

АНТИЧНОСТЬ – СОВРЕМЕННОСТЬ (ВОПРОСЫ ФИЛОЛОГИИ)

СБОРНИК НАУЧНЫХ РАБОТ
ВЫПУСК IX



**МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ**

**Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования
«ДОНЕЦКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»**

**АНТИЧНОСТЬ – СОВРЕМЕННОСТЬ
(ВОПРОСЫ ФИЛОЛОГИИ)**

СБОРНИК НАУЧНЫХ РАБОТ

ВЫПУСК IX

Донецк 2025

УДК 82(100)
ББК Ш 43(0) 5/6

Античность – Современность (Вопросы филологии). Сборник научных работ. – Вып. IX. – Донецк: ФГБОУ ВО «ДонГУ», 2025. – 150 с.

В сборнике представлены работы, в которых исследуются актуальные аспекты истории и теории мировой литературы, а также вопросы классической филологии.

Для научных сотрудников, специалистов-филологов, аспирантов, студентов факультетов иностранных языков и филологических факультетов, преподавателей-словесников.

Статьи печатаются в авторской редакции.

Редакционная коллегия:

Кораблев А.А., д. филол. н., профессор;
Теркулов В.И., д. филол. н., профессор;
Ненарокова М. Р., д. филол. н., ведущий научный сотрудник;
Попова-Бондаренко И.А., к. филол. н., доцент;
Матвиенко О.В., к. филол. н., доцент;
Попова А.В., к. филол. н., доцент;
Теличко Т.Г., к. филол. н., доцент;
Сапегина Л.В., к. филол. н., доцент;
Чуванова О.И., к. филол. н., доцент.

Сборник печатается согласно решению Учёного совета ФГБОУ ВО «Донецкий государственный университет» от 29.12.2025, протокол № 16.

Рецензенты:

Джумайло О.А., докт.филол.н., доц., заведующий кафедрой теории и истории мировой литературы Института филологии, журналистики и межкультурной коммуникации Южного федерального университета.

Чернова Ю.В., кандидат филологических наук, доцент, заведующий кафедрой отечественной и зарубежной литературы переводческого факультета Московского государственного лингвистического университета.

Адрес редакции: 283001, г. Донецк-01, ул. Университетская, 24, Донецкий государственный университет, факультет иностранных языков

В оформлении сборника использована картина Рембрандта «Философ в раздумье» (1632 г.).

© Донецкий государственный университет, 2025
© Коллектив авторов, 2025

СОДЕРЖАНИЕ

ОТ РЕДАКЦИИ	4
ЧАСТЬ 1. ДОМ, СЕМЬЯ, ТРАДИЦИЯ В МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ	6
<i>Ненарокова М.Р. Настоятель монастыря как «отец» общины</i>	6
<i>Попова А.В. Биографический прототип и его воплощение в документально-художественном дискурсе Жорж Санд</i>	22
<i>Савро Е.Н. Русские и англичане в романе У.С. Моэма «Рождественские каникулы»: психологический портрет</i>	41
<i>Теличко Т.Г. Город как топос самопознания в романе воспитания: «Мой золотой Иерусалим» М. Дрэббл</i>	50
<i>Волохов Д.В. Мотив разрушения в творчестве Майкла Джирьи</i>	61
<i>Попова-Бондаренко И.А. «Такой тихий и милый мальчик» в романе У. Тимма «На примере брата»</i>	71
<i>Сапегина Л.В. Дом и семья в романе Д. Митчелла «Блэк Свон Грин»</i>	78
<i>Талалаев В.В, Логвинова И.В. Поэтика названия трилогии Дж. Кутзее «Детство Иисуса», «Школьные дни Иисуса», «Смерть Иисуса»</i>	91
<i>Чуванова О.И. Деструкция памяти-дома-семьи в романе С. Рушди «Золотой дом».</i>	99
ЧАСТЬ 2. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПЕРЕВОД И ПЕРЕВОДОВЕДЕНИЕ	111
<i>Матвиенко О.В. Ещё раз о переводе: критические заметки</i>	111
<i>Матвиенко О.В. Избранные переводы</i>	119
ЧАСТЬ 3. ПРОБА ПЕРА: ПЕРВЫЕ ОПЫТЫ В НАУКЕ	122
<i>Лысенко П.А., Попова-Бондаренко И.А. Семья и становление личности в романе «Демиян» Г. Гессе</i>	122
<i>Голик А.С., Попова-Бондаренко И.А. Мотив дружбы в философской сказке Антуана де Сент-Экзюпери «Маленький принц»</i>	131
<i>Пособчук И.А., Логвинова И.В. Воспитание музыканта и музыкальная педагогика в романе Т. Манна «Доктор Фаустус»</i>	137
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ	148

ОТ РЕДАКЦИИ

Настоящий выпуск сборника «Античность – Современность» посвящен теме дома, семьи, традиции – это своего рода отклик на предыдущий 2024-й год, объявленный в России Годом семьи.

Дом и семья как социальный проект, их влияние на индивидуальное человеческое бытие представлены в самых разнообразных цивилизационных, историко-культурных, национальных и частных форматах. Это и биографические воспоминания французской писательницы, позже переплавленные ею в художественные образы, и контрастные психологические портреты английской и русской ментальностей, и процесс самопознания/самообретения героини романа воспитания, и драма взросления английского подростка, и типичная обывательская немецкая семья, ставшая питательной средой для идеологии Третьего рейха. Диапазон исторически и культурно обусловленных вариантов Дома/семьи, начиная от средневекового монастыря во главе с отцом-настоятелем до евангельской истории, используемой в качестве универсальной повествовательной матрицы в постмодернизме, говорит о заложенном в этой социальной модели потенциале развития и жизнеутверждения. С другой стороны, характерное для новой и новейшей зарубежной литературы изображение того, как разрушается дом/семья, размывается индивидуальная и коллективная память, деградирует личность в обществе потребления, позволяет увидеть воочию внутреннее движение важнейшего социального института. Это движение от изначальной гармонии и простоты через усложнение, дифференциацию, отчуждение и атомизацию людей к нынешнему кризисному состоянию Дома/семьи, вплоть до угрозы самоуничтожения.

Традиционно среди наших рубрик есть раздел, посвященный художественному переводу и переводоведению; мы также публикуем первые пробы пера начинающих литературоведов.

Мы признательны всем авторам, поддержавшим наш сборник статьями. Надеемся, что этот общий труд окажется полезен широкому кругу специалистов-филологов, студентам и аспирантам различных профилей гуманитаристики.

ЧАСТЬ 1. ДОМ, СЕМЬЯ, ТРАДИЦИЯ В МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

УДК 821:271-053.85

НАСТОЯТЕЛЬ МОНАСТЫРЯ КАК «ОТЕЦ» ОБЩИНЫ

М.Р. Ненарокова

*Институт мировой литературы им. А.М. Горького
Российской академии наук*

Статья рассматривает монастырь как модель средневековой семьи и настоятеля как отца монашеской семьи. Анализ текстов показывает, что функции настоятеля, зафиксированные в Уставе св. Бенедикта и отраженные в многочисленных средневековых текстах, во многом пересекаются с функциями отца-мирянина.

Ключевые слова: *Средние века, монастырь, семья, настоятель, отец.*

В средневековом обществе отношения между отцом как главой семьи и членами семьи оказались весьма продуктивны для создания иерархий разного рода. Важную роль они играли и в «монастырских коллективах, этих настоящих семьях, самых прочных из всех»¹.

Монашеская община соединяла в себе людей разного возраста и социального происхождения, причем младшие могли занимать более высокое положение в монастырской иерархии. В монастыре отношения «старший - младший», «отец – члены семьи» создавались заново. Так, Беда Досточтимый рассказывает о юноше знатного рода по имени Эостервине, который поступил в монастырь Веармут-Ярроу, будучи в миру «военачальником короля Эгфрида»². Однако, приняв монашество, Эостервине «раз и навсегда оставил земные дела, отложил земное оружие

¹ Дюби, Ж. *Структура семьи в средневековой Западной Европе* / Ж. Дюби. – М.: Наука, 1970. – С.1.

² Беда Преподобный. *Жизнеописание пяти отцов-настоятелей*. В: Интеллектуальные традиции античности и Средних веков (исследования и переводы) / Составление и общая редакция М. С. Петровой. — М.: Кругъ, 2010. – С.547.

и вступил в духовное воинство»³: в течение пяти лет после прихода в обитель он жил как послушник, затем как монах, и только благодаря своим дарованиям незадолго до смерти, в тридцать два года, принял служение настоятеля. Другой человек по имени Витмер, согласно Беде, поступил в монастырь в преклонном возрасте, в отличие от воина Эостервине он был «сведущий в Писании, а также во всякой светской премудрости»⁴, но тоже снискал милость короля. Однако и он, будучи в миру почтенным уважаемым человеком, получившим за долгую службу в награду от короля имение, в монастырскую семью вошел сначала послушником, а затем простым монахом.

Монастырская «семья» создавалась по образцу обычной, мирской семьи, и это было возможно, поскольку в понятие «семья» вкладывался иной смысл, чем в наши дни. Главным в создании семьи был не столько союз мужчины, женщины и их детей, сколько проживание людей «под одной крышей»⁵. В такую семью могли входить не только отец, мать, дети, но и их близкие иди дальние родственники, верные друзья, свободные слуги, рабы⁶, «ближайшие вассалы»⁷, если речь шла о знатном человеке. Крестьяне, жившие на землях главы этой семьи, также могли считаться ее членами⁸, а все это множество людей в свою очередь ощущало себя частью семьи того аристократа, чьим вассалом был их сеньор⁹. Поэтому, когда человек приходил в монастырь, ему не нужно было в корне менять свое представление о семейных узах, он получал свое место в знакомой с детства иерархии, во главе которой стоял отец.

³ Ibidem, с. 547.

⁴ Ibidem, с. 555.

⁵ Абрамович, М.Л. *Супруги, их родные и близкие в южноитальянском городе Высокого Средневековья (X - XIII вв. в: Человек в кругу семьи: очерки по истории частной жизни в Европе до начала Нового времени.* под ред. Ю. Л. Бессмертного. – М.: Изд. центр Рос. гос. гуманитар. ун-та, 1996. – С.103.

⁶ Ibidem, с. 104;

⁷ Габдрахманов, П.Ш. *Средневековые крестьяне и их семьи: Демографическое исследование французской деревни в VIII-XI вв. (по данным грамот).* – М.: Памятники исторической мысли, 1996. – С.33.

⁸ Ibidem, с.33.

⁹ Ibidem, с.33.

Сходное восприятие настоятеля монашеской общины и отца семейства отражается в том факте, что часто настоятель монастыря был и его основателем. Так, в *Житии отцов* св. Григорий Турский рассказывает: поскольку св. Мартий являл окружающим пример безупречной аскетической жизни, «Привлеченные славой такого великого человека, вокруг него стали собираться люди, радуясь возможности учиться у него»¹⁰. Некоторые из почитателей святого желали остаться с ним и проходить тот же путь отречения от мира: «Он собирал людей, воспитывал монахов и совершенствовал их в трудах во славу Божию»¹¹. А вот как св. Григорий Турский пишет об основании монастыря двумя братьями-отшельниками:

*... со всех сторон стали к ним стекаться толпы братии, жаждущей услышать от них слова наставлений. Блаженные отшельники стали известны людям, а потому основали они монастырь, который наименовали Кондадиско. В этом месте, где вырубил лес и выровняли землю, добывали они пищу трудами рук своих. И жители соседних мест так воспламенялись любовью ко Господу, что множество людей, стекающихся туда, чтобы послужить Богу, не могло там уместиться, и пришлось устраивать еще один монастырь, куда перенесен был рой от блаженного улья*¹².

Привлекая к себе последователей своими аскетическими подвигами, основатели монастырей создавали из них общину, а, осуществляя их монашеский постриг, рождали их духовно, становились им отцами по духу, а не по плоти.

¹⁰ Св. Григорий Турский. Vita Patrum/ Житие отцов. Св. Григорий Турский. Отец Серафим (Роуз). – М.: «Русский паломник», 2005. – Op.cit., с. 281.

¹¹ Св. Григорий Турский. Op.cit., с. 281.

¹² Св. Григорий Турский. Op.cit., с. 186.

При том, что монастырская община была достаточно замкнутой, настоятель в отличие от отца-мирянина, который заботился только о своей семье, пусть и гораздо более обширной, чем семья в современном смысле этого слова¹³, раздвигал границы общины шире и заботился обо всех, кто обращался к нему за помощью. У св. Григория Турского читаем, что прп. Сеноху «часто приносили ... деньги, но вместо того, чтобы хранить их в потайном месте, он раскладывал их по кошелькам бедных людей»¹⁴, а также исцелял всех приходящих к нему¹⁵, так что в памяти современников он остался как «блаженный целитель»¹⁶. В церковных песнопениях прп. Бенедикт Нурсийский называется *pater pauperum* – «отец бедняков»¹⁷.

Обязанности настоятеля как отца по отношению к общине, к его детям «в духе», прописаны в монастырских уставах. Их можно разделить на заботы о материальном и о духовном.

Если говорить об отце-мирянине, то он несет полную ответственность за благополучие и процветание своей семьи, в первую очередь экономическое. Бартоломей Английский (ок. 1190 – после 1250), выдающийся английский ученый энциклопедист, в своем сочинении *О свойствах вещей* (ок. 1240) так определяет обязанности отцов:

*Отец весьма любит сына, который очень похож на него и часто следит и наблюдает за ним. Он подает своим детям одежду, еду и питье, которое подобает их возрасту. Он покупает землю и обеспечивает наследство своим детям, и удостоверяется, что оно возрастает. Он возделывает землю и оставляет ее своим наследникам*¹⁸.

¹³ П.Ш. Габдрахманов, *op. cit.*, с. 37.

¹⁴ Св.Григорий Турский. *op. cit.*, с.286.

¹⁵ Св.Григорий Турский. *op. cit.*, с.286-287.

¹⁶ Св.Григорий Турский. *op. cit.*, с.285.

¹⁷ *Analecta Hymnica Medii Aevi: Sequentiae ineditae* / ed. G. M. Dreves. – Leipzig, 1890. – Vol. 9. – P.123.

¹⁸ Lim, G. In the Name of the (Dead) Father: Reading Fathers and Sons in Havelok the Dane, King Horn, and Bevis of Hampton / G. Lim // *The Journal of English and Germanic Philology*. – Vol. 110. – No. 1 (January 2011). – P. 22.

В средневековых документах находится много свидетельств того, что отец как глава семьи распоряжался всем имуществом «объединенной патриархальной семьи»¹⁹, находилось ли это имущество в городе или в сельской местности. Где бы находился дом, принадлежащий семье, он стоял на огороженной территории, и внутри ограды хранились «все *res privatae, res familiares*, то есть все личное, движимое имущество, вся собственность, запасы еды и нарядов, скот»²⁰, а также проживали несовершеннолетние дети, слуги, рабы, беспрекословно подчинявшиеся главе семьи, «его домашние, его *familia*, его семья, его *mesnage, maisnie, masnade*»²¹. Во власти отца было «лишать своих законных наследников трех четвертей имущества»²², если по каким-то причинам они вызывали его неудовольствие. После смерти отца «все имущество, движимое и недвижимое, делилось поровну между сыновьями»²³. Не оставались обделенными и дочери: они получали свои доли в качестве приданого.

Так же, как и отец-мирянин, настоятель, отец монашеской общины полностью отвечал за благополучие вверившихся ему людей, и в первую очередь он должен был обеспечить им пригодные для жизни здания внутри монастырских стен. В жизнеописаниях настоятелей монастырей, которые почитаются как святые, нередко встречаем упоминание о том, что одним из необходимых дел, которыми занимался настоятель, было строительство. Так, св. Епархий, «отшельник в Ангулеме»²⁴, известный святостью своей жизни, «построил себе келью. ... собрал вокруг себя нескольких монахов и проводил время в непрестанной молитве»²⁵. Прп. Сенох, который сперва в одиночестве поселился на развалинах старой церкви, «построил удобные

¹⁹ Hughes, D. O. Urban Growth and Family Structure in Medieval Genoa / D.O. Hughes // Past & Present. – Iss. 1. – No. 66. – 1975. – P.16.

²⁰ История частной жизни: в 5 т. Под общей редакцией Ф. Арьеса и Ж. Дюби. Европа от феодализма до Ренессанса / Д. Бартелеми, Ф. Браунштайн, Ф. Контамин, Ж. Дюби, Ш. де Ла Ронсьер, Д. Ренье-Болер. – Т. 2. – М.: Новое литературное обозрение, 2019. – С. 29.

²¹ История частной жизни. *Op.cit.*, с.30.

²² Hughes, Daine Owen. *Op.cit.*, P.16.

²³ Hughes, Daine Owen. *Op.cit.*, P.16.

²⁴ Григорий Турский, *Op.cit.*, 345.

²⁵ Ibidem, с.345.

кельи»²⁶, «с большим трудом и тщанием»²⁷ восстановил старинную часовню, в которой по преданию служил еще св. Мартин Турский, «собрал трех монахов»²⁸ и тем положил начало небольшому монастырю недалеко от города Тура. Нередко отец-настоятель и сам лично работал на строительстве монастырских зданий, иногда с риском для жизни. В «Житии св. Этельвольда» рассказывается о том, что святой был «великий строитель церквей и различных зданий и в то время, когда он был настоятелем, и когда был епископом»²⁹. Однажды во время строительных работ произошел несчастный случай: «огромный столп упал на него и сбросил в какую-то яму, и сломал ему почти все ребра с одного бока»³⁰, но святой выздоровел и продолжал заниматься обустройством подчиненных ему монастырей. Так, организовывая новый монастырь, для которого он специально купил землю, св. Этельвольд позаботился о том, чтобы монастырь получил не только «базилику»³¹, то есть большой собор, но и был обустроен «подобающим образом хозяйственными постройками»³².

Кроме того, настоятель монастыря отвечает за то, чтобы все члены его общины, приходящие в монастырь паломники, а в случае голода даже и жители окрестных деревень, имели пропитание в достаточном количестве. У св. Григория Турского находим рассказ о затруднительной ситуации, в которой оказался св. Лупкин: вокруг него, привлеченная святостью его жизни, собралась большая монашеская община, и настоятелю «не стало хватать средств для пропитания»³³ братии. Именно настоятель как отец и глава общины должен был искать деньги, и, согласно его житию, св. Лупкину помогло чудо:

²⁶ Ibidem, с. С.285

²⁷ Ibidem, с.285

²⁸ Ibidem, с.286

²⁹ Вульфстан Винчестерский. Житие св. Этельвольда. Пер.М.Р.Ненароковой // «Памятники средневековой латинской литературы. X-XI века». – М. Наука, 2011. – С 163.

³⁰ Ibidem, с.163.

³¹ Ibidem, с.165.

³² Ibidem, с.165.

³³ Св.Григорий Турский. Op.cit., с.187.

...Господь открыл ему место в глуши, где давным-давно было спрятано сокровище. Он пошел в это место один и принес в монастырь столько золота и серебра, сколько мог на себе унести; купив затем на эти деньги пропитания, кормил он большую братию, собравшуюся для служения Господу.³⁴

Как и отец-мирянин, настоятель монастыря заботится и об одежде, обуви и постелях своей общины. Бенедиктинский устав, пожалуй, наиболее известный устав средневековой Европы, определяет, что настоятелю нужно заботиться о «мере одежд ..., чтобы не были коротки, а были в пору»³⁵. Как отец-мирянин должен обеспечить детей необходимой им по возрасту одеждой, так и настоятель монастыря должен дать «всякому все необходимое: куколь, полукафтанье, сандалии, сапоги», но также и некоторые бытовые вещи, «ножичек, писало, иглу, полотенце, таблички для писания»³⁶.

В «Латинских беседах» Эльфрика Баты, выдающегося англосаксонского педагога рубежа X-XI вв., приводится диалог о личном имуществе монахов. Действующие лица не названы, но можно предположить, что разговаривают настоятель монастыря и маленькие мальчики-послушники. Вопросы, которые задает старший собеседник, а именно: «Мальчики, есть ли у вас одежда, которую вам нужно иметь?»³⁷, «Какой одежды вам сейчас не хватает?»³⁸, «Мой мальчик, есть ли у тебя хорошие и крепкие башмаки?»³⁹, соответствуют скорее образу заботливого

³⁴ Ibidem, с.187.

³⁵ Устав преподобного Венедикта Нурсийского // Древние иноческие уставы, собранные епископом Феофаном. – [Электронный ресурс]. – URL: https://azbyka.ru/otechnik/Feofan_Zatvornik/drevnie-inocheskie-ustavy/ (дата доступа: 28.11.2021).

³⁶ Ibidem.

³⁷ Эльфрик Бата. Латинские беседы. Пер. М.Р. Ненароковой. // Возлюблю слово как ближнего. Учебный текст в позднюю Античность и раннее Средневековье: исследование состава школьного канона III–XI вв. – М.: Индрик, 2017. – С.662.

³⁸ Ibidem, с.662.

³⁹ Ibidem, с.662.

и любящего отца, вникающего во все мелочи детского быта, чем строгого и недоступного главы монастырской иерархии.

Если члены мирской семьи заняты различными ремеслами, умножающими семейное достояние, и роль отца состоит в том, чтобы научить детей тому, что он сам умеет, обеспечить их инструментами и материалом для работы. Так, в средневековой Генуе обычно сыновья «обучались семейному ремеслу»⁴⁰. Свои первые деловые поездки будущие купцы совершали «вместе с отцами, дядями или старшими братьями»⁴¹, людьми, которым отцы могли передать свои полномочия. Собственно говоря, самостоятельная деятельность молодого человека могла начаться только с благословения и разрешения его отца. Так, член одной из влиятельнейших семей Генуи, молодой Фулько ди Кастелло не смог бы отправиться в качестве представителя своего дядюшки, Рубео делла Вольта, в Константинополь, если бы его отец не согласился с предложением родственника⁴².

Дети-миряне учатся приемам и тонкостям ремесла у отца, но и настоятель монастыря подчас показывает братии пример в труде. Так, по словам св. Григория Турского, св. Урс долго выбирал место для своих аскетических подвигов, но «основав сообщество монахов, ... принял в душе решение не ездить больше ни в какое другое место, а трудиться здесь трудами собственных рук со всей братией»⁴³. У Беды настоятель Эостервине также не чуждался физического труда:

Часто, идя куда-нибудь по причине заботы о монастырских делах, Эостервине встречал работающих братий. Он имел обыкновение тут же присоединяться к ним в их трудах: или, шагая по пашне, направлял

⁴⁰ Hughes, D.O. op.cit., p.17.

⁴¹ Ibidem, p.17.

⁴² Ibidem, p.17.

⁴³ Св.Григорий Турский. Op.cit., с.308

*рукоятку плуга, или обрабатывал молотом железо, или потрясал рукой веялку, или делал иное что-либо подобное*⁴⁴.

Главным делом жизни монахов является служение Богу, молитва. В обязанности настоятеля входит снабжение монастыря всем, что необходимо для церковных служб. Излагая историю двойного монастыря Беармут-Ярроу, в котором он вырос и провел всю свою жизнь, Беда Досточтимый обращает особенное внимание на стремление основателя и первого настоятеля Бенедикта Бископа «обеспечить свой монастырь всем необходимым»⁴⁵, причем здесь имеются в виду не одежда, обувь и еда, а «духовные сокровища»⁴⁶. В число этих «духовных сокровищ» входит все, что может украсить церковное здание и что является подспорьем в совершении богослужений: «украшения и иконы»⁴⁷ и «множество разного рода книг»⁴⁸, а также бесценные христианские святыни: «великое собрание св. мощей блаженных апостолов и христианских мучеников, которые вскоре наполнили столь великой благодатью многие церкви англов»⁴⁹.

Еще одной важной обязанностью главы семьи была защита прав своей семьи перед всеми, кто мог бы на них посягнуть, стремление получить привилегии, обеспечивающие ее более высокое положение или даже безопасность. Так, в Генуе XII в. была довольно напряженная политическая ситуация, и глава генуэзской семьи Камилла обратился с прошением к папе Римскому, чтобы добиться разрешения построить семейную церковь рядом со своим дворцом, объясняя свое желание заботой о безопасности членов семьи, когда они захотят присутствовать на богослужении⁵⁰.

⁴⁴ Беда Преподобный. *op.cit.*, с. 548.

⁴⁵ *Ibidem*, с.547

⁴⁶ *Ibidem*, с.547.

⁴⁷ *Ibidem*, с.547.

⁴⁸ *Ibidem*, с.547.

⁴⁹ *Ibidem*, с.547.

⁵⁰ Hughes D.O., *op.cit.*, p.10.

Сходным образом и настоятель монастыря был озабочен тем, чтобы обеспечить безопасность обители и защитить ее земли от посягательств знатных и могущественных соседей, а саму общину – от вмешательства церковных властей в ее дела и повседневную жизнь. Обособление монастыря, как и обособление мирской семьи, также достигалось обращением к папе Римскому. Так, упоминавшийся выше Бенедикт Бископ, настоятель монастыря Веармут-Ярроу, приложил немало усилий, чтобы добиться независимости для своей обители. Залогом такой независимости

... была грамота досточтимого папы Агафона, дающая привилегии монастырю <...> Грамота эта утверждала полную безопасность и независимость монастыря посредством пожалования ему вечного освобождения от вмешательства извне⁵¹.

Защита семьи и ее имущества от недоброжелателей имеет еще одну сторону, а именно: и отец-мирянин, и глава монашеской «семьи» контролируют контакты своих чад – по плоти и по духу – с внешним миром. Новые семейные связи, то есть заключение браков, в мирских семьях происходят с согласия и благословения отца, причем, например, в средневековой Генуе сын освобождался от опеки отца только в двадцать пять лет, часто будучи к тому времени уже сам женат⁵². В монастыре любой контакт с внешним миром происходит при посредстве настоятеля, и, согласно Уставу св. Бенедикта, если родственники монаха присылают ему что-то, совершенно не обязательно, что настоятель разрешит получить присланное именно ему: «Если можно то принять, в воле аввы состоит

⁵¹ Беда Преподобный. op.cit., с. 547.

⁵² Hughes D.O., op.cit., p.17.

приказать, кому то отдать; и брат, кому то прислано, не должен тем огорчаться, чтобы не дать места дьяволу»⁵³.

