books/last-night-i-dreamt-i-went-to-manderley/26287125.html> (дата обращения: 15.03.2024).
13. McGrath P. Mistress of menace //The Guardian. May 5, 2007. URL: <https://www.theguardian.com/books/2007/may/05/fiction.daphnedumaurier> (дата обращения: 15.03.2024).
14. Pulver A. Air craft. The Birds //The Guardian. August 7, 2004. URL: <https://www.theguardian.com/books/2004/aug/07/daphnedumaurier> (дата обращения: 05.03.2024).
15. Smith A. Gothic literature. Edinburgh: Edinburgh Univ. Press, 2007. 229 p.
16. Twenty-First Century Gothic. An Edinburgh Companion / ed. by Wester M., Aldana Reyes X. Edinburgh: Edinburg Univ. Press, 2019. 330 p.

References

1. Bakhtin, M.M. “Formy vremeni i khronotopa v romane. Ocherki po istoricheskoi poehtiki” [“Forms of Times and Chronotopes in a Novel. Essays on Historical Poetics”. Bakhtin, M.M. *Voprosy literatury i ehstetiki. Issledovaniya raznykh let* [Questions of Literature and Aesthetics. Research from Different Years] Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1975, pp. 234–407. (In Russ.)
2. Du Maurier, D. “Ptitsy” [“The Birds”], transl. A.A. Staviskaya. Du Maurier, D. *Ptitsy* [The Birds]. St Petersburg, Petroglif Publ., 2013, pp. 5–58. (In Russ.)
3. Zhirmunkii, V.M., Sigal, N.A. “U istokov evropeiskogo romantizma” [“At the Origins of European Romanticism”]. In: Walpole, H. *Zamok Otranto*, Kazot, Zh. *Vliublionniy diabol*, Bekford, W. *Vatek* [Horace Walpole. Castle Otranto. Jacques Cazotte. Le Diable Amoureux. William Backford. Vatek]. Leningrad, Nauka Publ, 1967, pp. 249–284. (In Russ.)
4. Auerbach, N. *Daphne du Maurier, Haunted Heiress*. Philadelphia, Univ. of Pennsylvania Press, 2002, 192 p. (In English)
5. *Cambridge history of the Gothic*, ed. By Wright A., Townshend D., Spooner C. Cambridge, Cambridge Univ. Press, 2020–2021, vols 1–3. (In English)
6. Crossen, C. “An Overlooked Literary Genius?”. *Wall Street Journal*, August 2, 2008. Available at: <https://www.wsj.com/articles/SB121762261685605599> (date of access: 02.03.2024). (In English)
7. Du Maurier, D. “The Birds”. Available at: <https://mrnsmith.files.wordpress.com/2016/10/the-birds-by-daphne-du-maurier.pdf> (date of access: 02.03.2024). (In English)

8. *Encyclopedia of the Gothic Literature. The Essential Guide to the Lives and Works of Gothic Writers*, ed. by Snodgrass M.E. New York, Facts on File, 2004, 496 p. (In English)
9. "Ever wondered how many birds there are in the world?". Available at: <https://birdertown.com/blogs/birds-on-a-wire-wild-bird-blog/how-many-birds-are-there-in-the-world> (date of access: 05.03.2024). (In English)
10. Forster, M. *Daphne du Maurier*. London, Chatto & Windus, 1993, 455 p. (In English)
11. Hughes, W. *Historical dictionary of Gothic literature*. Lanham, Toronto, Plymouth, UK, The Scarecrow Press, 2013, 345 p. (In English)
12. Kellaway, K. "Last night I dreamt I went to Manderley". *Irish Independent*, April, 2007. Available at: <https://www.independent.ie/entertainment/books/last-night-i-dreamt-i-went-to-manderley/26287125.html> (date of access: 15.03.2024). (In English)
13. McGrath, P. "Mistress of menace". *The Guardian*, May 5, 2007. Available at: <https://www.theguardian.com/books/2007/may/05/fiction.daphnedumaurier> (date of access: 03.03.2024). (In English)
14. Pulver, A. "Air craft. The Birds". *The Guardian*, August 7, 2004. Available at: <https://www.theguardian.com/books/2004/aug/07/daphnedumaurier> (date of access: 05.03.2024). (In English)
15. Smith, A. *Gothic literature*. Edinburgh, Edinburgh Univ. Press, 2007, 229 p. (In English)
16. *Twenty-First Century Gothic. An Edinburgh Companion*, ed. by Wester M., Aldana Reyes X. Edinburgh, Edinburgh Univ. Press, 2019, 330 p. (In English)

ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

УДК 821.161.1

DOI: 10.31249/litzhur/2024.65.11

А.М. Ранчин

БЫЛ ЛИ КУЗЬМИЩЕ КИЯНИН АВТОРОМ «СЛОВА О ПОЛКУ ИГОРЕВЕ»?

Аннотация. В статье рассматривается атрибуция «Слова о полку Игоре» Кузьмище Киянину – гипотетическому автору летописной Повести об убиении Андрея Боголюбского, недавно предложенная языковедом А.А. Бурыкиным, а также аргументы В.Ю. Франчук в пользу принадлежности «Слова...» одному из составителей Киевской летописи. Предметом внимания являются также лингвистические критерии атрибуции древнерусских памятников в целом. А.А. Бурыкин на основании сходства в лексике «Слова...», летописной Повести и трех переводных древнерусских сочинений – «Девгениева деяния», «Повести об Акире Премудром» и «Сказания об Индийском царстве» – доказывает, что у всех трех произведений был один и тот же автор. Особое внимание ученый уделяет так называемой раритетной лексике. Продемонстрировано, что практически все названные А.А. Бурыкиным лексемы не являются раритетными. Доказывается, что невозможно на основании единичных совпадений отдельных лексем, даже относительно редких, произвести атрибуцию произведения: совпадения слов могут быть результатом заимствования лексем из одного текста в другой, могут также объясняться ориентацией на один и тот же социолект (например, на воинский). Попытки атрибуции «Слова...», характеризующиеся установкой на сенсационность, неуместны в настоящей науке и свидетельствуют о размывании границ между учеными штудиями и дилетантизмом.

Ключевые слова: «Слово о полку Игоре»; Повесть об убиении Андрея Боголюбского; Кузьмище Киянин; атрибуция; раритетная лексика.

Получено: 20.04.2024

Принято к печати: 15.05.2024

Информация об авторе: Ранчин Андрей Михайлович, доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт научной информации по общественным наукам РАН, Нахимовский проспект, 51/21, 117418, Москва, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0414-5106>

E-mail: aranchin@mail.ru

Для цитирования: Ранчин А.М. Был ли Кузьмище Киянин автором «Слова о полку Игореве»? // Литературоведческий журнал. 2024. № 3(65). С. 156–175. DOI: 10.31249/litzhur/2024.65.11

Andrei M. Ranchin

WAS KUZMISHCHE KIYANIN THE AUTHOR OF THE TALE OF IGOR'S CAMPAIGN?

Abstract. The article examines the attribution of *The Tale of Igor's Campaign* to Kuzmishche Kiyarin, the hypothetical author of the chronicle *Tale of the Murder of Andrei Bogolyubskii*, recently proposed by linguist A.A. Burykin, as well as the arguments of V. Yu. Franchuk in favor of the *Tale* belonging to one of the compilers of the Kiev Chronicle. The subject of attention is also the linguistic criteria for the attribution of ancient Russian monuments in general. A.A. Burykin, based on the similarities in the vocabulary of *The Tale*, the chronicle *Tale* and three translated ancient Russian works – *The Deeds of Devgenii*, *The Tale of Akir the Wise* and *The Tale of the Indian Kingdom* – proves that all three works had the same author. The scholar pays special attention to the so-called rare vocabulary. It has been demonstrated that almost all named A.A. Burykin's lexemes are not rare. It is proved that it is impossible to make an attribution of a work on the basis of single coincidences of individual lexemes, even relatively rare ones: coincidences of words can be the result of borrowing lexemes from one text to another, and can also be explained by an orientation towards the same sociolect (for example, military). Attempts to attribute *The Tale of Igor's Campaign*, characterized by an attitude towards sensationalism, are inappropriate in real scholarly studies and indicate a blurring of the boundaries between these studies and amateurism.

Keywords: *The Tale of Igor's Campaign*; *The Tale of the Murder of Andrei Bogolyubskii*; Kuzmische Kiyarin; attribution; rare vocabulary.

Received: 20.04.2024

Accepted: 15.05.2024

Information about the author: Andrei M. Ranchin, DSc in Philology, Leading Researcher, Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian Academy of Sciences, Nakhimovsky Avenue, 51/21, 117418, Moscow, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0414-5106>

E-mail: aranchin@mail.ru

For citation: Ranchin, A.M. “Was Kuzmishche Kiyanin the Author of *The Tale of Igor’s Campaign?*”. *Literaturovedcheskii zhurnal*, no. 3(65), 2024, pp. 156–175. (In Russ.) DOI: 10.31249/litzhur/2024.65.11

Проблема авторства «Слова о полку Игореве» постоянно привлекала и привлекает внимание как филологов и историков, так и дилетантов. За более чем двухсотлетний период изучения древнерусской «песни» были предложены многочисленные атрибуции памятника, ни одна из которых, однако, не утвердилась в науке [7, с. 25–30; 8, с. 26–32; 18, с. 223–233]. Одну из последних на настоящее время гипотез выдвинул лингвист А.А. Бuryкин, чья монография о «Слове...» была издана в 2017 г. [3]. Основываясь на языковых данных, он предложил в авторы Кузьмище Киянина, упоминаемого в Краткой (находящейся в летописях Лаврентьевской группы под 6683/1175 г.) [16, I, вып. 2, стб. 367–372, л. 124–125 об.] и Пространной (содержащейся в списках Ипатьевской летописи под 6683/1175 г.) [16, II, стб. 580–595, л. 205–209 об.] редакциях так называемой повести об убиении Андрея Боголюбского и иногда признаваемого ее составителем или редактором¹. Гипотеза А.А. Бuryкина уязвима уже хотя бы потому, что исходит не из бесспорного факта о Кузьмище Киянине – книжнике и составителе повести об убиении князя Андрея, а из предположения о таком статусе и авторстве². Впрочем, это изъясн, общий для самых разных атрибуций древнерусской «песни»³.

Основанием для предположения о принадлежности «Слова...» и Повести одному автору исследователь называет совпадения в

¹ См.: [11, с. 366].

² В рассуждениях о редакциях повести А.А. Бuryкин демонстрирует недостаточную компетентность, о чем свидетельствует понимание им Лаврентьевской и Суздальской летописей как разных текстов, хотя в действительности речь идет о двух разных изданиях одного и того же текста Лаврентьевской летописи (см.: [3, с. 172]). Под князем Ярославом в тексте Краткой редакции по списку Летописца Переяславля Суздальского, вопреки утверждению исследователя, подразумевается не Ярослав Луцкий [3, с. 173, 187], а племянник Андрея Ярослав Всеволодович, длительное время княживший в Переяславле Суздальском; соответственно, это замена исконного имени Всеволод, имеющегося в других списках, а отнюдь не более раннее чтение, датировать Краткую редакцию временем до смерти луцкого князя нет никаких оснований.

³ Ср. замечание Л.А. Дмитриева [7, с. 29].

лексике текстов. Сопоставление «Слова...» и Краткой редакции дает такой результат: «Всего 54 слова, из них только 5 слов – *аминь, вѣкъ, лѣто, наперед, рыскати (приищюще)* отсутствуют в Пространной редакции. При этом наше особое внимание привлекают только слова *наперед* (буквальное совпадение), *рыскати* (за счет повторений префиксальных форм в «Слове...») и *Аминь* как авторская формула завершения текста» [3, с. 143].

Результат сопоставления текстов «Слова...» и Пространной редакции повести об убиении Андрея Боголюбского: «Всего 89 слов, из них 38 слов отсутствуют в Краткой редакции “Повести” <...>. Репрезентативными или раритетными из этого перечня можно признать слова *вѣтрило* (но здесь иное значение, чем в “Слове...”), *дивиши* (производное), *доспѣти, молвити, обычаи, оксамить, постлати, пригвоздити, столпъ* (в другом значении) – от 7 до 9 слов» [3, с. 143–144].

Но наиболее репрезентативными в качестве доказательства, что «Слово...» и повесть принадлежат одному и тому же автору, для А.А. Бурыкина являются якобы редкие лексемы, общие для «песни» об Игоре в походе и обеих редакций: «Раритетными, показательными совпадениями лексики “Слова...” и обеих редакций или архетипа редакции “Повести об убиении Андрея Боголюбского” можно считать слова *драгыи*, форму *женчюгъ* (она совпадает по написанию со “Словом...”), *златоверхьи, мужество, наперед, отъяти, паволоки, приищюще, прольяти, сабля, створити, тѣргати, узорочье*» [3, с. 143].

Ограничимся разбором как совпадений лексики «Слова...» и отдельно Краткой и Пространной редакций, так и общих чтений «песни» и обеих редакций повести, которые А.А. Бурыкин считает особо показательными. Наречие *наперед* / *напередѣ* встречается не только в «Слове...» и Краткой редакции повести, но и – если учитывать только памятники домонгольского периода – в так называемой киевской летописной повести об Игоре в походе, содержащейся в Ипатьевской летописи под 6693/1185 г., в древнерусском переводе «Истории Иудейской войны» Иосифа Флавия [22, вып. 3, с. 141–142], а также в Смоленской грамоте, приблизительно датированной 1229 г. [21, вып. 10, с. 171]. Глагол *рыскати*, употребляющийся в «Слове...» как в префиксальных формах *дорискати, нарищуще, прерыскаше*, так и в непрефиксальных фор-

мах *рища* и *рыскаше*, довольно широко распространен в древнерусских письменных памятниках: «Словарь-справочник “Слова о полку Игореве”» только в непрефиксальных формах в оригинальных или переводных памятниках, созданных до XIII в., фиксирует восемь случаев его использования [22, вып. 5, с. 67–69]. Лексема *Аминь* в «Слове...» использована весьма необычным образом, так как завершает текст отнюдь не церковного характера, заканчивающийся славословием и здравицей князьям – участникам похода: «...пѣвше пѣснь старымъ Княземъ, а по томъ молодымъ. Пѣти слава Игорю Святъславлича, Буй туру Всеволодѣ, Владимиру Игоревичу. Здрави Князи и дружина, побарая за христьяны на поганяя плѣки. Княземъ слава, а дружинѣ Аминь» [10, с. 46]. Между тем в Краткой редакции повести *Аминь* заключает молитву, обращенную к князю Андрею, рассматриваемому как святой: «Андрѣю княже великийи. дерзновеньє имѣа ко всемогущему. и бѣтыхъ бѣтѣишему. на высокы^х сѣдащему. Бѹ молиса помиловати княза на^мго и г^нина Всеволода. своего же приснаго бр^ата. да подасть юму побѣду на противныя. и многа лѣта съ княгынею. и съ блѣгородными дѣтми. и мирну державу юму и цр^ство юго. нына и присно в бесконечныя вѣкы аминь» [16, т. 1, вып. 2, стб. 371].

Что касается редких лексем, встречающихся в «песне» об Игореvem походе и Пространной редакции повести, то пример со словами *вѣтрило* и *столпъ* не показателен, так как в одном и в другом памятнике они действительно использованы в разных значениях. Слово *вѣтрило* в значении ‘ветер’, в котором оно употреблено в «Слове...», в древнерусских письменных текстах, согласно данным словарей, вообще не встречается [22, вып. 2, с. 125; 21, вып. 1, с. 112]. Обозначение же с помощью лексемы *столпъ* света или огня, принявшего колоннообразный вид, как в «Слове...» («два солнца помѣркоста, оба багряная стѣлпа погасоста, и съ нима молодая мѣсяца» [10, с. 25]), отнюдь не редко в древнерусской словесности. Вот примеры из агиографии XI или начала XII в.: «Многажды ношию на мѣстѣ видяху, идеже лежашеть тѣло святою стратотерпцю Бориса и Глеба: овогда свѣщѣ, овогда столпъ огньнѣ, съ небеси сущѣ» («Чтение о Борисе и Глебе» Нестора [13, с. 15–16, л. 103 г]); над телом Глеба «овогда бо видеша стѣлпъ огньнѣ» («Сказание о Борисе и Глебе» [23, с. 43, л. 14 г]); дважды

упоминается огненный столп в Житии Феодосия Печерского [1, т. 1, с. 416, 432].

Слова *дивии* в древнерусской «песни» нет: имеются *диво*, которое отнюдь не является раритетным в древнерусской письменности (ср.: [22, вып. 1, с. 29–29]), и не вполне ясное *дивь*⁴. Остальные лексемы из этого ряда (*досѣли*, *мльвитъ*, *обычаи*, *постла*, *пригвоздиту*) тоже не относятся к числу крайне редких в книжности домонгольской Руси (ср.: [22, вып. 1, с. 42–44; вып. 3, с. 103–104; вып. 4, с. 15–17, 166–167, 197]). Исключение – лексема *оксамиты* / *аксамиты*, из текстов домонгольского времени встречающаяся, согласно словарным данным, помимо «Слова...» и повести, только в Ипатьевской летописи под 6672/1164 г. [22, вып. 4, с. 27–28; 21, вып. 1, с. 26]. Однако такая редкость употребления вполне объяснима: это заимствованное слово, грецизм, обозначающий редкую на Руси ткань [2, с. 348–349].

Рассмотрим теперь присутствующие в «Слове» и в обеих редакциях повести об убиении Андрея Боголюбского лексемы *драгыи*, *женчюгъ*, *златоверхьи*, *мужьство*, *отъяти*, *паволокы*, *приищюще*, *проляти*, *сабля*, *створити*, *търгати*, *узорочье*, которые А.А. Бурыкин считает раритетными. (Употребление слова *напереди* в древнерусской письменности было прослежено выше.) Лексема *драгыи* (в «Слове...» имеется в форме *драгыя*) в значении ‘ценный, дорогой’ зафиксирована, по данным «Словаря-справочника “Слова о полку Игореве”», помимо самой «песни» об Игоровом походе в таких памятниках домонгольской книжности, как «Повесть временных лет», переводная «История Иудейской войны» Иосифа Флавия, а также Пролог, сложившийся как тип сборника в XII–XIII вв. [22, вып. 1, с. 36]. Слово *женчюгъ* именно в варианте с *н* есть также в надписи на кресте Ефросинии, датированной 1161 г., в тексте повести о взятии Царьграда фрягами под 6712/1204 г. из Новгородской Первой летописи старшего извода, в Прологе [22, вып. 1, с. 77]. Лексема *златоверхьи* (в «Слове» в форме *златовръсьмъ*) встречается также в Ипатьевской летописи под 6691/1183 г., а из относительно недалеко отстоящих от времени создания «песни» памятников – в Житии Александра Невского, обычно датированном 1280-ми годами; в более поздних памятниках

⁴ Ср. его разные толкования: [23].

словесности оно тоже обнаруживается, также этот эпитет часто используется в былинах [22, вып. 2, с. 133–134]. Эти примеры можно дополнить. В предисловии к тексту младшего извода Новгородской Первой летописи имеется выражение «святыя церкви златъверхия» [13, с. 103]. Причем чтение это, видимо, древнее: согласно господствующей гипотезе А.А. Шахматова, это предисловие было в изначальном виде составлено для так называемого Начального Киевского свода первой половины 1090-х годов [33, с. 454; 3, с. 60–83].

Никак не может быть названо редким *мужьство* (в «Слове...» в форме *мужествомъ*): «Словарь-справочник “Слова о полку Игореве”» указывает примеры из таких памятников XI–XII вв., как служебные Минеи 1095 г. (сентябрьская) и 1096 г. (октябрьская), переводная Хроника Георгия Амартола, Повесть временных лет под 6611/1103 г., переводная «История Иудейской войны» Иосифа Флавия, Киевская (Ипатьевская) летопись под 6695/1187 г. [22, вып. 3, с. 116–117]. Лексемы *отъяти* в «Слове...», вопреки указанию А.А. Бурыкина, нет⁵; есть только беспрефиксный глагол *яти*. *Паволокы* кроме «Слова...» и повести об убиении князя Андрея Боголюбского из текстов более ранних или современных есть, например, в «Сказании о Борисе и Глебе», в «Повести временных лет» под 6415/907, 6452/944 и 6477/969 гг., в Киевской (Ипатьевской) летописи под 6672/1164 г., в «Слове Даниила Заточника» [22, вып. 4, с. 51]. Глагол *проляти* / *проляти* в словосочетании *проляти кровь* (в «Слове...» – *кровь пролясте*) в древнерусских письменных памятниках XI–XII вв. встречается весьма часто: в ноябрьской минее 1097 г. (в форме причастия: *крѣвию пролитою*), в Изборнике 1076 г., в «Повести временных лет» под 6527/1019 г., в переводной «Повести об Акире Премудром», в Златоструе, в переводной Александрии Хронографической [22, вып. 3, с. 30–31]. *Сабля* упоминается не только в «Слове...» (здесь имеются семь случаев использования в форме множественного числа в разных падежах) и в повести об убиении Андрея Боголюбского, но и в «Повести временных лет» (в не разбитой на годовые статьи части и в статье 6594/1086 г.), и в переводной «Истории Иудейской войны» Иосифа Флавия [22, вып. 5, с. 79–81]. Глагол *створити*

⁵ См. словник в: [22, вып. 4].

(в «Слове...» – *створисте*) в значении ‘сделать, совершить что-л., поступить каким-л. образом’ обнаруживается не только в «песне» об Игоре в походе и в повести об убиении князя Андрея, но и в таких переводных и оригинальных текстах XI и XII столетий, как Остромирово Евангелие, Изборник 1076 г., Синайский патерик, «Поучение» князя Владимира Мономаха, «Повесть об Акире Премудром», Киевская (Ипатьевской) летопись (под 6658/1150 г.) [22, вып. 5, с. 216]. Глагола *търгати* в «Слове...» нет [22, вып. 6, с. 7–200]. Существительное *узорочье* (в «Слове...» – в форме творительного падежа множественного числа *узорочьи*) помимо «песни» о князе Игоре и повести об убиении Андрея Боголюбского имеется также в «Повести временных лет» под 6415/907 г., в Киевской (Ипатьевской) летописи под 6691/1183 г., в Новгородской Первой летописи старшего извода под 6711/1203 г. [22, вып. 6, с. 99].

Таким образом, лингвистическая аргументация А.А. Бурыкина в пользу принадлежности «Слова...» гипотетическому автору повести об убиении Андрея Боголюбского несостоятельна: *ни одно* из слов, отнесенных им к числу раритетных, к таковым не относится. Поскольку и «Словарь-справочник “Слова о полку Игореве”», и «Словарь русского языка XI–XVII вв.» упомянуты в библиографическом списке и ссылки на первое издание неоднократно встречаются на страницах книги [3, с. 46–48, 51, 61–66, 92–95, 389 и др.], приходится признать: такое утверждение ученого основывается на манипуляции лингвистическими данными, если не на их фальсификации.

Столь же безосновательна атрибуция одному и тому книжнику – упомянутому выше Кузьмище Киянину – не только «Слова» и повести об убиении Андрея Боголюбского, но и трех переводных древнерусских памятников, вошедших в ее корпус на протяжении XI–XIII вв.: «Девгениева деяния», «Повести об Акире Премудром» и «Сказания об Индийском царстве». А.А. Бурыкин верно обратил внимание на то, что два последних произведения относятся не только к конвою «Слова» в утраченном Мусин-Пушкинском сборнике, но и к конвою «Задонщины», и сделал из этого логичный вывод: «...автор “Задонщины” имел перед собой не рукопись “Слова”, а сборник того же самого состава, что и мусин-пушкинский сборник» [3, с. 134]. Однако из этого отнюдь

не следует, будто создатель «Слова...» был одновременно и переводчиком «Девгениева деяния», «Повести об Акире Премудром» и «Сказания об Индийском царстве». В Мусин-Пушкинском сборнике, согласно указанию первых издателей «ироической песни», находились также «Книга, глаголемая Гранаграфъ (Хронографъ)» и «Временникъ, еже нарицается лѣтописание Русскихъ Князей и земля Рускыя» [10, с. VII, прим. 1 и 2], т.е. списки Хронографа редакции 1617 г. и Новгородской Первой летописи. Однако должно ли из этого следовать, что и эти произведения, составленные несколькими веками после Игорева похода, принадлежат перу автора «Слова...»? Конвой «Слова...» и «Задонщины» лишь указывает на то, что эти произведения включались в Древней Руси в одно семантическое поле с «Девгениевым деянием», «Повестью об Акире Премудром» и «Сказанием об Индийском царстве» в качестве памятников нецерковной беллетристической в самом широком смысле слова книжности и что в Мусин-Пушкинском сборнике это смысловое поле пересекается с семантическим пространством, к которому относятся историографические сочинения – хронограф и летопись. Если хронограф был включен в сборник не изначально, в результате чего произошло превращение рукописной книги в конволют⁶, то три повести и «Слово...», вероятно, были соединены под одной обложкой еще раньше – в протографе сборника. Перед нами заслуживающее внимания свидетельство о рецепции этих сочинений в Древней Руси читателями-переписчиками. Однако на этом основании невозможно доказать, что эти четыре произведения были соединены в одной книге еще автором «песни» о князе Игоре.

Лингвистические аргументы А.А. Бурыкина в пользу принадлежности «Слова...» и переводов трех повестей одному лицу в главном сходны с доказательствами написания «песни» автором повествования об Андрее Боголюбском: это «[с]овпадения лексики “Слова...” и трех или двух повестей из мусин-пушкинского сборника при отсутствии их в других текстах» [3, с. 136]⁷. Однако список лексем, общих для «Слова...» и всех трех повестей, в действительности не содержит ни одного редкого примера: любой

⁶ См. о вероятном процессе составления Мусин-Пушкинского сборника: [29].

⁷ См. перечни и вывод: [3, с. 137–138].

желающий может убедиться в этом, хотя бы обратившись к «Словарю-справочнику «Слова о полку Игореве»». Разбирать их все здесь нет ни возможности, ни необходимости, так как идея А.А. Бурыкина о принадлежности «песни» об Игоре и трех переводных повестей руке одного лица прямого отношения к гипотезе об авторе «Слова...» не имеет. Ограничусь лишь тремя примерами. Среди лексики, общей для «Слова...» и какой-либо одной из трех повестей, действительно имеются относительные раритеты наподобие *беберь* / *бебрянь* и *златоканнеи*. Но первая лексема все же встречается в некоторых списках древнерусского перевода Истории Иудейской войны Иосифа Флавия и в переводной Хронике Георгия Амартола [22, вып. 1, с. 42–43]. Лексема *златоканнии* имеется не только в «Слове...» и в «Девгениевом деянии», но и в таком памятнике, датируемом XII в., как «Слово Даниила Заточника» (хотя его списки довольно поздние, но это чтение, видимо, было в архетипе [24, с. 248]), есть она и в более поздних текстах [22, вып. 2, с. 136]. При этом стоит учитывать, что «Девгениево деяние», хотя по языковым особенностям и датируется XI или XII в., сохранилось в трех поздних списках, один из которых относится к XVII в., а два других – к XVIII. Неизвестно, является ли чтение Тихонравовского списка 1740-х годов «поясов златоканных» [26, с. 144; ср. 22, вып. 2, с. 136] древним: «...в поздних списках <...> первоначальный текст перевода, вероятно, подвергся существенной языковой и стилистической правке» [28, с. 115]. Между прочим, в памятниках XIV–XVII вв. это слово имеется [22, вып. 2, с. 136; 27, вып. 6, с. 12]. Помимо отдельных слов, встречающихся во всех четырех памятниках, ученый указывает и на общее для них выражение как на доказательство своей идеи: «...словосочетания *лютый зверь* или *зверь лютъ* встречаются в «Слове...» и во всех трех названных выше переводных произведениях» [3, с. 133]. Однако оно присутствует также в «Поучении» Владимира Мономаха: «...лютии звѣрь скочилъ ко мнѣ на бедра и конь со мною поверже» [16, т. 1, вып. 1, стб. 251, л. 83].

Указывая также на общие грамматические черты «Слова...» и рассматриваемых им переводных повестей, А.А. Бурыкин [3, с. 138] ссылается на работу А.А. Пичхадзе. Между тем она объясняет сходство грамматики и лексики «Слова» и «Девгениева деяния» совсем иначе, более логично и осторожно, – жанровой общно-

стью, причем такие общие признаки находит также и в летописях: «...особенности, объединяющие воинский эпос с летописями и противопоставляющие их церковнославянским текстам, указывают на существование устойчивого набора языковых средств, обслуживавшего летописный и эпический дискурс. Видимо, можно говорить о сложившемся древнерусском литературном узусе» [15, с. 619].

Атрибуция А.А. Бурькина, однако, существенна не сама по себе. Она показательна как пример несостоятельности методологии, нередко применяемой при установлении принадлежности «песни» об Игоре в походе тому или иному лицу. Этот метод исходит из трактовки лексических совпадений в текстах как свидетельства, что эти тексты принадлежат одному и тому же автору. Однако в действительности такие совпадения, даже если речь идет о раритетной лексике, могут интерпретироваться по-разному, трояко. Первый случай: это указания на использование в произведениях элементов одного и того же стиля, дискурса, определяемого жанровой принадлежностью текста. Второй случай: это доказательства зависимости одного текста от другого. Третий случай: у сопоставляемых текстов действительно один автор. Сами по себе совпадения даже уникальной лексики нимало не говорят об общем авторе. И в «Слове», и в «Задонщине» встречается лексема *харалужный*, более нигде не употребляющаяся. Это одно из доказательств их текстуальной связи, но отнюдь не авторства одного лица. Другой пример: относительно недавно слово *сырорѣзание* ('живодерство'), употребляющееся в «Сказании о Борисе и Глебе» и считавшееся гапаксом, было обнаружено в гомилии на память Вифлеемских младенцев, переведенной на славянский с греческого в Болгарии [27, с. 216–230]. Это совпадение, по-видимому, свидетельствует о знакомстве древнерусского агиографа с названной проповедью, как и предположил обнаруживший его историк С.Ю. Темчин. Но оно никак не доказывает, что житие князей-страстотерпцев писал болгарский книжник-переводчик.

С точки зрения атрибуции более показательным может быть или высокочастотное (а не единичное!) использование одних и тех же раритетных лексем в сопоставляемых произведениях, или совпадение в них более значительных отрезков текста (словосочетаний, предложений). Еще более релевантным может быть тождество редких выражений, используемых в одной и той же худо-

жественной функции (например, метафорической). Нужно, однако, помнить, что даже такого рода повторения могут являться не признаками авторского стиля, а результатами заимствования. Причем такого рода масштабные заимствования не совсем чужды и литературе Нового времени⁸. Тем более многочисленны они в древнерусской словесности, ориентировавшейся на принцип так называемой «открытой традиции». Границы между «чужим» и «своим» словом в древнерусской книжности могут быть подвижными – в диапазоне от собственно цитации с атрибуцией до «полного восприятия чужого как собственного»; последний случай может быть описан с помощью таких понятий, как «открытая традиция», «круг чтения» и «коллективная память» [12, р. 167–168, 172].

Даже в литературе Нового времени прежде всего «[с]хожесть словесных формул говорит о принадлежности писателя к определенному идиостилю определенной эпохи» [6, с. 86], а не о его индивидуальном стиле. Словарь писателя, характеризующий, в терминах лингвистики, его идиолект, как правило, не является его личным достоянием, тем более в случае с такой традиционалистской словесностью, как древнерусская.

Показательно исследование киевского лингвиста В.Ю. Франчук [32]⁹. Она, проверяя гипотезу Б.А. Рыбакова о боярине Петре Бориславиче как о киевском летописце и вероятном авторе «Слова...», при сопоставлении Киевской летописи и «песни» об Игоре в походе учитывает не только отдельные лексемы, но и словосочетания, и частотность совпадающих слов, и их семантику. Тем не менее, несмотря на более строгие, чем у А.А. Бурыкина, критерии, приведенные ею лингвистические данные в пользу авторства Петра Бориславича небесспорны. В частности, использование глагола *потоптати* как «военного термина в значении ‘расстроить, смять ряды противника’, ‘сломить сопротивление противника в битве’» [32, с. 81] в летописи восемь раз и в «Слове...» один раз может объясняться ориентацией разных авторов на воинско-дружинный социолект, а тождество лексики в некоторых других случаях – обращением к дипломатическому дис-

⁸ Яркий пример – поэзия М.Ю. Лермонтова, особенно раннего. См. об этом в первую очередь: [34, с. 24–26, 160 и др.].

⁹ Атрибуция «Слова...» Петру Бориславичу А.А. Бурыкиным хотя и упомянута [3, с. 154], но не рассмотрена детально и, по сути, не опровергнута.

курсу и т.д. Кроме того, есть основания предполагать, что автор «Слова...» знал Киевскую летопись и мог заимствовать из нее по крайней мере некоторые из указанных в статье В.Ю. Франчук лексем. Показательно употребление глагола *потопташа* в XV в. автором «Повести о взятии Царьграда турками», а в XVI – составителем Воскресенской летописи [22, вып. 4, с. 171]. Оно может объясняться как обращением к словарю воинской лексики, так и заимствованием из более ранней книжности.

Отчасти более значимыми с точки зрения атрибуции могут быть формальные признаки текста, относящиеся, например, к частотности и распределению в нем служебных слов – тех элементов, которые лишь отчасти являются объектами авторских контроля и рефлексии. В плане атрибуции такие признаки выступают в той же роли, в какой важны в живописи «самые второстепенные детали, наименее затронутые влиянием той школы, к которой художник принадлежал: мочки ушей, ногти, форма рук и ног» [4, с. 190]. Однако и такого рода атрибутивный анализ не дает однозначных результатов, как показало исследование, проведенное группой под руководством Л.В. Милова [14]. А.А. Бурыкин же ни комплексного лингвистического анализа изучаемых текстов, ни исследования такого рода языковых «деталей» не провел.

И последнее. Аннотация к книге А.А. Бурыкина, напечатанной в научном издательстве «Петербургское востоковедение» и содержащая на обороте титульного листа фамилии рецензентов, открывается словами: «Настоящее издание имеет характер научной бомбы: в результате многолетнего и многомерного изучения текста “Слова о полку Игореве” петербургский лингвист А.А. Бурыкин предложил убедительную научную теорию, кем мог быть автор этого знаменитого памятника» [3, с. 2]. Рекламирование труда, еще не получившего оценку профессиональной среды, как сенсационного открытия выглядит довольно странно: такого рода нескромные заявления и соответствующая им лексика («бомба») характерны скорее для дилетантских опусов, чем для работ, претендующих на серьезную научную значимость. Этим заявлением словно подтверждается сложившееся после прочтения монографии впечатление, что сенсационность для автора была не столько результатом, сколько заданной целью. Между тем установка на сенсационность, в том числе и в вопросах атрибуции, – это природное

свойство дилетантских опусов, а не ученых сочинений, о чем автору этих строк приходилось подробно писать¹⁰. Текст «Слова...» не содержит никаких признаков, позволяющих убедительно атрибутировать памятник какому-либо древнерусскому книжнику. Книга А.А. Бурыкина, как и недавние монографии другого профессионального филолога А.Н. Ужанкова [30; 31]¹¹, предложившего атрибуцию памятника игумену Моисею Выдубицкому¹², – свидетельство эрозии научности в самом ученом сообществе. Тенденция неприятная и довольно опасная.

Список литературы

1. Библиотека литературы Древней Руси. СПб.: Наука, 1997–2020. Т. 1–20.
2. Бобров А.Г. Оксамит // Энциклопедия «Слова о полку Игореве»: в 5 т. СПб.: Дмитрий Буланин, 1995. Т. 3: К–О. С. 348–349.
3. Бурыкин А.А. «Слово о полку Игореве»: текст, язык, автор. СПб.: Петербургское Востоковедение, 2017. 416 с.
4. Гинзбург К. Мифы-эмблемы-приметы: морфология и история. Сборник статей / пер. с итал. и послесл. С.Л. Козлова. Новое издательство, 2004. 348 с.
5. Гиппиус А.А. Два начала Начальной летописи: к истории композиции Повести временных лет // Вереница литер: к 60-летию В.М. Живова / отв. ред. А.М. Молдован. М.: Языки славянской культуры, 2006. С. 60–83.
6. Григорьев В.П. Грамматика идиостиля: В. Хлебников. М.: Наука, 1983. 225 с.
7. Дмитриев Л.А. Автор «Слова о полку Игореве» // Словарь книжников и книжности Древней Руси / отв. ред. Д.С. Лихачев. Л.: Наука; Ленигр. отд-ние, 1987. Вып. I. С. 16–32.
8. Дмитриев Л.А. Автор «Слова» // Энциклопедия «Слова о полку Игореве»: в 5 т. СПб.: Дмитрий Буланин, 1995. Т. 1: А–В. С. 24–36.
9. Жития святых мучеников Бориса и Глеба и службы им. Приготовил к печати Д.И. Абрамович. Пг.: Типография Имперской Академии наук, 1916. XXIII, 204 с.

¹⁰ См. мои статьи, посвященные дилетантизму в современной пушкенистике: [19; 20].

¹¹ См.: [30; 31].

¹² См. критическую оценку этой атрибуции, частично основанной на данных языка: [25; 17].