Главы семей, будь то мирская семья или монашеская община, несут и ответственность за нравственный облик своих близких. В представлении средневекового человека, если в доме обнаруживается какой-то непорядок, если домашние ссорятся между собой или впадают в смертные грехи, то «подавать жалобы и накладывать штрафы следует на их хозяина, то есть на хозяина дома»⁵⁴. Например, когда открылась супружеская измена невесток короля Франции Филиппа Красивого – Маргариты Бургундской и Бланки д'Артуа, французское общество осуждало не только принцесс-прелюбодеек, но и короля – за то, что он не смог выполнить по отношению к ним обязанности отца и не положил предел пороку в своей семье.

В Уставе св. Бенедикта большое внимание уделяется тому, как настоятель должен заботиться о духовном состоянии монахов: «Пусть не пропускает без внимания погрешностей и опущений, но как только они начнут показываться, с корнем да отсекает их, чтобы не усилились»⁵⁵. Однако, хотя действовать нужно решительно, настоятель должен учитывать, что община состоит из совершенно разных людей и к каждому нужен особый подход, «судя по их свойствам, или по их разумности»⁵⁶. И действительно, «необученных и беспокойных он должен обличать строго; послушных, кротких и терпеливых умолять – да преуспевают на лучшее; а нерадивых и презорливых да запретит запрещением»⁵⁷. При этом настоятель должен сочетать «строгость учителя»⁵⁸ с «нежным расположением отца»⁵⁹, чтобы те, кто осознал глубину своего падения, не впали в отчаяние, а, напротив, укрепились в мысли, что нужно

⁵³ Устав.... op.cit.

⁵⁴ История частной жизни. op.cit., p.51.

⁵⁵ Устав op.cit.

⁵⁶ Ibidem.

⁵⁷ Ibidem.

⁵⁸ Ibidem.

⁵⁹ Ibidem.

исправиться. В церковных песнопениях, посвященных автору Устава, прп. Бенедикту Нурсийскому, особо отмечается его умение наставить грешников на путь истинный: *Vagae mentis/ monachum repara*⁶⁰ – «Он исправил [букв. восстановил в прежнем виде] монаха, / имеющего непостоянный ум», то есть вразумил человека, неустойчивого в своих взглядах; *Fratrem verbere/ miserum/ virtute repara* – «Негодного брата/ бичеванием /Он с точки зрения добродетели/ Исправил»⁶¹. Для гимнографов прп. Бенедикт является тем мудрым наставником, *Qui miseros/ post peracta /flagitia /desperatos vita solet/ reparare venia* – «который дурных [монахов]/ Посредством причиненного бичевания/, Уже отчаявшихся в жизни, / Имеет обыкновение возвращать к милости»⁶².

В житиях и жизнеописаниях особо отмечаются случаи, когда настоятели восстанавливают во всей полноте исполнение Устава, то есть прилагают усилия к исправлению братии. Так, св. Григорий Турский в житии св. Бракхио особо отмечает, что тот как настоятель монастыря «занят восстановлением ... устава, который по небрежению [предыдущего] аббата очень плохо выполнялся»⁶³. Однако, заставляя других в точности исполнять устав, новый настоятель был строг и к себе: «Он ввел чистейшую жизнь и мужественно принуждал и других хранить целомудрие»⁶⁴. По отношению к братьям, стремившимся оказать ему послушание, св. Бракхио был сама кротость: «Речь его была мягкой, поведение вежливым»⁶⁵, но закоренелые грешники сталкивались с другой стороной личности настоятеля: «по отношению к нарушителям устава был

⁶⁰ *Analecta Hymnica Medii Aevi: Thesauri Hymnologici Prosarium. Die Sequenzen des Thesaurus Hymnologicus* H. A. Daniels. – Leipzig: Reissland, 1915. – Vol. 54. – P.52.

⁶¹ *Analecta Hymnica Medii Aevi: Prosarium Lemovicense* / ed. G. M. Dreves. – Leipzig, 1889. – Vol. 7. – P.146.

⁶² *Analecta Hymnica Medii Aevi: Sequentiae ineditae. Liturgische Prosen des Mittelalters* / ed. G. M. Dreves, S.J. – Leipzig: Reissland, 1891. – Vol. 10. – P.142.

⁶³ Св.Григорий Турский. *Op.cit.*, с.272.

⁶⁴ *Ibidem*, с.272.

⁶⁵ *Ibidem*, с.272.

он так суров, что про него некоторые думали, что он жестокий человек»⁶⁶. Как пишет Беда, Эостервине, один из настоятелей Веармута-Ярроу, пройдя все ступени монашеской иерархии и возглавив монастырь, также должен был исправлять заблудших, что он и делал: он, «когда находил это полезным, наказывал грешников в соответствии с монастырским уставом»⁶⁷. Однако «по обычаю любви, свойственному ему от рождения»⁶⁸, молодой настоятель предпочитал разговаривать с провинившимися, а не подвергать их наказаниям: «он ревностно увещал братьев, чтобы никто не желал грешить, и не помрачал бы сияющий свет его лица облаком своего беспокойства»⁶⁹. Как видим, и св. Бракхио, и Эостервине имели дело с монахами, которые, хотя и совершали какие-то прегрешения, но все-таки хотели исправиться, поэтому к ним не нужно было применять такую крайнюю меру, как «запрещение»⁷⁰. Однако как отцу-мирянину приходилось сталкиваться с испорченностью и неповиновением детей, так и настоятель, особенно получая в управления новый для себя монастырь, подчас сталкивался с недопустимым поведением братии и был вынужден идти на крайние меры. Так, в «Житии св. Этельвольда» Вульфстан Винчестерский сообщает, что, прибыв в Старый Монастырь в Винчестере, святой обнаружил там серьезные нарушения устава:

А были тогда в Старом Монастыре ... каноники, нечестивые и преступные, охваченные превозношением, дерзостью и любовью к роскоши, до того, что некоторые из них отвергали служение миссы по ее

⁶⁶ Ibidem, с.272.

⁶⁷ Беда Преподобный. op.cit., с. 548.

⁶⁸ Ibidem. с. 548.

⁶⁹ Ibidem. с. 548.

⁷⁰ Устав... op.cit.

*порядку, отсылали прочь жен, на которых беззаконно женились, и принимали других, непрерывно предавались обжорству и пьянству*⁷¹.

Св. Этельвольд понял, что исправить столь порочных людей невозможно, и потому применил к ним самую суровую меру: он «как можно скорее изгнал отвратительных кощунников из монастыря»⁷². При всей тяжести наказания настоятель действовал в полном соответствии с уставом св. Бенедикта: «Эпитимия должна быть соразмеряема с виной, и определение это зависит от суда аввы»⁷³.

Однако св. Этельвольд не всегда поступал так жестко. Он, как предписывалось Уставом св. Бенедикта, предпочитал соединять строгость с милосердием. В ситуации, когда один из монахов его общины «по бесовскому внушению впал в соблазн воровства»⁷⁴, св. Этельвольд, собрав всех насельников монастыря, «мягко попросил, чтобы если кто знает о себе, что он совершил кражу, пусть, с Божиим благословением, как можно скорее возвратит ту вещь или оставит в таком месте, где ее можно найти»⁷⁵, то есть не только предложил согрешившему легкий и простой путь исправления своей ошибки, но и дал ему возможность не открыть свое имя братьям, чтобы избежать их осуждения. Однако грешник упорствовал и не раскаялся в течение трех дней, которые святой дал ему на осознание своего греха. Только убедившись, что грешник не собирается каяться, св. Этельвольд «обратился с грозной речью в капитуле перед всем множеством братий»⁷⁶ и выразил свое «негодование»⁷⁷. Когда же вор «исповедал ему наедине, что это он виновен и что он совершил кражу»⁷⁸, отношение к нему святого совершенно переменилось: св. Этельвольд

⁷¹ Вульфстан Винчестерский. Op.cit., с.163.

⁷² Ibidem, с.163.

⁷³ Устав ... op.cit.

⁷⁴ Вульфстан Винчестерский. Op.cit., с.168.

⁷⁵ Ibidem. с. 168.

⁷⁶ Ibidem. с. 168.

⁷⁷ Ibidem. с. 168.

⁷⁸ Ibidem. с. 169.

заговорил с ним ласково, по-отечески, «по своему обычаю милостиво прощать кающихся и плачущих и сострадать им с глубоким милосердием»⁷⁹.

Желание избегать недовольства, вражды и конфликтов в замкнутом сообществе и с одинаковой любовью относиться ко всем близким естественно и для отца-мирянина, и для настоятеля монастыря. Как предписывает Устав св. Бенедикта, «да будет у аввы одинаковая ко всем любовь»⁸⁰, «не должен он смотреть на лица»⁸¹. Особенно подчеркивается тот факт, что прошлое не должно влиять на отношение настоятеля к насельникам разного социального происхождения: «знатного [не] предпочитать обратившемуся из рабства»⁸². Беда отмечает «одинаковое отношение доброго настоятеля»⁸³ Бенедикта Бископа и к своему близкому родственнику Эостервине, поступившему в монастырь, и к братьям невысокого происхождения, но и сам Эостервине «не искал себе перед прочими никакой почести по причине кровного родства с настоятелем или знатного происхождения»⁸⁴.

Перенесение модели семьи из мирской жизни в жизнь Церкви, в частности в условия монашеской общины, как видим, оказалось удачным. Настоятель монастыря занял место главы семьи в сознании пришедших к нему людей, выполняя те же функции, что и отец-мирянин: он заботился о жилье, пропитании и одежде для своих духовных детей, становился их наставником в вопросах внутренней жизни и богослужения, помогал им совершенствовать себя нравственно — как словом, так и при помощи взысканий. Можно предположить, что сходство отца-мирянина и настоятеля монастыря психологически облегчало переход из мира в

⁷⁹ Ibidem. с. 169.

⁸⁰ Устав ..., op.cit.

⁸¹ Ibidem.

⁸² Ibidem.

⁸³ Беда Преподобный. op.cit., с. 547.

⁸⁴ Ibidem, с. 547.

монастырь и было одной из причин, пусть и неявной, расцвета христианского монашества и устойчивости монастыря как формы жизни.

ИСТОЧНИКИ

1. *Analecta Hymnica Medii Aevi: Prosarium Lemovicense* / ed. G. M. Dreves. – Leipzig, 1889. – Vol. 7. – 302 pp.
2. *Analecta Hymnica Medii Aevi: Sequentiae ineditae* / ed. G. M. Dreves. – Leipzig, 1890. – Vol. 9. – 286 pp.
3. *Analecta Hymnica Medii Aevi: Sequentiae ineditae. Liturgische Prosen des Mittelalters* / ed. G. M. Dreves, S.J. – Leipzig: Reiland, 1891. – Vol. 10. – 354 pp.
4. *Analecta Hymnica Medii Aevi: Thesauri Hymnologici Prosarium. Die Sequenzen des Thesaurus Hymnologicus H.A. Daniels.* – Leipzig: Reiland, 1915. – Vol. 54. – 428 pp.
5. Беда Преподобный. Жизнеописание пяти отцов-настоятелей // Интеллектуальные традиции античности и Средних веков (исследования и переводы) / Сост. и общ. ред. М. С. Петровой. – М.: Кругъ, 2010. – С. 541-564.
6. Вульфстан Винчестерский. Житие св. Этельвольда. Пер. М.Р. Ненароковой // «Памятники средневековой латинской литературы X-XI века». – М.: Наука, 2011. – С. 154-181.
7. Устав преподобного Венедикта Нурсийского // Древние иноческие уставы, собранные епископом Феофаном. – [Электронный ресурс]. – URL: https://azbyka.ru/otechnik/Feofan_Zatvornik/drevnie-inocheskie-ustavy/ (дата доступа: 28.11.2021).
8. Эльфрик Бата. Латинские беседы. Пер. М.Р. Ненароковой. // Возлюблю слово как ближнего. Учебный текст в позднюю Античность и раннее Средневековье: исследование состава школьного канона III–XI вв. – М.: Индрик, 2017. – С. 626-669.
9. *Vita Patrum* / Житие отцов. Св. Григорий Турский. Отец Серафим (Роуз). – М.: «Русский паломник», 2005. – 413 с.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абрамович, М. Л. Супруги, их родные и близкие в южноитальянском городе Высокого Средневековья (X–XIII вв.) // Человек в кругу семьи: очерки по истории частной жизни в Европе до начала Нового времени / под ред. Ю.Л. Бессмертного. – М.: Изд. центр Рос. гос. гуманитар. ун-та, 1996. – С. 103-135.
2. Габдрахманов, П. Ш. Средневековые крестьяне и их семьи: Демографическое исследование французской деревни в VIII–XI вв. (по данным грамот) / П.Ш. Габдрахманов. – М.: Памятники исторической мысли, 1996. – 246 с.
3. Дюби, Ж. Структура семьи в средневековой Западной Европе / Ж. Дюби. – М.: Наука, 1970. – 8 с.
4. История частной жизни: в 5 т. Под общей редакцией Ф. Арьеса и Ж. Дюби. Европа от феодализма до Ренессанса / Д. Бартелеми, Ф. Браунштайн, Ф. Контамин, Ж. Дюби, Ш. де Ла Ронсьер, Д. Ренье-Болер. – Т. 2. – М.: Новое литературное обозрение, 2019. – 784 с.
5. Hughes, D. O. Urban Growth and Family Structure in Medieval Genoa / D.O. Hughes // *Past & Present.* – Iss. 1. – No. 66. – 1975. – Pp. 3-28.
6. Lim, G. In the Name of the (Dead) Father: Reading Fathers and Sons in Havelok the Dane, King Horn, and Bevis of Hampton / G. Lim // *The Journal of English and Germanic Philology.* – Vol. 110. – No. 1 (January 2011). – Pp. 22-52.

AN ABBOT AS THE FATHER OF THE MONASTIC COMMUNITY

M.R.Nenarokova

The article focuses on the monastery as a model of the medieval lay family and the abbot as the father of the monastic family. The analysis of the texts shows that the functions of the abbot, recorded in the Rite of St. Benedict and reflected in numerous medieval texts, largely overlap with the functions of a lay father.

Key Words: *Middle Ages, monastery, family, abbot, father.*

УДК 821.133.1.09"18"

БИОГРАФИЧЕСКИЙ ПРОТОТИП И ЕГО ВОПЛОЩЕНИЕ В ДОКУМЕНТАЛЬНО-ХУДОЖЕСТВЕННОМ ДИСКУРСЕ ЖОРЖ САНД

Попова А.В.

Донецкий государственный университет

В статье рассмотрена проблема соотношения в произведении искусства личного опыта творца и художественного вымысла. Сравнительный анализ образов каноника («Консуэло», 1842) и маркиза де Буа-Доре («Прекрасные господа из Буа-Доре», 1858) с портретами их прототипа, аббата де Бомона, данными в автобиографии писательницы («История моей жизни», 1855) и в ее биографическом сочинении «Мой двоюродный дедушка» (1876), раскрывает принципы трансформации реальности в художественный образ, показывает, как авторский идиостиль проявляется в тексте, независимо от его жанровой принадлежности и формы повествования. Все четыре образа строятся по характерной для Жорж Санд схеме, которая предполагает подробную портретную характеристику персонажа в интерьере, с непременно описанием не только его внешности, но и костюма, а также жилища и образа жизни. При внешнем сходстве структурных элементов психологическая достоверность изображаемого достигается за счет варьирования точек зрения.

Ключевые слова: *Жорж Санд, факт и вымысел, художественный образ, автобиография.*

*... нет ничего более далекого от реальности, чем то, что
выглядит наиболее правдоподобным в произведении искусства.*

Жорж Санд

Представление о творческой деятельности художника как о подражании природе (мимесис), возникшее в античности и воспринятое

затем европейским искусством, по-разному интерпретировалось в различные культурные эпохи. В зависимости от доминировавших в тот или иной период эстетических систем, диапазон трактовок сущности художественного творчества простирался от понимания мимесиса как подражания природе в готовых формах до утверждения способности художника творить подобно самой природе. Во Франции особую актуальность проблема мимесиса приобретает в середине XIX века, когда совершается переход от романтической эстетики к реалистической. Настойчивое требование отображения «правды жизни» в искусстве, звучавшее в программных текстах Ф. Денуайе и Э. Дюранти (статьи в журналах «Артист» и «Реализм» (1851-1857), открытое письмо Шанфлэри Жорж Санд «О реализме» (*Du réalisme*, 1855), его же сборник «Реализм» (*Le réalisme*, 1857)) вызывает дискуссии в литературной среде и находит полемический отклик в творчестве Жорж Санд этого периода. Итогом ее размышлений становится статья «Реализм» в газете «Курье де Пари» от 8 июля 1857, которой предшествовала переписка с Шанфлэри, начавшаяся в 1853-м году и длившаяся вплоть до 1860-го [13]. Отголоски этих споров слышны и в предисловиях, написанных Жорж Санд к текстам, вошедшим в 9-ти томное иллюстрированное собрание ее сочинений, издававшееся с 1851 по 1856-й годы. Они представляют собой однотипные по форме и тематике краткие предуведомления (*notice*), которые Д. Занон характеризует как отдельный микрожанр [22]. В них автор неизменно затрагивает тему природы творчества, а также соотношения в произведении искусства личного опыта творца и художественного вымысла. Особенно настойчиво писательница отрицает какие бы то ни было параллели между героями своих произведений и реальными людьми, подчеркивая случайность всех совпадений. Дважды она упоминает о встрече автора с человеком, узнавшим себя в герое романа и возмущенным обнаруженными «неточностями». Сначала в первой главе романа

«Пиччинино» (*Le Piccinino*, 1847) описывается разговор с некой старой крестьянкой, укоряющей автора романа «Грех господина Антуана» (*Le Pêché de Monsieur Antoine*, 1841) за клевету на нее саму и на ее хозяина («Звать-то меня вовсе не Жанилла, а Женни, и дочки у меня никакой нет, и вовсе я своего барина за нос не вожу, и барин мой блузы не носит, это уж вы приврали, я его в блузе и не видывала! –и т. д. и т. д.» [6, т. 7, с. 320]), а затем Жорж Санд снова возвращается к этому эпизоду в кратком предисловии к новому изданию романа «Грех господина Антуана», написанном в 1853-м году («Она была уверена, что я решил изобразить хозяина замка и ее саму. Она слышала о книге. Ей сказали, что там нет ни слова правды» [20, р. 3]).

Думается, такая настойчивость не случайна и свидетельствует о продолжении заочной полемики с Шанфлёр. который видел достоинство живописи Курбе, в частности, и в том, что прототипы изображенных на них персонажей узнают себя в художественных образах и подтверждают их полное соответствие оригиналу. «Эту ясность Шанфлёр, – по мнению И. Донэ, – обнаруживает в сюжете <...>, а также в манере, чья верность тем убедительнее, что о ней говорят не эксперты, а сами персонажи картины, виноградари и хлеборобы Орнана, которые по поводу «Каменотесов» заявили художнику, что даже если он нарисует еще сто картин, у него вряд ли получится “более правдивая”» [11, р. 33]. Жорж Санд, напротив, считает такое сближение проявлением неискренности наивных читателей («les lecteurs naïfs» [18, р. 1]), не имеющих представления о соотношении правды и вымысла в произведении искусства. Она решительно разграничивает правду жизни и правду искусства, подчеркивая определяющую роль фантазии в создании художественного текста. Категориям правды (*le vrai*) и реальности (*le réel*), реального (*réel*) в предисловиях, написанных в 50-е годы,

противопоставлены фантазия (*la fantaisie*), вымысел (*la fiction, l'invention*) и воображение (*l'imagination*).

Не отрицая взаимосвязи искусства с действительностью, писательница настаивает на преобразующем характере творческого воображения. И если Шанфлёр в статье «Авантюрист Шаль» (*L'Aventurier Challes*, 1854), сравнивая дагерротип с картиной, говорит о работе художника, как об интерпретации реальности [9, р. 572-575], то Жорж Санд в предисловиях к романам «Франсуа-найденыш» (*François le Champi*, 1848) и «Замок в пустыне» (*Le Château des désertes*, 1851, пред. 1853), называет процесс творения превращением (*la transformation*): «Да, все зависит от умения преображать (*œuvre de transformation*)»¹; «Художественная литература начинается с преображения (*par transformer*) реальности [19, р. 2]. Он описан как преобразование в художественные образы смутных видений, возникающих в сознании творца при соприкосновении с реальными объектами. Д. Занон отмечает, что в этих предисловиях моменты творческого озарения напоминают сеанс магии, а сама писательница предстает, волшебницей, обладающей даром особого видения и превращения материи в идею [22].

В романе «Жан де ла Рош» (*Jean de la Roche*, 1859), предостерегая читателей от чрезмерного интереса к технической стороне творчества, Жорж Санд призывает видеть в искусстве не набор приемов, а воплощение замысла творца. Обращение к наглядным примерам из живописи, утверждение права художник, не погрешив против правды жизни, изображать прекрасное и возвышенное, вновь отсылает к полемике с адептами реалистической эстетики, отстаиваемой Курбе и Шанфлёри. Писательница настаивает на том, что художественном образе – это, прежде

¹ В русском переводе этот существенный момент ускользает, так как фраза, характеризующая искусство, - «Oui, c'est une œuvre de transformation!», переведена как «Да, все зависит от умения перевоплощаться» [6, т. 6, с. 652], что, на наш взгляд, искажает авторскую мысль, смещая акцент с акта творения как превращения реальности в произведение искусства на технику, умение художника перевоплощаться.

всего, плод воображения, а не воспроизведение реальных прототипов: «не ищите среди своего окружения имена или черты тех, кто послужил им [персонажам – А.П.] моделями. Конечно, они реально существуют <...>, но изображенные настоящим художником, эти модели, великие или заурядные, ужасающие или милые, обретают новую жизнь в виде ярких обобщенных образов и бессмертных типов» [18, p. 946].

Однако пристальный интерес к проблеме соотношения правды и вымысла продиктован не только полемикой с Шанфлёр и его группой. Осенью 1847-го года, приступив к написанию собственной автобиографии, Жорж Санд также столкнулась с дихотомией правда/вымысел. Первая глава «Истории моей жизни» (*Histoire de ma vie*, 1855) помимо размышлений о границах допустимой откровенности, содержит критику недобросовестных биографов, отождествлявших писательницу с героинями ее романов². Санд замечает, что художественные произведения не могут служить источником информации о реальной жизни их автора, поскольку нельзя просто так перенести (*transporter*) вымысел из романа в реальность [17, v. 1, p. 13-14]. Это утверждение созвучно фразе из написанного примерно в то же время предисловия к роману «Замок в пустыне», где она рассуждает о том, что реальность не может существовать в произведении искусства в ее изначальном и неизменном виде: «Этот роман позволил мне еще раз утвердиться во мнении, что все реальное, будучи перенесено (*transporté*) в плоскость вымысла, появляется там лишь на мгновение, чтобы тотчас исчезнуть, так как его трансформация совершенно неизбежна [19, p. 1]». Используемые в обоих

² Сомнения относительно продуктивности внешне диаметрально противоположного, но, по сути, тождественного, ставящего знак равенства между автором и его героями, подхода к анализу литературного произведения, писал М.М. Бахтин в работе «Автор и герой в эстетической деятельности»: «Самым обычным явлением даже в серьезном и добросовестном историко-литературном труде является черпать биографический материал из произведений, и, наоборот, объяснять биографией данное произведение, причем совершенно достаточными представляются чисто фактические оправдания, то есть попросту совпадение фактов жизни героя и автора, производятся выборки, претендующие иметь какой-то смысл, целое героя и целое автора при этом совершенно игнорируются; и следовательно, игнорируется и самый существенный момент — форма отношения к событию, форма его переживания в целом жизни и мира» [1, с. 36-37].

случаях производные от глагола «переносить/перемещать» (*transporter*) акцентируют недопустимость механического перемещения объектов из одного мира в другой. Следовательно, глубоко ошибаются, по мнению Жорж Санд, те, кто узнает себя в персонажах ее сочинений.

Писательница настаивает на принципиальной нетождественности реального лица литературному герою. Не отрицая, что, в основе всякого искусства лежат личный опыт автора или достоверно известные ему жизненные факты, она уверена, что, просто копируя действительность, нельзя создать убедительный художественный образ: «Персонажи романа – это не лица, фигуры, списанные с натуры. Нужно узнать тысячи человек, чтобы изобразить одного единственного. Если же вы изучили только одного и на этом основании решили создать верный типаж, он ни на что не будет похож, и покажется невозможным» [17, v. 1, p. 623]. Персонажи художественных произведений, рождаясь из наблюдения за множеством реальных людей – персон, – в сознании творца подвергаются художественной трансформации и помещаются в пространство текста, которое всегда – пространство вымысла, сколь бы правдоподобными не казались его составляющие. Более того, чтобы казаться правдоподобным, вымысел должен быть как можно более далек от реальности. Эту мысль в двух зеркальных формулировках Жорж Санд высказывает в предисловии к роману «Консуэло» (*Consuelo*, 1842, пред 1854) («все самое невероятное (impossible), что есть в моей книге, это как раз то, что произошло в реальной жизни³» [16, p. 4]) и в первой главе части третьей «Истории моей жизни», где речь идет о том же романе («нет ничего более далекого от реальности, чем то, что кажется наиболее правдоподобным в произведении искусства» [17, v. 1, p. 623]).

³ Здесь и далее текст романа на русском языке цитируется в переводе А. Бекетовой по изданию: Жорж Санд. Собр. соч.: В 9 т. Л.: Худож. лит., 1971–1976.[6].

Сама Жорж Санд определяет прием, которым пользуется для создания художественных образов, как шаржирование: («В интересах романа, я утрировала (*beaucoup chargé*) сходство» [17, v. 1, p. 621]) и далее развивает мысль, проводя параллель с актерской игрой: «Это совершенно так же, как с актерской игрой, которая выглядит убедительной на сцене лишь в том случае, если она изрядно преувеличивает или преуменьшает реальность» [17, v 1, p. 622]. Помимо наблюдения за множеством реальных людей и придания художественной выразительности образу, важное значение имеет также логика характера, без которой роман перестанет быть романом и станет таким же бесформенным, как сама жизнь: «все пойдет вкривь и вкось, как в жизни» [там же]. Обращаясь к жизненным аналогиям и оперируя такими обиходными понятиями как реальность, истина, вымысел, фантазия, воображение и даже тайна, она интуитивно подходит к мысли о природе эстетического объекта, порождаемого реальностью, но к ней не сводимого и об эстетической деятельности как придании формы текучей материи жизни. Спустя почти столетие М.М. Бахтин назовет это вненаходимостью, которая позволяет авторскому сознанию «извне объединять, оформлять и завершать событие» [1, с. 33], а отношение автора к герою охарактеризует как «отношение напряженной вненаходимости автора всем моментам героя <...>, позволяющей собрать всего героя, который изнутри себя самого рассеян и разбросан в заданном мире познания и открытом событии этического поступка, собрать его и его жизнь и восполнить до *целого* теми моментами, которые ему самому в нем самом недоступны» [2, с. 41]. Завершенность является одним из главных условий превращения действительности в эстетический объект, помимо его опознанности и оформленности в материале, а воображаемый мир отличается от реальности тем, что он дан художнику в своей целостности и полноте.

Представления Жорж Санд о природе воображаемого созвучны также идеям Мориса Бланшо о литературном тексте как альтернативной нашему миру действительности, высказанным им в эссе «Литература и право на смерть» (*La Littérature et le droit à la mort*, 1948). По мнению философа, воображаемый мир отличается от реальности тем, что он дан нам в своей полноте и завершенности: «Воображаемое – это не странная область, расположенная по ту сторону мира, оно и есть мир, но мир как целое, как все. Поэтому-то его и нет в мире, так как оно само – мир, схваченный и осуществленный как целое тотальным отрицанием всех отдельных реальностей, находящихся в нем, вынесением их вне игры, в отсутствие» [3, с. 26].

У Жорж Санд эта разница особенно отчетливо видна при сопоставлении образа аббата де Бомона (1750-1823), двоюродного деда писательницы по отцовской линии, созданного ею в «Истории моей жизни» и коротком биографическом очерке «Мой двоюродный дед» (*Mon grand-oncle*, 1876) с его литературными интерпретациями в романах «Консуэло» (1842) и «Прекрасные господа из Буа-Доре» (*Les beaux messieurs de Bois-Doré*, 1858). С аббатом де Бомоном Аврора познакомилась в поместье своей бабушки, приходившейся ему единоутробной сестрой. На момент их первой встречи в 1811-м году ему было шестьдесят пять лет, тогда как будущей писательнице – всего семь. Впоследствии они регулярно виделись в Париже во время традиционных семейных обедов. Общение прекратилось незадолго до замужества Авроры, в 1822-м году, за год до смерти аббата, из-за размолвки между ними. В автобиографии Жорж Санд конструирует образ своего родственника на основании отрывочных детских воспоминаний и разрозненных документальных свидетельств, имеющих в ее распоряжении. Он показан таким, каким видится маленькой девочке, которая, в силу своего возраста не может в полной мере оценить

интеллектуальный потенциал и нравственные достоинства бабушкиного окружения, фиксируя, прежде всего, внешний вид пожилых людей, кажущуюся старомодной одежду, а также окружающую обстановку. На ее восприятие влияет и отношение к аристократической родне отца плебейки-матери, которая насмешливо именует подруг своей свекрови «старыми графинями»⁴.

Закономерно, что сразу же после публикации в 1854-м году первых частей автобиографии в «Ла Пресс», Жорж Санд получает письма с указанием на разного рода неточности, допущенные в изображении аббата де Бомона, от людей, лично его знавших. Так, библиотекарь сената П.А. Вьейар де Буа Манжу решительно не соглашается с чрезмерным, по его мнению, восхвалением более чем скромного поэтического дарования г-на де Бомона, а Виржини Казо, воспитанница аббата и племянница его экономки, укоряет писательницу за придание своему благодетелю, которого она знала как человека строгих добродетелей, совершенно несвойственных ему черт либертена [7, р. 112-113]. В 1875-м году г-жа Казо напишет собственную версию биографии аббата де Бомона и пришлет ее писательнице. Ознакомившись с этой рукописью, Жорж Санд создает короткий биографического очерк «Мой двоюродный дед», в котором, на основании вновь открывшихся фактов, существенно корректирует образ аббата, запечатленный в «Истории моей жизни», и свое отношение к нему.

В новой версии аббат предстает человеком острого ума и невероятной широты души, добродетельным, заботливым до самоотречения, отважным и способным на решительные поступки. Вместо дружеского шаржа, набросанного легкими, размашистыми мазками, получается парадный портрет, имеющий столь же мало общего с

⁴ Подробнее о восприятии старости Жорж Санд и способах ее изображения см.: Попова А.В. Текст как пространство возможного: биографический факт и художественный вымысел в изображении старости у Жорж Санд [4].

оригиналом, как и предыдущий. Оба они одинаково далеки от реального прототипа, о чем свидетельствуют разыскания французского литературоведа Д. Желлини, родом из коммуны Тартас в департаменте Ланды, где находился приход аббата де Бомона, которая приводит документальные свидетельства того, что он был авторитарным, раздражительным и не очень порядочным человеком, стремившимся единолично управлять всеми делами прихода, не считаясь с местными обычаями и мнением прихожан [15].

Жорж Санд заключает новую биографию аббата словами: «Этот портрет следует переделать» [17, v. 2, p. 496], определяя тем самым, по замечанию Ф. Александр, статус всякого биографического сочинения, как текста-палимпсеста, обреченного на бесконечную «переделку» [7, p. 116]. Широкие возможности для этого дает художественный текст, фикциональный характер которого позволяет автору бесконечно варьировать образ, показывая его с разных сторон, раскрывая все новые и новые грани личности. Кроме того, литературный персонаж, существующий в творящем сознании автора в своей полноте и завершенности, оказывается более убедительным, чем персонаж биографический, данный автору лишь в его внешних проявлениях и никогда до конца им не познаваемый.

Иллюстрацией вариативности художественных интерпретаций биографического прототипа могут служить два романных образа — каноника («Консуэло») и маркиза де Буа-Доре («Прекрасные господа из Буа-Доре»). На первый взгляд, между ними мало общего: они принадлежат разным эпохам, отличаются происхождением, ведут непохожий образ жизни, у них разная внешность и пристрастия. И если, создавая образ каноника в романе «Консуэло», Жорж Санд, по ее собственному признанию, в качестве модели использовала именно г-на де Бомона («Я часто думала о нем, набрасывая портрет некого каноника, который очень

полюбился читателям романа «Консуэло»: такой же внебрачный ребенок знатной особы, он был человеком запальчивым, лакомкой, насмешником, ценителем изящных искусств, любителем роскоши, чистосердечным и лукавым, одновременно раздражительным и добродушным» [17, v. 1, p. 622]), то образ маркиза де Буа-Доре, соратника Генриха IV, отчаянного модника и страстного поклонника «Астреи» О. д'Юрфе, кажется чистейшим вымыслом («la fantaisie pure»). Однако при ближайшем рассмотрении у персонажей обнаруживается много общего. Эти образы строятся по одной и той же узнаваемой схеме (здесь и далее выделено мной – *А.П.*):

Каноник («Консуэло»)	Аббат (История моей жизни))	Маркиз (Прекрасные господа...))
Одежда		
...sur ses genoux couverts d'une culotte de satin noir à boucles d'argent [17, v. 3, p. 44] ...sa noble corpulence enveloppée d'une excellente douillette de soie puce, ouatée et piquée [там же]	Il était toujours en culottes de satin noir , en souliers à boucles [18, v. 1, p. 621] ...il mettait par dessus son habit sa grande douillette de soie violette piquée et ouatée [там же]	Les braies en cerceau firent place à la culotte large et flottante , obéissant à toutes les inflexions du corps [22, v. 1, p. 41] ...ses habits, rembourrés pour masquer les creux que l'âge avait faits à ses épaules et à ses jambes [22, v. 1, p. 91]
Жилище		
Il l'avait rendue confortable et même luxueuse [17, v. 3, p. 47] ...d'un escalier fort doux, couvert d'un beau tapis de Turquie... [17, v. 3, p. 44]	...son intérieur était d'un vieux luxue confortable [там же] ...il y avait tant de rideaux, de tentures, de paravens, de draperies et de tapis pour défendre à l'air extérieur de s'introduire par la moindre fissure [18, v. 1, p. 663]	...le logis de garçon était arrangé, tapissé et orné avec un luxe [22, v. 1, p. 64] Il y avait partout, sur les dalles, de bonnes revêches de Berry, et, sur les planchers, d'autres tapis plus riches de la manufacture d'Aubusson ; enfin, dans le salon et dans la chambre à coucher du maître, des tapis de Perse du plus grand prix [там же]

Портреты каноника и маркиза, включающие помимо описания внешности также вещный мир, окружающий персонажей, содержат такие

повторяющиеся элементы, как старомодная одежда, парик и запах пудры или духов, комфортные интерьеры с великолепной мебелью, а также изысканные трапезы и длительные застольные беседы. Это – структурообразующие компоненты образа аббата де Бомона, которые есть и в его биографической, и в художественной версии. Каноник, аббат и маркиз подчеркнуто красивы, все трое тщательно заботятся о своем внешнем виде, завивают волосы или носят парик, пудрятся и пользуются духами. Маркирующие детали одежды – панталоны («*une culotte de satin noir*») и мягкое стеганое пальто («*douillette de soie <...> piquée et ouatée*»). В характеристике интерьеров преобладает описание мебелировки, ее удобства, стиля, дороговизны («*confortable et même luxueuse*»; «*d'un vieux luxe confortable*»; «*orné avec un luxe*»; «*on se meuble somptueusement*»). Особое внимание уделяется коврам и каминам, создающим уют в жилище. Всем троим присущ интерес к гастрономии, а их излюбленная форма досуга – застолье, сопровождаемое неспешными беседами и детальным обсуждением достоинств и недостатков блюд.

Вместе с тем романские образы гораздо тщательнее и подробнее проработаны, в них появляются детали, которых нет в биографических текстах.

«Консуэло»	«Прекрасные господа из Буа-Доре»
Sa jambe bien faite et dont il était un peu vain, chaussée d'un bas violet bien tiré et bien transparent, reposait sur un coussin de velours , et sa noble corpulence enveloppée d'une excellente douillette de soie puce, ouatée et piquée, s'affaissait délicieusement dans un grand fauteuil de tapisserie où nulle part le coude ne risquait de rencontrer un angle, tant il était bien rembourré et arrondi de tous côtés [17, v. 3, p. 44].	Tandis que sa perruque reposait sur la table et que ses habits, rembourrés pour masquer les creux que l'âge avait faits à ses épaules et à ses jambes, gisaient épars sur les fauteuils, son gros corps, aminci de moitié, dessinait ses contours anguleux sous un lodier ou couvre-pied de satin blanc, rehaussé d'armoiries en cannetille d'argent aux quatre coins [22, v. 1, p. 91].
Assise auprès de la cheminée qui flambait et pétillait derrière le fauteuil du maître, dame Brigide, la gouvernante préparait le café avec un recueillement religieux [там же].	Les grandes cheminées , toutes revêtues de fonte dans l'intérieur de l'âtre, envoyaient une vive chaleur dans les vastes appartements [22, v. 1, p. 28].

Так, в «Консуэло» упоминание стеганого пальто каноника на ватной подкладке сопровождается описанием бархатной подушки, на которой покоится его нога и мягкого, хорошо набитого (*rembourré*) кресла с гобеленовой обивкой, в котором утопает его изнеженное тело. Набивная же одежда маркиза, призванная скрыть его старческую худобу («*ses habits, rembourrés pour masquer les creux que l'âge avait faits à ses épaules et à ses jambes*»), изображена лежащей в спальне рядом с набивным стеганым покрывалом («*un lodier ou couvre-pied de satin blanc*»). Наличие в интерьерах ковра усиливает атмосферу обволакивающего уюта, причем, если в «Истории моей жизни» Жорж Санд ограничивается простой констатацией факта («там было столько <...> ковров» [17, v. 1, p. 663]), то в романах она дает более пространные описания: слуга каноника поднимается «по двенадцати ступенькам пологой лестницы, покрытой превосходным турецким ковром» [16, v. 3, p. 44]; полы в холостяцком гнездышке маркиза покрывают «беррийски[е] шершавчик[и], <...> более дорогие ковры Обюссонской мануфактуры, <...> дорогие персидские ковры» [21, v. 1, p. 64]. Ковер сопряжен также с общим для всех интерьеров мотивом тепла, который актуализируется упоминанием жарко горящего камина⁵: в доме каноника он пылает и потрескивает [16, v. 3, p. 44]; а в замке маркиза «большие каминны <...> жарко нагревали просторные комнаты» [21, v. 1, p. 28]).

В романских описаниях застолий их главные составляющие, упоминаемые в биографическом тексте — изысканность, изобилие и длительность — также нюансируются и получают дополнительное смысловое звучание. Уточняется их продолжительность («завтрак <...> тянулся добрых два часа» [16, v. 3, p. 76]; «на то, чтобы попробовать все, ушло два часа.» [21, v. 1, p. 81]), дается оценочная характеристика

⁵ Здесь и далее текст романа на русском языке цитируется в переводе И. Луккарт по изданию: Жорж Санд. Прекрасные господа из Буа-Доре. — М. : Мир книги, Литература, 2009.[5].

изоощренному меню («Ужин был превосходный и необыкновенно обильный (*d'une abondance inouïe*)» [16, v. 3, p. 50]); «Ужин, хотя очень интимный, был сервирован с неслыханной роскошью. (*un luxe inouï*)» [21, v. 1, p. 308]), конкретизируется перечень блюд: «жареный фазан» [16, v. 3, p. 44], «две бутылки старого золотистого вина» [там же]; «фаршированные перепела, суп из креветок, выпечка, марципаны, начиненные ароматизированными кремами нескольких видов, бисквиты с шафраном и гвоздикой, тонкие французские вина, причем старое иссуденское могло соперничать с лучшими сортами бургундского, а также нежные десертные вина из Греции и Испании» [21, v. 1, p. 80].

Наибольшей степени такая детализация достигает в романе «Прекрасные господа из Буа-Доре». То, что в «Истории моей жизни» просто называется, а в «Консуэло» дается в описании, здесь обрастает подробностями, утрируется до карикатурности. Одежда маркиза не просто изыскана и старомодна, она вызывает насмешки окружающих обилием бантов, кружев и золотых галунов. От него не просто исходит запах духов, он ими пропитан («*imprégné*») настолько, что «когда он выходил из своей комнаты, это чувствовалось даже во дворе, а если он проходил мимо псарни, гончие еще целый час чихали и морщили носы» [21, v. 1, p. 51]. Со слоем ароматических пудр и румянами на лице, в черном парике и с крашеной бородой маркиз напоминает «старую балаганную марионетку (*marionnette burlesque*)» [там же]. Столь же избыточно-карикатурно и его жилище, напоминающее «лавку старьевщика», в которой ценные вещи лежат вперемешку с безвкусным хламом: «Среди всех этих фаянсовых и стеклянных изделий, флаконов, подсвечников, кувшинов, бомбоньерок, люстр, не считая золотых, серебряных, янтарных и агатовых кубков, стульев различной формы и размеров, обитых шелковой и бархатной тканью, украшенных бахромой, скамеек и шкафов резного дуба с большими металлическими замками, выделявшимися на красном фоне,

сатиновых занавесок, на которых золотом были вышиты большие и маленькие букеты, с ламбрекенами из тонкого золота и т. д., и т. п.; подлинные произведения искусства и очаровательные изделия современной промышленности лежали впережку с многочисленными детскими безделушками и плодами неудачных опытов» [21, v. 1, p. 79]. Описание трапез, устраиваемых с пантагрюэлическим размахом (*un repas pantagruélique*) выдержано в таком же ключе: «это будет скромный обед без церемоний, четырнадцать перемен, не более» [21, v. 1, p. 198]; «такое количество блюд, что их хватило бы на добрую дюжину сильно проголодавшихся мужчин» [21, v. 1, p. 80]. Все это, вкупе с эксцентричным поведением, придает образу маркиза гротескные черты, лишая его, на первый взгляд какого бы то ни было сходства с предполагаемым прототипом.

Несмотря на то, что Жорж Санд нигде не упоминает о возможных параллелях между романым маркизом и своим двоюродным дедом, как это было в случае с каноником из «Консуэло», тем не менее ряд косвенных признаков делает возможным такое сближение. В образе маркиза представлены те же три основные биографемы, которые, по наблюдению Ф. Александр [7, p. 111-112], формируют образ аббата и каноника – «посредник-устроитель» (маркиз стремится гармонизировать отношения соседа-протестанта де Бевра с католическим окружением, берет на попечение его дочь Лориану, устраивает ее брак со своим приемным сыном Марио); «поэт» (маркиз – артистическая натура, в декоре его интерьеров использованы сюжеты «Астреи», а челядь носит имена персонажей этого романа; кроме того в доме живет мэтр Жовлен, сурделинист, которого маркиз «каждый раз слушал <...> с благоговейным вниманием» [21, v. 1, p. 84]) и «либертен» (маркиз, в молодости отличавшийся любвеобильностью, состарившись окружил себя роскошью, посвящая свой досуг чтению, охоте и застольям в избранном кругу). На

возможную связь с биографической фигурой указывает и характер эволюции героя, который проходит путь от эгоистичного и легкомысленного бонвивана, проводящего дни в неге и праздности до заботливого опекуна и наставника, готового пожертвовать не только личным комфортом, но и жизнью ради близких ему людей. Учитывая, что роман написан спустя четыре года после публикации «Истории моей жизни» и получения упомянутых выше критических писем от Вирджини Казо, можно предположить, что Жорж Санд, создавая этот образ, осознанно или подсознательно восстанавливала справедливость по отношению к своему родственнику. Однако, в соответствии с принципами художественного творчества, сформулированными ею ранее в предисловиях к собранию сочинений и в «Истории моей жизни», писательница не довольствуется одной единственной моделью, соединяя в образе маркиза черты госпожи Дюпен и всех тех аристократов из ее окружения, с которыми Авроре пришлось столкнуться в детстве [4, с. 198-199]. Намеренно сгущая краски, она создает не портрет, но тип и воплощает в нем одну из магистральных тем своего творчества – противопоставление подлинного фальшивому. Карикатурная внешность маркиза оказывается всего лишь маской (*un masque follement posé*), за которой скрывается добрая, благородная душа [21, v. 1, p. 52]. В финале герой предстает перед домочадцами убеленным сединами старцем, прекрасным духовно и физически и тем самым снимает противоречие мнимого и подлинного. Произошедшая метаморфоза показывает также ошибочность суждений, основанных исключительно на внешних проявлениях личности.

В биографическом очерке писательница скажет об этом прямо: «У меня не было достоверных подробностей относительно юности моего двоюродного деда. Я знала только то, что мне рассказали мои родственники, не имея возможности проверить точность их

воспоминаний» [17, v. 2, p. 476]; «возможно, я говорила о нем без того почтения, которого заслуживает такая чистая и великодушная натура. В новом издании моего сочинения я добавлю добрых слов, к тому, что уже сказала о нем, потому что я, действительно, ошибалась, подмечая в его поведении только лишь повадки светского человека» [17, v. 2, p. 495]. По сути, теперь Жорж Санд набрасывает портрет аббата от противного, посредник превращается в бескомпромиссного человека, непоколебимого в своих принципах, либертен становится заботливым братом и наставником, а о страсти к искусству даже не упоминается. Вместе с тем, несмотря на агиографический тон повествования, жизненные перипетии аббата изображены в духе авантюрного романа, что косвенно отсылает теперь уже к роману «Прекрасные господа из Буа-Доре». Переключки существуют и на сюжетном уровне: тиран-отец, трогательная забота о сводном брате, побег из дома, благотворительные обеды.

Таким образом, сопоставление этих четырех персонажей наглядно иллюстрирует характер творческого переосмысления действительности, свойственного Жорж Санд, когда биографический материал служит отправной точкой для моделирования художественной реальности, которая, в свою очередь, становится формой познания жизни, подтверждая тем самым тезис, сформулированный писательницей в предисловии к роману «Замок в пустыне»: «Художественная литература начинается с трансформации реальности, но и реальность тоже преобразуется под ее влиянием, становится чуть идеальнее не только в мелочах, но и на уровне настоящих сильных чувств» [19, p. 2].

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин, М. М. Автор и герой в эстетической деятельности / М.М. Бахтин // Бахтин М.М. Автор и герой: К философским основам гуманитарных наук. – СПб.: Азбука, 2000. – С. 9-226.
2. Бахтин, М. М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве / М.М. Бахтин // Бахтин М.М. Вопросы

- литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М.: «Худож. лит.», 1975. – С 6-71.
3. Бланшо, М. От Кафки к Кафке / Морис Бланшо. – М.: Логос, 1998. – 237 с.
 4. Попова, А. В. Текст как пространство возможного: биографический факт и художественный вымысел в изображении старости у Жорж Санд / А.В. Попова // Франция и Россия: от средневековой имперсональности к личности Нового времени. Коллективная монография. Отв. редактор К.Ю. Кашлявик. – Нижний Новгород, 2018. – С. 185-201.
 5. Санд, Ж. Прекрасные господа из Буа-Доре / Жорж Санд. – М.: Мир книги, Литература, 2009. – [Электронный ресурс]. – URL: https://www.litres.ru/book/zhorzh-sand/prekrasnye-gospoda-iz-bua-dore-8099937/?source_internal=trial_fragment (дата обращения: 20.06.2025). – Режим доступа: электронная библиотека «ЛитРес».
 6. Санд, Ж. Собр. соч.: В 9 т. – Л.: Худож. лит., 1971–1976.
 7. Alexandre, F. George Sand biographe de ses intimes / Françoise Alexandre // Biographie et intimité, des Lumières à nos jours, études réunies et publiées par Daniel Madelena. – Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, 2008. – P. 101-116.
 8. Champfleury, G. Le réalisme / Champfleury. – Paris. : Michel Lévy frères, 1857. – 320 p. – [Электронный ресурс]. – URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k215466k.image> (дата обращения: 20.06.2025).
 9. Champfleury, G. Du réalisme / Champfleury // L'Artiste : journal de la littérature et des beaux-arts. – 1856. – Т. 16 – P. 1-5. – [Электронный ресурс]. – URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2208282/f3.item> (дата обращения: 20.06.2025).
 10. Champfleury, G. L'Aventurier Challes / Champfleury // Revue de Paris – Т. XXI. – P. : [s.n.], 1854 – Paris. 385-412, 559-586. – [Электронный ресурс]. – URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1126877/f570.item> (дата обращения: 20.06.2025).
 11. Daunais, I. Le réalisme de Champfleury ou la distinction des œuvres. / Isabelle Daunais // Études françaises. – 2007. – № 43(2). – P. 31-43. – [Электронный ресурс]. – URL : www.erudit.org/en/journals/etudfr/2007-v43-n2-etudfr1779/016471ar/ (дата обращения : 20.06.2025). <https://doi.org/10.7202/016471ar>.
 12. Desnoyers, F. Du réalisme / Fernand Desnoyers // L'Artiste : journal de la littérature et des beaux-arts. – 1856. – Т. 16 – P. 197-200. – [Электронный ресурс]. – URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2208282/f245.item> (дата обращения: 20.06.2025).
 13. Du réalisme : correspondance / Champfleury-George Sand, éd. établie et présentée par Luce Abélès. – Paris. : Ed. des Cendres, 1991. – 104 p.
 14. Duranty, E. Réalisme / E. Duranty // Réalisme. – 1856. – № 1. – P. 1-2. – [Электронный ресурс]. – URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10511021?rk=42918;4> (дата обращения: 20.06.2025). DOI : <https://doi.org/10.7202/016471ar>.
 15. Lecture de textes autobiographiques de George Sand Atelier du 12 juin 2017 par D. Le Chevalier – [Электронный ресурс]. – URL : https://www.amisdegeorgesand.info/wp-content/www/pdf/2017_06_12_atelier_lectures_textes_autobiographiques.pdf (дата обращения : 20.06.2025).

16. Sand, G. Consuelo / George Sand – en 3 vol. – Paris : Michel Lévy, 1856. – [Электронный ресурс]. – URL : <https://fr.wikisource.org/wiki/Consuelo> (дата обращения : 20.06.2025).
17. Sand, G. Histoire de ma vie. Œuvres autobiographiques / George Sand – en 2 vol. Ed. Georges Lubin. Paris: Gallimard, 1970-1971.
18. Sand, G. Jean de La Roche / George Sand – vol. 1. – Paris.: Michel-Lévy frères, 1869 – 80 p. – [Электронный ресурс]. – URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k56848776/f2.item> (дата обращения: 20.06.2025).
19. Sand, G. Le Château des désertes / George Sand // Sand G. Le Château des désertes. Les Mississipiens – Paris. : Calmann Lévy, 1877 – P. 1-166. – [Электронный ресурс]. – URL: https://fr.wikisource.org/wiki/Page:Sand_-_Le_Ch%C3%A2teau_des_d%C3%A9sertes_-_Les_Mississipiens,_L%C3%A9vy,_1877.djvu/179 (дата обращения : 20.06.2025).
20. Sand, G. Le Péché de Monsieur Antoine / George Sand – vol. 1. – Paris.: Calman-Lévy, 18xx – 320 p. – [Электронный ресурс]. – URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k206803n/f6.item> (дата обращения : 20.06.2025).
21. Sand, G. Les beaux messieurs de Bois-Doré / George Sand – en 2 vol. – [S.l.]: [s.n.], 1903. – [Электронный ресурс]. – URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k66295q> (дата обращения : 20.06.2025).
22. Zanone, D. La scène des préfaces : George Sand et l'inspiration / Damien Zanone // George Sand : Pratiques et imaginaires de l'écriture. – Caen : Presses universitaires de Caen, 2006 – P. 373-379. – [Электронный ресурс]. – URL: <https://books.openedition.org/puc/9850> (дата обращения : 20.06.2025). <https://doi.org/10.4000/books.puc.9850>.

BIOGRAPHICAL PROTOTYPE AND ITS INCARNATION IN GEORGE SAND'S NON-FICTIONAL AND ARTISTIC DISCOURSE.

A.V. Popova

The article sets out to explore the intricate relationship that exists between the personal experiences of the creator and the artistic fiction that is embedded within the context of a given work of art. A comparative analysis of the images of the canon (*Consuelo*, 1842) and the Marquis de Bois-Dore (*Les beaux messieurs de Bois-Doré*, 1858) with the portraits of their prototype, Abbot de Beaumont, as given in the autobiography of the writer (*Histoire de ma vie*, 1855) and her biographical essay *Mon grand-oncle* (1876) reveals the principles of transforming reality into an artistic image. Furthermore, it demonstrates how the author's idiostyle manifests itself in the text, regardless of its genre and form of narration. The four images are constructed in accordance with the scheme that is typical of George Sand, which involves a thorough characterisation of the subject's portrait, encompassing not only their physical appearance but also their attire, residence, and way of life. The external similarity of structural elements is juxtaposed with a psychological authenticity achieved by varying points of view, thus creating a multifaceted depiction.