10. Ироическая песнь о походе на половцов удельного князя Новгорода-Северского Игоря Святославича, писанная старинным русским языком в исходе XII столетия с переложением на употребляемое ныне наречие. М., 1800. VIII+46 с.
11. Колесов В.В. Повесть о убиении Андрея Боголюбского // Словарь книжников и книжности Древней Руси / отв. ред. Д.С. Лихачев. Л.: Наука; Ленинград. отд-ние, 1987. Вып. I. С. 365–367.
12. Марчалис Н. Реминисценция, парафраза, цитация: о принципах использования источников в московской полемической литературе XVI века // *Contributi italiani al XIV Congresso Internazionale degli Slavisti (Ohrid, 10–16 settembre 2008)* / A cura di A. Alberti, S. Garzonio, N. Marcialis, B. Sulpasso. Firenze: Firenze University Press, 2008. P. 167–178.
13. Новгородская Первая летопись старшего и младшего извода / под ред. и с предисл. А.Н. Насонова. М.; Л.: Из-во АН СССР, 1950. 568 с.
14. От Нестора до Фонвизина: новые принципы определения авторства / под ред. Л.В. Милова. М.: Издательская группа «Прогресс», 1994. 443 с.
15. Пичхадзе А.А. Языковые особенности древнерусских эпических текстов // Язык: поиски, факты, гипотезы. Сборник статей к 100-летию со дня рождения Н.Ю. Шведовой / отв. ред. М.В. Ляпон. М.: ЛЕКСРУС, 2016. С. 605–620.
16. Полное собрание русских летописей. СПб.: Типография М.А. Александрова; Л.: Издательство Академии наук СССР; СПб.; М, 1908–2018–. Т. 1–46 (издание продолжается).
17. Ранчин А.М. О новой книге А.Н. Ужанкова и о проблемах изучения «Слова о полку Игореве» // Литературный факт. 2017. № 4. С. 358–376.
18. Ранчин А.М. Путеводитель по «Слову о полку Игореве». СПб.: Нестор-История, 2019. 272 с.
19. Ранчин А.М. О дилетантизме в современной пушкинистике // Урал. 2022. № 6. С. 188–210.
20. Ранчин А.М. О дилетантизме в филологии, или Дилетанты и Пушкин // Новый мир. 2023. № 4. С. 190–203.
21. Словарь русского языка XI–XVII вв. М.: Наука; СПб.: Нестор-История, 1975–2015–. Вып. 1–30 (издание продолжается).
22. Словарь-справочник «Слова о полку Игореве»: в 6 выпусках / сост. В.Л. Виноградова. Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1965–1984.
23. Соколова Л.В. Див // Энциклопедия «Слова о полку Игореве»: в 5 т. СПб.: Дмитрий Буланин, 1995. Т. 2: Г–И. С. 110–114.
24. Соколова Л.В. К характеристике «Слова» Даниила Заточника (Реконструкция и интерпретация первоначального текста) // Труды Отдела древнерусской

- литературы Института русской литературы (Пушкинского Дома) РАН. СПб.: Дмитрий Буланин, 1993. Т. 46. С. 229–255.
25. Соколова Л.В. Новая книга – старые идеи (Рецензия на книгу: Ужанков А.Н. «Слово о полку Игореве» и его автор. М.: Согласие, 2020) // Текст и традиция: Альманах. СПб.: Росток, 2022. Т. 10. С. 407–430.
 26. Сперанский М.Н. Девгениево деяние в старинной русской письменности: Исследование и тексты. Пг.: Российская государственная академическая типография, 1922. 165 с.
 27. Темчин С.Ю. «Се несть убийство, но сырорезание»: Агиографический образ Вифлеемских младенцев как концептуальная основа Борисоглебского культа // Именослов. История языка. История культуры / отв. ред. Ф.Б. Успенский. М.: Университет Дмитрия Пожарского; Русский фонд содействия образованию и науке, 2012. С. 216–230.
 28. Творогов О.В. Девгениево деяние // Словарь книжников и книжности Древней Руси / отв. ред. Д.С. Лихачев. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1987. Вып. I: (XI – первая половина XIV в.). С. 115–116.
 29. Творогов О.В. Мусин-Пушкинский сборник // Энциклопедия «Слова о полку Игореве»: в 5 т. СПб.: Дмитрий Буланин, 1995. Т. 3: К–О. С. 287–291.
 30. Ужанков А.Н. «Слово о полку Игореве» и его эпоха. М.: НИЦ «Академкнига», 2015. 512 с.
 31. Ужанков А.Н. «Слово о полку Игореве»: Историко-филологическое исследование. 2-е изд. М.: Издательский дом ЯСК, 2022. 744 с.
 32. Франчук В.Ю. Мог ли Петр Бориславич создать «Слово о полку Игореве? (Наблюдения над языком «Слова» и Ипатьевской летописи) // Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы (Пушкинского Дома) АН СССР. Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1976. Т. 31. С. 77–92.
 33. Шахматов А.А. Киевский Начальный свод 1095 года // Шахматов А.А. История русского летописания. Т. 1. Кн. 2. СПб.: Наука, 2003. С. 428–464.
 34. Эйхенбаум Б.М. Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки. Л.: Гос. изд-во, 1924. 168 с.

References

1. *Biblioteka literatury Drevnei Rusi [Library of Literature of Ancient Rus']*. St Petersburg, Nauka Publ., 1997–2020, vols. 1–20. (In Russ.)
2. Bobrov, A.G. “Oksamit” [“Oksamit”]. *Ehntsiklopediya “Slova o polku Igoreve” [Encyclopedia of “The Tale of Igor’s Campaign”]*: in 5 vols. St Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 1995, vol. 3, pp. 348–349. (In Russ.)

3. Burykin, A.A. *"Slovo o polku Igoreve": tekst, yazyk, avtor* [*"The Tale of Igor's Campaign": Text, Language, Author*]. St Petersburg, Peterburgskoe Vostokovedenie Publ., 2017, 416 p. (In Russ.)
4. Ginzburg, K. *Mify-ehmblemy-primety: morfologiya i istoriya. Sbornik statei* [*Myths, Emblems, Signs: Morphology and History. Collection of Articles*], transl. from ital. and afterword by S.L. Kozlov. Moscow, Novoe izdatel'stvo Publ., 2004, 348 p. (In Russ.)
5. Gippius, A.A. "Dva nachala Nachal'noi letopisi: k istorii kompozitsii Povesti vremennykh let" ["Two Beginnings of the Primary Chronicle: on the History of the Composition of the Tale of Bygone Years"]. *Verenitsa liter: k 60-letiyu V.M. Zhivova* [*A String of Letters: To the 60th Anniversary of V.M. Zhivov*], ed. A.M. Moldovan. Moscow, Yazyki slavyanskoi kul'tury Publ., 2006, pp. 60–83. (In Russ.)
6. Grigor'ev, V.P. *Grammatika idiostilya. V. Khlebnikov* [*Grammar of Idiostyle. V. Khlebnikov*]. Moscow, Nauka Publ., 1983, 225 p. (In Russ.)
7. Dmitriev, L.A. "Avtor 'Slova o polku Igoreve'" ["Author of *The Tale of Igor's Campaign*"]. *Slovar' knizhnikov i knizhnosti Drevnei Rusi* [*Dictionary of Scribes and Bookishness of Ancient Rus'*], ed. D.S. Likhachev. Leningrad, Nauka Publ., 1987, issue 1, pp. 16–32. (In Russ.)
8. Dmitriev, L.A. "Avtor 'Slova'" ["Author of *The Tale*"]. *Ehntsiklopediya "Slova o polku Igoreve"* [*Encyclopedia of "The Tale of Igor's Campaign"*]: in 5 vols. St Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 1995, vol. 1, pp. 24–36. (In Russ.)
9. *Zhitiya svyatykh muchenikov Borisa i Gleba i sluzhby im* [*Lives of the Holy Martyrs Boris and Gleb and Services to Them*], ed. D.I. Abramovich. Petrograd, Tipografiya Imperskoi Akademii nauk Publ., 1916, XXIII, 204 p. (In Russ.)
10. *Iroicheskaya pesn' o pokhode na polovtsov udel'nogo knyazya Novgoroda Sever-skogo Igorya Svyatoslavicha, pisannaya starinnyim russkim yazykom v iskhode XII stoletiya, s perelozheniem na upotrebyaemoe nyne narechie* [*Heroic Song about the Campaign against the Cumans of the Appanage Prince of Novgorod Seversky Igor Svyatoslavich, Written in the Old Russian Language at the End of the 12th Century, Transcribed into the Dialect Used Today*]. Moscow, Senatskaya tipografiya Publ., 1800, VIII+47 p. (In Russ.)
11. Kolesov, V.V. "Povest' o ubienii Andreya Bogolyubskogo" ["The Story of the Murder of Andrei Bogolyubsky"]. *Slovar' knizhnikov i knizhnosti Drevnei Rusi* [*Dictionary of Scribes and Bookishness of Ancient Rus'*], ed. D.S. Likhachev. Leningrad, Nauka Publ., 1987, issue 1, pp. 365–367. (In Russ.)
12. Marchalis, N. "Reministsentsiya, parafraza, tsitatsiya: o printsipakh ispol'zovaniya istochnikov v moskovskoi polemicheskoi literature XVI veka" ["Reminiscence,

- Paraphrase, Citation: on the Principles of Using Sources in Moscow Polemical Literature of the 16th Century”]. *Contributi italiani al XIV Congresso Internazionale degli Slavisti (Ohrid, 10–16 settembre 2008)* [Italian Contributions to the 14th International Congress of Slavists], eds. A. Alberti, S. Garzonio, N. Marcialis, B. Sulpasso. Firenze, Firenze University Press, 2008, pp. 167–178. (Biblioteca di Studi Slavistici. 7). (In Russ.)
13. *Novgorodskaya Pervaya letopis' starshego i mladshogo izvoda* [Novgorod First Chronicle of the Older and Younger Editions], ed. A.N. Nasonov. Moscow; Leningrad, Izdatel'stvo AN SSSR Publ., 1950, 568 p. (In Russ.)
14. *Ot Nestora do Fonvizina: novye printsipy opredeleniya avtorstva* [From Nestor to Fonvizin: New Principles for Determining Authorship], ed. L.V. Milov. Moscow, Izdatel'skaya gruppa “Progress” Publ., 1994, 443 p. (In Russ.)
15. Pichkhadze, A.A. “Yazykovye osobennosti drevnerusskikh ehpicheskikh tekstov” [“Linguistic Features of Old Russian Epic Texts”]. *Yazyk: poiski, fakty, gipotezy. Sbornik statei k 100-letiyu so dnya rozhdeniya N. Yu. Shvedovoi* [Language: Searches, Facts, Hypotheses. Collection of Articles for the 100th Anniversary of the Birth of N. Yu. Shvedova], ed. M.V. Lyapon. Moscow, LEKSRUS Publ., 2016, pp. 605–620. (In Russ.)
16. *Polnoe sobranie russkikh letopisei* [Complete Collection of Russian Chronicles]. St Petersburg; Moscow, 1908–2018–, vols. 1–46 (continued). (In Russ.)
17. Ranchin, A.M. “O novoi knige A.N. Uzhankova i o problemakh izucheniya Slova o polku Igoreve” [“About the New Book by A.N. Uzhankov and the Problems of Studying of *The Tale of Igor's Campaign*”]. *Literaturnyi fakt*, no. 4, 2017, pp. 358–376. (In Russ.)
18. Ranchin, A.M. “Slovo o polku Igoreve”. *Putevoditel'* [“The Tale of Igor's Campaign”. A Guide]. St Petersburg, Nestor-Istoriya Publ., 2019, 272 p. (In Russ.)
19. Ranchin, A.M. “O diletantizme v sovremennoi pushkinistike” [“On Amateurism in Modern Pushkin Studies”]. *Ural*, no. 6, 2022, pp. 188–210. (In Russ.)
20. Ranchin, A.M. “O diletantizme v filologii, ili Diletanty i Pushkin” [“About Amateurism in Philology, or Amateurs and Pushkin”]. *Novyi mir*, no. 4, 2023, pp. 190–203. (In Russ.)
21. *Slovar' russkogo yazyka XI–XVII vv.* [Dictionary of the Russian Language 11–17th Centuries] Moscow, Nauka Publ.; St Petersburg, Nestor-Istoriya Publ., 1975–2015–, issues 1–30 (continued). (In Russ.)
22. *Slovar'-spravochnik “Slova o polku Igoreve”* [Dictionary-reference Book of “The Tale of Igor's Campaign”]: in 6 issues, ed. V.L. Vinogradova. Leningrad, Nauka Publ., 1965–1984. (In Russ.)

23. Sokolova, L.V. "Div" ["Div"]. *Ehntsiklopediya "Slova o polku Igoreve"* [Encyclopedia of "The Tale of Igor's Campaign"]: in 5 vols. St Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 1995, vol. 1, pp. 110–114. (In Russ.)
24. Sokolova, L.V. "K kharakteristike 'Slova' Daniila Zatochnika (Rekonstruktsiya i interpretatsiya pervonachal'nogo teksta)" ["To the Characteritics of Daniel Zatochnik Word (Reconstruction and Interpretation of the Original Text)"]. *Trudy Otdela drevnerusskoi literatury Instituta russkoi literatury (Pushkinskogo Doma) RAN*. St Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 1993, vol. 46, pp. 229–255. (In Russ.)
25. Sokolova, L.V. "Novaya kniga – starye idei (Retsenziya na knigu: Uzhankov A.N. *Slovo o polku Igoreve* i ego avtor. Moscow: Soglasie, 2020)" ["New Book – Old Ideas (Book Review: Uzhankov A.N. *The Tale of Igor's Campaign* and Its Author. Moscow, Soglasie Publ., 2020)"]. *Tekst i traditsiya: Al'manakh [Text and Tradition: Almanac]*. St Petersburg, Rostok Publ., 2022, vol. 10, pp. 407–430. (In Russ.)
26. Speranskii M.N. *Devgenievo deyanie v starinnoi russkoi pis'mennosti. Issledovanie i teksty [Devgenie's Act in Ancient Russian Writing. Research and Texts]*. Petrograd, Rossiiskaya gosudarstvennaya akademicheskaya tipografiya Publ., 1922, 165 p. (In Russ.)
27. Temchin, S. Yu. "Se nest' ubiistvo, no syrorezanie": Agiograficheskii obraz Vifleemskikh mladentsev kak kontseptual'naya osnova Borisoglebskogo kul'ta" ["It is Not Murder, It is Flaying": The Hagiographic Image of the Bethlehem Babies as the Conceptual Basis of the Boris and Gleb Cult"]. *Imenoslov. Istoriya yazyka. Istoriya kul'tury [Name Book. History of Language. History of Culture]*, ed. F.B. Uspenskii. Moscow, Universitet Dmitriya Pozharskogo Publ.; Russkii fond sodeistviya obrazovaniyu i nauke Publ., 2012, pp. 216–230. (In Russ.)
28. Tvorogov, O.V. "Devgenievo deyanie" ["Devgenie's Act"]. *Slovar' knizhnikov i knizhnosti Drevnei Rusi [Dictionary of Scribes and Bookishness of Ancient Rus']*, ed. D.S. Likhachev. Leningrad, Nauka Publ., 1987, issue 1, pp. 115–116. (In Russ.)
29. Tvorogov, O.V. "Musin-Pushkinskii sbornik" ["Musin-Pushkin's Collection"]. *Ehntsiklopediya "Slova o polku Igoreve"* [Encyclopedia of "The Tale of Igor's Campaign"]: in 5 vols. St Petersburg, Dmitrii Bulanin, 1995, vol. 3, pp. 287–29. (In Russ.)
30. Uzhankov, A.N. "*Slovo o polku Igoreve*" i ego ehpokha ["*The Tale of Igor's Campaign*" and Its Epoch]. Moscow, NITs "Akademkniga" Publ., 2015, 512 p. (In Russ.)
31. Uzhankov, A.N. "*Slovo o polku Igoreve*": *Istoriko-filologicheskoe issledovanie* ["*The Tale of Igor's Campaign*": *Historical and Philological Research*], 2nd ed. Moscow, Izdatel'skii Dom IaSK Publ., 2022, 744 p. (In Russ.)

32. Franchuk, V. Yu. "Mog li Petr Borislavich sozdat' 'Slovo o polku Igoreve'?" (Nablyudeniya nad yazykom 'Slova' i Ipat'evskoi letopisi)" ["Could Pyotr Borislavich Create 'The Tale of Igor's Campaign'? Observations on the Language of the 'Tale' and the Ipatiev Chronicle)"]. *Trudy Otdela drevnerusskoi literatury Instituta russkoi literatury (Pushkinskogo Doma) AN SSSR*. Leningrad, Nauka Publ., 1969, vol. 24, pp. 58–63. (In Russ.).
33. Shakhmatov, A.A. "Kievskii Nachal'nyi svod 1095 goda" ["Kievan Initial Code of 1095"]. Shakhmatov, A.A. *Istoriya russkogo letopisaniya [History of Russian Chronicles]*. St Petersburg, Nauka Publ., 2003, vol. 1, book 2, pp. 428–464. (In Russ.)
34. Ehikhenbaum, B.M. *Lermontov. Opyt istoriko-literaturnoi otsenki [Lermontov. Experience in Historical and Literary Assessment]*. Leningrad, Gosudarstvennoe izdatel'stvo Publ., 1924, 168 p. (In Russ.)

М.Ю. Осокин

© Осокин М.Ю., 2024

БЕШЕНСТВО ПИСЦОВ И МОЗГОВОЙ ВНУК. РОЛЬ А.П. СУМАРОКОВА В ЕЛАГИНОМАХИИ И ПРОИСХОЖДЕНИЕ ЕГО ТИТУЛОВ

Аннотация. Роль А.П. Сумарокова в елагиномахии до сих пор не была раскрыта никак, чему помешали методологические и текстологические ошибки. Первую «ругательную эпиграмму» Сумароков написал на ломоносовские правила стихосложения в начале 1740-х годов, потом регулярно нападал на ломоносовские оды с позиций поэтики ясности – в эпиграмме «О громко, <дух т>еснит...» на оду 1746 г. «На день восшествия на престол Елизаветы Петровны» («На верьх Парнасских гор прекрасный...»), в рукописном критическом разборе одноименной оды 1747 г., в эпистолах 1748 г. Иван Елагин, с 1748 г. служивший при Сумарокове копиистом, занял сторону учителя в споре о преимуществе. Когда началась елагиномахия, Сумароков вступился за оскорбленного Ломоносовым ученика, сочинив в его защиту «Стихи на епистолу Елагина» и антиломоносовскую эпиграмму «На Балабана». Это единственные безусловно проелагинские выступления в полемике 1753 г., эпиграмма «На Телелюя» отличается классицизмом, контраргументацией *ad hominem* с характерной резкостью, которой не мог позволить себе в отношении Ломоносова никто из молодых «новых» авторов. Основные упреки, которые предъявляли Елагину современники: несоответствие морали жизненной практике (петиметр обличает петиметров), плагиат из второй сатиры Буало (стихи о рифмах, обращенные первоначально к Мольеру), неадекватность средств целям сатиры (классицистическая претензия к рокайльному тексту), неуместность нападок на щеголей и «немерные» титулы, которыми Сумароков награждался во вступлении («из мозгу рожденной богини мудрой сын», «наперсник Боалов», «защитник истины»). Титулы

могли прийти из стихотворного послания Х. Геллерта «Барону Г.Ф. фон С. из Силезии» – классицистической эпистолы о роли разума в поэзии, где доказывается, что вечность поэтам обеспечивает мудрость. Геллерт употребляет перифраз «богиня из мозга Юпитера» для обозначения Минервы как другой покровительницы поэта наряду с Аполлоном, утверждает, что поэт должен обладать «вкусом и истиной», и из поэтов-мудрецов нового времени называет только Буало.