Key words: *George Sand, artistic image, fact and fiction, autobiography.*

РУССКИЕ И АНГЛИЧАНЕ В РОМАНЕ У.С. МОЭМА «РОЖДЕСТВЕНСКИЕ КАНИКУЛЫ»: ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ

Е.Н. Савро

Донбасский государственный университет юстиции

В статье проводится сравнительный анализ психологических портретов русских и англичан в романе У.С. Моэма «Рождественские каникулы». Рассматриваются особенности национального характера, проявляющиеся через противопоставление эмоциональной, жертвенной и экстатической природы русской героини Лидии и англичанина Чарли Мейсона и его семьи. Моэм, с одной стороны, использует расхожие национальные стереотипы (буйный «славянский нрав», религиозный экстаз), а с другой – углубляется в индивидуальную трагедию эмигрантки Лидии, раскрывая её экзистенциальное одиночество и отчуждение от русских корней. Особое внимание в романе уделяется роли искусства (живопись и музыка) как маркеру культурных различий: рационально-прагматичный подход Чарли противопоставляется эмоционально-духовному, почти мистическому переживанию Лидии. Выдвигается предположение, что психологическое взаимодействие героев не только снимает внутреннее напряжение каждого, но и способствует их личностной трансформации.

Ключевые слова: *Моэм, «Рождественские каникулы», русский характер, английский характер, психологический портрет, национальный стереотип, викторианские ценности, «форсайтизм», Достоевский.*

Работу над романом «Рождественские каникулы» («Christmas Holiday») Уильям Сомерсет Моэм закончил в октябре 1938 года. Роман печатался выпусками в журнале «Редбук» в 1939 г. и тогда же вышел отдельным изданием в Англии, а затем в США. На русский язык роман был переведён в 1993 г. Р.Е. Облонской. В «Рождественских каникулах» Сомерсет Моэм продолжает рассуждать на волнующую его «русскую» тему, начало обсуждения которой было положено в более раннем произведении писателя – детективном автобиографическом сборнике рассказов «Эшенден, или британский агент» («Ashenden: or the British Agent»), увидевшем свет в 1928 г. Автор предпринимает очередную попытку раскрытия русского национального характера в романе. Стоит отметить, что и в сборнике рассказов, и в романе «русские» черты героев

наиболее ярко проявляются во взаимодействии с персонажами, воплощающими английский дух, «английскость». Основным источником материала для составления психологического портрета русских и англичан становятся главные герои романа «Рождественские каникулы». В начале романа автор знакомит читателя с англичанином Чарли Мейсоном и его семьёй. Перед нами предстаёт беззаботный состоятельный молодой человек, живущий, как и любой буржуа того времени: он получает хорошее образование в Кембридже, продолжает семейное дело, работая в бухгалтерской конторе Мейсонов, для расширения кругозора путешествует во Францию, Италию, Голландию и даже в Норвегию, увлекается театром, занимается живописью и играет на различных музыкальных инструментах. Праздники Чарли обычно отмечает в уютном семейном кругу, у родных, Терри-Мейсонов, в Годэлминге.

Семья Чарли – воплощение английского духа. Отец семейства, Лесли Мейсон, – «человек весьма разнообразных интересов» [2, с. 4]. Согласно его социальному статусу, «он хорошо играет в гольф, на что не жалеет времени, и хорошо стреляет» [2, с. 4]. Одним из его увлечений, которое он разделяет со своей женой Винитией и прививает детям, является искусство. Однако Мейсонам свойственен в некотором роде и «форсайтизм»: «они старались не пропускать недоступные широкой публике закрытые выставки, а бывая в Париже, не упускали случая посетить галерею Розенберга и торговцев картинами на Рю де Сен, чтобы взглянуть, что же здесь предлагают; они вправду любили картины, и если не покупали их до того, как нынешние знатоки сходились во мнении, что полотно заслуживает внимания, то отчасти из-за скромности и неуверенности в собственном суждении, а отчасти из-за опасения *невыгодно вложить деньги*» (курсив наш. – Е.С.) [2, с. 5]. Писатель подчёркивает присущую им английскую традиционность, желание соответствовать взглядам общества, в которое они входят, а также

определённую приземлённость их мышления: «Возможно, суждения их были традиционны, но то была традиционность высочайшей культуры их времени. Сами они неспособны были совершить открытие, зато живо откликались на открытия других. Предоставленные самим себе, они вряд ли особенно восхитились бы Сезанном, но едва им стало ясно, что он великий художник, и они со всей искренностью это признали» [2, с. 6]. Автор указывает и на отличительную черту семьи Мейсонов – скромность, и на способность создавать «диккенсовский уют», а также демократичность: «<...> они не искали общества лиц высокопоставленных или знаменитых, друзья их были очень милые люди, состоятельные, но вовсе не богачи, которых отличало умеренное пристрастие к пище духовной. Они не очень-то любили званые обеды, сами давали их изредка и ходили на них не чаще, чем того требовали приличия; но они любили угощать друзей ужином, когда те заглядывали к ним воскресным вечером, одетые как кому угодно, и с удовольствием ели кеджери и сосиски с картофельным пюре. Гостей ждала хорошая музыка и приятная партия в бридж» [2, с. 6].

С. Моэм указывает на то, что «английский дух» невозможно уничтожить, даже облачившись в одежду, сшитую французскими модистками, английский характер настолько укоренился в героях, что именно он задаёт тон их жизни: «Одевалась она [Винития] в Париже, правда, не у модных портних, а всё-таки у мастерицы почти первоклассной, но, однако же, в ней всегда можно было признать англичанку. Она как бы подчиняла себе любой наряд, и, если иной раз позволяла себе роскошь купить шляпу от Ребу, на ней эта шляпа казалась купленной в английском универмаге» [2, с. 7]. В характере Винитии воплотились и викторианские ценности: «По миссис Мейсон сразу видно было, что она женщина добропорядочная, интеллигентная и притом обеспеченная. Она вышла замуж по любви и до сих пор любила мужа»

[2, с. 7]. Лесли и Винития любят своих детей, они многое им дали, однако их методы воспитания не лишены викторианской строгости: «Они приходили на воскресный дневной концерт и слушали музыку с партитурой в руках или часами дожидались места на галерке в “Ковент-Гардене”, потому что родители не считали нужным покупать им дорогие билеты, полагая, что, если готов слушать музыку без особых удобств, значит, ты истинный её поклонник» [2, с. 7]. В целом Мейсонов обошли стороной какие-либо потрясения, они наслаждались «дружной, уютной и счастливой жизнью их семейства» [2, с. 8], а также во многом придерживались консервативных взглядов. С проявлениями «форсайтизма» в этом благополучном семействе читатель вновь сталкивается, когда Чарли объявляет о своём желании стать художником, что ошеломляет родителей: отец не мог себе представить, что его родной сын (то есть полноправный наследник и состояния, и семейного дела) «изберёт путь столь неопределённый, необычный и в большинстве случаев *отнюдь не доходный* <...>» (курсив наш. – Е.С.) [2, с. 10]. Их меценатство, их увлечённость искусством (и даже богемой) носит исключительно прагматический характер. Главное же для них – владение акциями Компании Мейсон, что ставит их «совсем в другое положение» [2, с. 10].

За год хорошей работы в Компании отца Чарли удостоивается своего рода награды: он может провести рождественские каникулы в Париже. Здесь, в доме терпимости *Sérail*, судьба сводит его с русской девушкой Лидией (в произведении она появляется вначале под псевдонимом Ольга). Из слов хозяйки заведения становится понятным, что характеристика русских подаётся писателем под влиянием ментальных стереотипов: «<...> со времени революции русские заплонили Париж, мы сыты по горло и ими самими, и их славянским нравом. Поначалу клиентов это забавляло, но теперь уже стало надоедать. Русские слишком шумные и вздорные. Сказать по правде, они варвары и не умеют себя вести» [2, с. 39]. Однако

вопреки расхожим в те времена стереотипам о буйном нраве русских, Лидия производит на Чарли совершенно противоположное впечатление: «Она сидела странно тихая, будто отрешённая от всего вокруг <...>. Была в её походке своеобразная небрежность <...>. Она без улыбки обратила взгляд на Чарли. Слишком долгий, как ему показалось, взгляд его смутил, но в её глазах не было ни привета, ни приглашения; её полнейшее безразличие даже уязвляло» [2, с. 39]. Когда Чарли приглашает Лидию на танец, она не выказывает никакого энтузиазма, а когда герой пытается завести с ней небрежную беседу, и вовсе становится отрешённой, поддерживая разговор лишь из учтивости. Отстранённость, замкнутость и недружелюбие девушки вызывают у героя неподдельный интерес, побуждают понять причину такого поведения.

Лидия отправляется с Чарли на мессу в Saint-Eustache, во время которой автор буквально погружает своего героя в разразившуюся эмоциональную бурю героини. Поначалу Лидия вызывает в нём жалость, а затем, при нарастающих рыданиях девушки, – и недоумение: «Рыдания сотрясали её всё сильнее и сильнее, и вдруг она опустилась на колени, уткнулась лицом в ладони и неудержимо разрыдалась. Она странно скорчилась, стала похожа на грудку сброшенной одежды, и, не вздрагивая у неё плечи, можно было подумать, что она в глубоком обмороке. Она лежала у основания высокой колонны, и Чарли, безмерно смущённый, стоял подле неё, стараясь заслонить её от чужих взглядов» [2, с. 44]. Чарли предстаёт в этой сцене не просто как сторонний наблюдатель, которому безумно неловко перед окружающими, но и как не вполне чуткий человек, которому недоступна психологическая тонкость поведения Лидии. Он никак не связывает холодную отрешённость девушки, ранее проявленную в Серале, с её попытками скрыть обуревающие её чувства одиночества и отчаяния. И теперь, в ходе мессы, под влиянием обстановки (возвышенная органная музыка, торжественность службы, культовая пышность

интерьера) сдерживающее начало исчезает и наступает катарсис. Конечно, способность русских впадать в религиозный экстаз – это достаточно общее место в трактовке русского характера, но более глубокое обоснование такого поведения девушки появится позже, по мере развёртывания её рассказа о своей судьбе.

Оказалось, что Лидия – дочь профессора экономики Ленинградского университета и таможенной чиновницы и что семья вынуждена была уехать из России. По ходу повествования Моэм шаг за шагом создаёт образ русской эмигрантки. Он подчёркивает типичные, как ему кажется, русские черты её характера: страстность, быструю смену настроений, экстатическое начало, слезливость. Моэм отмечает также щепетильность и тактичность Лидии: так, при встрече с Чарли она отказывается от дорогого шампанского. Однако писатель иронично и, как нам кажется, неслучайно подчёркивает нарочито «русский» аппетит героини – здесь явно проступает его намерение выявить животное, низменное (читай: варварское, о чём предупреждала хозяйка *Sérail*) начало в облике героини. Лидия обладает пылким характером, может за себя постоять и не хочет создавать о себе ложных представлений у англичанина: «Она бросила на него презрительный взгляд. – Вы что, считаете нужным разыгрывать благородство и жертвовать собой? Или вам жаль меня? Или просто любопытно?» [2, с. 46]. В глазах Чарли Лидия выглядит несдержанной, даже неуравновешенной; она, по его мнению, всё драматизирует, из всего создаёт трагедию. Однако впоследствии Чарли поймёт, что на то у девушки есть все основания. Бесконечная тоска и боль охватывают героиню, когда она говорит о России: «Я русская, а я только то и знаю о России, что читала <...>. Я русская, а на своём родном языке говорю хуже, чем по-английски и по-французски» [2, с. 47]. Героиня, таким образом, предстаёт трагически отчуждённой от собственных корней.

Любопытно, что образ русской женщины в трактовке Моэма носит и явные черты «литературоцентричности». Так, отчётливо заметно влияние романов Достоевского, когда писатель показывает самоотверженность и жертвенность русского духа Лидии на примере её одержимой любви к своему мужу – вору и убийце Роберу Берже. Об этом ранее в своей статье писала Т.Л. Селитрина, указывая, что «с образом Лидии в роман входит тема самопожертвования и страдания» [3, с. 81]. Любовь Лидии страстная, пылкая, беззаветная. Героиня утверждает: «Я полюбила не на месяц и не на год. Я полюбила навсегда» [2, с. 96]. Мы узнаём, что Лидия пошла работать в *Sérail* потому, что искала искупления. Она искупает грех Робера тем, что ежедневно подвергает себя унижениям: «Я в аду, как и Робер, мои страдания соединяются с его страданиями, и, быть может, мои страдания помогают ему переносить те, что выпали на его долю» [2, с. 98]. В глазах Чарли эта самоотдача, эта верность на грани фанатизма, страстность, жажда искупления как проявление духа религиозности – явно русское начало, которое ни один англичанин не в силах постигнуть во всей полноте. Как отмечает Е.А. Митина, «русская героиня Моэма Лидия с ее трагической судьбой – это воссозданный Моэмом вслед за Достоевским художественный тип праведника, воплощающего духовно-нравственное совершенство, как Алеша Карамазов, как князь Мышкин, как Сонечка Мармеладова» [1, с. 137].

Чарли постепенно всё глубже проникает в душу девушки. И, задумываясь о природе любви Лидии, её силе, сравнивает её с симфоническим сопровождением, которое «сообщает глубину и значимость мелодии – её повседневной жизни...» [2, с. 125]. Такая психологическая глубина характера девушки выбивает Чарли из колеи, лишает привычной ментальной опоры. Моэм сталкивает необузданную стихийную природу Лидии с «цивилизованным» и упорядоченным миром Чарли. Вместе с тем русская чувствительность представлена избыточно,

слишком надрывно, так сказать, «по-достоевски», и выступает полной противоположностью английскому здравому смыслу и сдержанности. Чувств, подобных чувствам девушки, Чарли не доводилось испытывать, любовь Лидии была для него жуткой и потому в чём-то даже отталкивающей. И сама Лидия порой не казалась ему современной женщиной, перед ним будто стояла дикарка с первобытными инстинктами.

Продолжая мысль Е.А. Митиной о том, что «в романе на пути сближения героев большую роль играет мир искусства» [1, с. 161], остановимся на эпизоде, когда Лидия и Чарли посещают Лувр – видно, как разнятся их эстетические вкусы, как отличаются их взгляды на картины. Чарли, благодаря образованию, которое дали ему родители, прежде всего видит историческую ценность полотен знаменитых мастеров, а также обращает внимание на технику исполнения. Лидии же важно, насколько та или иная картина резонирует с её внутренним миром, её жизненными испытаниями. Вот почему незамысловатый натюрморт Шардена – хлеб и бутылка вина на столе бедняков – трогает её до слез. «Это не просто каравай хлеба и бутылка вина, это хлеб жизни и кровь Христова», – говорит Лидия. На картине, по словам девушки, изображены «символы радостей и горестей смиренных и кротких» [2, с. 147]. И тем, кто не знал нужды, этого не увидеть. Чарли трудно понять Лидию, и всё же он задумывается о том, что, несмотря на свой изысканный вкус и превосходное образование, его душа, его чувства слепы, они не видят того, что дано видеть этой хрупкой, нескладной девушке. Лидия открыла Чарли и мир живописи, и мир музыки с другой стороны. Она смогла показать ему то «человеческое», чего ранее он не замечал. Когда по просьбе Лидии Чарли играет пьесу Скрябина, она отмечает, что в своей трактовке он совсем позабыл о России. Он играет так, «словно эта музыка о воскресенье в Лондоне» [2, с. 151], тогда как истинный её смысл укрылся от его взора. Когда же садится за фортепиано Лидия, она передаёт совсем другие оттенки: «таящееся в мелодии

смятение чувств и горечь печали», а танцевальные ритмы обретают первобытную жизненную силу, «что волнует кровь» [2, с. 151]. Моэм вновь противопоставляет бездушную цивилизацию первозданной стихии, и это противопоставление – уже явно в пользу русского духа.

Рождественские каникулы, проведённые с Лидией, перевернули жизнь Чарли. Когда, вернувшись домой, он играет ту же пьесу Скрябина, то, незаметно для себя, вносит в неё новую болезненную ноту – и это чутко подмечает его отец. На уровне психологии такая чуткость явно продиктована страхом вмешательства чуждых английскому миру внешних ментальных сил, страх за сына, с которым в Париже что-то произошло... А для Чарли действительно открылось другое измерение жизни благодаря взаимодействию с Лидией, его «лёгкий» характер воспитанного молодого англичанина претерпел изменения, в нём появился внутренний надрыв, он стал видеть то, что раньше от него пытались скрыть родители и чего он сам не знал. И теперь спокойная английская жизнь его семьи больше не кажется ему безопасной, как прежде, так как вскрылась искусственность их существования. Общение же Лидии с Чарли оказало на девушку своего рода психотерапевтический эффект, помогло ей выплеснуть наружу бередящие её душу чувства, прожить их в безопасной обстановке, найти поддержку в лице Чарли, а также обрести надежду. Так оба героя за время недолгого общения смогли дать друг другу то, в чём они нуждались, открыть свои новые личностные грани.

ЛИТЕРАТУРА

1. Митина, Е. А. Русская тема в прозе Сомерсета Моэма : автореферат дис. ... кандидата филологических наук : 10.01.03 / Е.А. Митина. – Москва, 2022. – 183 с.
2. Моэм, С. Рождественские каникулы / С. Моэм. – 193 с. – [Электронный ресурс]. – URL: https://img1.liveinternet.ru/images/attach/d/3/13395/13395498_moyem_uilyam_somer_set_rozhdestvenskie_kanikuluy.pdf (дата обращения: 15.06.2025).
3. Селитрина, Т. Л. Русская тема в романе С. Моэма «Рождественские каникулы» / Т.Л. Селитрина // Вестник ВятГУ. – 2008. – №1. – С. 78–85. –

[Электронный ресурс]. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/russkaya-tema-v-romane-s-moema-rozhdestvenskie-kanikuly> (дата обращения: 19.09.2025).

4. Maugham, W. S. Christmas Holiday / W.S. Maugham. – 26 p. – [Электронный ресурс]. – URL: https://www.bookfrom.net/w-somerset-maugham/page,1,36255-christmas_holiday.html (дата обращения: 07.08.2025).

RUSSIANS AND BRITISH IN W.S. MAUGHAM'S NOVEL “CHRISTMAS HOLIDAY”: A PSYCHOLOGICAL PORTRAIT

E.N. Savro

The article provides a comparative analysis of the psychological portraits of Russians and British in the novel “Christmas Holiday” by W.S. Maugham. The article examines the peculiarities of the national character, manifested through the juxtaposition of the emotional, sacrificial and ecstatic nature of the Russian heroine Lydia and the Englishman Charley Mason and his family. On the one hand, Maugham uses common national stereotypes (the tempestuous “Slavic temper”, religious ecstasy), while on the other hand, delves into the individual tragedy of emigrant Lydia, revealing her existential loneliness and alienation from her Russian roots. The novel pays special attention to the role of art (painting and music) as a marker of cultural differences: Charley's rational and pragmatic approach is contrasted with Lydia's emotional and spiritual, almost mystical experience. It is suggested that the psychological interaction of the characters not only relieves everyone's inner tension, but also contributes to their personal transformation.

Keywords: *Maugham, “Christmas holiday”, Russian character, English character, psychological portrait, national stereotype, Victorian values, “Forsyism”, Dostoevsky.*

УДК 82-311.8

ГОРОД КАК ТОПОС САМОПОЗНАНИЯ В РОМАНЕ ВОСПИТАНИЯ: «МОЙ ЗОЛОТОЙ ИЕРУСАЛИМ» М. ДРЭББЛ

Теличко Т.Г.

Донецкий государственный университет

В статье предпринята попытка рассмотреть город как «место встречи» героя с миром и с самим собой. Исследование предпринято на материале английского романа XX века «Мой золотой Иерусалим» М. Дрэббл, в котором путь главной героини представлен городской парадигмой: Нортэм – Лондон – Париж – Нортэм. Концептуальным смыслом наделен образ золотого Иерусалима, своеобразие интерпретации которого обуславливает специфику становления героини в романе.

Ключевые слова: город, провинция, викторианство, роман воспитания, Иерусалим, М. Дрэббл.

Смысловым ядром жанра романа воспитания является становление личности героя, его непреодолимое стремление к обретению смысла – «своего собственного смысла» и «смысла бытия» (М.М. Бахтин). Представление о себе и о мире, формирование ценностной парадигмы в значительной степени обусловлено местом существования героя, а «охота к перемене мест» зачастую становится маркером кризиса идентичности и началом пути индивидуального самопознания.

На пути героя к самому себе важнейшим топосом предстает город, функционирующий как «место встречи» героя с миром и с самим собой. Заложенный в городе испытательный потенциал раскрывается в контексте развития линии становления героя романа и способствует обозначению важнейших проблемных узлов жанра романа воспитания: противопоставление центра и периферии; конфликт «отцов и детей»; кризис идентичности; обретение утраченной гармонии посредством инициации. Кроме того, амбивалентность города, заложенная в идее двух Градов – земного и небесного, актуализирует важнейшую для истории воспитания героя оппозицию телесного и духовного начал.

Рассмотрим особенности функционирования городского топоса в модернистском романе «Мой золотой Иерусалим» (1968) английской писательницы Маргарет Дрэбл. В центре – путь главной героини Клары Моэм, этапы которого обозначены городской парадигмой: Нортэм – Лондон – Париж – Нортэм.

Повествование не линейно: действие романа начинается в Лондоне, где Клара уже учится в университете, и затем история героини возвращается к ее провинциальному детству в Нортэме.

Нортэм становится первым этапом в становлении героини романа, когда представление о себе самой и о мире формируется у нее под влиянием провинции и царящих там викторианских нравов. Город диктует логику видения и «ведения жизни» (М. Вебер). Семья, и прежде всего

мать, предстают для Клары неотделимыми от Нортэма. Более того, город и мать сливаются в единый образ, вызывающий у Клары замешанные на чувстве вины и стыда ненависть и страх. Чувство ненависти формируется как отражение неприязни и презрения, которое она с детства испытывала в своем городе и в семье. Страх же вызван осознанием глубинной и неразрывной связи с корнями: «Она ненавидела родной город с такой силой, что каждый раз при возвращении домой на каникулы ее трясло и колотило от лихорадочного, смешанного со стыдом страха. Она и ненавидела Нортэм, и боялась, не зная достанет ли ей сил с ним порвать» [2, с. 38].

Лексический ряд в описании провинциального мира – узость, теснота, замкнутость, зажатость, бесплодность – передает отсутствие пространства, воздуха, света и почвы для полноценного прорастания жизни. Узкая кровать, тесная комната, тесный садик, в центре которого пыльный куст, который никогда не цветет, бездушный уют, бесплодная пустыня – лейтмотивные образы, формирующие атмосферу провинциального Нортэма. С точки зрения Клары здесь нет условий ни для жизни, ни для любви. Своеобразна маркировка инаковости героини романа: ум, воспринимаемый её окружением как отклонение от нормы, некий физический изъян; имя Клара, выбранное матерью, как считает героиня, в наказание дочери только за то, что та родилась девочкой.

Размышление об имени вводится буквально с первых строк романа, что сразу задает вектор в развитии истории героини, направленный к себе, к обретению себя как целостности. Уже в имени (от латинского clara – «светлая», «ясная») заложена потребность героини в осознанности себя и своего существования в этом мире. Важно отметить, что «ясность», заложенная в имени, связана, прежде всего, с ясностью мысли героини, с детства открывшей возможность выбора в жизни – вывод, сделанный ею по прочтении «школьной награды матери» – сборника басен и сказок

«Золотые окошки» [2, с. 48-50]. Способность героини ясно мыслить проявляется в романе в холодных рациональных установках в ситуации выбора и, одновременно, в отчетливом понимании своей эмоциональной «неразвитости» и ограниченности только рациональных возможностей достижения желаемого. Страстное желание героини изменить свою судьбу и, одновременно, осознание бесперспективности этих притязаний, придает истории становления личности дополнительный драматизм, обусловленный модернистской концепцией человека. Однако автор, как нам кажется, сужает масштаб героини романа до ее отчужденности лишь провинциальному миру. До уровня трагизма человеческого удела в мире абсурда героиня в романе не дорастает.

Именно ощущение отчужденности Нортэму, проявляющееся в конфликте с матерью, становится отправным моментом в движении героини. Как протест против навязываемых ей викторианских норм (задержавшихся в провинции) в ней формируется «ненасытная жажда жизни, готовность припасть к любому источнику» [2, с. 213], потребность в любви и надежда, «что когда-нибудь ей воздастся, когда-нибудь она окажется там, где сможет победить» [2, с. 11]. Локус потенциальной победы /торжества в сознании героини вынесен за пределы знакомого и опостылевшего ей провинциального мирка. Отрицание провинции закономерно приводит к столице, с её возможностями для реализации личности. Именно в Лондоне происходят кардинальные изменения в представлении Клары о себе самой. Прежде всего, она оказывается в среде, где её ум и имя из «величайшего несчастья вдруг оборачиваются величайшим достоянием» [2, с. 9]. Встреча с Клелией Денэм, знакомство с ее семьей открывают Кларе «новые пространства внешнего мира» [2, с. 160] и укрепляют ее в подозрении, что нортэмский образ жизни – это не единственный из возможных в Англии.

Мир Денэмов выстраивается в романе по принципу контраста со знакомым ей миром (одинокость, замкнутость, закрытость дома Моэмов – открытость, любовь и привязанность семьи Денэмов) и обнажает ее болезненную связь с провинциальным Нортэном: «<...> Клара, размышляя об открывшемся ей мире, почувствовала, что к восхищению примешивается горечь – это был особый, богатый, радостный и бесконечно прекрасный, но ускользающий мир, который нельзя разделить с теми, кто его населяет. Все в нем благоприятствовало цветению, и казалось <...> что любовь – это редчайший цветок, не способный жить на менее плодородной почве» [2, с. 160]. В основе противопоставления лежат повторяющиеся в романе метафоры бесплодной пустыни и благодатной для любви почвы.

Контраст семей Моэмов и Денэмов позволяет обозначить собственно оппозицию «провинция – столица». Подобная отчетливость в восприятии провинции, противопоставление ее центру, в целом, не характерна для английского романа воспитания, особенно, для его классического варианта, зато становится визитной карточкой французского романа XIX века.