Ключевые слова: Александр Сумароков; Иван Елагин; Ломоносов; Христиан Фюрхтеготт Геллерт; эпиграмма.

Получено: 10.05.2024

Принято к печати: 06.06.2024

Информация об авторе: *Осокин* Михаил Юрьевич, кандидат филологических наук, независимый исследователь, Таиланд.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3054-280X>

E-mail: mike.osokin@gmail.com

Для цитирования: *Осокин М.Ю.* Бешенство писцов и мозговой внук. Роль А.П. Сумарокова в елагиномахии и происхождение его титулов // Литературоведческий журнал. 2024. № 3(65). С. 176–201.

DOI: 10.31249/litzhur/2024.65.12

Mikhail Yu. Osokin

© Osokin M. Yu., 2024

MADNESS OF WRITERS AND BRAIN'S GRANDSON. SUMAROKOV'S ROLE IN THE ELAGINOMACHIA AND THE ORIGIN OF HIS TITLES

Abstract. The role of Aleksandr Sumarokov in the elaginomachia has not yet been fully researched due to methodological and textological errors. Sumarokov wrote the first 'invective epigram' against the 'Letter on the Rules of Russian Versification' with the Chotin Ode (1739) and repeatedly criticized Lomonosov's odes for their lack of clarity in the 1740 s. This criticism can be seen in the epigram 'O loud, presses...', which is directed against Lomonosov's ode 'On the day of Empress Elisabeth Petrovna's accession to the throne' from 1746 ('On the beautiful summit of Parnassus'), as well as in the handwritten critical analysis of the ode of the same name from 1747 ('The bliss of earthly kings and kingdoms...'). Between 1748 to 1751 Ivan Elagin served as Sumarokov's copyist and Sumarokov supported him in the polemic of 1753. The 'Verses to Elagin's Epistle' and the anti-Lomonosov epigram 'On Telelui' are anonymous compositions by A.P. Sumarokov in defense of his disciple. These are the only clearly pro-Elagin contributions in this polemic. 'Balaban' is characterized by classism and an ad hominem counter-

argumentation of insulting sharpness, a tone that none of the new young authors dared to use against Lomonosov. In the article, after rejecting the invented myth of the *Satire on a Fop and Coquettes* as satire on I. Shuvalov dissects the main accusations leveled against Elagin by his contemporaries: the discrepancy between morality and life practice (fop exposes fops), the plagiarism of Boileau's second satire (verses about rhymes originally addressed to Molière), the inadequacy of the means to the satirical goals (classicism versus rococo), the inappropriateness of attacks on fops and unfitting titles of Sumarokov: *iz mozgu rozhshisya bogini mudroi syn* ('Son born from the brain of the wise goddess'), *napersnik Boalov* ('Boileau's confidant'), *zashitnik istiny* ('Defender of verity'). Elagin may have borrowed these titles from Christian Gellert's classicist poetic epistle 'To Baron G.F. von S. from Silesia' on the role of the mind in poetry. Gellert argues that poets become classics because of their wisdom. He uses the paraphrase 'goddess born of Jupiter's brain' to refer to Minerva as another patroness of poets alongside Apollo and claims that a poet must possess 'taste and verity'. Boileau is mentioned as the only wise poet of modern times worthy of eternity, and Elagin transfers these qualities to Sumarokov as uncreatively as he transfers Boileau's praise of Molière's ability to rhyme to him.

Keywords: Aleksandr Sumarokov; Ivan Elagin; Lomonosov; Christian Fürchtegott Gellert; epigram.

Received: 10.05.2024

Accepted: 06.06.2024

Information about the author: Mikhail Yu. Osokin, PhD in Philology, Independent Researcher, Thailand.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3054-280X>

E-mail: mike.osokin@gmail.com

For citation: Osokin, M. Yu. "Madness of Writers and Brain's Grandson. Sumarokov's Role in the Elaginomachia and the Origin of his Titles". *Literaturovedcheskii zhurnal*, no. 3(65), 2024, pp. 176–201. (In Russ.)

DOI: 10.31249/litzhur/2024.65.12

Сатиры и эпиграммы выпускались в публику анонимно и в таком виде перепечатывались спустя века. В публикациях текстов полемики 1753 г. о «Сатире на петиметра» И.П. Елагина добросовестно воспроизводились приписки об авторстве из сборников XVIII в., но 48% (12 реплик из 25) оставались неатрибутированными. Елагиномахия представлялась битвой анонимов, обошедшейся совершенно без участия главного ее символа – А.П. Сумарокова. «Сумароков не принимал участия в этой перепечатке», – заключил в 1854 г. Н.Н. Булич, бегло просмотрев

сборник «Разные стиходействии»¹ и назвав литературные распри XVIII в. «бурями в стакане воды», мелкими по источнику и «грубыми по чувству и выражению» [2, с. 54]; «как будто <...> не принимал», – согласился П.Н. Берков [1, с. 132]. Утверждение принято без возражений, ратифицировано [14, т. 2, с. 586], и роль Сумарокова не была раскрыта никак. Если отвлечься от текстологии и включить логику, невероятно и невозможно, чтобы А.П. Сумароков, легко терявший самообладание в случаях, когда о нем не было помину, никак не ответил на критику Ломоносова, не откликнулся на обращенные к нему подобострастные послания и смолчал в споре, которого он стал причиной.

«Пропасти дурачества»: к предыстории конфронтации

Сумароков не церемонился с Ломоносовым никогда и не считал превосходным ни в чем, кроме возраста: «Г. Ломоносов меня несколькими летами был постарее; но из того не следует сие, что я его ученик» [20, ч. IX, с. 220], – предупреждал он потомков в 1770-е, и нет причин полагать, что в 1740-е думал иначе. Первую «ругательную эпиграмму» он написал в 1740 г. на ломоносовское письмо из Марбурга [10, т. 9, с. 634], содержавшее «Правила сложения стихов российских» с написанной по этим правилам хотинской одой².

Конфронтация Сумарокова с Ломоносовым в 1740-е годы известна хуже, чем его война с Тредиаковским, подробно описанная в дважды переизданной книге М.С. Гринберга и Б.А. Успенского. Активная (с 1759 г.) стадия сумароковско-ломоносовской войны отслежена в десятках работ, а ранняя реконструировалась

¹ Далее приняты следующие сокращения: *РС* – Разные стиходействии. Отдел рукописей и редких книг Научной библиотеки им. Лобачевского (Казанский федеральный университет). Ед. хр. 4542. *Рев.* [НИОР БАН. Тек. пост. 640], по владельцу М. Ревякину. *Ржев.* [НИОР БАН. 12.4.28], по владельцу А.А. Ржевскому. *Скур.* [РГАДА. Ф. 196. Оп. 1. Ед. хр. 496] по владельцу А.И. Скуратову.

² Письмо с одой из Марбурга было получено президентом академии И.А. фон Корфом в сентябре 1739 г., некоторое время держалось под спудом и обсуждалось только между академиками. «Каммергер Корф напечатал ее [в 1740 г., как следует из текста М.И. Веревкина. – М. О.]. Подал в торжественный день Императрице Анне. Разнесена была ко всем придворным» [3, с. IX].

лишь в статье М.С. Гринберга «Об отношениях <sic> Сумарокова к Ломоносову в 1740-х годах» в ученых записках Института славянской филологии Дебреценского университета (Венгрия). М.С. Гринберг не оставил камня на камне от берковских конклюдзий о дружественных («самых лучших») отношениях Сумарокова и Ломоносова с 1747 до 1751 г. [4, с. 115–117], установил антиломоносовский сатирический смысл эпистол «О русском языке» и «О стихотворстве» и, изучив их наборные рукописи, определил условия заключенного в 1749 г. тактического перемирия поэтов. Прежде чем напомнить кратко его выводы, дополню картину конфронтации двумя рукописными текстами.

Начав проповедовать ясность, Сумароков написал эпигramму на ломоносовскую оду 1746 г. «На день восшествия на престол Елисаветы» («На верьх Парнасских гор прекрасный...»), где осмелял ее за громкий сумбур и атмосферный хаос, в которых не разберется «сам сатана».

О громко, <дух т>еснит, каков ужасен мор!³
 <.....>
 Как тучи с тучами гром з громом ударяет,
 И воздух, закипев, моря и понт терзает.
 Стихи, я говорю, так надобно писать,
 Чтоб сам и сатана не мог их разобрать.
 [ОР БАН. 12.4.28, л. 12]⁴

³ Первый стих в рукописи читается: «о громко неснит каков ужасен мор». Реставрация, на которой я не настаиваю, предложена из ходовой клаузы, использованной, в частности, в «Оде на взятие Хотина» (1739): «Что так теснит боязнь мой дух? / Хладнеют жилы, сердце ноет! / Что бьет за странной шум в мой слух? / Пустыня, лес и воздух воет!» Стихи, как указал М. Шапир [22, с. 156], спародирует И. Барков в «Описании утренней зари»: «Что бьет за страшной шум в мой слух, / <Чер>дак, подклеть и сп<a>лня воет, / Боязнь во всех стеснила дух...» [Скур., л. 22 = 28 об. арх. паг.]; в этом списке, которого М. Шапир не знал, стих еще ближе к хотинской оде: спальня «воет», а не «стонет», как в позднейших. В поэме «Петр Великий» Ломоносов рекомбинирует клаузу: «Как туча грозная, вися над головой, <...> Внезапно разродясь, стесняет громом слух, / И воздух, двигаясь, в груди стесняет дух», т.е. гром теснит слух, а вдыхаемый тяжелый и плотный грозовой воздух – грудь.

⁴ И.Ф. Мартынов и И.А. Шанская, впервые описавшие *Ржев.*, не стали печатать эту эпигramму, поскольку ничего в ней не поняли: переписчик не только

О вариантах инципита можно гадать («о громом слух теснит», «о громом дух теснит», и объяснять зияние пародийностью), но не исключено, что стих испорчен больше, чем кажется, а кроме того, ни с чем не срифмован, следовательно, утрачен второй, поэтому, пока не найдено исправного списка, от интерпретации разумно воздержаться и делать выводы не из испорченного первого, а из неиспорченного третьего.

Третий стих «Как тучи с тучами гром з громом ударяет» отсылает к 9-й строфе: «Что вихри в вихри ударялись, / И тучи с тучами спирались, / И устремлялся гром на гром». Эти стихи Сумароков потом спародирует в «I Вздорной оде» («Превыше звезд, луны и солнца...») в строфе первой («Там вихри с вихрями дерутся / И пену плещут в океан»), в «III Вздорной оде» в строфе восьмой («Вы тучи с тучами спирайтесь, / Во громы громы ударяйтесь, / Борей на воздухе шуми»), а также в басне «Обезьяна-стихотворец» («Во громы громы быют, стремятся тучи в тучи»).

В четвертом стихе вместо бессмысленных «морей» могли быть «бугры»⁵, а клауза «понт терзает» перейдет в собственную его стилизацию эпической образности в «Эпистоле о стихотворстве» (1748) без пародийных обертонов: «Эол в угодность ей [Юноне] Средьземный понт терзал / И грозные валы до облак воздымал».

На эпиграмму написан ответ, где прельщенный бессмертием Сумароков назван дураком и посмешищем:

Ты правду говоришь, хоть несколько сурово,
Но что ты и дурак, твое то кажет слово.
Вот разны мнения, которые у людей,
Прельстив безсмертием, отъемлют их друзей,

испортил первые два стиха, но и склеил ее с ответом. Они ее только неточно пересказали и без оснований отнесли к елагиномахии [11, с. 146].

⁵ Ср. стихи пародируемой оды: «Он ревом бездну возмущает, / Лесисты с мест бугры хватает», менее вероятно «хребты», поскольку они шли в сочетании с горами: «Текли покрыть пространны грады, / Сравнять хребты гор с влажным дном». Ср. стих из «Оды на день рождения... Елизаветы Петровны»: «Брегов своих он [Нил] не терзает» («В сей день, блаженная Россия...», 1746).

В посмешище всему их свету представляют
И в пропасть<и> великого дурачества ввергают.
[ОР БАН. 12.4.28, л. 12–12 об.]⁶

Затем Сумароков разобрал ломоносовскую оду 1747 г. «Царей и царств земных отрада...» и нашел в ней с десяток непростительных «стихотворческих вольностей», ущербных образов и плагиат из своей «Оды на победы императора Петра Великого» (1744)⁷. В 1748 г. Ломоносов критиковал Сумарокова за французские плагиаты в трагедии «Хорев» [4, с. 121, прим. 5], а тот его в «Эпистоле о русском языке» – за германщину и «парение» («Один, последуя несвойственному складу, / Влечет в Германию Российскую Палладу», «Тот прозой скаредной стремится к небесам / И хитрости своей не понимает сам») [5, с. 432], посоветовав «мысль прочистить наперед» («Чтоб мнение творца изображалось ясно / И речи бы текли свободно и согласно») [4, с. 117]. В ранней редакции «Эпистолы о стихотворстве» любимый Ломоносовым Гюнтер попрекался «нетщательно сочиненными и невычищенными стихами», в окончательной упрек смягчен [4, с. 119]. Хвалебный стих о Ломоносове и ругательный о Тредиаковском («Он наших стран Малерб, он Пиндару подобен, / А ты, Штивелиус, лишь только врать способен»), как показал М.С. Гринберг, в первой редакции рукописи «Эпистолы о стихотворстве» отсутство-

⁶ В рукописи эти два шестистишия слиты; я их разбил, потому что последние шесть стихов никак не следуют из первых шести, а являются возражением на них: «Стихи, я говорю, так надобно писать...» – «Ты правду говоришь, хоть несколько сурово...» Если когда-нибудь выяснится, что переход с 6-стопного на 7-стопный ямб в последнем стихе – не искажение переписчика, подозревать Ломоносова в сочинении ответа не будет никаких оснований. Полагаю, эпиграмма написана на оду в год ее выхода или в следующем, стихи могли распространяться и быть списаны одновременно с полемикой 1753 г., но к ней не относятся. Хронологический принцип в *Ржев.* не соблюдается (он открывается стихами Сумарокова на московское представление «Синава и Трувора» 30 января 1770 г.), лл. 3–14 подряд заняты текстами, связанными с елагинوماхией, либо симультанными ей, и выглядят как цельно-хронологический блок.

⁷ Разбор впервые опубликован по рукописи Н. Новиковым [20, ч. X, с. 86–102]. Датируется ноябрем–декабром 1747 г. – не позже осени 1748 г. [4, с. 115], там же обоснование датировки оды на победы Петра.

вали: они были вставкой, клизмивавшей академическую типографию и обеспечившей в 1749 г. прохождение второго этапа рецензирования. Так Тредиаковскому была объявлена война «на уничтожение», а с Ломоносовым заключен «временный тактический союз» [4, с. 118], тут же нарушенный: в 1750 г. Ломоносов пишет на сумароковскую трагедию «Гамлет» эпиграмму «Женился Блез, старик без мочи...», а Сумароков выводит его в «Тресоти-ниусе» под образом риторы Бобембиуса [4, с. 120].

Уже в 1740-е годы у Сумарокова появляется программа, включающая проповедь поэтической ясности и культ точной рифмы, и возникает вопрос о преимуществе. Стихи Елагина были главной подпиткой сумароковских амбиций. С 1748 до 1751 г. Елагин служил писарем Сумарокова в канцелярии лейб-компаний [7, т. 1, с. 260, 357], публично присягал на верность, распространял его критику, сочинял на Ломоносова пародии, которые угодят учителю, а в 1753 г. выдал карт-бланш на пересмотр вынужденного комплимента из «Эпистолы о стихотворстве»: «Где Малгерб тобой почтенный, / Где сей Пиндар несравненный...». Даже после того, как они рассорятся, в 1773 г. Сумароков будет вспоминать о своем «последнем по лейбкомпаниям копиисте», почти уже превзошедшем его чином, как об ученике, правда, никуда не годном: «Одному только не удалось, быв при мне, хорошему слогу научиться...» [12, с. 70]. Отношения их и прежде были сложными, Ломоносов в «Исполнении» «намекал на какие-то ранее бывшие между ними [Сумароковым и Елагиным] конфликты» [11, с. 137]: «...истинно опять до войны дойдют, несмотря на панегирик»⁸, но в 1753 г. у Сумарокова в литературе не было никого ближе и преданнее Елагина.

Вклад Сумарокова в елагиномахию

Осенью 1753 г. Ломоносов пишет две антиелагинские эпиграммы и «Исполнение», в котором издевается над Сумароковым, перетолковывая сардонически похвалы ему из елагинской сатиры. Начинается дискуссия, названная Тредиаковским «бешенст-

⁸ Это слово донесено не только *Ржев*, но и *РС*. В порченном списке, принятом за основной в ПСС: «истинно у них до войны дойдет» [10, т. 10, с. 493].

вом между писцами» и включавшая пасквили, сатиры, письма в стихах и в прозе, эпиграммы и эпистолы. Среди известных теперь текстов общим числом 25 есть два условно-проелагинских, где Елагин не сравнивается с землей, – эпиграмма «Куда с копытом конь...», не столько за «несчастливого» автора «вздорной» и «слабой сатиры», сколько против передразнивающего его Баркова, и «Защитение петиметра» («Похвал, о Елагин, достоин ты неложно...») 20-летнего М.М. Щербатова, который критикует сатирика с общих для них обоих эстетических позиций рококо, советует не вдохновляться фурией и писать в других жанрах, – и два безусловно-проелагинских стихотворения: эпиграмма «На Телелюя» («Развратных молодцев испорченный здесь век...»), отвечавшая на ломоносовскую «Златой младых людей и безсуетной век...», и «Стихи на эпистолу Елагина» («Какой ужасный крик и вопль мой дух пронзает...») с похвальной речью ему от имени Феба, заключенной советом исправлять пороки, пренебрегать критикой и «смеяться злобе».

Автор последних двух – литератор из ближайшего Елагину круга, способный принять его сторону безоговорочно, – пойти против абсолютного большинства, как в «Стихах на эпистолу», и свести все литературные заслуги Ломоносова к плагиату, как в эпиграмме, чего не могли себе позволить новые 20-летние авторы. Это Сумароков почел за долг вступить за своего главного ученика после его расточительных панегириков.

На Телелюя⁹

Развратных молодцев¹⁰ испорченный здесь век
Кто хочет защищать, тот скот – не человек:
Такого в наши дни мы видим Телелюя,
Огромного враня, крестьянина халуя¹¹,
Которой Гинтера и многих обокрал
И, мысли их писав, народ наш удивлял.

⁹ Привожу текст по трем спискам [*Рев.*, л. 22, *Ржев.*, л. 12 об. и *РС*, с. 82], принимая за основу варианты, поддерживаемые двумя, и опуская ухудшающие. Пунктуация выправлена в соответствии с современными нормами.

¹⁰ *РС*: «молодцов».

¹¹ Так в *Ржев.* и *Рев.* В *РС*: «и глупого халуя».

Но ты сам знаешь то¹², того не опасайся;
Ты веком пользуйся и глупостью ругайся.
Он, знатно, что тогда шумен был от вина;
Бросаться ж на людей – страсть пьяницы здавна¹³.
Обиде то твоей довольно будет мщенья,
Когда ты его лай забудешь от презренья¹⁴,
И, слуг твоих созвав¹⁵ одной породы с ним,
Под штрафом учинишь заказ крепчайший им:
Похабствам чтоб таким они не навывали¹⁶
И скаредным словам пол женск не научали.
А впрочем на конце сих строк тебе моих,
Елагин¹⁷, мысль скажу мою и всех честных¹⁸:
На честных кто людей отныне и вовек¹⁹
Враждует – сатана да²⁰ подлой человек!

Сумароков писал то, что Елагин хочет услышать (как сам Елагин, когда обращался к Сумарокову)²¹, и то, что они прежде обсуждали: «но ты сам знаешь то», где «то» – обкрадывание «Гинтера и многих», ни в эпистоле, ни в сатире не упоминавшееся. И.-К. Гюнтер предъявлен Ломоносову в ответ на упрек в обкрадывании Расина из «Исполнения»: «...он его не токмо половину перевел в трагедиях по-русски, но и сам себя Расином называть

¹² Так в *Ржев.* и *Рев.* В *РС*: «Но ты сам знаешь кто».

¹³ Так в *Ржев.* В *Рев.*: «страсть пьяниц издавна». В *РС*: «страсть пьяницы всегда». В последнем, самом неисправном варианте, стих печатался до сих пор.

¹⁴ Так в *Ржев.* и *Рев.* В *РС*: «Когда ты лай его забудешь от презренья».

¹⁵ *Рев.*: «своих забрав».

¹⁶ Так в *Рев.* и *РС*. В *Ржев.*: «Похабствам чтоб таким отнюдь не навывали».

¹⁷ В *РС*: «Ел.»

¹⁸ *Рев.*: «мою и всех чти их».

¹⁹ Так в *Ржев.* и *Рев.* В *РС*: «довек».

²⁰ Так в *Ржев.* и *Рев.* В *РС*: «и».

²¹ Если бы эпиграмма не содержала в финале обращения к Елагину, можно было даже заподозрить, что он сам ее написал; эту версию, впрочем, высказал печатно В.И. Шубинский в биографии Ломоносова 2006 г., куда стянул, как магнитом, все бредни, сочиненные о нем за 200 лет, отмыл их и разбавил своими. С.Н. Травников и Л.А. Ольшевская цитировали эпиграмму как сумароковскую [21, с. 215] без приличествующих случаю текстологических церемоний.

не гнушается» [10, т. 10, с. 494]. Подражание Сумарокова Расину и подражание Ломоносова Гюнтеру были программными, последовательными и для всех очевидными. Гюнтера, писал М.И. Вережкин, Ломоносов полюбил в Марбургском университете: «От обхождения с тамошними студентами и слушая их песни, возлюбил немецкое стихотворство. Лутчей для него писатель был Гинтер» [3, с. VIII]²², и хотинская ода (1739) «написана была Ямбическими стопами на вкус Гинтеров, подражательно славной его оде [на мир австрийцев с турками 1718 г. – М.О.]» [3, с. IX]. Сумароков же, не отказываясь от титула «русского Расина», будет подчеркивать, что творил в России, и оригинальность свою доказывать буквально местом проживания: «...я стихи писал еще тогда, когда г. Ломоносова и имени не слыхала публика. Он же во Германии писати зачал, а я в России, не имея от него не только наставления, но ниже зная его по слуху» [20, ч. IX, с. 220].

Елагин, снискавший в 1750-е годы репутацию германофила, повторит обвинение в памфлетной вставке в вольно переведенную им сатиру «Автор» Карла Христиана Гертнера (*Der Autor*, 1743–1744), дополнив список «многими»: Остроумову не нравится, когда «отяготят его слух напоминанием Опица, Галлера, Гинтера и прочих»²³.

Эпиграмма «На Телелюя» скреплена классицизмом («халую», «одной породы с ним»), как и сумароковская басня «Осел во львовой коже», написанная против Ломоносова после разгрома «Трудолюбивой пчелы» [31, р. 89]. Совет «Ты веком пользуйся и глупостью ругайся», переворачивающий ломоносовский стих, и финал речи Феба в «Стихах на епистолу» выглядят как благословение на сатиры, которого испрашивал Елагин при конце

²² Я. Штелин в «Конспекте похвального слова Ломоносову» (1765) указывал, что из Гюнтера «он знал наизусть целые пиесы» [15, ч. II, с. 384], то же говорится и в его «Материалах для словаря русских писателей» (ок. 1780) [15, с. 388] и в «Чертах и анекдотах для биографии Ломоносова» (1783) [15, ч. II, с. 393]. О мощном влиянии Гюнтера на Ломоносова: [15, ч. I, с. XXIX–XXX].

²³ Вставка указана: [1, с. 175]. Об авторстве Гертнера см.: [30, S. 28, 76]. Пассажа о Гюнтере, Опице и Галлере у Гертнера действительно не отыскивается. Современная литература о влиянии Гюнтера на Ломоносова и сближениях его с Мартином Опицем (Martin Opitz, 1597–1639) легко ищется поисковиками, связь с Альбрехтом фон Галлером (Albrecht von Haller, 1708–1777), если он назван не просто как полигистор, ждет внимания немецких славистов.

«Сатиры на петиметра» с формулировкой, отдававшей муз в подчинение Сумарокову и вызвавшей много насмешек: «О муза, коль тебе позволит Сумароков, / Ты дай мне, дай хоть часть Горациевых сил...».

Предложить наиболее простое и естественное решение вопроса об авторстве «Телелюя» помешал доклад Сталина XVII съезду о работе ЦК ВКП (б) 1934 г.: «Я знаю, что многие из вас недооценивают женщин и даже посмеиваются над ними. Но это ошибка, товарищи, серьезная ошибка» [18, с. 233].

В *РС* текст имеет название «На Телелюя. Ел. ответ не известной», и так же обозначен в реестре [*РС*, с. 7]. Основываясь на этой приписке, П.Н. Берков в 1935 г. идентифицировал сочинителя как поэтессу [1, с. 128] и добавил в примечаниях: «Я понимаю “неизвестной”, как родит. пад. женского рода, а не как именит. мужск. рода» [1, с. 308, прим. 89], не объяснив, почему, собственно, он так «понимает»? Если составитель не знал, кто автор, откуда ему было знать, что это женщина?

Методологическое вдохновение П.Н. Берков черпал из статей Сталина [1, с. 3–4, 73, 301], вероятно влияние его многочисленных выступлений по «женскому вопросу» – о «равенстве прав», возможности для женщин «стать на равную ногу с мужчиной» [17, с. 1], постановления ЦК ВКП (б) от 5 марта 1933 г. о проведении «международного коммунистического женского дня» и т.п., – но поскольку речь там всегда шла о колхозницах, ссылаться на них было странно даже для Беркова. Можно было не останавливаться долго на этом чтении, подсказанном если не Сталиным, то не здравым смыслом, но в 1970–1990-е стихотворение стали рассматривать как ранний образчик женского творчества²⁴ и утверждать, будто оно обозначено так «в рукописных сборниках» [9, с. 414], что неверно (это исключительный

²⁴ Чтение принято Н.Д. Кочетковой [14, т. 2, с. 388], впрочем, без энтузиазма [14, т. 2, с. 533], И.Ф. Мартыновым и И.А. Шанской, которые называли автора «неизвестной “сочувственницей” Елагина» [11, с. 146], Е.Н. Лебедевым, который сомневался, «действительно ли она [эпиграмма] написана тогдашней поэтессой (а их было довольно), или кто-то умело стилизовал свою речь под возмущенный голос светской женщины, которая согласна с елагинской критикой кокеток» [9, с. 414]. К этим сомнениям можно добавить, что голос звучал в голове Лебедева, никакой стилизации в тексте нет.

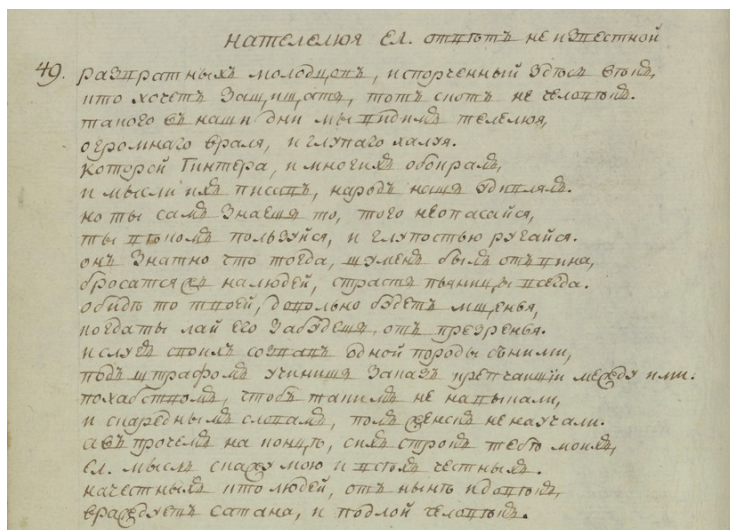
кейс *РС*), а в 2007 г. Франк Гёпферт включил его в книгу «Русские писательницы середины и конца XVIII века: 1750–1780 гг.» [28, S. 114–115].

Женщины XVIII в. сочиняли и переводили, но обычно не ввязывались в споры, для них это было неприлично, и вряд ли могли нападать на профессора из академии. Апелляция к женщинам в стихе 16-м («И скардным словам пол женск не научали») не свидетельство участия их в полемике²⁵, а возражение на стихи Ломоносова, который обращался к женщинам, оскорбленным сатирой Елагина, и учил: «Но вы, красавицы, того не опасайтесь, / <...> Обиду вы свою напрасную отмстите / И глупому в глаза насмешнику скажите...»

В первом стихе «Телелюя» прилагательное в им. пад. мужского рода написано в *РС* как «испорченный», но дальше: «которой Гинтера и многих обокрал», «подлой человек» [илл. I], и обычно в *РС* прилагательные на *-ый* не употребляются, ср.: «забавной в свете шут», «природной свой язык», «блаженной нам покой», «труд есть бесполезной», «пришел желанной час»²⁶. К тому, что «неизвестной» не существительное, а форма прилагательного на *-ой*, служит и расположение текста в *РС*. Сборник начинал компоноваться по хронологии, елагиномахия идет под № 1–12, под № 13–22 – полемика о «Гимне бороде» 1757 г., затем позднейшие тексты, не связанные с Елагиным, сосланным уже в Казанскую губернию. Эпиграмма «На Телелюя» внесена под № 49, вероятно, составитель увидел и списал ее позже, пометив: «Ел. Ответ не известной», т.е. «до сих пор неизвестный».

²⁵ Как и в «Стихах на епистолу Елагина»: «Какой есть сей народ – Елагина ругает? / И женск и мужеск пол – все брань ему кричат» [14, т. 2, с. 389], из которых, впрочем, следует, что «женск пол» должен был выступать против Елагина, а не на его стороне.

²⁶ Примеры только с трех соседних страниц [*РС*, с. 82–85], где форм на *-ый* нет вообще.



Илл. 1. «На Телелюю». Разные стиходействия. С. 84.

Претензии к Елагину

Домысел Беркова о том, что «Сатира на петиметра» направлена персонально против И.И. Шувалова, в 1970-е растиражирован другими сотрудниками ИРЛИ [14, т. 2, с. 530; 19, с. 94], а в 1980–1990-е годы доведен до логического предела (петиметр – Шувалов, Ломоносов – поэт петиметров и т.п.) в московском Литинституте [9, с. 407–409, 414] и исправно пересказывается в качестве несомненного факта [29, р. 225; 23, р. 220]²⁷, хотя противоречит тексту [см.: 13, с. 16, прим. 5], и нет ни одного свидетельства, что хоть кто-то из современников воспринял сатиру так же. Сатиры на Шувалова могли быть только анонимными, каковы позднейшие «Послание к Шувалову» («Шувалов, наш отец, защитник, покровитель...») и «Плач Московского университета» («Толь лютой век у нас напасти не бывало...») с пуантом «Кура-тор – муравей, а ректор – чеботарь». Претензии к Елагину были

²⁷ Еще около полутора десятка русскоязычных работ не буду перечислять, иначе по правилам «Литературоведческого журнала» придется переводить их названия на английский и транслитерировать латиницей.

совсем другие, выделяю экстенсифицирующиеся, т.е. повторяющиеся в двух и более текстах.

Претензия первая, повторенная вслед за эпиграммой Ломоносова «Златой молодых людей...» в «Безумном рифмаче», «Превращенном “Петиметре”», «К Балабану», «Стихах на стихи, похвальные епистоли», «Тебе не сродно то, Гораций что имел...», базировалась на аргументе *ad hominem tu quoque* («сам такой»): волокита и петиметр после женитьбы взялся обличать то, чем сам увлекался, а теперь не может. С.П. Жихарев, безотносительно к сатире и петиметрам, записал о Елагине воспоминание В.А. Самсонова: «Имел, кроме слабости к женскому полу, еще другую довольно забавную слабость: он не любил, чтоб другие, знакомые и приятели его, ели в то время, когда у него самого аппетита не было, ходили гулять, когда у него болела нога, и вообще делали то, что иногда он сам делать был не в состоянии» [6, т. 2, с. 211]. В свете мемуара пасквильная претензия выглядит укором скорее в эгоцентризме, чем в лицемерии.

Претензия вторая – плагиат из Буало. У Ломоносова, который не опускался до разборов поэзии Елагина, она отсутствовала, но предъявлялась другими авторами – в анонимном возражении на сумароковские «Стихи на епистолу»: «Тем вздумал обличать худые их пороки, / Что из французских слов наполнил пúсты строки, / Украв из Боала сначала строк с пяток» [Ржев., л. 13 об., под заглавием – «Ответ на сии похвалныя стихи»], в письме «Государь мой, Иван Перфильевич! Не подумайте, чтоб завидлив к вашей славе...»: «Вы началом вашего письма подражали Боалу в его второй сатире о трудности стихотворства, также начатой похвалой Мольеру» [16, с. 102], и в «Эпистоле к творцу сатиры на петиметров» Ф.И. Дмитриева-Мамонова. «Издатель коль хочешь слыть, не тронь мысли чужей», – пишет Дмитриев-Мамонов и тут же цитирует краденый фрагмент из сатиры Буало в своем переводе:

Скажи мне ты, Мольер, где рифму ты берешь?
Сама тя, мнится, ищет, ты только мысль возьмешь.
Кто видывал когда, ты чтобы запинался,
Когда тобою стих какой ни есть кончался.
Тебя в том дальный труд отнюдь не беспокоит;
Ты только лишь начни, сама та себя строит. [14, т. 2, с. 381]

Enseigne moi, Moliere, où tu trouves la rime.
On diroit, quand tu veux, qu'elle te vient chercher.
Jamais au bout du vers on ne te voit broncher;
Et sans qu'un long détour t'arrête, ou t'embarrasse,
A peine as-tu parlé, qu'elle-même s'y place. [24, t. 1, p. 30]

То, что Буало адресовал Мольеру, Елагин переадресовал Сумарокову:

Где рифмы ты берешь, ты мне не объявил <...>
Не вижу, чтобы ты за рифмою гонялся,
И, ищучи ее, работал и ломался:
Не вижу, чтоб, искав, сердился ты на них,
Они, встречаяся, кладутся сами в стих. [14, т. 2, с. 375]

Стих о собственных неудачах в поиске рифм («Потею и тружусь, но все то без успеха...») списан оттуда же: «En vain, pour la trouver, je travaille et je sue» – «Тщетно я тружусь и потею, чтобы ее [рифму] найти».

Третья претензия – несоответствие средств целям сатиры, это претензия классицизма к рококо. Перечисление нарядов только насмешит петиметров, этим их не отличишь («Превращенный “Петиметр”»), сатира должна представлять страсти и пороки, которые нужно истребить, поэтому в петиметре следует изобразить «безбожность, трусость, лесть», а не перечислять ленты, чулки и модных парикмахеров («Коль Феб тебе сквозь гром, с небес сам говорил...», «Эпистола к творцу сатиры на петиметров», «Какой ужасный крик и вопль мой слух пронзает, / И что то за язык *Елаг*, *Елаг* болтает...»). Требования к жанру предъявляются классицистические, но сатира Елагина – рокайльная, он описывает щегольские практики со знанием дела изнутри, двусмысленно шутит, балансируя на грани пристойности, и это тоже вызывает критику: «Слепивши как-нибудь стишков весьма нестройных, / Выходит из границ сатир благопристойных» («Довольно не могу я людям надивиться...»), даже «наглым кокеткам» стыдно читать «нестройные» (т.е. режущие неблагопристойностью нежный слух) стихи о женихе, который сомневается в девственности невесты («Эпистола к творцу сатиры на петиметра»).

Четвертая – выбор объекта сатиры, щегольство не заслуживает порицания вовсе. Не надо ругать «в сатире безвредну людем страсть» («Защитник истины, гонитель новых мод...»), «нужней истреблять, вреда что суть преполны» («Эпистола к творцу сатиры на петиметров»). Если щеголь издержит все имение на наряды, это никому не причинит вреда – это «безвинный порок» и «страсть безвредная другим» («Защитение петиметра» М. Щербатова). М.М. Щербатов, который принимает рокайльную эстетику Елагина и восторгается его песнями, упрекает его непоследовательностью, изменой принципу компромисса и сам выступает с примирительных позиций: одни одарены небом для наук, другие для украшения себя, к этой страсти можно привыкнуть и даже получать от общения с петиметром удовольствие («Убором он меня своим не огорчит; / Нрав его веселый всех людей веселит. / Есть ли досада в том, себя кто одевает, / Хоть ежедневно он обнову надевает?»), кроме того, не все замечают, что иногда петиметр говорит умно, а смешон потому, что сам хочет быть смешным. Для Щербатова щегольство – это европейская мода и примета цивилизации, он задается вопросом: не хочет ли Елагин воскресить «азиатски нравы с брадами» и кафтанами вместо европейских камзолов? В нападках на петиметров Щербатов улавливает антизападничество и «злобу»²⁸, Елагину несвойственную, и советует переключиться на другие жанры. Елагин не знает, «каков сатиры склад, услыша у других, все хулит наугад», ворчит Я. Брандт, но для него щегольство это примета богатства, а не западничества: «Богатой для меня нимало не досаден, / Что я не так, как он, достаточно наряден, / Завидовать ему не стану я вовек, / Я знаю, что и я такой же человек» [14, т. 2, с. 397]. Поручик напольного полка вообще не видит в сатире пользы и не верит в ее силу исправлять нравы, ибо тех, кто способен потерять имение, «ослепясь беспутной и негодной» страстью, не вразумишь сатирами: «Почто совет давать, когда не принимают, / Сатирики себя пустым увеселяют <...> Кто хочет, так живи, не лучше ль так оставить? / Кто глух, кто слеп, кто глуп – сатирой не исправить» [14, т. 2, с. 399].