За счет французского компонента автор не только расширяет литературный контекст романа, но и обостряет протест героини против викторианской морали, придавая ему французский акцент (что тоже достаточно традиционно для английской литературы). Одним из важных городских топов в романе становится Париж, в который она приезжает школьницей и студенткой. Введение инационального компонента в целях более выпуклого проявления национального – прием в английской литературе не нов. Но, в отличие, скажем, от Э.М. Форстера, в «итальянских» романах которого герои идут к себе через открытие истинной, а не придуманной Италии (романы «Куда боятся ступить ангелы», «Комната с видом»), в романе Дрэббл открытия Кларой

истинного Парижа не происходит. Зато Париж открывает и потенцирует в ней новые для нее самой свойства. Уже школьницей, во время первого знакомства с Парижем, она обнаруживает в себе «безмерное честолюбие» – качество, присущее всем бальзаковским арривистам. При этом она остается внутри стереотипного восприятия Парижа, основными компонентами которого можно считать «любовь» и «свободу». Причем, и свободу, и любовь она рассматривает в рамках освобождения от материнского диктата, связанного в ее сознании с нормами викторианской морали. Ночной Монмартр, случайное знакомство с итальянцем, поход с ним в кино – это, по сути, попытка нарушить материнский запрет.

С нарушением запрета можно связать и второй парижский эпизод, когда Клара, в качестве любовницы Габриэля Денэма, соглашается на «традиционную тайную поездку» в Париж. Париж и Габриэль – это «сочетание удовольствий», к которым стремится Клара: внешне красивая жизнь, любовь и свобода от ограничений, сдерживающих ее жизненную энергию (которую, в отличие от героев романа воспитания Джойса, Лоуренса, она не сублимирует в творчество). В Габриэле ее привлекает возможность реализовать свои мечты о «тайной любви, запутанной, роковой», желание «испытать терпкое зелье настоящей страсти» [2, с. 164]. Поскольку в качестве оправдания отлучки из университета она называет болезнь матери, то нарушение запрета сопровождается смутным чувством вины. При этом «в глубине души она испытывала легкое мстительное удовольствие от этой вины, словно срывала запретный плод удовольствий прямо с колючего дерева» [2, с. 228].

В установке героини на телесное, внешнее («ее влекли внешние эффекты, она перенимала подсмотренные у других интонации, манеры, фасоны <...> Она придавала безоговорочное значение внешнему виду вещей» [2, с. 128]) очевидные переключки с флоберовской Эммой Бовари. Сближает Клару с Эммой погруженность героини в мир грез, а также

неспособность самой генерировать любовь: «<...> жажда любви сливалась в ней с тревогой, потому что любовь отчаянно ускользала от нее. Клара не умела любить, у нее не было таких драгоценных уроков любви» [2, с. 231]. Сходным с Флобером становится и способ раскрытия внутреннего мира героини Дрэббл – через несобственно-прямую речь, стилевой прием, в котором можно обнаружить одновременно и «слово» героини, и, посредством пристального вчитывания, неявное авторское к нему отношение, разоблачающее героиню.

Важными представляются библейские аллюзии, способствующие разоблачению героини в романе. Это, прежде всего, притча о сеятеле, которую Клара воспринимает буквально и видит в себе растение, которое вбивается корнями в голый камень, где для него нет ни воды, ни земли, ни тени [2, с. 38]. Между тем, в притче о сеятеле (Иисус) речь идет, как известно, о слове Божиим («семя»), и сердце человеческом («земля», «почва»). В романе нет авторского комментария Кларино понимания, вернее, непонимания смысла притчи. Но неверная её интерпретация, приводящая к жизненной установке «да, она удержится, она выживет», пройдет рефреном через весь роман и станет для нее основным оправданием ее поступков: «Я не хотела ненавидеть, я просто хотела жить» [2, с. 277]. Ложная посылка, как известно, приводит к ложному выводу. Не лишним будет вспомнить и звучащие в притче слова: «Кто имеет уши слышать, да слышит!» (Мф.13:9). В этом уточнении – предупреждение о глухоте душевной, о невосприимчивости к Слову. В романе неслучайно сделан акцент на зрительной рецепции Клары. Она часто слушала и не понимала (зачастую речь о поэтическом слове), «зато смотрела во все глаза» [2, с. 15], что проявляет установку героини на зримое, внешнее, поверхностное.

Еще одна ложная установка в устремлениях героини романа связана с золотым Иерусалимом, вынесенным в заглавие романа.

Клару с детства завораживал псалом, сочиненный Дж.М. Нилом:

*Мой золотой Иерусалим! / Ты молоко и мед, /В пределы дивные твои,
/Томясь, душа зовет. / Изведать, ах! Изведать бы /Твоих мирских усад,
/Твоей сиянье славы, /О лучезарный град!* [2, с. 46].

И с детства она представляла Иерусалим не Небесным градом, «с жемчужными воротами, хрустальными стенами и золотыми башнями» [2, с. 46], а «земным воплощением рая, где в прекрасных домах жили прекрасные люди и беседовали о прекрасных вещах» [2, с. 47].

Образ Небесного града имеет свою традицию в английской литературе (У. Блейк, Ч. Диккенс, Т. Гарди) и восходит к чрезвычайно важному для английской концептосферы аллегорическому роману «Путь паломника» Дж. Баньяна. Примечательно, что паломник-Христианин поначалу воспринимает Небесный Град как город мирских благ, и лишь после перенесенных испытаний он приходит к пониманию истинного смысла своего «путешествия в небесную страну».

Для Клары «золотой Иерусалим» так и остается городом «земных усад». «Жемчужные ворота» скрывают от нее роскошь Бонд-стрит, яркий «целлулоидный рай», где живут прекрасные герои и героини, «откуда Габриэль, наверное спустился, ведь сама она, конечно, никогда не смогла бы туда подняться» [2, с. 165]. Авторская ирония проявляется в сопряженности несочетаемых понятий. В Габриэле (а в имени заложена библейская аллюзия, восходящая к архангелу Гавриилу) Клара видит возможность проникнуть за эти «жемчужные врата» в «её золотой Иерусалим» – город мирских усад и материальных благ.

Явное доминирование телесного над духовным в героини подкрепляется вниманием автора к языку тела, когда чувства проявляются через физиологию: любое волнение, эмоциональное потрясение, избыточное искреннее внимание, новая информация (как интеллектуальная, так и эмоциональная) вызывает у нее приступ тошноты,

как будто организм не в состоянии переварить непривычную для него пищу. Страх проявляется в ознобе, лихорадке, дурноте.

Ложные установки не приводят ее к внутренней гармонии, необходимой для классического романа воспитания. Париж разбивает ее иллюзии, связанные с идеалами любви и свободы и, по сути, приводит ее к «саморазоблачению». Во-первых, обнажается ее неспособность любить; во-вторых, испытанное ею чувство долгожданной свободы (сопряженного с безразличием и освобождением от нравственных норм), когда она могла бы «свободно плыть, как кувшинка, или парить, как пушинка одуванчика, не боясь когда-нибудь снова вернуться на прежнее место» [2, с. 264], разрушается известием о болезни матери, что вновь возвращает ее в Нортэм: «Кто сказал, что мы свободны? Мы шагу не можем ступить без вины» [2, с. 265].

Ночь, проведенная в родном доме, когда Клара обнаруживает старые дневниковые записи и фотографии матери, ее стихи, становится для нее ночью откровения. Она открывает другую мать, которой она не знала и уже упустила шанс узнать: полную жизненной и творческой энергии, надежд на свой Золотой Иерусалим, «светлый мир / не ведающий тьмы» [2, с. 271]. Невольно возникающие параллели между миссис Моэм и Кандидой, матерью Клелии, известной писательницей, словно, получают здесь свое завершение: Кандида Грей – это то, чем могла бы стать миссис Моэм, найди она в себе силы вырваться из своей среды.

Казалось бы, Клара обретает родной дом, и, вместе с возвращением домой, она восстанавливает внутреннюю гармонию – это традиционный финал классического романа воспитания. Но Дрэббл создает роман уже в середине XX века. При всей связи с английской литературной традицией (а Маргарет Дрэббл – профессиональный филолог), роман создан по законам модернистской эстетики. После ночи прозрения и чувства обретения родного дома, наступает утро. Вместе с утром в ее жизнь вторгается

реальность, в которой «безразличие нормально, смерть – неизбежна, а видимость заботы была бы просто насмешкой и обманом» [2, с. 272]. С одной стороны, Клару возмущает цинизм врача, который приводит холодные аргументы в пользу больничного, а не домашнего ухода за матерью. С другой стороны, она догадывается, что врач просто знает «границы ее возможностей». Когда Клара входит в палату к матери, она уже чувствует себя побежденной. Последующая сцена абсолютно лишена любви. Осознав, что ей не пришло в голову принести матери даже цветы, она вновь открывает, что «ничему не научилась, она не умела давать, но все-таки знала, что без таких жестов нет надежды, что сутью протянутых рук, условных поцелуев в щеку и преподносимых цветов может быть любовь» [2, с. 274]. Разговор с матерью окончательно возвращает ее в исходную точку и убеждает ее, что «сопереживание существует только в виде кратковременных озарений» [2, с. 275].

Дрэббл уходит в романе от вынесения как приговора героине, так и оправдания ее поступков властью среды. При этом сделан явный акцент на характерной для Клары подмене внутреннего внешним, духовного телесным, сакрального профанным, что ставит под сомнение самую возможность достижения ею хотя бы временной гармонии, что является необходимым структурообразующим элементом классического жанра романа воспитания. Важно отметить, что воля к жизни, как лейтмотив образа героини сопряжена в ее сознании с отрицанием боли и чувства вины перед матерью: «Её мать умирает, но сама она остается жить, она преодолеет и свою вину, и чувство облегчения, и скорбь, она выживет, потому что не хочет умирать, потому что жаждет жить» [2, с. 284]. При этом невозможность освобождения и от чувства вины, и от боли, и от ответственности только усиливает ощущение иллюзорности ее устремлений. По словам М.М. Бахтина, «жизнь может быть осознана только в конкретной ответственности. Философия жизни может быть

только нравственной философией <...> Отпавшая от ответственности жизнь не может иметь философии: она принципиально случайна и неукоренима» [1, с. 87]. «Неукорененность» героини, её жизненной «философии» подкрепляется очередным бегством в конце романа из Нортэма в Лондон. Показательно, что роман, в котором героиня находится в постоянном движении (физическом, но не духовном) завершается ожиданием дороги, в мечтах Клары, уводящей её «в искрящийся, звездный мир, где живут красивые люди, испытывающие красивые чувства, и где все будет длиться бесконечно» [2, с. 283]. Таким образом, финал романа словно открывает новый виток ее тщетных поисков иллюзорного «золотого Иерусалима», поисков, не приближающих, но отдаляющих героиню и от «смысла бытия», и «своего собственного смысла».

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин, М. М Автор и герой в эстетическом событии / М.М. Бахтин. – СПб.: Алетейя, 2024. – 544 с.
2. Дрэббл, М. Мой золотой Иерусалим / Маргарет Дрэббл / Перевод с англ. Н. Муриной, Н. Лебедевой. – СПб.: Издательский Дом «Азбука -классика», 2008. – 288 с.

THE CITY AS A TOPOS OF SELF-DISCOVERY IN MARGARET DRABBLE'S BILDUNGSROMAN "JERUSALEM THE GOLDEN"

T.G. Telichko

The article attempts to consider the city as a "meeting place" for the hero with the world and with oneself. The study is based on the twentieth-century English novel "Jerusalem the Golden" by M. Drabble, in which the main character's path is represented by an urban paradigm: Northam – London – Paris – Northam. The image of the golden Jerusalem is endowed with a conceptual meaning, the uniqueness of its interpretation determines the specifics of the heroine's formation in the novel.

Keywords: *city, province, Victorianism, bildungsroman, Jerusalem, M. Drabble.*

МОТИВ РАЗРУШЕНИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ МАЙКЛА ДЖИРЫ

Д.В. Волохов

ФГБОУ ВО «Донецкий государственный университет»

В статье проанализирован мотив разрушения, присутствующий в рассказах американского музыканта и писателя М. Джиря из сборника малой прозы «Потребитель» («The Consumer», 1995). Установлено влияние на автора идей Ж. Бодрийяра относительно прогрессирующей деструкции человека-потребителя. Выявлены такие виды сверхпотребительства (консюмеризма) в западном обществе на этапе его нравственной деградации, как инцест, каннибализм, наркомания. Найдено соответствие между шокирующей формой наррации и схожими стилевыми музыкальными приемами авангардистской группы SWANS.

Ключевые слова: *М. Джиря, сборник «Потребитель», SWANS, мотив разрушения, потребление, «Трус (II)», «Сопереживание», «Собака».*

В ряде рассказов М. Джиря, составляющих сборник «Потребитель» («Сопереживание», «Собака», «Трус (II)», «Почему я съел свою жену», «Оргия», «Потребитель, гниющая свинья» и др.), мотив разрушения напрямую связан с процессом потребления в контексте развития идей самого феномена потребления в XX веке, сформированных Жаном Бодрийяром, Ги Дебором, Пьером Бурдьё, Торстейном Вебленом и другими [1; 2; 3]. Вместе с тем разрушительные (деструктивные) тенденции – неотъемлемое качество авангардистской эстетики. Не удивительно, что мотив разрушения (деструкции) во многом характеризует и литературное творчество Майкла Джиря, современного американского музыканта и писателя авангардистского толка, основателя, как указывает N. Soulsby, музыкального проекта SWANS и The Angels Of Light [7, с. 5].

В сборнике малой прозы «Потребитель» («The Consumer», 1995) Джиря, по сути, рассматривает природу не только потребления, но и последующего за ним личностного разрушения героев. Трактовка общества потребления у Джиря, как говорилось выше, явно опирается на идеи Жана Бодрийяра, для которого разрушение было не только внешним, но и глубинным событием, затрагивающим само естество человека-

потребителя. В основу рассказов положена мультиплицированная ситуация потребления предельного характера, т.е. перепотребления (сверхпотребления) – консьюмеризм. Как известно, сверхпотребление уже не удовлетворяется базовыми человеческими запросами (еда, одежда, комфорт и т.п.). Консьюмерист превращает в объект желания абсолютно всё, включая жизнь другого человека. В погоне за присвоением стирается граница личного пространства другого, попираются человеческие ценности и элементарные представления о добре и зле.

В малой прозе М. Джиры тотальному разрушению подвергается также семья и то, что с ней связано: любовь, ответственность, общественные договоренности морального плана и т.д. Демонстрируя деградацию общества, Джиря прибегает к радикальной метафорике тех явлений, которые в мире людей однозначно табуированы – например, к изображению потребления как инцеста («Трус (II)»). «В художественном произведении, – пишет И.А. Попова-Бондаренко, – вовлеченность героев в инцест всегда концептуальна: она выражает высшую фазу непоправимого личностного разрушения, разрыва героев с миром и принципиально невозстановимой гармонии» [5, с. 38].

Рассказ «Трус (II)» – можно сказать, канонический для автора пример разложения некогда цельной человеческой сущности. В основу рассказа положена упомянутая выше ситуация извращенного потребления, которая принимает форму инцеста, то есть присвоения человеческой (в частности, – детской) судьбы в угоду мелким страстям и острым ощущениям. В самом начале рассказа натуралистично и мрачно описывается жизнь маргинального семейства с его беспорядочными сексуальными связями. Даже рождение племянницы (а предположительно – дочери главного героя от жены его брата) представляет картину, напоминающую акт экзорцизма: «Женщина, одержимая сатанинской силой, распластавшись и выталкивая зверя-демона, что рвал ее и лез изо всех сил, рождаясь через ее вагину,

стонала, как истязаемый в глухой камере заключенный, – длинными непрерывными выдохами, лишенными созвучий» [2, с. 18]. Герой-повествователь, неоднократно вступавший в сексуальные отношения со своей невесткой, описывает характер межличностных взаимоотношений в семье следующим образом: «Ее отец (т.е. отец племянницы) был моим братом и не знал, что я тоже любил его жену: так что Маленькая Моника (т.е. племянница) могла быть и моим ребенком» [2, с. 18]. Отсутствие нормальной атмосферы, характерной для традиционного общества, реализуется в рассказе изображением отчужденности во взаимоотношениях героев-братьев. Вскоре после рождения Маленькой Моники у Вероники, супруги брата (и, соответственно, любовницы повествователя) обнаруживают опухоль мозга [2, с. 19]. Далее герой-повествователь исчезает из семьи на длительное время. Брат же «все эти шесть лет работал на металлургическом заводе – зарабатывая деньги на ребенка»; «он делал вид, что не замечает моей дегенерации в этом доме и время от времени даже доверял мне заботу о (моей) дочери» [2, с. 20].

В структуре рассказа просматривается некий замкнутый круг: так, герой испытывает сексуальное влечение сначала к своей невестке, которая вскоре умирает, а после ее смерти вступает в сексуальные отношения с предполагаемой собственной дочерью (вскоре она начинает подвергаться систематическому сексуальному насилию). Так же, как «разрушилась» мать, разрушается и дочь. Джиро проводит параллель между физическим и внутренним разрушением: в первом случае, – с матерью, Вероникой, фактором разрушения выступает опухоль мозга. Во втором происходит психологическое и сексуальное разрушение жизни ребёнка. Данную череду событий можно было бы охарактеризовать как композиционное отзеркаливание или «рифму ситуаций» (термин принадлежит П.М. Бицilli). Этот прием подчеркивает преемственность распада в семье и общую безысходность. Автор представляет главного героя как

асоциальное существо, ведущее порочный образ жизни: «Накопившиеся яды ночной пьяни всасывались в сведенные судорогой черные дыры за моими глазами. Дыхание созрело запекшимся послевкусием блевоты и густым осадком» [2, с. 20]. Следует заметить, что отвратительные в своем физиологизме пласты описания по стилистике во многом напоминают авангардистское музыкальное творчество Джиры и его группы. Так, основной целью двадцатипятиминутных композиций SWANS как раз и становился только шок, в который нужно было повергнуть слушателей [7, с. 8]. Аналогичным образом Джиря выстраивает и литературное произведение – музыкальный шокирующий и диссонансный стиль, который практиковала группа, становится моделью и словесного повествования. Вместе с тем перенесение музыкального приема в нарративную плоскость обусловлено и нравственной сверхзадачей – сконцентрировать внимание читателя на разрушительном влиянии консьюмеризма, который способен убить в человеке всё человеческое.

Исходной точкой в рассказе становится рождение ребенка, девочки, как трагическое начало будущих противоестественных отношений в семье. Но «смерть» представлена здесь не только физическим умиранием, как в случае с Вероникой. Последующее растление ребенка и насилие над ним со стороны родственников – это, если прибегнуть к словам Кольриджа, для ребенка «Смерть-и-в-Жизни».

При описании ужасной сцены изнасилования маленькой племянницы главного героя автор делает акцент на деструкции личностного, нравственного начала самого рассказчика как продукта общества потребления, который даже не предпринимает никаких попыток спасти девочку, ограничиваясь лишь регистрацией происходящего: «Она, видимо, звала меня, и он залепил ей рот пластырем, так что звук доносился будто издалека, пробиваясь из другого измерения, – места, где маленьких девочек насилюют бесконечно, где ад – нудная норма» [4, с. 27]. Отметим, что сам

акт насилия не вызывает у подслушивающего героя никаких сильных чувств – ни возмущения, ни отвращения, ни жажды возмездия. Джир, таким образом, делает акцент на бессилии и разрозненности общества потребителей, где стерты представления о благородстве, сочувствии и гуманности.

В рассказе «Сопереживание» автор вновь описывает инцестуальную связь, на этот раз брата и сестры, находящейся на грани личностного разрушения (она – бывшая пациентка психиатрического заведения). На первое место здесь выдвигается такой противоестественный аспект потребления, как каннибализм. Потребительский мир, где сняты все культурные табу и всё дозволено для удовлетворения самых низких запросов, распространяется и на эту сферу. Секс трактуется Джиром именно как акт потребления, навязанного всей социально-экономической системой (в том числе посредством рекламы). В подобной эгоцентрической установке основным побудительным мотивом становится наслаждение – маркер, согласно Ж. Бодрийяру, самого феномена потребительского отношения к жизни [1, с. 6]. Греховность происходящего усилена именно этим – потребительской установкой героев, когда жажда обладания (наслаждения) опрокидывает все нравственные устои. Акты сексуального «обладания» и «потребления» выступают как синонимичные, что проявляется в намеренной фиксации автора на таком физиологическом процессе, как пищеварение: «Я – живой, я наполнен любовью, рассеивающейся, как пар дыхания, повисающий в холодном воздухе. Моя сестра вдыхает меня в свое тело, *переваривая* меня» [4, с. 17]; или: «Энергию моего тела струей засасывали ее глаза. Она вытянула руки и окутала меня поцелуем, который одновременно *иссушил* меня и наполнил сочащимся теплом ее жизни» [там же] (здесь и далее курсив наш. – Д. В.). Здесь нельзя не отметить скрытое соскальзывание в область отношений уже явно *не-человеческих* – у читателя формируется стойкая ассоциация с

миром насекомых, в частности, с арахнидами. Известно, что самка паука после спаривания съедает самца, и в такой «паучьей» трактовке (ср.: «переваривание» партнера) инцестуозность героев вызывает еще большее отвращение.

Сущность консьюмериста у Джиры – в дуальности человека-зверя. Сосредоточение личностного распада представлено читателю в *modus operandi* главного героя, где проведены параллели между различными видами потребления (обладания) – инцестуальным сексом и каннибалистическим пожиранием «мяса» (читай: «сестры», человечины): «Я не выходил из дома – только за алкоголем и мясом. Я напивался, распуская путы своей замкнутости в себе, и ел мясо сырым, думая, что это моя сестра <...>» [4, с. 12].

Описание жилища героя ассоциируется с логовом людоеда, а его запахи стойко вызывают всё тот же образ разложения (или распада), что реализуется на физическом уровне: «Выпотрошенные кожурки тел, которые я сбросил, висели по всему дому на крючьях, укрепленных в балках потолка, стекая струйками, плавясь в замкнутой тьме и духоте и насыщая воздух запахом своего распада, будто засохшие лилии в гниющем саду» [4, с. 13]. Распаду телесному на метафорическом уровне сопутствует омертвление и распад души. При этом важно отметить, что Джира не прибегает к довольно популярному в американской литературе XX века (как, например, Д. Дж. Сэлинджер) буддистскому прочтению разрушения как части цикла реинкарнации и последующего рождения. Не соотносится такое положение дел у Джиры и с христианской концепцией возрождения души, так как и души героев напоминают упомянутые выше «выпотрошенные кожурки», в которых не осталось ни любви, ни сочувствия, ни тепла.

Любопытно, что ольфакториальное начало в рассказе также характеризует «усохшую» душу героев. Не исключено, что поэтика запаха

(«<...> засохшие лилии в гниющем саду» или «Аромат ее внутренностей, просачивался из под кожи в затхлую атмосферу комнаты <...>») ориентирована здесь на болезненно изысканные декадентские образцы с их эстетизированным культом умирания, как-то: бодлеровские сонеты [6], романы Ж.К. Гюисманса («Наоборот») и О. Уайльда («Портрет Дориана Грея»).

Герой Джире определяет кровное родство как абсолютно чуждое духовным (или хотя бы семейственным) связям. Так, описывая связь брата и сестры, он сосредотачивается на разрыве их общности в сугубо физиологическом плане: «Я чувствовал себя как после ампутации: будто ее, безумную, брыкающуюся и визжащую, вытянули прямо из моих внутренностей» [4, с. 10]. Нельзя не отметить вместе с тем и скрытое, невербализованное чувство боли при фиксации процесса разрушения семейных уз: оно маркировано как «потеря» и «ампутация» («я чувствовал себя как после ампутации» [4, с. 10]). Разрушение семьи начинается с потери общего дома, семейного гнезда. Теперь герою приходится «жить в покосившемся и облупленном доме с одной кроватью», купленным «на ту небольшую сумму, которую <...> после смерти оставили наши родители» [4, с. 10]. При встрече с сестрой чувство разделенности только усиливается: «<...> когда я увидел ее теперь, почувствовал себя так, как всегда чувствовал рядом с ней: съездившейся одномерной вырезанной фигурой» [4, с. 10].

Далее автор приступает к развитию темы разделения как аспекту физического разрушения, точнее – необратимого распада «<...> опухоль в центре моего мозга растет. Эта опухоль имела форму розы, и ее лепестки были остры, как бритвы» или (прибегнем к уже упомянутой цитате) – «я чувствовал себя как после ампутации» [4, с. 10]. Разрыв семейной и кровной общности в данном метафорическом описании (а образы «острой розы», бритвы и ампутации лишь усиливают этот эффект деструкции)

переходит на уровень патологической физиологии. Фактор разрушения в рассказе становится тотальным, поднимается до уровня трагического рока. Так, описывая внешность сестры, герой невольно прогнозирует ее судьбу, соотнося с материнской суицидальностью: «Ее лебединая шея была длинной, изящной – в точности как шея нашей матери, пока она ее не перерезала» [4, с. 11]. Разрушение как часть распада коррелирует, о чем говорилось выше, с идеями Бодрийяра, который писал: «Общество потребления нуждается в своих объектах, чтобы существовать, – и точнее, оно нуждается в их разрушении» [1, с. 72]. Разрушение героя-объекта в аномальном мире представляется логичным результатом деградации человека, ведущего исключительно потребительский образ жизни.

В рассказе М. Джиры «Собака» также звучит мотив разрушения – на этот раз он возникает при описании поведения наркозависимых детей. Вначале события развиваются в канализационном коллекторе, где прячутся мальчики. «Двое мальчиков сидели на камнях высохшего русла, уходившего в широкое черное ущелье канализационного коллектора» [4, с. 18]. Сцена приема наркотиков юными героями подается автором как пример еще одной извращенной формы потребления, тем не менее толерантно принимаемой обществом: «Он достал банку растворителя, плеснул на тряпку и накрыл ею лицо» [там же]. Или: «Старший достал начатый пузырек ярких цветных таблеток из кармана джинсов и насыпал пригоршню себе и младшему. Потом нашли чистую лужу поменьше и запили набор амфетаминов, синтетических галлюциногенов и барбитуратов прохладной водой из ладоней» [там же]. Любопытно, что автор выстраивает некоторые сцены с несчастными мальчишками явно в аллюзивном ключе американской классики. Перед читателем – словно трагический перевертыш приключений Тома и Гека из дилогии Марка Твена. Только мальчиков влечет не жажда приключений и открытий, а неискоренимая зависимость от «веществ». Фактически Джира предлагает

читателю мрачный современный парафраз на «марк-твеновскую» тему «счастливого детства»: так называемое «путешествие» мальчиков по лабиринту коллектора с последующим выходом на поверхность оборачивается не обретением положительного жизненного опыта, а личностным разрушением, отказом от культурной практики социального поведения. Так, «яркое» и «цвѣтное» относится вовсе не к природному началу, а к наркотикам, «чистое» и «прохладное» – не к водной речной стихии, как в дилогии Марка Твена, а к луже: «Перепрыгивая с камня на камень, мальчики передвигались вдоль берега. Добрались до большой лужи зацветшей дождевой воды, прыгнули в нее и смыли дерьмо с одежды. Усевшись на камни, они обсыхали на солнце» [4, с. 22]. И если у героев Марка Твена восприятие жизни и ее реалий многомерно, то у Джиры оно сужается, съезживается в глазах мальчиков до бытийного «низа» – зловонного мрака коллекторской преисподней и «зацветшей» лужи. Выйдя на поверхность где-то на окраине, дети попадают теперь уже в преисподнюю урбанистическую, техногенную: «Мальчики лежали среди камней, наблюдая дым, затянувший всё небо, и слушали непрерывный шорох тягучих волн, ясно различимый за рычанием грузовиков, тянувшихся по дороге над кромкой утесов» [4, с. 22]. Грузовики, олицетворяющие нечто инородное, механическое, бездушное, вторгающееся в живую природу (отметим, что это железо «рычит»), создают определенное психологическое напряжение и вызывают дурные предчувствия. И действительно, в финале рассказа возникает образ смерти – умирающая собака, которую дети встречают в извилистых глубинах тоннеля. «Песчаные мухи ясно танцевали от ее глаз ко рту и дальше – к громоздящейся пене, к открытой ране, к растущей луже крови. Три краба размером с ладонь уцепились за рану, поедая оголенное мясо» [4, с. 24]. Дети, утратившие сострадание под воздействием наркотиков, истязают несчастное умирающее животное, беспризорники становятся убийцами:

«Воткнув палку в рану, он поворачивал ее до тех пор, пока собака не исторгла последний крик боли, захлебнувшийся в какофонии вороньего грая» [4, с. 25]. И вновь у Джиры как результат нечеловеческой жестокости – разрушение личности и распад души. Более того, смерть собаки от рук не взрослых, а детей словно пророчествует наступление страшных времен, в которых не останется места невинности, доброте и состраданию.

Таким образом, процесс потребления у Джиры совершенно не связан с шопинговой зависимостью (хотя обычно это – наиболее традиционный мотив в произведениях, развенчивающих саму философию потребления). Акт потребления в современном обществе, как видим, обеспечивается наиболее низкими человеческими предпочтениями и страстями, распространенными в современном западном обществе, – здесь не только потребление наркотиков и алкоголя, но и стремление подчинить себе другого посредством физического и/или психологического насилия. Потребление выходит на качественно иной, страшный по своей сути уровень: теперь человек человеку – не более, чем вещь, объект потребления. Процесс деструкции (распада, разрушения) душ предполагает усиление чувства безнадежности и, как следствие, впадение в хаос. Мир потребления заставляет героев забыть о гуманистической составляющей, оставляя им лишь безудержное стремление к обладанию (ср. у Бодрийяра – «не бойтесь желать!»), и, таким образом, деформирует личность, неизбежно ввергая человечество в эсхатологическое измерение бытия, сравнимое с адом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бодрийяр, Ж. Общество потребления: его мифы и структуры / Ж. Бодрийяр; пер., послесл. и примеч с франц. Е. А. Самарской. – М.: Республика: Культурная революция, 2006. – 268 с. (Мыслители XX века).
2. Веблен, Т. Теория праздного класса / Т. Веблен. Пер. С. Г. Сорокиной. – М.: АСТ, 1984. – 368 с.
3. Дебор, Г. Общество спектакля / Г. Дебор; пер. С. Офертас. – М.: АСТ, 2022. – 320 с.
4. Джира, М. Потребитель. / М. Джира. – М.: Эксмо, 2003. – 203 с.

5. Инцест // Расширенный терминологический словарь к курсу «История зарубежной литературы: XX век»: Учебное пособие: / Сост. И.А. Попова-Бондаренко, Л.А. Рыжкова. – Донецк: ДонНУ, 2014. – 123 с.
6. Косиков, Г. К. Шарль Бодлер между «восторгом жизни» и «ужасом жизни» // Бодлер, Ш. Цветы зла. Стихотворения в прозе. Дневники. Ж.-П. Сартр. Бодлер. Сост., вступит. статья и коммент. Г. К. Косикова. – М.: Высшая школа, 1993. – С. 5-40.
7. Soulsby, N. Sacrifice And Transcendence: The Oral History of Swans. / N. Soulsby. – London: A Genuine Jawbone Book, 2018 – 320 с.

THE DESTRUCTION MOTIF IN MICHAEL GIRA'S WORKS

D.V. Volohov

The motif of destruction has been annualized in the following article, based on the short prose of the American musician and prosaic, Michael Gira. The prosaic pieces analyzed include a collection of short-stories – ‘The Consumer’(1995). The role of Jean Baudrillard’s ideas on the author has been established. The extreme types of consumerism presented in the Western society at the current stage of it’s decline such as incest, cannibalism and drug use have been defined. The matching between the shocking narration forms and similar stylistic tools on the music field has been made. Based on Gira’s work with his band – SWANS.

Keywords: *Michael Gira, the collection of short stories, ‘The Consumer’, SWANS, motive of destruction, consumerism, The Coward(II), Empathy, The Dog.*

УДК 821. 112.2–3.0Г. У. ТИММ

«ТАКОЙ ТИХИЙ И МИЛЫЙ МАЛЬЧИК» В РОМАНЕ У. ТИММА «НА ПРИМЕРЕ БРАТА»

И.А. Попова-Бондаренко
Донецкий государственный университет

В статье проанализированы жанровые и композиционные особенности романа У.Тимма «На примере брата». Зафиксированы отрывочные сведения о России и русских. Уделено внимание семейному окружению будущего молодого нациста и голосам немецких обывателей времён Третьего рейха, для которых характерно элиминирование национальной вины и мифологизация «солдатского долга».

Ключевые слова: *У. Тимм, «На примере брата», нацизм, семья, память, Россия, мотив слепоты.*

Произведения немецкого писателя Уве Тимма (род. в 1940 г.) уже известны нашему читателю. Переведены его романы «Жаркое лето», «Ночь чудес», «Змеиное дерево», «Открытие колбасы “карри”», ряд

детских книжек. Роман «На примере старшего брата» вышел в начале 2000-тысячных. В его жанровый спектр можно включить и роман-исповедь, и роман воспитания, присутствуют в нём также элементы исторического, биографического и даже философского романа.

Композиционная организация произведения определена стремлением главного героя, ведущего повествование от первого лица (Ich-Erzählung), узнать как можно больше о характере старшего брата, которого он и не помнит, брата, погибшего на Украине в 1943 году. Узнать, «где он воевал и пал. И где он других убивал и ранил» [1, с. 122]. Соответственно авторскому запросу выстраивается и романый хронотоп, который носит возвратно-поступательный характер: рассказчик перемежает различные временные и пространственные пласты, порой причудливо переплетая прошлое и настоящее, забегая в будущее, возвращаясь в далёкое и близкое прошлое (в раннее детство, школьные годы, послевоенную юность, время зрелости): «Не хочется рассказывать гладко, – пишет автор, то есть младший брат. – *Память, говори.* Из сегодняшнего дня протягиваются в прошлое цепочки причинно-следственных связей, норовя всё объяснить и расставить по полочкам» (курсив автора. – *И. П.-Б.*) [1, с. 35-36]. Данная темпоральная установка, ориентированная на память, т.е. на психологически обусловленную произвольную смену временных и пространственных векторов, становится в романе базовой.

Важная компонента романа – письма и краткий дневник старшего брата, молодого нациста из отборной дивизии СС «Мёртвая голова». Представлены здесь и отрывочные сведения о России и русских. В записях содержатся названия следующих населённых пунктов на территории Советского Союза (или России, как чаще всего встречается в тексте): Знаменка, Константиновка, Киев, Харьков, Сталинград, Белгород, Курск. Впоследствии, когда герой-повествователь в поисках могилы брата

приезжает в Россию, к этому перечню добавится Балыко-Щучинка, где находится памятник советским бойцам, Канев, река Днепр и локус Софийского собора в Киеве.

Любопытно, но очень многое, что так или иначе связано с Россией, уходит в фигуру умолчания: «Восточный фронт», «партизаны», «пожива для моего МГ» (т.е. пулемёта), «Т-34», «Иван», «другая сторона». Последнее словосочетание («другая сторона») автор приводит из речи Гимmlера перед личным составом войск СС (т.е. тех самых войск, где служил брат рассказчика). Гимmlер говорит о прекрасном, радостном, исполненном культуры мире Германии. И продолжает, явно намекая на Россию и русских: «На другой стороне нам противостоит 180-миллионное скопище рас, племён и народностей, сами названия которых уже неудобоваримы и чей внешний облик таков, что можно и следует без всякого милосердия и пощады изничтожить их силой оружия» [1, с. 34]. На должность командиров всех частей особого назначения, зверствовавших в России, Гимmlер специально подбирал людей чистой (арийской) расы и с высшим образованием. Так, «перенародованием» (т.е. уничтожением населения России и замещением его немцами) занимались 8 юристов, 1 профессор университета, архитектор, дипломированный экономист. К изумлению американских офицеров, допрашивающих нацистов, пишет автор, «все эти субъекты оказались не примитивными извергами, а литературно, философски, музыкально образованными людьми, которые — как бы хотелось, чтобы этого не было! — слушали Моцарта, читали Гёльдерлина» [1, с. 59]. Вполне очевидна аллюзивная нагрузка этой фразы, апеллирующая к словам Карла Крауса (1874-1936), австрийского писателя и публициста, который в конце 1930-х годов ёмко определил движение немцев к фашизму как превращение нации *Dichter und Denker* (поэтов и мыслителей) в нацию *Richter und Henker* (судей и палачей) (курсив наш. — И. П.-Б.).

Герой-повествователь, опираясь на скудные строчки дневника старшего брата, пытается выудить хоть какую-то информацию о том, как же его брат, этот «тихий и милый мальчик», как его называли родители, вёл себя по отношению к мирным русским людям, к евреям, к пленным. «На его фотографиях, – пишет автор, – нет ни повешенных русских, ни расстрелянных мужчин в штатском, это самые обычные, будничные снимки, какие и от отца остались, – на них засняты разрушенные дома, улицы, города. Может, это Харьков? Брат участвовал во втором взятии Харькова, в 1943-м. Даже если допустить, что он, хоть и состоял в СС, тем не менее не замешан в массовых убийствах стариков, женщин, детей, ибо служил в танковом соединении, всё равно – не мог он не знать о жертвах среди мирного населения, о голодающих, разбомбленных, бездомных, замёрзших, просто убитых, наконец. Однако о них в его записях ни слова, очевидно, эти страдания, эти разрушения и убийства представлялись ему в порядке вещей, то бишь *гуманными*» (курсив автора. – И. П.-Б.) [1, с. 25].

О пленных в записях брата вообще не говорилось ничего. Либо русских убивали на месте, предполагает герой, либо они в плен не сдавались. И тут появляется ещё одна возможность толкования, от которой потянется нить рефлексии, вызвавшей затем у главного героя неизгладимое чувство вины: «он (т.е. брат) просто не считал такую мелочь достойной упоминания» [1, с. 33]. «Мелочь» – это способность отнять жизнь у безоружного другого. Зато некто Артур Крузе (подмастерье на меховой фирме отца нашего героя), который воевал и в Польше, и в России, совершенно открыто, спокойно, без тени сожаления вспоминает о том, как ловко он обманул двух русских военнопленных – сначала разрешил им уйти, а потом убил выстрелами в спину. На обратном пути, возвращаясь в часть, Крузе устроил себе привал, «посидел, хлебом с копчёной колбаской перекусил, воду из фляжки допил» [1, с. 129]. И такие разговоры, подчёркивает автор, были после войны всюду – «на работе, в

пивнушках, дома, на диалекте и на хорошем литературном немецком, – словами люди перемалывали в себе прошлое, а вместе с ним и вину. <...> Сами-то что, сами-то мы только по приказу» [1, с. 129].

Мотив вины, таким образом, представлен в романе ускользающим, маргинальным. Связка «вина и нацизм» искусственно разрушается обывателями. Напротив, солдатский долг, обязанность его исполнения мифологизируется. Нацизм, говорит автор, для отца (да и всех немецких отцов в широком поколенческом смысле) не был «поводом для скорби по разрушенному *нашему немецкому рейху*. <...> это была мстительная обида и заносчивое стремление доказать свою правоту, пусть даже после драки» (курсив автора. – *И. П-Б.*) [1, с. 131]. Феномен общественных настроений в Германии после разгрома нацизма – не скорбь, а перекладывание своей вины на другого, а именно: на командиров, отдающих приказы. Преступниками были не немецкие солдаты, не «тихий», «хороший», «милый» и «мечтательный» мальчик, записавшийся в СС «Мёртвая голова». – «*Преступниками были другие, те, что из СД. Так называемые части специального назначения. А первым делом те, что наверху, – руководство. Воспользовались мальчиком, злоупотребили его юношеским идеализмом*» (курсив автора. – *И. П-Б.*) [1, с. 19].

У матери (а в её лице – у немецкого обывательского большинства) всегда «было наготове несколько самоочевидных объяснений. *Из юношеского идеализма. Он не хотел быть хуже других. Не хотел прятаться за чужие спины.* Она, как и отец, с неизменной дотошностью подчёркивала различия между СС и *войсками СС*. Ибо к этому времени, после того, как по окончании войны весь мир обошли жуткие кадры, заснятые на кино- и фотоплёнку при освобождении концлагерей, все уже знали, как оно было на самом деле (курсив автора. – *И. П-Б.*) [1, с. 19].

Перекладывается вина и на союзников России (американцев и англичан), и, наконец, на самих русских и евреев, которые якобы

провоцировали жестокость уже самим фактом своего существования. Автор приводит пример поистине сакраментального словообразования, как в капле воды отражающего расистскую политику нацистов, — «недочеловекоеврейство». Это слово вбирает характеристику всех так называемых «бросовых» наций, всего генетического «отребья» — русских, евреев и других «недочеловеков». В этой логике выстроено жестокое поведение немцев, разбирающих русские печи «недочеловеков» для выстилания дорог в распутицу и таким образом обрекающих жителей русских деревень на голод, холод, мучительное умирание.

С мотивом вины, которая так и не вербализована семьёй рассказчика, его ближайшим и дальним окружением, коррелирует мотив слепоты, возникающий в финале романа. Он обозначен прочтением книги Кристофера Браунинга «Совершенно нормальные солдаты» о зверствах нацистов в ходе решения «еврейского вопроса». Из этой книги герой узнаёт, что у немцев, его соотечественников, была возможность отказаться от расстрела детей, мужчин, женщин, стариков. Оказывается, их самих за это не подвергали никакому дисциплинарному наказанию. Но таких были единицы. Остальные убивали «сперва не без внутренней дрожи», а потом всё увереннее, уже автоматически. Так, из пятисот человек отказались расстреливать мирное население только 12. У них отобрали карабины и отправили на другие виды работ. В Германии этой поры, говорит автор, был «спрос на мужество убивать и быть убитым», но не было спроса на «мужество возразить, сказать “нет”» [1, с. 144].

В ходе чтения книги Браунинга у главного героя происходит разрыв сетчатки — метафора «взрыва мозга», который словно отказывается принять страшные документальные свидетельства деяний своих соплеменников. Слепота героя в качестве сюжетного хода и символического приёма явно резонирует как минимум с двумя немецкими романами антифашистской направленности — «Глазами клоуна» Генриха

Бёлля и «Доктором Фаустусом» Томаса Манна (из более близких к нам по времени – это «Болезнь Китахары» австрийского писателя К. Рансмайра – «Morbus Kitahara», где мировоззренческая «слепота» приводит к созданию параистории).

В первом случае («Ansichten eines Clowns») герой-актёр, как известно, обладает удивительной способностью видеть скрытую сущность человека, проникать в неё и даже прозревать её дальнейшее развитие. Герой же Тимма, подобно Эдипу новейшего времени,отягощённый уже не личной, но коллективной виной, не в состоянии видеть то, что сотворили с миром его соотечественники. При этом слезится не только его больной глаз, но и здоровый, и герой плачет «о неведении, о нежелании знать» правду со стороны своего отца, матери, всех немцев, хотя они «обязаны были знать и ведать» о преступлениях Германии. Но они не знали, потому что «не видели» (взято в кавычки самим автором – *И. П.-Б.*), не желали видеть, они «смотрели в сторону» (это выражение повторяется дважды в рядоположенных фразах). И подобная слепота нации перекликается с описанием Германии, «теснимой демонами», которое встречаем у Т. Манна в финале «Доктора Фаустуса»: «<...> один глаз прикрывши рукою, другим уставясь в бездну отчаяния, она свергается всё ниже и ниже» [2, с. 658]. Глаза Германии, утратившие оптический фокус (читай: совесть), также «смотрят в сторону», точнее – в разные стороны: они косят, как у лжецов и грешников (эта фигура отчаянья, как известно, отсылает читателя именно к фигуре грешника на фреске Микеланджело в Сикстинской капелле), отчего выражение лица приобретает вид безумный, грозящий опрокинуться и в поведенческую непредсказуемость его обладателя.

Таким образом, и душевная слепота и незрелость обывательской среды, и чувство расового превосходства, и русский «след», спорадически проступающий в романе Уве Тимма «На примере брата», становятся, по

мнению автора, поводом для глубокого и беспощадного анализа собственной, немецкой, истории, приговором общественному беспамятству, которое элиминировало чувство национальной вины. А это лишает нацию покаяния и обрекает на подобные ошибки в будущем. Однажды, говорит Тимм, у немцев уже «обманом отняли собственную жизнь» [1, с. 28]. И это не должно повториться.

ЛИТЕРАТУРА

1. Тимм, У. На примере брата (пер. с нем. Михаила Рудницкого) / У. Тимм. – М.: Текст, 2013. – 157 с.
2. Манн, Т. Доктор Фаустус. Жизнь немецкого композитора Адриана Леверкюна, рассказанная его другом // Томас Манн. Собр. соч. в 10-ти тт. – Т. 5 (пер. с нем. С. Апта и Наталии Ман). – М.: Государственное издательство художественной литературы. – 658 с.

«SUCH A QUIET AND SWEET BOY» IN UWE TIMM'S NOVEL «AM BEISPIEL MEINES BRUDERS»

I.A. Popova-Bondarenko

The article analyzes the genre and compositional features of Uwe Timm's novel «Am Beispiel meines Bruders» («On the Example of a Brother»). Fragmentary references to Russia and Russians are detected. Special attention is given to the family environment of the future young Nazi, as well as to the voices of ordinary Germans during the Third Reich era, who were characterized by the elimination of national guilt and the mythologization of the “soldier's duty.”

Keywords: *Uwe Timm, «Am Beispiel meines Bruders» («On the Example of a Brother»), Nazism, family, memory, Russia, motif of blindness.*

УДК 821.111

ДОМ И СЕМЬЯ В РОМАНЕ Д. МИТЧЕЛЛА «БЛЭК СВОН ГРИН»

Сапегина Л.В.

Донецкий государственный университет

В статье рассматривается художественная функция темы дома и семьи в романе Д. Митчелла «Блэк Свон Грин», её взаимосвязь с жанровыми аспектами романа и роль в раскрытии образа главного героя Джейсона Тэйлора.

Ключевые слова: *Дэвид Митчелл, школьная повесть, Bildungsroman, Künstlerroman, образ поэта, образ лебедя, распад семьи.*

Роман Дэвида Митчелла «Блэк Свон Грин» (*Black Swan Green*, 2006) рассказывает о годе жизни тринадцатилетнего подростка Джейсона Тэйлора, который в процессе взросления проходит важные этапы психологического и духовного созревания. События романа разворачиваются в период с января 1982 по январь 1983 – во время правления Маргарет Тэтчер, ознаменованного Холодной войной – противостоянием двух мировых систем – социалистической и капиталистической. Произведение пронизано тревожным ожиданием начала Третьей мировой войны, которой англичан постоянно пугают с экрана телевизора. Даже дети, такие как Джейсон Тэйлор, знают, что на них должны напасть страны Варшавского договора во главе с СССР. Мощь британской пропагандистской машины иллюстрирует сцена из первой главы, где Джейсон, пробравшись в запретную комнату – кабинет отца – играет в войну с русскими: «У папы вращающееся кресло — почти такое же, как в орудийных башнях “Сокола Тысячелетия” у лазерных батарей. Я принялся палить в советские МиГи, заполонившие небо над Мальвернскими холмами. Вскоре я уже героически спас десятки тысяч мирных жителей отсюда до Кардиффа. Приходская земля покрылась обломками фюзеляжей и обугленными крыльями. В советских летчиков, когда катапультируются, я стрелял иглами со снотворным. Наши морские пехотинцы потом всех подберут. Меня захотят осыпать медалями, но я откажусь. “Нет, спасибо, – отвечу я Маргарет Тэтчер и Рональду Рейгану, когда они придут к маме на чай. – Я лишь выполнял свой долг”» [1, с. 13].

Однако вместо войны с СССР неожиданно вспыхивает война с Аргентиной за Фолклендские (Мальвинские) острова¹, и топос войны становится общим фоном, на котором развёртываются события. Местом

¹ *Falklands War*, также Мальвинская война, исп. *Guerra de las Malvinas*; 2 апреля - 14 июня 1982 – война между Аргентиной и Великобританией за британские заморские территории в Южной Атлантике: Фолклендские острова, Южную Георгию и Южные Сандвичевы Острова

действия выступают Малвернские холмы (Malvern Hills), у подножия которых, на территории графства Вустершир (Worcestershire) расположился посёлок Блэк Свон Грин (Black Swan Green). Название – вымышленный топоним, хотя и похожий на реальные географические обозначения здешних деревень, такие как Blackminster, Blackmore End, Blackpole, Blackstone, Blackwell. Художественная функция заглавия развивается как поэтоним и раскрывается по мере движения сюжета. Но уже в начале романа обращает на себя внимание первое слово в названии – Black, – которое связано не только с географическими особенностями края (тёмный лес), но и указывает на непросветлённость умов и душ местных обитателей.

Важно подчеркнуть, что Малвернские холмы – не просто один из самых живописных уголков Англии, но аллюзия, нагруженная множественными культурными и литературными ассоциациями, отсылающая прежде всего к истокам английской поэзии – аллегорической поэме XIV века «Видение о Петре Пахаре» (*The Vision of Piers Plowman*) Уильяма Ленгленда. Имя Ленгленда в тексте не упоминается, но в романе используются сюжетные ходы и мотивы, на которых строится поэма Ленгленда, в частности, мотивы сна и видения. Так, в первой главе Джейсону привиделся призрак утонувшего мальчика, который катается вместе с ним по замерзшему озеру. «Благодаря» этой встрече он получил травму и вынужден просить помощи у старушки, живущей в одинокой избушке в чаще леса: с ней входят в роман элементы сказочно-готического топоса. Там герой засыпает, чтобы, проснувшись, стать, как он думает, свидетелем её смерти. Тема смерти, обозначенная здесь, становится одной из опорных внутренней композиции романа, её антитезой выступает тема любви (формируется оппозиция Эрос-Танатос), каждая из них расширяется дополнительными мотивами: со смертью связаны старость, уродство,

предательство, измена, насилие, – с любовью – юность, красота, верность, прощение, поддержка.

Композиция романа фрагментарно-новеллистична: произведение состоит из тринадцати глав, каждая представляет собой законченный фрагмент из одного месяца жизни Джейсона Тэйлора, в центре которого – определённое событие и круг действующих лиц.

Роман наделён чертами школьной повести: в силу возраста главного героя действие романа сосредоточено «в школе и дома», и основные конфликты связаны, с одной стороны, с противостоянием героя школьному насилию, с другой – с поиском взаимопонимания с семьёй: родителями и сестрой. В романе топос войны распространяется и на школьную жизнь, и на семейную. В школе каждый день для Джейсона – борьба за выживание. В отличие от подростков-бунтарей середины XX века Джейсон – конформист. Он хочет соответствовать подростковым стандартам поведения, стать своим, но в школе бытуют суровые нравы, существует жёсткая иерархия, которая проявляется даже в именах: «Самых популярных парней зовут просто по имени – например, Ника Юэна всегда называют только Ник. Среднепопулярных – как Гилберт Свинъярд – зовут кличками, вроде как почтительными, типа Ярди. На ступень ниже стоят ребята вроде меня, которые называют друг друга по фамилии. Еще ниже – с издевательскими кличками: прилепят, и ходи с ней. Вот как Дуран – Дурень, или Бест Руссо, у которого кличка Без Трусов. Если уж родился мальчиком, то от иерархии, как в армии, тебе никуда не деться. Назови я Гилберта Свинъярда просто «Свинъярд», он заедет мне в морду с ноги. А стану звать Дурня по имени при всех, это меня самого понизит. Приходится быть бдительным» [1, с. 15].

Школьная ситуация Джейсона осложняется тем, что у него есть две «постыдных», по его мнению, тайны: первая – он заикается, поэтому на уроках он, начитанный и образованный мальчик, в основном молчит либо

даёт неверные ответы, если не может выговорить слово с «заикательными» звуками. Он предпочитает получить плохую оценку, чем обрести прозвище Тэйлор-заика и стать предметом насмешек.

Вторая тайна Джейсона связана с тем, что он пишет стихи и публикует их в местном журнале под претенциозным псевдонимом Элиот Боливар, в котором он соединил имена выдающегося английского поэта Томаса Стернза Элиота и героя-освободителя Венесуэлы Симона Боливара, что отражает две главные ценности Джейсона: красоту и свободу. Юному поэту приходится скрывать своё творчество от одноклассников, поскольку, по его словам, «стоит проговориться об этом, как на моем шкафчике в школе обязательно нацарапают «ПЕДИК». Так случилось с Флойдом Чейсли, когда он признался, что любит музыку Баха. Имейте в виду: если в школе когда-нибудь узнают, что Элиот Боливар, чьи стихи публикуются в приходском журнале Лужка Черного Лебедя, – это я, меня забьют до смерти за теннисным кортом молотками из школьной мастерской и намажут эмблему Sex Pistols на моем надгробии» [1, с. 15-16]. Хранит он эту тайну также от родственников, поскольку ни с одним из них у него нет доверительных отношений. По этой причине Джейсон ощущает себя бесконечно одиноким и непонятым миром: «Дети, над которыми издеваются хулиганы, обычно стараются быть невидимками, чтобы лишний раз не попадаться на глаза обидчикам. Заики стараются быть невидимками, чтобы кто-нибудь не дай бог не узнал, что они заики. Дети, чьи родители ругаются, стараются быть невидимками, чтобы не стать причиной очередной ссоры. Джейсон Тейлор, Тройной Невидимка» [2]. Его попытки обратиться за помощью к родителям, например, чтобы его освободили от публичного чтения «Простых молитв для сложного мира» на уроке мистера Кемпси, остаются безуспешными. Родители, занятые своими проблемами и усугубляющимся семейным конфликтом, не слышат его, не понимают, какими унижениями это выступление обернётся

для их сына. Джейсон даже подумывает о самоубийстве. Вместо родителей Джейсону в критических случаях на помощь приходят добровольные помощники, такие как логопед миссис де Ру, чей звонок в школу, по мнению Джейсона, спас ему жизнь: «Будь я папой римским, я бы произвел миссис де Ру в святые. Прямо тут же, на месте» [1, с. 77].