²⁸ Н. Булич считал сатиру Елагина «добродушной», но совсем без злобы в этом жанре, кажется, не обойтись.

Претензия пятая – нелепые или «немерные» титулы, которыми Елагин награждал Сумарокова: «из мозгу рожденной богини мудрой сын» (т.е. сын Минервы), «наперсник Боалов», «защитник истины». С титулом «российский Расин», на который Сумароков сам претендовал, готов был мириться даже Ломоносов (с оговоркой, что Сумароков может так именоваться по праву, поскольку обобрал Расина)²⁹, но все остальные обсмеял. ««Рожденным из мозгу богини сыном», т.е. мозговым внуком, не чаю, чтобы Александр Петрович хотел называться, а особливо, что нет к тому никакой дороги», – написал Ломоносов, одновременно раскритиковав перифраз и назвав Сумарокова дураком, и продолжил: ««Наперсником Боаловым» назвать А.П. несправедливое дело. Кто <бы> Расина назвал Боаловым наперсником, т.е. ево люб<им>ым прислужником, то бы он едва вытерпел, диво, <что> А.П. сносит. Сверх того Боало и Минерва ни трагедий, ни песенок не делали, затем что не умели, а особливо по-русски. Как же его сверстать с А.П.? Истинно обида» [РС, с испр. по: 16, с. 100]. «Назвав его Расином, достойно применил, / Наперсником некстати, Расин коль славен был...» [14, т. 2, с. 380–381] – поучал Елагина Дмитриев-Мамонов и, смягчая формулировки Ломоносова, пояснял в примечании: Буало – сатирик, но Сумароков прославился не сатирами, а трагедиями и нежными стихами, которых в свою очередь не писал Буало. Пытаясь выстроить логическую цепочку, Мамонов предположил, что Сумароков назван наперсником Буало в смысле *favori*, потому что «Расин был друг Боалу», что также находил «рассуждению противным» [14, т. 2, с. 381]. Последний удар Елагин получил откуда не мог и ждать: «Конструкция этого места неудачна, – писал немецкий славист Иоахим Клейн. – Связь между вторым стихом и предшествующим оборотом “наперсник Боалов” прерывается обращением “российский наш Расин”, вероятно, из метрических соображений. После того, как Сумароков назван

²⁹ О формировании репутации «северного Расина» см.: [25, р. 15–18]. Тредиаковский в «Письме от приятеля к приятелю» (1750) заметил, что трагедия «Хорев» (1747) «выбрана» из расиновской «Федры», а также Корнелия и Мольера. М.С. Гринберг обратил внимание, что Сумароков уже в «Критике на оду» (1748) парирует «какие-то насмешки Ломоносова» над «Хоревом» [4, с. 121, прим. 5]: тот «хулит, что я взял многое в свою трагедию из французских стихотворцов» [20, ч. X, с. 91].

“русский наш Расин”, он опять уподобляется Буало, выступая “защитником истины” и “гонителем злых пороков”, другими словами – сатириком» [8, с. 310].

**«Буалов прислужник» и «мозговой внук»:
о происхождении титулов Сумарокова у Елагина**

Титул «из мозгу рожденной богини мудрой сын» казался корявым преувеличением сумароковского интеллекта, «наперсник Боалов» вызвал еще и недоумение. Ни один критик не понял, в каком смысле Елагин «сверстал» Сумарокова с Буало: никто не знает сатир Сумарокова и никто – даже Дмитриев-Мамонов, который, в отличие от Ломоносова, действительно пытался разобратся, – не воспринимает «Эпистолу о стихотворстве» как способную создать реноме «русского Буало», полагая, ее не имел в виду и Елагин.

В популярном лейпцигском журнале Готшеда «Увеселения разума и духа», из которого в 1750-е годы было сделано много переводов для «Ежемесячных сочинений», в том же октябрьском номере за 1743 г., из которого Елагин извлечет третью часть сатиры «Автор» [26], рядом с нею было напечатано стихотворное послание Христиана Геллерта «Барону Г.Ф. фон С. из Силезии» [27] – классицистическая эпистола о значении знания и разума в поэзии, которая могла стать для Елагина источником формулировок.

«Вечными» творения Гомера, Софокла, Пиндара, Еврипида, Аристофана, Горация и Вергилия сделало знание «природы, искусства и науки», утверждает Геллерт. Следом он упоминает Ювенала и Буало – не просто как гонителей пороков, но как антропологов, знатоков человеческой натуры; именно это знание позволило им лучше других увидеть злонравие своего века и разоблачить его: «Hatt [Juvenals] er und Boileau den Menschen nicht gekannt / Wie hätten beyde wohl der Zeiten böse Sitten, / So lebhaft aufgedeckt und so geschickt bestritten» [27, S. 297] – «Если бы у него [Ювенала] и Буало не было понимания человека, / Как бы они оба раскрыли пороки своего времени, / Так ярко их выявили и так искусно опровергли» (здесь и далее перевод мой. – М. О.).

Поэту необходима мудрость, без нее не случится поэзии, доказывает Геллерт и равняет по этому признаку великих древних и новых авторов, но из новых называет только Буало и противопоставляет ему Опица, который «не знал, что такое искусство и мудрость» и потому «потерял немецкий Геликон». «*Wer nicht ein Weiser ist, schmückt nie der Dichter Zahl; / Liebt dich die Göttinn nicht aus Jupiters Gehirne / So wohnet kein Apoll in deiner leeren Stirne*» [27, S. 298] – «Кто не мудр, того никогда не украсит поэзия, / Если богиня из мозга Юпитера тебя не любит, / То и Аполлон не обитает в твоей пустой голове». Этот аллегорический перифраз Геллерт применяет к подлинному поэту, у которого есть не только рифмы, но и мысли, поэтому Елагин находит его пригодным для похвалы Сумарокову и утаскивает в свою сатиру.

Послание Геллерта силезскому барону объясняет происхождение перифраза и подоплеку сравнения Сумарокова с Буало. Буало взят не как сатирик (как было поняли критики) и не как теоретик поэтического искусства (как не понял никто, кроме некоторых новейших комментаторов), но как поэт-мудрец – редкий новый автор, который может претендовать на вечность, потому что в его поэзии воплотился разум. Титулы «мозгового внука» и «наперсника Буало» у Елагина тавтологичны, происходят из одного текста и означают одно и то же.

Разум мог проявляться в любых жанрах, поэты рококо к этому менее требовательны, чем классицисты. Щербатов считал, что Елагин «показал свой ум» в песнях: «Хоть песнями понынь еще ты процветал, / Но и в них ты свой ум довольно показал» [Ржев., л. 8; 11, с. 139], Елагин же мог иметь в виду понимание человека, которое Сумароков обнаруживал в трагедиях, поэтому эти характеристики идут подряд. Менее очевидно, что «защитник истины» подсказан стихами: «*Der Dichter hat die Pflicht zu nützen und zu laben / Zu beyden mußt du Geist Geschmack und Wahrheit haben*» [27, S. 298] – «На поэте лежит обязанность приносить пользу и обновлять, / Для того и другого должно иметь дух, вкус и истину». У Геллерта все это приметы поэта, достойного стать классиком, которые, будучи вырванными из контекста рассуждений и перенесенными на Сумарокова так же механически, как стихи Буало о рифмах, выглядели смешно.

Список литературы

1. *Берков П.Н.* Ломоносов и литературная полемика его времени. 1750–1765. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1936. 224 с.
2. [Булич Н.Н.] Сумароков и современная ему критика. Сочинение Н. Булича, представленное в Императорский С.-Петербургский университет на степень доктора славяно-русской филологии. СПб.: В типографии Эдуарда Праца, 1854. XIV, 290 с.
3. [Веревкин М.И.] Жизнь покойного Михайла Васильевича Ломоносова // Полное собрание сочинений Михайла Васильевича Ломоносова, с приобщением жизни сочинителя и с прибавлением многих его нигде еще не напечатанных творений. Ч. I. СПб.: Изданием Императорской Академии наук, 1784. С. III–XVIII.
4. Гринберг М.С. Об отношениях Сумарокова к Ломоносову в 1740-х годах // Slavica: Annales Instituti Philologiae Slavicae Universitatis Debreceniensis de Ludvico Kossuth nominatae. 1990. Vol. XXIV. P. 113–124. (Статья подписана ошибочно: «М.Ш. Гринберг – Б.А. Успенский».)
5. Гуковский Г.А. Литературные взгляды Сумарокова. Комментарии // Сумароков А.П. Стихотворения / под ред. акад. А.С. Орлова [и др.]. [Ленинград]: Сов. писатель, 1935. С. 333–342, 407–472.
6. Жихарев С.П. Записки современника: в 2 т. Том 1. Дневник студента, дневник чиновника. Том 2. Воспоминания старого театрала, письма. Театр и музыка / под общ. ред. А.К. Дживелегова; ред., коммент. и вступит. ст. С.Я. Штрайха. М.; Л.: Academia, 1934. 471 с., 612 с.
7. История кавалергардов. 1724–1799–1899. Составил С. Панчулидзе. Т. 1. СПб.: Экспедиция заготовления государственных бумаг, 1899. 402 с.
8. Клейн И. Пути культурного импорта. Труды по русской литературе XVIII века / пер. с нем. и англ. Е.Д. Матусовой, М.Ю. Шультман, Н.Ю. Алексеевой. М.: Языки славянской культуры, 2005. 576 с.
9. Лебедев Е. Михаил Васильевич Ломоносов. Ростов-на-Дону: Феникс, 1997. 640 с.
10. Ломоносов М.В. Полное собрание сочинений: в 11 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1950–1983.
11. Мартынов И.Ф., Шанская И.А. Отзвуки литературно-общественной полемики 1750-х годов в русской рукописной книге (Сборник А.А. Ржевского) // XVIII век. Сб. 11: Н.И. Новиков и общественно-литературное движение его времени. Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1976. С. 131–148.

12. Переписка А.П. Сумарокова с разными лицами [Публ. Н.С. Тихонравова] // Летописи русской литературы и древности. Книжка шестая. Т. 3. Отд. III. Смесь и библиография. М.: В Тип. Грачева и Комп., 1859–1860. С. 59–80.
13. *Погосян Е.* Ломоносов и химера: отражение литературной полемики 1750-х годов в маскарade «Торжествующая Минерва» // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. VI. Новая серия. К 85-летию Павла Семеновича Рейфмана. Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2008. С. 11–24.
14. Поэты XVIII века: в 2 т. / сост. Г.П. Макогоненко и И.З. Сермана. Т. 1, подгот. текста и примеч. Н.Д. Кочетковой. Т. 2, подгот. текста и примеч. Г.С. Татищевой. Л.: Советский писатель, Ленинградское отделение, 1972.
15. Сборник материалов для истории Императорской Академии наук в XVIII веке. Издал А. Куник. Части I–II. СПб.: У комиссионеров Имп. Акад. наук, 1865. 530 с.
16. *Серман И.З.* Из литературной полемики 1753 года // Русская литература. 1964. № 1. С. 99–104.
17. *Сталин И.* Женщина в колхозе – большая сила // Тагильский рабочий. № 55. 8 марта 1933 г. С. 1.
18. *Сталин И.* Статьи и речи от XVI до XVII съезда ВКП (б). М.: Партийное издательство, 1934. 236 с.
19. *Стенник Ю.В.* Русская сатира XVIII века. Л.: Наука, 1985. 360 с.
20. *Сумароков А.П.* Полное собрание всех сочинений в стихах и прозе. Ч. I–X. Издание второе. М.: В Университетской типографии у Н. Новикова, 1787.
21. *Травников С.Н., Ольшевская Л.А.* «Лавровы вьются там венцы...» (Поэтика «Оды на взятие Хотина» М.В. Ломоносова) // Литературоведческий журнал. 2011. № 29 (Материалы XII Международных научных чтений памяти Н.Ф. Федорова). С. 213–235.
22. *Шапур М.И.* Universum versus. Язык – стих – смысл в русской поэзии XVIII–XX веков. Книга 1. М.: Языки русской культуры, 2000. VIII, 536 с. (Philologica russica et speculativa; Т. 1)
23. *Anisimov E.V.* Five Emperresses. Court Life in Eighteenth-Century Russia. Transl. by Kathleen Carol. Westport, Conn.: Praeger, 2004. 375 p.
24. *Boileau Despréaux N.* Œuvres. Avec des éclaircissemens historique donnees par lui-meme. Nouvelle edition. Augmentée de la vie de l'auteur. Par Mr. Des Maizeaux. T. 1. A Dresde, Chez George Conrad Walther, MDCCXLVI [1746]. 365 p.
25. *Ewington A.* A Voltaire for Russia: A.P. Sumarokov's Journey from Poet-critic to Russian Philosophe. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2010. 253 p.

26. [Gärtner K.C.] Der Autor. Stück 3 // Belustigungen des Verstandes und Witzes. Auf das Jahr 1743, Leipzig, Weinmonat, S. 300–315.
27. Gellert C.F. An den H. Baron G.F. von S-- nach Schlesien // Belustigungen des Verstandes und Witzes. Auf das Jahr 1743, Leipzig, Weinmonat, S. 296–299.
28. Göpfert F. Russische Autorinnen von der Mitte bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts: 1750–1780. Fichtenwalde: Verlag F.K. Göpfert, 2007. 391 S. (Frauen Literatur Geschichte 20)
29. Levitt M. Barkoviana and Russian Classicism // Eros and Pornography in Russian Culture / ed. M. Levitt and A. Toporkov. Moscow: Lodomir, 1999. P. 217–236.
30. Meyer F. Bremer Beiträger am Collegium Carolinum in Braunschweig. Braunschweig: Waisenhaus-Buchdruckerei und Verlag Braunschweig, 1962. 191 S. (Veröffentlichungen aus Archiv, Bibliothek und Museum der Stadt Herausgegeben von Bert Bilzer und Richard Moderhack. Band 26)
31. Reyfman I. Vasilii Trediakovsky: The Fool of the “New” Russian Literature. Stanford: Stanford University Press, 1990. 316 p.

References

1. Berkov, P.N. Lomonosov i literaturnaya polemika ego vremeni. 1750–1765 [*Lomonosov and the Literary Polemics of His Time. 1750–1765*]. Moscow; Leningrad, AN USSR Publ., 1936, 224 p. (In Russ.)
2. Bulich, N.N. Sumarokov i sovremennaya emu Kritika [*Sumarokov and Contemporary Criticism of Him*]. St Petersburg, Eduard Pratz Publ., 1854, XIV, 290 p. (In Russ.)
3. Verevkin, M.I. “Zhizn’ pokoinago Mikhaila Vasil’evicha Lomonosova” [“The Life of the Late Mikhail Vasilievich Lomonosov”]. *Polnoe sobranie sochinenii Mikhaila Vasil’evicha Lomonosova, s priobshcheniem zhizni sochinitelya i s pribavleniem mnogikh ego nigde eshche ne napechatannykh tvoreniy* [*Complete Works of Mikhail Vasilievich Lomonosov, with the Author’s Life and Many of His Previously Unpublished Works*]. Part I. St Petersburg, The Imperial Academy of Sciences Publ., 1784, pp. III–XVIII. (In Russ.)
4. Grinberg, M.S. “Ob otnosheniyakh Sumarokova k Lomonosovu v 1740-kh godakh” [“On Sumarokov’s Attitude to Lomonosov in the 1740 s”]. *Slavica: Annales Instituti Philologiae Slavicae Universitatis Debreceniensis de Ludvico Kossuth nominatae*, vol. 24, 1990, pp. 113–124. (The article is incorrectly signed: “M.S. Grinberg – B.A. Uspensky.”) (In Russ.)

5. Gukovsky, G.A. "Literaturnye vzglyady Sumarokova"; "Kommentarii" ["Sumarokov's Literary Views"; "Notes"]. Sumarokov, A.P. *Poems*. Leningrad, Sovetskii pisatel' Publ., 1935, pp. 333–342, 407–472. (In Russ.)
6. Zhikharev, S.P. *Zapiski sovremennika [Memoirs of a Contemporary]*: in 2 vols, general ed. A.K. Dzhivelegov; ed., comment. and introd. S. Ya. Shtraikh. Moscow; Leningrad, Academia Publ., 1934, 471 p., 612 p. (In Russ.)
7. *Istoriya kavalergardov. 1724–1799–1899 [History of the Cavalier Guards. 1724–1799–1899]*. Sostavil S. Panchulidzev. Vol. 1. St Petersburg, Ehkspeditsiya zagotovleniya gosudarstvennykh bumag Publ., 1899, 402 p. (In Russ.)
8. Klein, J. *Puti kul'turnogo importa. Trudy po russkoi literature XVIII veka [Paths of Cultural Import. Works on Russian Literature of the 18th Century]*, transl. from German and English by E.D. Matusova, M. Yu. Shulman, N. Yu. Alexeeva. Moscow, Yazyki slavyanskoi kul'tury Publ., 2005, 576 p. (In Russ.)
9. Lebedev, E. *Mikhail Vasil'evich Lomonosov*. Rostov-on-Don, Phoenix Publ., 1997, 640 p. (In Russ.)
10. Lomonosov, M.V. *Polnoe sobranie sochinenii [Complete Works]*: in 11 vols. Moscow; Leningrad, AN SSSR Publ., 1950–1983. (In Russ.)
11. Martynov, I.F., Shanskaya, I.A. "Otvzuki literaturno-obshchestvennoi polemiki 1750-kh godov v russkoi rukopisnoi knige (Sbornik A.A. Rzhevskogo)" ["Echoes of the Literary-Social Polemics of the 1750 s in Russian Manuscript Books (Collection of A.A. Rzhevsky)"]. *XVIII vek. Vol. 11: N.I. Novikov i obshchestvenno-literaturnoe dvizhenie ego vremeni [18th Century. N.I. Novikov and the Public-Literary Movement of His Time]*. Leningrad, Nauka Publ., 1976, pp. 131–148. (In Russ.)
12. "Perepiska A.P. Sumarokova s raznymi litsami" ["Correspondence of A.P. Sumarokov with Various Persons"]. *Letopisi russkoi literatury i drevnosti. Knizhka shestaya [Chronicles of Russian Literature and Antiquities]*. Vol. 3. Section III. Smes' i bibliografiya. Moscow, Grachev and Co. Publ., 1859–1860, pp. 59–80. (In Russ.)
13. Pogosyan, E. "Lomonosov i khimera: otrazhenie literaturnoi polemiki 1750-kh godov v maskarade 'Torzhestvuyushchaya Minerva'" ["Lomonosov and Chimera: Reflection of Literary Polemics of the 1750 s in the Masquerade 'Minerva Triumphant'"]. *Trudy po russkoi i slavyanskoi filologii [Works on Russian and Slavic Philology]. Literaturovedenie. VI. Novaya seriya. K 85-letiyu Pavla Semenovicha Reifmana*. Tartu, Tartu Ülikooli Kirjastus, 2008, pp. 11–24. (In Russ.)
14. *Poehty XVIII veka [Poets of the 18th Century]*: in 2 vols, comp. G.P. Makogonenko, I.Z. Serman. Vol. 1, text prep., notes N.D. Kochetkova. Vol. 2, text prep., notes G.S. Tatishcheva. Leningrad, Sovetskii pisatel' Publ., 1972. (In Russ.)