А соседка-иностранка мадам Кроммелинк выступает первым литературным критиком произведений Джейсона. Она признаёт поэтический дар Джейсона, обсуждает с ним достоинства и недостатки его стихов. Добровольные помощники – старинный сказочный и литературный мотив, в исследуемом романе он подчёркивает дисфункциональность семьи, недостаток родительской заботы и вовлечённости в дела детей.

Следует отметить, что в роли добровольных помощников в романе выступают люди, отмеченные чертами инаковости, дружности. В первой части произведения это возрастные женщины: сначала похожая на ведьму старуха из леса, потом логопед миссис де Ру, беженка из ЮАР. Она воплощает «боливарианскую» линию – миссис де Ру лишилась родины за несогласие с политикой сегрегации. «...в один прекрасный день правительство велело ей покинуть страну в двадцать четыре часа, или ее посадят в тюрьму. Не потому, что миссис де Ру сделала что-то плохое, а потому, что правительство в Южной Африке так поступает с людьми, которые не согласны, что цветных надо сгонять в резервации, в глиняные хижины с соломенными крышами, без школ, больниц и работы» [1, с. 56], – так несколько упрощённо объясняет Джейсон причины её эмиграции.

Мадам Кроммелинк, бельгийская аристократка, дочь знаменитого композитора, пришла в роман «Блэк Свон Грин» из «Облачного атласа», где она изображена молодой и прекрасной. Здесь графиня уже стара и уродлива, но вся её жизнь была связана с людьми искусства. Именно она говорит с Джейсоном об истине, красоте и призвании поэта: «<...> зачем

прятать “Джейсона Тейлора” за недоступным символистом и латиноамериканским революционером? <...> Что может быть поэтичнее имени Джейсон? Это Язон – герой эллинских мифов! Кто обосновал европейскую литературу, если не древние греки? Уж точно не кружок грабителей могил с Элиотом во главе! А кто есть поэт, если не портной, сшивающий слова? Поэты и портные соединяют то, что никто другой соединить не в силах» [1, с. 268]. Отметим, что фамилия главного героя – Taylor – в переводе и означает «портной». Джейсон, названный именем древнегреческого героя Ясона, должен найти свой путь между «Сциллой» школьного буллинга и «Харибдой» семейного раздора и обрести «золотое руно» собственной идентичности.

Дом Джейсона на Кингфишер Медоуз, 9, тоже напоминают поле боя. Хотя живёт семья Тэйлоров в самом богатом районе, а отец Джейсона занимает престижную должность в торговой компании «Гринландия», гармонии и счастья в доме нет: Джейсон постоянно ссорится со старшей сестрой Джулией, нарастает противостояние родителей. И если поначалу всё ограничивалось словесными баталиями, что очень похоже на холодную войну, постепенно напряжение в отношениях супругов Тэйлор начинает прорываться через битую посуду, крики, хлопанье дверьми, перерастая в открытый конфликт и радость от взаимных неудач. Горячая фаза семейного раздора совпадает с началом Фолклендской войны: «What is inextricably bound with the Falklands War is the deteriorating conflict between Jason’s parents. The two events proceed alongside each other, as explicitly represented by the narrative form that alternates between the two storylines» [4, p. 213]. Джейсон страдает от родительских ссор и чувствует себя виноватым, поскольку не может порадовать отца и мать успехами в школе, да ещё и заикается, зная, что этот его дефект – большое разочарование для родителей: «Если я начинаю запинаться при папе, у него делается лицо как в тот раз, когда он принес из магазина верстак “Блэк энд Деккер” и

обнаружил, что в коробке не хватает пакетика с самыми важными винтами. Висельник просто обожает такое лицо» [1, с. 64].

Проблема семьи – одна из центральных в романе. Семья и дом традиционно считались фундаментом английской национальной идентичности. Но в «Блэк Свон Грин» нет счастливых или гармоничных семей. Почти все подростки живут в неполных либо неблагополучных семьях. Причины разрушения семьи могут быть разными, но в первую очередь это социальные факторы, обусловленные экономической политикой тэтчеризма, приведшей к росту безработицы и социального расслоения. Джейсон вспоминает о последствиях увольнения отца Гэвина Коули: «День рождения Гэвина, который должен был пройти в парке аттракционов “Олтон тауэрс”, отменили. Гэвин так осунулся, что глаза у него на несколько миллиметров запали в череп. Через год его родители развелись» [1, с. 86-87].

Семейное неблагополучие всегда сказывается на поведении и судьбах детей. У Дон Мэдден, девочки, которая нравится Джейсону, появился новый отчим, с которым у неё напряжённые отношения. У Росса Уилкокса, одного из обидчиков Джейсона, отец так избил мать, что та попала в больницу, а потом сбежала от мужа, бросив и сына. Отец Уилкокса сменил после этого несколько жён, а его сын стал одним из главных задир и драчунов в школе. Жестокость Росса Уилкокса является прямым следствием атмосферы насилия и страха, царящей в семье. Страх перед отцом из-за потери бумажника приводит к несчастью: Уилкокс попадает в аварию и теряет ногу.

У Дина Дурана, друга Джейсона, семья живёт довольно бедно, но причина несчастья не в бедности, а в алкоголизме отца. Дин говорит, что, когда отец напивается, «это выглядит так, словно в него вселяется кто-то другой – убогий, злой и грязный – и живет внутри него как паразит до тех

пор, пока не пройдет опьянение и похмелье, и только мы – я, мама, Келли, Салли и Макс – только мы знаем, что это не он, это не отец» [2].

Показательно, что семейный идеал Джейсон находит у цыган, разбивших лагерь неподалёку от Блэк Свон Грин. Цыгане – другие, чужие для обитателей деревни, впрочем, для них чужаки все, кто не живёт здесь хотя бы «со времен войны Алой и Белой розы» [2]. Новость о том, что Совет Малверна планирует построить в Блэк Свон Грин отдельный район для цыган, мобилизует всех его жителей на борьбу. Добропорядочные обыватели деревни организуют собрание, на котором озвучивают те угрозы, которое несёт им это соседство: «<...> бродяжничество, кража, антисанитария, туберкулез...» [1, с. 394]. Джейсон, присутствующий на собрании, приходит к выводу, что «жители деревни считают цыган недолюдьми, и при этом главный их грех – это их непохожесть на нас» [2].

Когда Джейсон попадает в цыганский табор, он сталкивается с такой же нетерпимостью в отношении английских привычек и традиций. В частности, ромов удивляют нормы гигиены англичан (туалет в ванной, мусорное ведро в кухне), вызывает осуждение распущенность нравов: «Гринго не женятся на одной женщине на всю жизнь, нет. Сегодня они меняют жен как меняют машины, н-смотря на все эти их «свадебные клятвы». ... Как тот мясник в Ворчестере, он развелся с Бэки Смит из-за того, что у нее отвисла задница» [2]. Но именно от цыгана Клема Остлера, точильщика ножей, Джейсон слышит проникновенную историю о его отце, вызвавшем на поединок непобедимого валлийца ради спасения своей семьи: «Деньги для него были дымом, он не хотел страдать за них. Он знал: чтобы выиграть, он должен сражаться за то, что ему действительно дорого, п-нимаете? За меня, мою маму, нашу семью, наш дом, наши вещи. Только мысль о нас в ту ночь помогла ему перетерпеть боль» [2]. Именно цыгане во второй части романа выступают в роли защитников Джейсона и

его друзей, когда на Гусиной ярмарке (11 глава) посрамили всех его обидчиков – Дрейка, Литтла и Крума.

Семейная история Тэйлоров завершается несчастливым концом. Со временем выяснится, что у отца Джейсона есть любовница, и это она донимает семью бесконечными телефонными звонками, поэтому отец положил такой строгий запрет для всех входить в свой кабинет. Ради любовницы мистер Тэйлор заложил в банке дом. Узнав это, мать Джейсона, последние тринадцать лет бывшая домохозяйкой, выходит на работу, чтобы обеспечить себе финансовую независимость. Отец же напротив – работу теряет, а вместе с ней высокомерие и спесь.

Взросление Джейсона включает понимание несовершенства и слабостей человеческой природы, в том числе – своих родных. Это позволяет герою сблизиться с сестрой и мамой, простить отца и даже согласиться на знакомство с его подругой Синтией. Он понимает, что иногда люди перестают любить друг друга, что и привело его родителей к разводу: «Развод родителей для меня был похож на фильм ужасов. Такой фильм, где прямо под ногами у главного героя появляется огромная трещина и начинает расти. Я – и есть главный герой. На одной стороне стоят мама с Джулией, на другой – отец с Синтией. Если я не выберу сторону и не сделаю шаг, я просто упаду в эту трещину, в эту бездонную тьму» [2]. При этом качественные перемены во внутреннем мире героя в финале романа указывают на наличие признаков жанра *Bildungsroman* (романа воспитания).

В финале романа Джейсон уезжает с матерью из Блэк Свон Грин, о чём он на самом деле давно мечтал, но цена за исполнение этой мечты оказалась слишком высока. Тем не менее, в финале звучит оптимистическая нота, надежда на новую жизнь: «Это потому, что ещё не конец» [1, с. 509].

Воспитание героя включает и принятие своей инаковости и одиночества среди людей, как и положено поэту. Джейсон – не такой, как все, он художник, его поэтическое воображение проявляется прежде всего в восприятии природы, где Джейсону лучше, чем в человеческом обществе. В тексте романа разбросаны строки его стихов, обрывки поэтических фраз: «Колокольчики купались в лучах солнца, пробивающихся сквозь густые кроны деревьев. Дикий чеснок пах запеченной слизью. И отчаянно пели дрозды – пели так, словно молчание равносильно смерти» [2].

Роман «Блэк Свон Грин» – это портрет художника в отрочестве, постмодернистская вариация жанра *Künstlerroman*. Отсюда – трактовки поэтонимологической функции заглавия романа, которое переводят как «луг (лужок) чёрного лебедя». Многими исследователями замечено, что оно отсылает к «Гадкому утёнку» Андерсена и, частично, к «Лебединому озеру» Чайковского. А в новом варианте перевода Т. Боровиковой – «Под знаком чёрного лебедя» – напоминает о знаменитой книге Нассима Талеба «Чёрный лебедь. Под знаком непредсказуемости» (*The Black Swan: The Impact of the Highly Improbable*, 2007), опубликованной, однако, на год позже.

Юный поэт Джейсон Тейлор – ещё «гадкий утёнок», поскольку «зелен», незрел, и обретается он пока где-то на задворках мира, в сонной деревне графства Вустершир, где ничего значительного не происходит. И хотя называется поселение *Black Swan Green*, здесь никогда лебедей не водилось, но лебедь присутствует и в названии местных реалий: популярного бара, спичек как обещание возможности чего-то светлого и прекрасного в посёлке, чьё название начинается со слова *Black*. Образ лебедя обладает многочисленными символическими значениями: это воплощение красоты, чистоты, целомудрия, гордого одиночества, благородства, мудрости и мужества, а также олицетворение поэзии.

Многое из перечисленного приложимо к образу Джейсона Тэйлора, который «еще не знает, что главный лебедь в деревне – это он» [3]. Чёрный лебедь, к тому же, воплощает необычайную редкость. Долгое время в Европе эти птицы считались несуществующими. Однако после открытия Австралии в 1697 году обнаружили чёрных лебедей. Важно, что в отличие от белого лебедя-шипунa у чёрного лебедя есть голос. Обретение героем собственного голоса также составляет часть взросления Джейсона Тэйлора. Символически путь к нему связан с борьбой с «внутренними демонами», одним из которых является Hangman (Палач/Висельник/Вешатель) – придуманный героем образ той силы, что заставляет его запинаться. Вешатель не позволяет Джейсону произносить некоторые «заикательные» слова, особенно с буквой S, напоминающей лебединую шею.

Внутренняя структура образа Джейсона включает ещё две формы его самоидентификации. Maggot (Личинка/Червь/Глист) – это та соглашательская сторона героя, которую он считает отвратительной и постыдной, поскольку она всегда пытается убедить его быть как все, стать частью толпы. Ещё одна ипостась героя – Unborn Twin (Нерождённый Близнец) – идеальная версия Джейсона, – смелого, и бескомпромиссного борца за справедливость – которым он стремится стать, но пока не очень успешно. Глист и Нерождённый близнец ведут постоянные споры в сознании героя.

В заключительной главе романа происходит невероятное событие: на местное озеро приземляется лебедь дивной красоты. Эта сцена – своего рода кульминация становления героя, отсылающая к финалу сказки Ганса Христиана Андерсена «Гадкий утенок».

История Джейсона Тэйлора – это рассказ о том, как совершенно невероятным образом в глуши, во тьме провинциального бытия происходит редкое и удивительное явление – рождение и становление

поэта. Тема дома и семьи играет важную роль в раскрытии истории воспитания юного дарования. Образ Джейсона Тэйлора получился психологически убедительным и по-человечески симпатичным. Он – не рядовой подросток, и в его борьбе со своими слабостями, в противостоянии обществу, живущему энергиями войны, ненависти, агрессии, отрицания иного, другого, есть нечто героическое, что даёт ему право претендовать на звание героя своего времени.

ЛИТЕРАТУРА

1. Митчелл, Д. Под знаком черного лебедя: роман / Дэвид Митчелл; пер. с англ. Т. Боровиковой. – СПб:Азбука, Азбука-Аттикус, 2024. – 544 с.
2. Митчелл, Д. Лужок Черного Лебедя / Д. Митчелл. Пер. с англ. А. Поляринова. – [Электронный ресурс]. – URL: <https://polyarinov.livejournal.com/18988.html> (дата обращения 13.09.2024)
3. Поляринов, А. В. Трудности перевода. О романе «Black Swan Green» // Блог Алексея Поляринова. – [Электронный ресурс]. – URL: <https://polyarinov.livejournal.com/tag/black%20swan%20green/>
4. Chen, J. A Portrait of the Artist as a Young Teenager: Ethical Literary Criticism and David Mitchell's Black Swan Greene / J. Chen. // Kritika Kultura. – № 39. – 2022. – P. 222-242. – [Электронный ресурс]. – URL: <https://archium.ateneo.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1990&context=kk>

HOME AND FAMILY IN D. MITCHELL'S NOVEL «BLACK SWAN GREEN»

L.V. Sapegina

The article examines the artistic function of the theme of home and family in D. Mitchell's novel "Black Swan Green", its ties with the genre aspects of the novel and its role in revealing the image of the protagonist Jason Taylor.

Keywords: *David Mitchell, school story, Bildungsroman, Künstlerroman, the image of the poet, the image of the swan, the disintegration of the family.*

ПОЭТИКА НАЗВАНИЯ ТРИЛОГИИ ДЖ. КУТЗЕЕ «ДЕТСТВО ИИСУСА», «ШКОЛЬНЫЕ ДНИ ИИСУСА», «СМЕРТЬ ИИСУСА»

И.В. Логвинова

Московский государственный институт музыки им. А.Г.Шнитке

В.В. Талалаев

Николо-Угрешская духовная семинария РПЦ

В статье проанализирована поэтика названия романов трилогии Дж. Кутзее «Детство Иисуса», «Школьные дни Иисуса», «Смерть Иисуса». Имя Иисус, вынесенное в заглавие трилогии, отсылает читателя к Евангелию, однако ни разу в произведении не встречается, хотя аллюзии на Евангелие в трилогии есть. В этом произведении налицо постмодернистская игра с читателем в виде литературных аллюзий и реминисценций (на «Дон-Кихот» Сервантеса, на Евангелие, на романы Достоевского и т.д.). Название трилогии отсылает читателя к самостоятельному поиску смыслов произведения, к сотворчеству и даже к научным изысканиям. Чтобы приблизиться к разгадке смысла названия трилогии, понадобился также анализ поэтонимов на русском и английском языках, сравнение переводного и оригинального текстов. В итоге, трилогия написана очень простым языком, но за кажущейся простотой скрываются сложные философские проблемы, над которыми читатель задумывается, дочитав произведение до конца. Можно предположить, что основной мыслью трилогии была мысль о том, что все сюжеты строятся как бы в рамках библейской матрицы.

Ключевые слова: *Африканская литература, евангельские мотивы, постмодернизм, поэтоним, роман, аллюзия, реминисценция, литературная игра, поэтика.*

Современный африканский писатель, лауреат Нобелевской премии, литературовед Дж. Кутзее, которого критики считают постмодернистскими, экспериментаторскими [1; 2; 6; 7], пишет, на первый взгляд, очень просто. Сравнивая перевод с оригиналом, исследователь сначала приходит в недоумение. Но в конце, по прочтении всего текста остается загадка, которую хочется разгадать. При этом в стилистике Дж. Кутзее нет многомерности, многослойности, как, например, в романах другого современного писателя Варгаса Льосы («Город и псы» (1963), «Разговор в “Соборе”» (1969) и др.). Повествование в произведениях Дж. Кутзее по большей части линейно. Сюжет разворачивается перед

глазами читателя, как путь, по которому ему предстоит идти вместе с персонажами. Однако он только поначалу кажется простым, даже нарочито примитивным. Это только кажущаяся простота, за которой стоит игра с читателем (на уровне аллюзий из романов М. Сервантеса, Д. Дефо, Ф. М. Достоевского, Ф. Кафки и др., а также на языковом уровне).

Заглавие трилогии об Иисусе, при первом приближении, предполагает отсылку к тексту Евангелия, но Иисус нигде не упоминается в романе. Поэтонимы также, вроде бы, отсылают нас к евангельской истории, но оказываются только аллюзиями. Истории жизни персонажей и их имена и похожи, и не похожи на евангельские.

У романа «Детство Иисуса» (2013) есть эпиграф: «У меня нет желания доказать какие-то идеи. Я лишь тот, кто стремится к свободе» [3]. Если принять этот эпиграф за нить Ариадны и пойти этим путем, то мы должны согласиться с тем, что в данном контексте поэтонимы не будут выполнять свойственную им роль – нести смысловую нагрузку. Однако представляется важным заметить, что произведение (особенно современное) не может быть свободно от аллюзий, поскольку и писатель, и читатель, и исследователь XXI в. не может быть свободен от груза образования, от груза мировой художественной культуры, даже если сам автор делает вид, что ничего не имел в виду и все совпадения случайны. При этом свободу можно понимать и как отказ от любых правил, традиций и т.д. Думается, что поэтому текст Дж. Кутзее нужно воспринимать как игру с читателем, в которой особую роль играет именно кажущаяся свобода от рамок и правил и каких-либо аллюзий.

Возникает ассоциация с матрицей, библейской матрицей. Евангельская история об Иисусе как бы сквозит, просвечивает сквозь историю жизни мальчика Давида и Симона. Или же наоборот, в библейской матрице содержатся все судьбы мира в свернутом виде. Как в известном стихотворении Б.Л. Пастернака звезда Рождества – это все, что

предшествовало и все, что будет связано с Рождеством в дальнейшей истории человечества:

И странным виденьем грядущей поры
Вставало вдали все пришедшее после.
Все мысли веков, все мечты, все миры,
Все будущее галерей и музеев,
Все шалости фей, все дела чародеев,
Все елки на свете, все сны детворы [9].

Точно так же, как в жизни и деяниях святых мы обнаруживаем совпадения с евангельскими сюжетами (подражание жизни Христа, исцеления больных и т.п.). В обычной жизни также иногда происходят подобные совпадения (например, писатель В.П. Аксенов, который написал роман «Остров Крым» – и губернатор Республики Крым С.В. Аксенов). При этом поэтонимы Давид, Симон, Инесс и другие отсылают нас и к Библии, и к Псалтири, и к истории литературы. Одна из исследовательниц творчества Кутзее К.А. Григорьева пишет, что проза Кутзее «тяготеет к европейской культурной и литературной традиции; практически все пишущие о нем отмечают влияние авторов, по его собственному признанию, наиболее для него значимых: С. Беккета, К. Кавафиса, Д. Дефо, Ф.М. Достоевского, Т.С. Элиота, Дж. Джойса, Ф. Кафки, Дж. Китса, В. Набокова, Э. Паунда, Р.М. Рильке, Алена Роб-Грийе. Опираясь на их художественные поиски и открытия, Дж.М. Кутзее вписывает локальную историю Южной Африки в историю цивилизации Запада, превращает провинциальные проблемы в универсальные» [2, с. 10-11].

По-видимому, разгадка кроется в том, что Кутзее предлагает читателю отрешиться от всех культурных и литературных аллюзий, намеренно вплетая их в сюжет. Создается своего рода иллюзия аллюзии. В начале романа «Детство Иисуса» ситуация похожа на евангельский сюжет

о бегстве Марии и Иосифа в Египет с младенцем Иисусом. Однако романский сюжет отличается от евангельской аллюзии тем, что есть младенец (но не Иисус, а его прообраз – Давид), и не Иосиф, а будущий апостол Петр (Симон), и не Мария, а Инесс.

Симон Петр – один из первых апостолов, а Давид – царь-псалмопевец, воспевающий грядущего и от века сущего Христа (по некоторым толкованиям, прообраз Христа). Давид – это «брат отца», «возлюбленный», прообраз Христа [8; 10], из его колена в мир пришел Спаситель, его псалмы свидетельствуют об этом еще до Рождества Христова. Инесс (древнегреческое – Агнес) – «чистая, непорочная, невинная». Инесс напоминает Богородицу: на ней было темно-синее платье, когда она пришла забрать Давида. Отвечая на вопрос Симона, почему она приняла Давида, она говорит: «Все случилось слишком внезапно, слишком неожиданно» [3, с. 297]. Симон говорит ей: «Все великие дары даются из ниоткуда» [3, с. 297]. Как нам видится, тут происходит наложение смысловых пластов: Давид как прообраз Христа и как Сын Божий (он прибыл из некоего старого мира, о котором ничего не помнит, а потом умирает от ревматизма, окруженный почитателями, которые его понимали, в отличие от Симона; Рита, которая ухаживала за ним в больнице, передает Симону послание, которое оставил для всех Давид: «Будь отважен, будь светел в беде» [4, с. 250]), а Симон одновременно и как Иосиф, и как апостол Петр, автор посланий к евреям, в которых доказывает, что Христос был еще до Рождества Своего и пребудет вовек. Инесс напоминает Деву Марию тем, что втайне понимает Давида, но на самом деле она не хочет им делиться с миром, стремится спрятать, оградить от общения с неприятными ей людьми. На этом библейские аллюзии заканчиваются. Давид выказывает неповиновение учителям, возвышается над всеми, с кем ему приходится общаться, в отличие от кроткого Христа. Инесс нельзя назвать непорочной (в конце романа есть

намек на ее не платоническую любовь к компаньонке, с которой они вместе держали магазин). Симон также не дотягивает до роли апостола. Это обыкновенные люди.

Интересно, что Симон свою роль видит в том, чтобы помочь Давиду встретиться с матерью [3, с. 37], которую тот не очень воспринимает, не слушается, делает все по-своему. Отчасти такое поведение напоминает строки из Евангелия, где говорится о том, как Иисус отстал от родственников и остался в Иерусалиме, но потом остался до совершеннолетия в повиновении у родителей (Луки 2:43). У Кутзее речь идет о том, что Давид – избалованный ребенок, обладающий природными дарами: умеет играть в шахматы, увлекается футболом, танцами, пением, игрой в теннис. Симон, пытаясь отыскать мать Давида, находит Инесс. С этой точки зрения он был как бы услышан, на его запрос сам собою пришел ответ.

Можно также выделить несколько аллюзийных пластов: *евангельские, библейские аллюзии, литературные аллюзии* (на роман М. Сервантеса «Дон-Кихот» и романы Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание», «Идиот»), *аллюзии пространственно-временные* (топонимы, позволяющие сделать вывод, что речь идет о Южной Америке, о Чили, так как в романе упомянуты озеро Лагуна-Верде, Пунто-Аренас; центр Бельстар, своим названием отсылающий к истории рождения Христа в Вифлееме, к Рождественской звезде), *аллюзии культурные* (мотив пути).

Аллюзии на роман Сервантеса «Дон-Кихот» отсылают читателя к мотиву странничества. В целом же, как мы видим, один из смыслов романа Кутзее – жизнь как путешествие, странствие. Здесь пересекаются евангельская история (Сыну Человеческому негде главы преклонить) и история Дон-Кихота (странствующий рыцарь, заступник обижаемых). Кстати, прообразом Дон-Кихота и князя Мышкина является Христос. И в мальчике Давиде сквозит Христос в образе Дон-Кихота (каким он его

представляет себе, читая, но во многом домысливая, книгу Сервантеса). Отчасти образ Христа – князя Мышкина просвечивает в Давиде в ситуации с Дмитрием, который убил свою любовницу, учительницу танцев (в романе «Школьные дни Иисуса», 2016). В танцевальной школе сеньора Арройо (с испанского – поток) Давид знакомится с Дмитрием, который убивает Анну Магдалену (вторую жену директора школы танцев), в которую был влюблен, как Парфен Рогожин убивает Настасью Филипповну. Этот персонаж напоминает также Дмитрия Карамазова, поскольку в романе есть и кроткий Алеша, и Родиона Раскольникова, поскольку убитая была уже не молода. При этом все аллюзии, если можно так сказать, иллюзорны: ни один персонаж не соответствует полностью своему «двойнику», точно так же как это бывает в жизни: человек по характеру, внешности и т.п. может напоминать сразу нескольких литературных героев. Образ Дмитрия, кажется, вдохновлен романами Достоевского: «Почему, как вы думаете, я болтаю с вашим мальчишкой, Симон, и с другими малышами? Почему, как считаете, играю с ними и покупаю им сладости? Потому что хочу их растлить? <...> Хотите верьте, хотите нет, я играю с ними в надежде, что хоть часть их аромата и невинности вотрется и в меня и я не превращусь в угрюмого одинокого старика, что сидит в углу, как паук, ни к кому не добрый, никому не нужный, не желанный» [5, с. 144]. Тут прочитывается и Свидригайлов с пауками в бане, и персонажи романа «Бесы», и карамазовщина.