15. *Sbornik materialov dlya istorii Imperatorskoi Akademii nauk v XVIII veke* [Collection of Materials for the History of the Imperial Academy of Sciences in the 18th Century]. Published by A. Kunik. Parts I–II. St Petersburg, Imperatorskaya Akademia Nauk Publ., 1865, 530 p. (In Russ.)
16. Serman, I.Z. “Iz literaturnoi polemiki 1753 goda” [“From the Literary Polemics of 1753”]. *Russkaya literatura*, no. 1, 1964, pp. 99–104. (In Russ.)
17. Stalin, I. “Zhenshchina v kolkhoze – bol’shaya sila” [“Woman in the Collective Farm – a Great Power”]. *Tagil’skii rabochii*, no. 55, March 8, 1933, p. 1. (In Russ.)
18. Stalin, I. *Stat’i i rechi ot XVI do XVII s’ezda VKP (b)* [Articles and Speeches from the 16th to the 17th Congress of the VKP (b)]. Moscow, Partiinoe izdatel’svo Publ., 1934, 236 p. (In Russ.)
19. Stennik, Yu. V. *Russkaya satira XVIII veka* [Russian Satire of the 18th Century]. Leningrad, Nauka Publ., 1985, 360 p. (In Russ.)
20. Sumarokov, A.P. *Polnoe sobranie vsekh sochinenii v stikhakh i proze* [Complete Collection of All Works in Verse and Prose]. Parts 1–10. Moscow, N. Novikov Publ., 1787. (In Russ.)
21. Travnikov, S.N., Olshevskaya, L.A. “‘Lavrovy v’yutsya tam ventsy...’ (Poetika ‘Ody na vzyatie Khotina’ M.V. Lomonosova) [‘Laurel Wreaths are Woven There...’ (Poetics of ‘The ode on the taking of Khotin’ by M.V. Lomonosov)]. *Literaturovedcheskii zhurnal*, no. 29, 2011 (Materialy XII Mezhdunarodnykh nauchnykh chtenii pamyati N.F. Fedorova), pp. 213–235. (In Russ.)
22. Shapir, M.I. *Universum versus. Yazyk – stikh – smysl v russkoi poehzii XVIII–XX vekov* [Universum Versus. Language – Verse – Meaning in Russian Poetry of the 18th – 20th Centuries]. Book 1. Moscow, Yazyki russkoi kul’tury Publ., 2000, VIII, 536 p. (Philologica Russica et Speculativa; Vol. 1) (In Russ.)
23. Anisimov, E.V. *Five Empresses. Court Life in Eighteenth-Century Russia*, transl. by Kathleen Carol. Westport, Conn., Praeger, 2004, 375 p. (In English)
24. [Boileau Despréaux, N.] *Œuvres de Nicolas Boileau Despréaux. Avec des éclaircissements historiques données par lui-meme*. Nouvelle edition. Augmentée de la vie de l’auteur. Par Mr. Des Maizeaux. Tome Premier. A Dresde, Chez George Conrad Walther, 1746, 365 p. (In French)
25. Ewington, A. *A Voltaire for Russia: A.P. Sumarokov’s Journey from Poet-critic to Russian Philosopher*. Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 2010, 253 p. (In English)
26. [Gärtner, K.C.] “Der Autor [Stück 3]”. *Belustigungen des Verstandes und Witzes*. Auf das Jahr 1743, Leipzig, Weinmonat, S. 300–315. (In German)

27. Gellert, C.F. "An den H. Baron G.F. von S-- nach Schlesien". *Belustigungen des Verstandes und Witzes*. Auf das Jahr 1743, Leipzig, Weinmonat, S. 296–299. (In German)
28. Göpfert, F. *Russische Autorinnen von der Mitte bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts: 1750–1780*. Fichtenwalde, Verlag F.K. Göpfert, 2007, 391 S. (Frauen Literatur Geschichte 20) (In German)
29. Levitt, M. "Barkoviana and Russian Classicism". *Eros and Pornography in Russian Culture*, ed. M. Levitt and A. Toporkov. Moscow, Ladomir Publ., 1999, pp. 217–236. (In English)
30. Meyer, F. *Bremer Beiträge am Collegium Carolinum in Braunschweig*. Braunschweig, Waisenhaus-Buchdruckerei und Verlag Braunschweig, 1962, 191 S. (Veröffentlichungen aus Archiv, Bibliothek und Museum der Stadt Herausgegeben von Bert Bilzer und Richard Moderhack. Band 26) (In German)
31. Reyfman, I. *Vasilii Trediakovsky: The Fool of the "New" Russian Literature*. Stanford, Stanford University Press, 1990, 316 p. (In English)

М.А. Артемьев

© Артемьев М.А., 2024

ЛЕВ ТОЛСТОЙ В ПОЭЗИИ ГУСТАВА ФРЁДИНГА И ДЖОВАННИ ПАСКОЛИ

Аннотация. В статье рассматривается восприятие Л.Н. Толстого как морального авторитета в Швеции и Италии на рубеже XIX–XX вв. в поэзии Г. Фрёдинга и Дж. Пасколи. Ведущие национальные поэты откликнулись художественными произведениями на религиозно-нравственную проповедь русского писателя при его жизни либо сразу после его кончины. Каждый из них создал поэтический текст, в котором выразил глубоко личное отношение к Толстому. В статье выявляется отличие подходов шведского и итальянского поэтов, принадлежащих к одному поколению, но различающихся мировоззренчески. Предметом внимания служит также освоение толстовского учения и его «присвоение» каждым из этих авторов, либо отталкивание от него. В статье дается представление о специфике и масштабе воздействия творчества и моральной проповеди Толстого на современную ему общественную и литературную жизнь этих стран.

Ключевые слова: толстовство; fin de siècle; шведская литература; итальянская литература; неоромантизм.

Получено: 10.01.2024

Принято к печати: 18.03.2024

Информация об авторе: *Артемьев* Максим Анатольевич, кандидат психологических наук, независимый исследователь, Москва, Россия.

E-mail: art-maksim@yandex.ru

Для цитирования: *Артемьев М.А.* Лев Толстой в поэзии Густава Фрёдинга и Джованни Пасколи // Литературоведческий журнал. 2024. № 3(65). С. 202–216. DOI: 10.31249/litzhur/2024.65.13

Maksim A. Artem'ev
© Artem'ev M.A., 2024

LEO TOLSTOY IN THE POETRY OF GUSTAV FRÖDING AND GIOVANNI PASCOLI

Abstract. The article examines the perception of Leo Tolstoy as a moral authority in the poetry of Gustav Fröding (Sweden) and Giovanni Pascoli (Italy) at the turn of the 19th – 20th centuries. Leading national poets responded to the religious and moral preaching of the Russian writer either during his lifetime or immediately after his death. Each of them created a poetic text in which a deeply personal attitude towards Tolstoy was expressed. The article reveals the difference in approaches of the Swedish and Italian poets, who belong to the same generation, but differ in their worldview. It is shown how poets interpreted Tolstoy's teachings in their own way. The aim of the article is to present the specifics and breadth of Tolstoy's influence on the contemporary social and literary life of these countries.

Keywords: Tolstoyanism; fin de siècle; Swedish literature; Italian literature; neo-romanticism.

Received: 10.01.2024

Accepted: 18.03.2024

Information about the author: *Maksim A. Artem'ev*, PhD in Psychology, Independent Researcher, Moscow, Russia.

E-mail: art-maksim@yandex.ru

For citation: Artem'ev, M.A. "Leo Tolstoy in the Poetry of Gustav Fröding and Giovanni Pascoli". *Literaturovedcheskii zhurnal*, no. 3(65), 2024, pp. 202–216. (In Russ.) DOI: 10.31249/litzhur/2024.65.13

Лев Толстой в последние тридцать лет жизни, приблизительно с 1880 г., привлекал к себе внимание западных литераторов, которые после перевода его романов «Война и мир» и «Анна Каренина» на основные европейские языки, видели в нем крупнейшего писателя своего времени. Одновременно на общественное мнение Европы оказывала большое воздействие религиозно-нравственная проповедь Толстого.

Данная статья посвящена восприятию писателя его младшими современниками – классиками шведской и итальянской литературы – поэтами рубежа XIX–XX столетий Густавом Фрёдингом (1860–1911) и Джованни Пасколи (1855–1912). Оба посвятили Толстому стихотворения, в которых выразили свое отношение к

его учению, попытались воссоздать его образ согласно собственным представлениям о русском прозаике и моралисте.

I

Густав Фрëдинг по преобладающему в шведском литературоведении мнению [6, 10, 12, 13, 16, 17, 20] был самым значительным поэтом Швеции своего времени. Осмыслению его наследия посвящены многочисленные публикации, в которых рассматриваются различные аспекты как его творчества, так и его личности и мировоззрения. В том числе исследователей занимают вопросы отношения Фрëдинга к актуальным для его эпохи духовно-нравственным исканиям «властителей дум». К таковым сам поэт относил русского писателя Льва Толстого и немецкого философа Фридриха Ницше, задававшихся «проклятыми вопросами». Об этом он писал в стихотворении «Идеал» (*Idealet*) из сборника «Новые стихотворения» (*Nya dikter*) 1894 г., перечисляя примеры «идеалов»: «идеал – это беседы (т.е. поучения. – М.А.) Толстого и Ницше» (*idealet är Tolstoys och Nietzsches prat*) [8]. А в письме крупнейшему шведскому прозаику и поэту предшествующего поколения – Виктору Рюдбергу (1828–1895) от 5 марта 1895 г. он замечал: «Я метался от Толстого к Ницше, и вот-вот приобрету новый взгляд на жизнь» (*Jag har svängt av och an från Tolstoy till Nietzsche och är just i beråd att skaffa mig en livsåskådning*) [11, s. 27]. Показательно, что в книге шведского литературного критика Олле Хольмберга «Мистика Фрëдинга, некоторые основы» одна из глав называется «Ницше против Толстого» [11, s. 24].

Если мысли немецкого философа-ниспровергателя нашли свое отражение в стихотворении «Так говорил Заратустра» (*Sålunda talade Zarathustra*) из того же сборника, то толстовской проповеди посвящено стихотворение «Русский отшельник» (*Den ryske anakoreten*) [9] из самого первого сборника Фрëдинга «Гитара и гармоника» (*Guitarr och dragharmonika*) 1891 г. Оно состоит из пятнадцати четверостиший, и написано в форме разговора с не называемым по имени анахоретом:

Я встречаю его время от времени – мы гуляем
вместе по дороге долгими часами.

Конечно, он более суров и мрачен, чем другие,
и объят печалью, но в душе его таится добро¹. [9]

После описания внешности отшельника следует изложение его мизантропического взгляда на мир:

...рядом с сердцем чую смерть,
когда старик подле меня говорит:
«Смотри, лето – это грех, внимай, весна – иллюзия,
Видишь – яд в прохладных весенних дождях,
Прислушайся, во всем, что поют птицы, – ложь,
а красота жизни – уловка, которая обманывает!»
«...Отврати взоры от царства прекрасного,
в коварные краски окунается искусства кисть!
Прокляни ноты, прогони музыку,
Которые вливают отраву похоти в кровь и чувства!»
«...но спрятанные в женихе, притаившиеся в любовнице,
живет грех, живут смерть, скелет и демон!»
«Ты ласково смотришь на молодую пару,
Ты думаешь, что счастье зажигается в брачные ночи?
– В Дантовом “Аду” ты найдешь ответ,
где ненависть целует ненависть в оковах похоти!» [9]

Фрёдинг поэтическими образами передает мироощущение русского писателя, его отрицание плотской любви, «высокой» культуры, вообще – современной цивилизации. Из отечественных исследователей об этом стихотворении писал Д.М. Шарыпкин в книге «Русская литература в скандинавских странах» [4, с. 124–125], по его мнению, оно содержит полемику с послесловием к «Крейцеровой сонате» Толстого.

Отметим, во избежание неверной трактовки стихотворения, что отшельник Фрёдинга – это не Лев Толстой лично. Это некий образ, родившийся в его воображении по прочтении как толстовских текстов, так и газетной полемики о них. И этому анахорету Фрёдинг доверяет изречь взгляды Толстого, в том виде, как он сам их понял. То есть поэт не уподобляет буквально персонаж

¹ Здесь и далее переводы мои. – М. А.

конкретному живому человеку, а довольствуется намеками – «русский», «отшельник», и выражаемыми персонажем мыслями, которые совпадают с толстовскими. Конечно, современный ему шведский читатель знал о текущей полемике вокруг взглядов Льва Толстого и воспринимал стихотворение в данном контексте. Шведские литературоведы, обращающиеся к этому произведению, единодушно трактуют его как полемику с русским писателем [7, 11, 21, 22].

Обратим внимание на введение в образный ряд стихотворения Фрëдинга упоминаний Данте и его поэмы, т.е. автора и произведения, которые Толстому были абсолютно чужды. В письме Альберту Шкарвану от 15 марта 1907 г. Толстой писал: «Мнение мое – по секрету вам скажу – о других вечных образцах поэзии *Divina Comedia*, Потер[янный] Рай такое, что я с великим трудом читал их и тотчас же мгновенно забывал все, что читал» [2, т. 77, с. 65]. И в том же 1907 г. в беседе с итальянским корреспондентом Толстой высказался так: «Я никогда не мог ничего понять в произведениях Данте, и каждый раз, когда я принимался читать, они наводили на меня непреодолимую скуку» [1]. Это замечание релевантно и для второй части нашей статьи. Имя Данте «рядом» с Толстым в стихотворении Фрëдинга свидетельствует о субъективном восприятии Толстого и толстовства – поэт не чувствует чужеродности поэта для русского писателя, либо не желает об этом задумываться, для него главное – собственная шкала эстетических ценностей, в которой итальянский автор занимает важное, символическое место.

Поскольку стихотворение построено как диалог, то вступительный монолог старца получает ответ:

– Но скажи мне, старик из пустынной пещеры,
не саму ли жизнь ты проклинаешь
и не слышишь ты, как смерть на войлочных подошвах
позади тебя тихо крадется, прислушивается и ждет?
...Разве не является та сила, что сплетает чресла,
той же силой, которая раскрывает бутоны,
что над облаками поднимает крылья орла,
а лебединые крылья погружает в хрустальную гладь? [9]

После страстной речи поэта в защиту жизни и любви, старик

...Опускает голову. Он смотрит в землю.
Глубоко вздыхает. Он не дает ответа,
Но улыбается печально, беззвучно и горько,
Как будто ненавидит все сущее. [9]

Толстовство Фрёдинг отвергает. Он не может смириться с отказом от чувственной любви, в которой видит великую космическую творческую силу –

... та сила, которая дарует жизнь и наслаждение
в человеческих обличьях, но вечно неизменна,
которая сводит вместе атомы и изливает
в лоно жаркое пламя жизни. [9]

Взгляды Толстого Фрёдинг уподобляет торжеству смерти, это слово (*död*) четыре раза используется в стихотворении. По мнению современного шведского писателя Натана Шахара [21, s. 299], Фрёдинг в стихотворении дает понять, что когда Толстой изгоняет из жизни всю чувственную сторону, то тем самым он отрицает ее фундаментальные основания. И, как считает норвежский автор Рольф Эрик Солхейм [22], Фрёдинг подразумевает здесь, что «Эрос интимно связан с самой жизнью». А в своей книге «Густав Фрёдинг и любовь» шведский исследователь Юхан Кулльберг [7, s. 102] отмечает, что Фрёдинг «никогда не был христианином в узком смысле этого слова, но был эмоционально близок христианской этике», и что поэт, которого волновала проблема теодицеи, вел борьбу с таким образом Бога, который подавался как нелюбящий и осуждающий, и как пример этого приводит именно стихотворение о Толстом.

Представляется примечательным, что «Русский отшельник» был опубликован в 1891 г. Толстой тогда лишь начинал становиться известным как моралист для зарубежной публики. На шведский язык была переведена годом ранее только «Крейцерова соната», которая и стала побудительным поводом для Фрёдинга. Другие произведения Толстого после превращения его в религиозного проповедника, на шведский еще не переводились, хотя поэт и

мог знать о них из упоминаний в прессе, как шведской, так и зарубежной, поскольку владел немецким и английским языками.

Таким образом, «Русский отшельник» – это один из первых откликов в европейской поэзии на проповедь Толстого, причем со стороны первостепенного поэта. Густав Фрёдинг не подавлен авторитетом русского писателя, а спорит с ним на равных, у него нет никакого умиления и пресмыкательства перед живым и бесспорным гением. Вышеупомянутое стихотворение «Идеал» заканчивается так:

...идеал – это разговоры Толстого и Ницше,
Я полагаю, лучше, чтобы у каждого был свой <идеал. – М. А.>,
как у меня есть мой.

Густав Фрёдинг в «Русском отшельнике» отстаивает именно собственный идеал человеческого счастья и смысла жизни – в принципиальном споре с великим русским писателем, к которому он относится с уважением, но не позволяет навязывать себе его взгляды, сохраняет автономию личности. На ум приходит высказывание одногодка Фрёдинга – А.П. Чехова, который писал А.С. Суворину 27 марта 1894 г. (за год до процитированного выше письма Фрёдинга Рюдбергу): «...толстовская философия сильно трогала меня, владела мною лет 6–7, и действовали на меня не основные положения, которые были мне известны и раньше, а толстовская манера выражаться, рассудительность и, вероятно, гипнотизм своего рода. Теперь же во мне что-то протестует; расчетливость и справедливость говорят мне, что в электричестве и паре любви к человеку больше, чем в целомудрии и в воздержании от мяса. Война зло и суд зло, но из этого не следует, что я должен ходить в лаптях и спать на печи вместе с работником и его женой и проч. и проч. Но дело не в этом, не в “за и против”, а в том, что так или иначе, а для меня Толстой уже уплыл, его в душе моей нет и он вышел из меня, сказав: се оставляю дом ваш пуст. Я свободен от постоя» [3, т. 5, с. 283–284]. Два автора, принадлежащих к одному поколению, – русский и шведский, весьма схоже полемизируют с Толстым. Примечательно, что Чехову придется затем встречаться «время от времени» с яснополянским пророком и вести с ним беседы о смысле жизни.

Конечно, оценки Фрёдингом толстовства не тождественны чеховским, но очевидная перекличка между ними наблюдается. Оба находились под влиянием Толстого, и оба смогли в какой-то момент от него избавиться. Как писал Чехов 4 октября 1888 г. А.Н. Плещееву, «Мое святая святых – это человеческое тело, здоровье, ум, талант, вдохновение, любовь и абсолютнейшая свобода, свобода от силы и лжи, в чем бы последние две ни выражались» [3, т. 3, с. 11]. Эти слова вполне соответствуют фрёдинговским строкам в защиту любви своим жизнеутверждающим пафосом.

II

Джованни Пасколи в последний период своего творчества не раз обращался к русской тематике.

Напрямую России посвящены четыре стихотворения из сборников «Оды и гимны» (*Odi e inni*, 1906), «Новые стихотворения» (*Nuovi poemetti*, 1909), «Итальянские стихи» (*Poemi italici*, 1911), а косвенно с ней связано и пятое стихотворение из «Од и гимнов» «Сказка о разоружении» (*La favola del disarmo*), отклик на конференцию по разоружению в Гааге по инициативе царя Николая II.

Такое внимание ведущего [15] (наряду с Габриэле Д'Аннунцио) итальянского поэта своей эпохи к российской тематике – свидетельство интереса Пасколи к России, а также того места, которое она заняла в общественной жизни Европы начала XX в. Поэта привлекали прежде всего политические обстоятельства. Российскую империю он воспринимал как страну с бурно кипящими общественными и экономическими конфликтами, в которой происходит отчаянная борьба светлых и темных сил. Этому посвящены стихотворения и поэмы «К курсисткам» (*Alle Kursistki*), «Поп» (*Il pope*), «Переселенцы на Луну» (*Gli emigranti nella luna*).

«К курсисткам» повествует о русских девушках-революционерках, их борьбе и ссылке в Сибирь. «Поп» (имеется в виду Гапон) – отклик на «Кровавое воскресенье» 9 января 1905 г. «Переселенцы» – о жизни бедного русского крестьянства. Стихотворения отражают газетные штампы европейской печати того времени о России – казаки, *pagàika*, батюшка (*piccolo padre*), *zar*, *brodiag*, *isba*, *taiga*, Обь и Лена, Caucaso, северные олени. Пасколи не оригинален, для него Россия – страна темных и нищих людей.

В примечаниях к поэме «Переселенцы на Луну» он пишет: «...я прочитал в газете, что некие бедные русские крестьяне поверили, что можно забраться на Луну, и обрести там землю и свободу» [19]. В свою очередь, поэт поверил в то, что прочитал в газете.

Но помимо банальных опусов, сегодня воспринимаемых как пропаганда и неправомерное обобщение, у него есть заметно отличающаяся от них поэма в 360 строк «Толстой» (Tolstoi) [18] в сборнике «Итальянские стихи», который состоит из трех поэтических произведений – «Паоло Учелло», «Россини» и «Толстой». Как видим, к двум итальянским гениям живописи и музыки добавлен третий – русский писатель. Чем же объясняется такой необычный выбор для сборника с подобным названием?

Поэма была написана под впечатлением от смерти Льва Толстого, последовавшей после его ухода из Ясной Поляны. На кончину графа отзывались многие в Европе, например видный датский поэт Хельге Роде (1870–1937) – «На смерть Толстого» (Ved Tolstois Død) в сборнике *Ariel en Digtsamling* (1914). Это стихотворение, в котором судьба русского писателя сравнивается с участью короля Лира, оказалось выше «проходного» отклика на событие и стало одним из самых популярных у Роде (по мнению Петера Ульфа Мёллера) [14, s. 85–91], войдя в поэтические антологии и датский школьный канон на многие десятилетия.

Пасколи трактовал духовные поиски и уход Толстого по-своему. В его поэме описаны три последовательных видения, которые предстают перед Толстым после того, как он покинул дом и отправился в последнее странствие. В степи его, изможденного, засыпает снег, и то, что он видит, возможно, является предсмертными или посмертными картинами.

Первым ему встречается, «под оливковыми деревьями», Франциск Ассизский, знаменитый итальянский католический святой, с которым Толстой затем вместе странствует. Но в итоге Франциск исчезает со словами «брат Леоне, теперь иди другой дорогой, ибо мне лучше сейчас бежать, скрыться».

Вторым, встреченным посреди сосновой рощи, оказался Данте Алигьери, который рассказывает Толстому о своей судьбе. Потом писатель попадает на некий островок с гранитными скалами. Это остров Капрера, на котором живет в старости после своих подвигов Джузеппе Гарибальди. Толстому так нравится

здешняя мирная обстановка сельского труда, что он, обращаясь к пахарю-Гарибальди «Мужик-герой» (*Mugik eroe*), признается ему: «хочу здесь остаться» (*io vuo' qui restare*) [18].

Поэма следует замыслу дантовой «Комедии». Она разделена по числу персонажей на три части по три главы (песни) в каждой (не считая вступительной, итого десять глав). Тот раздел, который посвящен встрече с Данте, написан терцинами, остальные песни – белым стихом. Сходство с «Божественной комедией» и в сюжете – странствия души, встречи ее со знаменитыми персонажами (причем также итальянскими) прошлого, поиски Абсолюта.

Сюжет с Франциском Ассизским кажется особенно примечательным – столь точно Пасколи «угадал» эстетические и этические предпочтения Толстого. Итальянский нищенствующий монах был одним из самых любимых святых русского писателя, он нередко упоминал его в своих текстах. Но «попадание» особенно метко, поскольку первым из четырех эпизодов, связанных в поэме с Франциском Ассизским, является парафраз знаменитой истории про святого, которую Лев Толстой подробно пересказал в сборнике «Мысли мудрых людей на каждый день» (1903): Франциск разъясняет спутнику, что такое радость совершенная. По его мысли, это когда их, промокших, замерзших, голодных путников, привратник не пустит в дом обогреться, но они на него не обидятся и возлюбят его как брата.

Для другого своего сборника – «Круга чтения» – Толстой оставил от истории только мораль – «Радость совершенная, по словам Франциска Ассизского, в том, чтобы перенести незаслуженный укор, потерпеть от него телесное страдание и не испытать враждебности к причине укора и страдания, радость в сознании настоящей веры и любви, такой, какую не может нарушить ни зло людей, ни свои страдания» [3, т. 41, с. 332].

Любопытно не только сюжетно-тематическое совпадение, но и игра слов в этом эпизоде. Франциск Ассизский у Пасколи обращается со словами о радости совершенной к своему любимому ученику и секретарю – «брату Льву», по-итальянски «Леоне» (*Leone*). В поэме совпадает и имя русского писателя – Leone, и имя ученика. И поначалу непонятно – к кому адресовано назидание святого, к его ли помощнику, или к русскому аристократу? Налицо

и игра слов с глаголом «писать» (*scrivere*). И в оригинальной истории, и в пересказе Толстого («И еще запиши, брат Лев, овечка божия»), и в поэме Пасколи (*Frate Leone pecorella, ben tu scriviesti*), Франциск велит несколько раз «записать» его слова. А «писатель» (*scrittore*) – это и есть тот, кто «пишет». Занятие Льва Толстого приравнивается к занятию брата Льва.

Что касается Данте, то, как было сказано выше, Льву Толстому он был непонятен и безразличен, и весь эпизод с ним вызван желанием Пасколи связать русского писателя с великим итальянцем, как двух величайших представителей своих литератур. Отметим, что описание Данте, сопровождаемого различного рода природными явлениями и уподобляемого одному из них – «ночь пришла, и стал сплошною тенью звучащей бессвязно древний лес, и, обрываясь, раздавался крик зверей» (*notte venne, e fu tutt'ombre vane l'antica selva, e risonò di rotte grida di fiere*), «Сошел с Большой Медведицы Северной» (*Veniva dal gran Carro boreale*), «Его сопровождал шум вечного моря» (*Lo accompagnava il suono del lavacro del mare eterno*), – вызывает ассоциации со стихотворением Виктора Гюго «Написано на экземпляре Божественной комедии» (*Écrit sur un exemplaire de la Divina Commedia*) из сборника «Созерцания» (*Les Contemplations*), где итальянский поэт аналогично предстает то «горой, закрывающей горизонт» (*Une haute montagne emplissant l'horizon*), то «дубом» (*un chêne*), то «львом, мечтающим в пустыне, говорящим в беспросветной ночи грохочущим голосом» (*un lion rêvant dans les déserts, Parlant à la nuit sombre avec sa voix grondante*). Пасколи хорошо знал творчество Гюго, обращался к нему в стихах, как в стихотворении «К Виктору Гюго» (*A Victor Hugo*) в сборнике «Разные стихи» (*Poesie varie*), поэтому влияние французского поэта вполне возможно. Тем более что стихотворение «К Виктору Гюго» тоже содержит величественные образы природы.

Субъективно и введение фигуры – Джузеппе Гарибальди, объединителя Италии, который чарует Толстого своей патриархальной простотой. Как указывает в своем исследовании поэмы «Толстой» Франческо Баузи, русского писателя привлекал другой итальянский участник национально-освободительного движения – Джузеппе Мадзини, он переводил из Мадзини, но прошел мимо Гарибальди (Баузи отмечает, что в черновых рукописях в поэме

первоначально фигурировал Мадзини) [5, р. 337]. Вероятно, Толстого оттолкнул от него его милитаризм и национализм; воинственный патриотизм писатель отрицал.

Поэма «Толстой» была не просто откликом Джованни Пасколи на уход и смерть Толстого. Поэт попытался сделать его наследие частью духовной жизни своей страны, показать писателя в сопоставлении с величайшими людьми Италии, вписать его в контекст итальянской проблематики.

* * *

Произведения и Фрёдинга, и Пасколи, при всех их различиях, – свидетельства глубокого интереса европейских поэтов ко Льву Толстому и его учению. Для обоих он прежде всего пророк и учитель жизни. И в этой ипостаси они с ним либо спорят, либо превозносят. Для Фрёдинга Толстой – представитель догматической религии, отрицающей в конечном счете жизнь. Для Пасколи русский писатель – великий искатель истины, святой нашего времени. Фрёдинг отстаивает свою независимость, не желает подчиняться учению Толстого. Пасколи стремится использовать авторитет писателя во благо Италии.

Список литературы

1. Биржевые ведомости. 1907. № 10252. 14 декабря.
2. Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений: в 90 т. М.: Художественная литература, 1928–1958.
3. Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Письма: в 12 т. М.: Наука, 1974–1983.
4. Шарыпкин Д.М. Русская литература в скандинавских странах. Л.: Наука, 1975. 218 с.
5. Bausi F. Il «Tolstoi» di Giovanni Pascoli. Storia redazionale e area culturale // Studi di filologia italiana. 2007. Vol. 65. P. 337–368.
6. Bergsten S. Gustaf Fröding. Stockholm: Natur och Kultur, 1999. 247 s.
7. Cullberg J. Gustaf Fröding och kärleken. Stockholm: Natur och Kultur, 2004. 258 s.

8. *Fröding G.* Idealet. [Электронный ресурс]. URL: <https://sv.wikisource.org/wiki/Idealet> (дата обращения: 12.12.2023).
9. *Fröding G.* Den ryske anakoreten. [Электронный ресурс]. URL: https://sv.wikisource.org/wiki/Den_ryske_anakoreten (дата обращения: 12.12.2023).
10. *Hägg G.* Den svenska litteraturhistorian. Borås: Centraltryckeriet AB, 1996. 692 s.
11. *Holmberg O.* Frödings mystik. Stockholm, Albert Bonniers Förlag. 1921, 126 s.
12. *Kvillerud R.* Egennamn i upprepning hos Gustaf Fröding. Karlstad, 1996. 55 s.
13. *Michanek G.* Från Frödings värld. Höganäs. Wiken, 1992. 185 s.
14. *Møller P.U.* A New King Lear. Danish Responses to the Demise of Tolstoj // *Revue des Études Slaves*. 2010. Vol. 81. N 1. P. 85–98.
15. *Oliva G.* I nobili spiriti. Pascoli, D'Annunzio e le riviste dell'estetismo fiorentino. Bergamo: Minerva Italica, 1979. 791 p.
16. *Olsson H.* Fröding. Ett diktarporträtt. Stockholm: Norstedt, 1987. 406 s.
17. *Olsson B., Algulin I.* Litteraturens historia i Sverige. Stockholm: Norstedt, 1987. 606 s.
18. *Pascoli G.* Tolstoi. [Электронный ресурс]. URL: https://it.wikisource.org/wiki/Poemi_italici/Tolstoi (дата обращения: 12.12.2023).
19. *Pascoli G.* Gli emigranti nella luna. [Электронный ресурс]. URL: https://it.wikisource.org/wiki/Nuovi_poemetti/Gli_emigranti_nella_luna (дата обращения: 12.12.2023).
20. *Rosenblad I.* Samtida kritik i svensk press av Gustaf Frödings diktsamlingar 1891–1898. Borås: Norma, 1991. 275 s.
21. *Shachar N.* Sven Wimmell 6 februari 2020: Samhällsplaneringens problem. Inrikes och utrikes 5 december 2019 – 16 januari 2020. Kapitel 3: Mänskliga rättigheter. Rasism och demokrati. Kapitel 4: Skola. forskning kultur. [Электронный ресурс]. “Jag blev mycket belåten över att inte ha tilldelats Nobelpriset”. URL: <https://wimmell.com/omr36-39zzzzq3+4.pdf> (дата обращения: 12.12.2023).
22. *Solheim R.E.* Gustaf Fröding – och jag. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.amazon.com/Gustaf-Fr%C3%B6ding-och-jag-Swedish-ebook/dp/B079YZ3WPK> (дата обращения: 12.12.2023).

References

1. *Birzhevyje vedomosti*, no. 10252, December 14, 1907. (In Russ.)
2. Tolstoj, L.N. *Polnoe sobranie sochinenii* [*Complete Works*]: in 90 vols. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1928–1958. (In Russ.)

3. Chekhov, A.P. *Polnoe sobranie sochinenii i pisem* [Complete Works and Letters]: in 30 vols. *Pis'ma* [Letters]: in 12 vols. Moscow, Nauka Publ., 1974–1983. (In Russ.)
4. Sharypkin, D.M. *Russkaya literatura v skandinavskikh stranakh* [Russian Literature in the Scandinavian Countries]. Leningrad, Nauka Publ., 1975, 218 p. (In Russ.)
5. Bausi, F. “Il ‘Tolstoi’ di Giovanni Pascoli. Storia redazionale e area culturale”. *Studi di filologia italiana*, vol. 65, 2007, pp. 337–368. (In Italian)
6. Bergsten, S. *Gustaf Fröding*. Stockholm, Natur och Kultur, 1999, 247 s. (In Swedish)
7. Cullberg, J. *Gustaf Fröding och kärleken*. Stockholm, Natur och Kultur, 2004, 264 s. (In Swedish)
8. Fröding, G. *Idealet*. [Электронный ресурс]. Available at: <https://sv.wikisource.org/wiki/Idealet> (date of access: 12.12.2023). (In Swedish)
9. Fröding, G. *Den ryske anakoreten*. [Электронный ресурс]. Available at: https://sv.wikisource.org/wiki/Den_ryske_anakoreten (date of access: 12.12.2023). (In Swedish)
10. Hägg, G. *Den svenska litteraturhistorian*. Borås, Centraltryckeriet AB, 1996, 692 s. (In Swedish)
11. Holmberg, O. *Frödings mystik*. Stockholm, Albert Bonniers Förlag, 1921, 126 s. (In Swedish)
12. Kvillerud, R. *Egennamn i upprepning hos Gustaf Fröding*. Karlstad, 1996, 55 s. (In Swedish)
13. Michanek, G. *Från Frödings värld*. Wiken, 1992, 185 s. (In Swedish)
14. Møller, P.U. “A New King Lear. Danish Responses to the Demise of Tolstoj”. *Revue des Études Slaves*, vol. 81, no. 1, 2010, pp. 85–98. (In English)
15. Oliva, G. *I nobili spiriti. Pascoli, D'Annunzio e le riviste dell'estetismo fiorentino*. Bergamo, Minerva Italica, 1979, 791 p. (In Italian)
16. Olsson, H. *Fröding. Ett diktarpöträtt*. Stockholm, Norstedt, 1987, 406 s. (In Swedish)
17. Olsson, B., Algulin, I. *Litteraturens historia i Sverige*. Stockholm, Norstedt, 1987, 606 s. (In Swedish)
18. Pascoli, G. *Tolstoi*. [Электронный ресурс]. Available at: https://it.wikisource.org/wiki/Poemi_italici/Tolstoi (date of access: 12.12.2023). (In Italian)
19. Pascoli, G. *Gli emigranti nella luna*. [Электронный ресурс]. Available at: https://it.wikisource.org/wiki/Nuovi_poemetti/Gli_emigranti_nella_luna (date of access: 12.12.2023). (In Italian)
20. Rosenblad, I. *Samtida kritik i svensk press av Gustaf Frödings diktsamlingar 1891–1898*. Borås, Norma, 1991, 275 s. (In Swedish)

21. Shachar, N. Sven Wimmell 6 februari 2020: Samhällsplaneringens problem. Inrikes och utrikes 5 december 2019 – 16 januari 2020. Kapitel 3: Mänskliga rättigheter. Rasism och demokrati. Kapitel 4: Skola. forskning kultur. [Электронный ресурс]. “*Jag blev mycket belåten över att inte ha tilldelats Nobelpriset*”. Available at: <https://wimmell.com/omr36-39zzzzzq3+4.pdf> (date of access: 12.12.2023). (In Swedish)
22. Solheim, R.E. *Gustaf Fröding – och jag*. [Электронный ресурс]. Available at: <https://www.amazon.com/Gustaf-Fr%C3%B6ding-och-jag-Swedish-ebook/dp/B079YZ3WPK> (date of access: 12.12.2023). (In Swedish)

ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

№ 3 (65) – 2024

Научный журнал

Техническое редактирование
и компьютерная верстка О.В. Егорова
Корректор М.П. Крыжановская

Адрес редакции: 117418, Москва, Нахимовский проспект, 51/21
ИНИОН РАН. Отдел литературоведения
liter@inion.ru

Подписано к печати 8/X-2024 г. Формат 60×84/16
Бум. офсетная № 1 Печать офсетная
Усл. печ. л. 13,6 Уч.-изд. л. 11,2
Тираж 400 экз. (1–150 экз. – 1-й завод)
Заказ №

**Институт научной информации по общественным наукам
Российской академии наук**
Нахимовский проспект, д. 51/21, Москва, 117418
<http://inion.ru>

Отдел печати и распространения изданий
Тел.: +7 (925) 517-36-91
e-mail: inion-print@mail.ru

Отпечатано в типографии
АО «Т8 Издательские Технологии»
109316, Москва, Волгоградский проспект,
д. 42, корп. 5, к. 6