Мотив пути – основной в трилогии. Персонажи находятся в пути из прошлой жизни (которую они вычистили из памяти, “washed clean of the past” [3, с. 113]) в новую, с новыми именами, с изучением нового для них испанского языка и забвением старого. Они переезжают из поселения в поселение, заботясь о том, чтобы дать Давиду образование, но в итоге Давид, оставляя некое послание Дмитрию, умирает от неизвестной болезни, которая парализовала его. Ни в одной школе Давид не может

поладить с учителями, потому что у него особенное мышление, непонятное им, которое Симон считает гениальностью (рассуждение о числах изнутри числа, когда Давид спорит с Симоном: «Я знаю все числа. Хочешь, скажу, какие? Я знаю 134, знаю 7 <...> - Отлично. Ты говоришь, что знаешь 888. Какое число идет после 888? – 92. – Неправильно. Следующее – 889. Какое число больше – 888 или 889? – 888. – Неправильно. 889 больше, потому что оно после 888. – Откуда ты знаешь? Ты там никогда не *был*» [3, с. 170-171]). Это мышление сродни детской способности видеть в обычных вещах что-то большее, фантазировать. Наличие фантазии порождает разные ассоциации, поэтому глубина понимания авторского замысла в трилогии зависит от фантазии читателя. С одной стороны, Кутзее вписывает в сюжет свои ассоциации, фантазии, аллюзии, а, с другой стороны, каждый читатель привносит в него свои, выступая соавтором. Если вдуматься глубже, то это как в ситуации сотворения мира: Бог творит мир и человека, вкладывая в свое творение какие-то свои смыслы, а сотворенный человек воспринимает себя и мир, внося в это восприятие свое понимание и фантазию. Получается, что мир сотворен как матрица, в которой содержатся начала всего того, что появляется, разворачивается как бесконечный текст бытия, ограниченный только физически рамками планеты, пространства и времени, но духовно не имеющий границ, как Вселенная.

Таким образом, Кутзее, возможно, имеет в виду евангельскую историю как культурную матрицу, которая видится (аллюзией) в разных обстоятельствах современной жизни, в жизни современных людей, и таким образом эти сюжеты вечны, а в итоге – жизнь человечества развивается по библейскому сюжету, от сотворения мира к апокалипсису. Мы полагаем, что и трилогию можно рассматривать в рамках этой матрицы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гаранина, К. П. Дж. М. Кутзее: проблемы культурной идентификации / К.П. Гаранина// Известия Самарского научного центра РАН. 2014. №2-4. – [Электронный ресурс]. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/dzh-m-kutzee-problemy-kulturnoy-identifikatsii> (дата обращения: 04.12.2024).
2. Григорьева, К. А. Автобиографическая трилогия Дж. М. Кутзее: Жанровое своеобразие. Диссертация... канд. филол. н. / К.А. Григорьева. – Саратов, 2012. – 194 с.
3. Кутзее, Дж. М. Детство Иисуса. / Дж. Кутзее. – М.: Издательство «Э», 2015. – 320 с.
4. Кутзее, Дж. М. Смерть Иисуса. / Дж. Кутзее. – М.: Эксмо, 2021. – 256 с.
5. Кутзее, Дж. М. Школьные дни Иисуса. / Дж. Кутзее. – М.: Издательство «Э», 2017. – 320 с.
6. Орлова, А. А. Творческая мастерская Достоевского глазами Дж.М. Кутзее (на материале романа «Осень в Петербурге») / А.А. Орлова // Наука в мегаполисе. Электронный научный журнал для обучающихся города Москвы. Вып. 2(10). – [Электронный ресурс]. – URL: <https://mgpu-media.ru/issues/issue-10/history-russian/dostoevsky-creative-workshop.html> (дата обращения: 08.12.2024).
7. Осовский, О. Е. Кутзее Джон Максвелл / О.Е. Осовский // Большая российская энциклопедия 2004-2017. – [Электронный ресурс]. – URL: <https://old.bigenc.ru/literature/text/2123868?ysclid=m49y6e2ul3578276654> (дата обращения: 08.12.2024).
8. Откровение о Христе в псалмах. Иерей Геннадий Егоров. Священное Писание Ветхого Завета // Седмица.RU. – [Электронный ресурс] – URL: <https://sedmitza.ru/lib/text/431339/> (дата обращения: 27.05.2025).
9. Пастернак, Б. Л. Рождественская звезда / Б.Л. Пастернак // [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.culture.ru/poems/13851/rozhdestvenskaya-zvezda?ysclid=mcrz5omi5570036388> (дата обращения: 06.07.2025).
10. Стеняев О., протоиерей. Тайны родословия Христова // Православие.ру. – [Электронный ресурс]. – URL: <https://pravoslavie.ru/89493.html?ysclid=mb6yehb6o0563101104> (дата обращения: 27.05.2025).

THE POETICS OF THE TITLE OF J. COETZEE'S TRILOGY "THE CHILDHOOD OF JESUS", "THE SCHOOL DAYS OF JESUS", "THE DEATH OF JESUS"

I.V. Logvinova

V. V. Talalaev

The article analyzes the poetics of the titles of the novels of the trilogy by J. Coetzee's "Childhood of Jesus", "School Days of Jesus", "Death of Jesus". The name Jesus, which is given in the title of the trilogy, refers the reader to the Gospel, but it is never mentioned in the work, although there are allusions to the Gospel in the trilogy. This work features a postmodern game with the reader in the form of literary allusions and reminiscences (to Cervantes' Don Quixote, to the Gospel, to Dostoevsky's novels,

etc.). The title of the trilogy refers the reader to the independent search for the meanings of the work, to co-creation, and even to scientific research. In order to get closer to the meaning of the trilogy's title, it was also necessary to analyze the poetic names in Russian and English and compare the translated and original texts. As a result, the trilogy is written in a very simple language, but behind the apparent simplicity, there are complex philosophical issues that the reader must contemplate after finishing the work. It can be assumed that the main idea of the trilogy is that all the plots are structured within the framework of a biblical matrix.

Keywords: *African literature, evangelical motifs, postmodernism, poetonym, novel, allusion, reminiscence, literary game, poetics.*

УДК 821.111 Рушди

ДЕСТРУКЦИЯ ПАМЯТИ-ДОМА-СЕМЬИ В РОМАНЕ С. РУШДИ «ЗОЛОТОЙ ДОМ»

О.И. Чуванова

Московский государственный лингвистический университет

Статья посвящена исследованию особенностей художественного воплощения образов дома и семьи в романе Салмана Рушди «Золотой дом» (2017) в их связи с отрицанием личной и коллективной памяти. В романе очерчен отказ от подлинной истории семьи, что приводит к губительным последствиям: неприятие подлинного Я равнозначно гибели семейства. Многочисленные литературные аллюзии, обеспечивающие ризоматичность текста, служат развенчиванию идеи создания новой идентичности посредством отказа от аутентичной культуры. Важнейшая смысловая отсылка – роман Ю. Мисимы «Золотой храм» - также актуализирует идею разрушения и дома, и семьи, и памяти. В поэтике романа важное место занимают имена: усечение изначально заимствованных имен дополняет психологическую и физическую несостоятельность героев, следовательно, и их неспособность сохранить и продолжить род.

Ключевые слова: *С. Рушди, семья, дом, память, образ Я, расщепление, травма, Ю. Мисима.*

Образы дома и семьи занимают одно из важнейших мест в поэтике мультикультурной литературы. Сам факт того, что писатели-мультикультуралы апеллируют сразу к нескольким культурным традициям в связи со своим происхождением и становлением на пограничье культур, приводит к неизбежности создания историй о сложностях обретения самости. При этом в творчестве ряда авторов (В.С. Найпол, Х. Курейши,

А. Десаи, З. Смит и др.) путь героя «к себе» часто отмечен отказом от аутентичного культурного кода, в который закладывается и связь с семьей. Разрыв этих связей болезнен, а следствие такового парадоксально по своей природе: чем сильнее стремление героя уйти от традиционной культуры, семьи и памяти о ней, тем болезненнее напоминание о его корнях.

Исключением не становится и творчество Салмана Рушди, современного англо-американского писателя индо-пакистанского происхождения: триада дома, семьи и культурных традиций составляет фундамент практически всех его произведений. Обращение писателя к дому как архетипическому образу, долженствующему центрировать мир героев, обеспечив безопасность и надежду на будущее, постоянно оказывается в состоянии надтреснутости, надлома, состояния, близкого к разрушению. Показательным в этом отношении становится роман С. Рушди «Золотой дом» (*The Golden House*, 2017).

Золотой дом, образ которого сконденсирует несколько смысловых пластов – убежище, храм, клетку – становится пространством, удерживающим героев, семью Голденов, от возвращения к своей подлинной истории, что оборачивается своеобразными играми с памятью о своем происхождении. В романе очевидно наличие различных аспектов памяти: исторического, культурного, индивидуально-личного. Однако ризоматический нарратив обеспечивает размытие границ между этими аспектами, что только подчёркивает невозможность объять и объективно структурировать воспоминания о подлинном Я героев. Связи между ними нарушены: нарушена цельность и полнота, причинно-следственные связи, нарушена и возможность сохранить, удержать и передать память в её полноте. Воспоминания героев, как и их способность объять время, предстают разъятыми, они полны не только пропусков и умалчиваний – осознанного ухода от рассказывания истории; характерным становится и стремление героев разрешить внутренние конфликты, по-новому

интерпретировав изначальную историю семьи. В результате подмены подлинных воспоминаний и симулирования жизни-в-памяти нарушается механизм её сохранения и исключается возможность её трансмиссии следующему поколению. При этом попытки обнаружить, восстановить целостное «я» при обращении к подлинному воспоминанию оборачиваются ещё большим разрывом с корнями. Не случайно эти разрывы (в) памяти в основном переданы кинематографическим языком: только приёмы монтажа, смены ракурсов и планов, виртуозного движения камеры способны передать болезненную протечность героев, их постоянное нахождение между аутентичной и приобретенной идентичностью.

В произведении присутствует детективная сюжетная линия: сокрытие имён, свидетельств, замена документов должны обеспечить безопасность нахождения всех членов семьи в другой стране (Америке) в связи с угрозой, исходящей от некоторых лиц родом из Индии, собственно страны происхождения семьи. Однако история, придуманная отцом семейства ради, казалось бы, благой цели, изначально сравнивается с опасной фикцией: «“Золотая история, припомнилось мне”, – говорит рассказчик. “Так римляне обозначали вымысел, безудержный полет фантазии. Ложь”» [2, с. 297]. «Золотая история» Голденов, данная взамен настоящей, вытесняет травмирующие детали существования героев до их переезда в Америку. Так, одним из реальных исторических событий, упомянутых в произведении, становится серия террористических атак 2008 г. в г. Мумбаи. В ходе терактов пострадало около 166 людей; были осуществлены нападения на некоторые отели и железнодорожный вокзал Виктории. В романе именно этот теракт становится причиной эмиграции главных героев. В ходе постепенного раскрытия тайной истории семьи обнаруживается, что в одном из атакованных отелей – Тадж Махале – погибает супруга Нерона Голдена, главы семьи.

Таким образом, Золотой дом становится зеркальным отражением, копией Тадж Махала, роскошной усыпальницы, построенной по приказу падишаха Шах-Джахана для любимой жены Мумтаз: жизнь изъята из этого локуса. Не случайно любые попытки Нерона, короля, как его нередко обозначают в романе, реализовать идею дома, семьи обречены на провал – в пространство «золотого дома», особняка Мюррея в историческом районе «Сад Макдугал-Салливан» [2, с. 21], уже заложена идея гибели.

Неоднократно подчеркивается пустота дома, его искусственная природа, а вместе с ней – и искусственность жизни и прошлого его хозяев: «Значительная часть мебели хранилась на складах, возвращение этих примет более ранней эпохи напоминало эксгумацию, симулируя преемственность, какой на самом деле в истории этого особняка не было. Вот почему дом всегда казался нам прекрасной фальшивкой. Мы повторяли друг другу слова Примо Леви: “Таков самый первый плод изгнания, разрыва с корнями: нереальное берёт верх над реальным”» [2, с. 23].

Дом в романе обрastaет многочисленными литературными и кинематографическими аллюзиями: холодный дом Диккенса, дом Ашеров Э.А. По, кафкианский Замок с его лабиринтами, дом с привидениями О. Уайльда, дом семейки Аддамс, дом в фильме И. Бергмана «Сцены из супружеской жизни», надломленность дома-семьи в пьесе Т. Уильямса «Кошка на раскаленной крыше»... Желание порвать с прошлым и при этом невозможность навсегда отмежеваться от преследующей памяти о подлинной идентичности и корнях априори ставит под сомнение саму возможность реализации идеи дома. Не случайно на протяжении всего повествования снова и снова звучит мысль о «подраненном доме» [2, с. 313].

Уже название романа во многом определяет систему образов, реализующих подмену и распад дома-семьи-памяти: это и особняк,

Золотой дом, и семья Голденов, имена которых – Нерон, Петроний, Апулей и Дионис – закономерно встраиваются в систему поддельного «золотого дома». Очевидно, что на поверхности лежит игра семей «золото» (*gold*) и «золотыми» коннотациями: это римский «золотой век» и его упадок, мотивы богатства, власти, огня. Мотив золота, связанный и с проклятием, и с отщиплением, заявлен и в поддельной фамилии семейства – Голдены.

На уровне поэтики названия Золотой дом порождает параллель с Золотым храмом – японским храмом Кинкаку-дзи, построенном в XIV веке. Это, в свою очередь, подводит к ключевому для понимания концепции произведения литературному плану – роману Юкио Мисимы «Золотой храм» (1956).

В романе Мисимы храм становится причиной умопомешательства героя и его стремления уничтожить эфемерное Прекрасное, воплощенное в архитектуре Храма и сада. Главный герой романа Мисимы Мидзогути восхищается гармоничностью строения храма: «трехэтажная башенка <...> Третий ярус Золотого храма – квадратное помещение ... оформленное в строгом соответствии с канонами дзен-буддизма» [1, с. 13]. Архитектура, включающая квадрат, возникает и в романе Рушди: квадрат сада, в котором возможны встречи и общение обитателей «Золотого дома». Смыслонесущий и символический уровень квадрата – мандала как воплощение мировой гармонии. Однако если в романе Мисимы гармония, порождаемая храмом и гармония, в нём воплощённая, противопоставляется дисгармонии заурядного наблюдателя Мидзогути, то у Рушди в саду, как и в самом Золотом доме, присутствует червоточина – отрицание своих корней и памяти подрывает основы устойчивого бытия.

Рушди вторит Мисиме и на уровне мотива деструкции – огненной стихии, подспудно уничтожающей мир фальшивой памяти. Фантазирование Мидзогути о прекрасном, будь то тело красивой девушки

Уико или чудесный Золотой храм, оборачивается желанием уничтожения. При этом магистральным мотивом становится мотив огня: так, мысли об Уико вызывают ассоциации с пламенем, воплощающим стремление к подчинению и поглощению другого – «Я представлял, как загорятся огнём мои пальцы, коснувшись её» [1, с. 9]. Переживание страсти оборачивается демонической стороной: даже хохот послушника сопоставлен с рыжим огнём. Мотив сожжения (послушник поджигает храм в романе Мисимы) дублируется в образе горящего «Золотого дома». Однако поджог в романе Рушди – не вызов эстетически совершенному началу, как у Мисимы, а месть за отрицаемое героями прошлое. У мисимовского героя – более иезуитский замысел: Мидзогути издевательски реализует эстетический принцип моно-но аварэ: переживание грусти в связи с осознанием хрупкости и скоротечности красоты трансформируется в намеренное уничтожение недостижимого Прекрасного ради того, чтобы вызвать вздохи сожаления.

Замещение реальной истории семьи легендой наделяет героев отрицательными характеристиками: в попытках обрести новое лицо они сравниваются со змеями, сбрасывающими старую кожу, хамелеонами, оборотнями.

Так, отец семейства (Нерон Юлий Голден) объясняет сыну новую жизненную стратегию, приемлемую в другой стране: на вопрос младшего сына Диониса *«Что нам отвечать <...> когда станут интересоваться, откуда мы родом?»* он говорит «Скажите им, к чертям идентичность. Скажите им, мы – змеи, которые сбросили старую кожу <...> Скажите, что мы ниоткуда, или откуда угодно, или откуда-нибудь, мы притворщики, мошенники, реконструкторы, меняющие обличия, иными словами – американцы. Не называйте страну, которую мы покинули. Никогда её не называйте. Ни улицу, ни город, ни страну» [2, с. 19-20]. Табуирование названий некоторых феноменов связано и с архаичной магией слова –

«Индия – Страна-которую-нельзя-называть». Очевидно, что герои верят, будто сокрытие подлинной истории не позволит реальным именам и названиям захватить их и вернуть в лоно исходной культуры.

Отец и три сына, герои, характерные и для сказочного повествования, скрывают своё прошлое не только за фасадом «легенды», но и новых имён. Хотя эти имена интенционально рассчитаны на создание образа сильной и могущественной династии, аллюзивно они отсылают читателя к истории, персоналиям и произведениям, подчёркивающим не расцвет, но упадок античного мира.

Имя отца – Нерон Юлий Голден – и намёк на род цезарей Юлиев-Клавдиев, и прямая отсылка к образу безумного императора Нерона, известного приказом сжечь Рим, а затем выстроить, уже после пожара, «Золотой дворец» (Domus Aurea) Нерона. Образ Нерона включает и аллюзию, связанную с Троей: это и исторический Нерон, сравнивавший горящий Рим с падением Трои, и образ Трои, возникающий на страницах романа, – рассказчик ожидает падения дома как падения Трои. Более того, память и прошлое, отрицаемые героями, становятся своего рода «тroyанским конём» – чем сильнее стремление героя уйти от прошлого и чем сильнее его уверенность в данной возможности, тем страшнее его гибель.

Имя старшего сына – Петроний – несомненная параллель с древнеримским писателем Петронием Арбитром, автором «Сатирикона», произведения, появление которого хронологически совпадает с эпохой правления Нерона. Второй сын – Апулей – также продолжает линию «золота», воплощённую и в названии, и в поэтике романа Апулея «Золотой осёл». Третий (младший) сын носит имя Диониса, легенда о рождении которого непосредственно связана с огнём: Зевс является своей возлюбленной Семеле в божественном виде (виде небесного огня, молний), тем самым убивая её.

Очевидна непродуктивность обращения героев к античности: Нерон, Петроний, Апулей связаны скорее не с пиком Золотого века, а с упадком античной культуры; Дионис же реализует стихийную хаотичность, неупорядоченность. Непродуктивность выражается и в дальнейшем усечении имён, маркирующих минус-вitalность: Н.Ю. Голден, Петя, Апу, Д.

Упадок, раскол дома-памяти-идентичности обозначается в романе и посредством обращения к эстетике декаданса. Так, цвета климтовских полотен, живописный код которых реминисцентно отсылает и к горящему Храму в романе Мисимы, угадываются в одеждах и внешности Диониса, переодетого в женщину: «...она была одета в длинное алое вечернее платье от Алайя, грива ее волос соблазнительно сверкала на солнце, у нее имелась при себе маленькая, украшенная драгоценными камнями сумочка» [2, с. 344]. Петроний в попытках преодолеть одиночество и боязнь пространства, становится «проводником для духа Оскара Уайльда», эпатирует окружающих яркими костюмами в жёлтой и оранжевой цветовой палитре и выгуливает ручную рысь, цветовая гамма которой – рыжеватая, пятнистая – также соответствует заявленному коду. В искусстве модерна образ рыси, как и образ леопарда, становится метафорой сексуальности (Ф. Кнопф, «Искусство, или Нежность сфинкса», 1896; А. Вардль, «Волшебница», 1901; Л. Путц, «Вакханалия», 1905). Симптоматично, что и Дионис, и Петроний испытывают страх перед своими влечениями и желаниями, поэтому высвобождение изначально подавляемых импульсов оборачивается трагическим исходом, тем самым возвращая читателя к теме гибели и конца, также обозначенной в искусстве рубежа веков.

Декадентский ряд продолжается в образе Апулея, отмеченного «переменчивостью»: «в одежде он сочетал моды всей нашей планеты», «он отказывался от шали из пашмины и надевал арабскую дишдашу,

африканский дашики, южноиндийскую вешти, яркие рубашки латиноамериканцев <...> Его видели на Шестой авеню в юбке-макси или в килте» [2, с. 81]. Изначально обладающий ясным зрением и по этой причине пишущий «жестокие» портреты, впоследствии Апу начинает изображать на холстах искривленные здания и искаженные силуэты, вторя своей подруге Убе Туур, дисгармоничные скульптуры которой Петроний из чувства ревности и мести предаст огню, вновь отсылая к инварианту мисимовской темы сожжения эстетически прекрасного и оттого недоступного.

Кризис семьи и несостоятельность идеи дома, как и слом памяти реализуются и на уровне распада целостности героев, раскола «психосоматического единства».

Так, Нерон Голден, несмотря на ярко выраженную маскулинность, стремления властвовать и управлять, не осознает, что уже не способен продолжить род. Желание Нерона обзавестись ещё одним наследником от молодой супруги Василисы становится одной из причин гибели остальных сыновей. Король и патриарх в начале романа, в финале Нерон – уже старик, не способный раскрыть обман: отцом ребенка станет рассказчик, сблизившийся с семьёй Голденов и согласившийся на предложение Василисы подыграть реализации «золотой истории».

Петроний страдает агорафобией: боязнь открытого пространства в паре с синдромом Аспергера исключают старшего брата из ряда тех, кто может стать главой семьи. Петроний боится пребывать вне стен своей комнаты, его страшит любой локус, лишенный ограничительной черты, и в этом видится не только страх незащищенности, но также страх встречи с самим собой. Любопытна параллель между Петронием и героем романа Мисимы: Мидзогути заикается (заикание – первый звук слова), и это мешает ему наладить коммуникацию с миром; Петроний же лишён возможности лгать, поэтому каждый вопрос он воспринимает как вызов

своей интровертивности; особенно очевидна сложность коммуникации, когда речь заходит о его прошлом. Попытки преодолеть агорафобию и своё затворничество, применив магический способ – начертать траекторию своего движения с помощью мела или же обзавестись ручной рысью в качестве спутника приводят к парадоксальной гибели на маскараде, в толпе.

У среднего сына – художника Апу – возникают проблемы со зрением («проблемы с сетчаткой, левый глаз» [2, с. 292]). Апу лишается возможности видеть мир в его неразъятости. Показательно, что страдает именно левый глаз: в рамках антиномии «правое – левое» такое нарушение может быть считано как иррациональное видение мира. Апу видит призраков прошлого: «иногда они расплывчатые, растрескавшиеся, дефектные, как испорченная видеозапись» [2, с. 293].

Нарушенная психика героя может стать причиной конфликта между его биологическим полом и смещённой оценкой своего тела и гендера. По мере развёртывания сюжета романа Дионис/Д, младший сын Нерона Голдена, всё сильнее задумывается о своём происхождении и своей возможной (не)принадлежности к касте хиджр. Принимая себя в облике женщины, Д безвозвратно теряет психологическую устойчивость и вместо обретения целостности через осмысление идеи андрогинности, закреплённой и в древнеиндийской мифологии, предпочитает уйти из жизни.

Образ «последнего в роду» Голденов, маленького Веспасиана, становится символичным завершением истории семьи. Имя «поддельного» сына, рожденного от Василисы, пытающейся обеспечить себе будущее, став матерью наследника, и рассказчика, вовлечённого в дела семьи, отсылает к императору Веспасиану Титу Флавию, бывшего военным трибуном при Нероне, а после его самоубийства ставшего императором. Завершающие строки романа, отмеченные кинематографичностью, –

вращающаяся камера, приближение объектива, – возводят о создании новой семьи. Однако и эта семья лишена целостности: биологический отец Веспасиана становится его опекуном, место матери занимает возлюбленная рассказчика, а Веспасиан/Веспа слишком мал, чтобы задаваться вопросами о своём подлинном происхождении. Имена аннигилируются, в финальном кадре остаются люди, которые «не так важны» – важна лишь «вращающаяся воронка жизни» [2, с. 475].

Таким образом, искажение и замещение памяти в романе «Золотой дом» связано с попытками героев преодолеть травматичное прошлое и сконструировать новую идентичность, пожертвовав подлинными воспоминаниями, а вместе с ними – частью своего Я. При этом память как один из основных узлов повествования изначально становится основой социального (межпоколенческого и семейного) и философского (онтологического) конфликтов. И сохранение, и трансмиссия памяти проходят через механизм искажения, что приводит к её утрате, и, как следствие, нарушению целостности героев. Отсутствие таковой отражается на их витальности, что закономерно приводит к деструкции идеи дома и семьи.

ЛИТЕРАТУРА

1. Мисима, Ю. Золотой храм. / Ю. Мисима. Роман. Перевод с японского Г. Чхартишвили. // Иностранная литература. – 1989. – № 5. – С. 5-128.
2. Рушди, С. Золотой дом: роман / С. Рушди; пер. с англ. Л. Сумм. – Москва: Издательство АСТ: CORPUS, 2019. – 480 с.

THE DESTRUCTION OF MEMORY-HOME-FAMILY IN S. RUSHDIE'S NOVEL *THE GOLDEN HOUSE*

O.I. Chuanova

The article explores the artistic representation of the images of home and family in the novel *The Golden House* by Salman Rushdie (2017) in relation to the denial of personal and collective memory. The novel outlines the rejection of authentic family history, which leads to devastating consequences: the rejection of the authentic self is tantamount to the death of the family. Numerous literary allusions that provide the

rhizomatic quality to the text, serve to disprove the idea of creating a new identity through the rejection of authentic culture. A key semantic reference – Yukio Mishima's novel *The Golden Temple* – also actualizes the idea of the destruction of home, family, and memory. The characters' names occupy a significant place in the novel's poetics: the shortening of initially borrowed names complements the characters' psychological and physical incapacity, and consequently, their inability to preserve and procreate.

Key words: *S. Rushdie, family, home, memory, self-image, splitting, trauma, fire motif, Yukio Mishima.*

ЧАСТЬ 2. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПЕРЕВОД И ПЕРЕВОДОВЕДЕНИЕ

УДК 81'255.4:811.161.2

ЕЩЁ РАЗ О ПЕРЕВОДЕ: КРИТИЧЕСКИЕ ЗАМЕТКИ

О.В. Матвиенко

Донецкий государственный университет

Среди постсоветских исследований истории украинского художественного перевода – трудов В.В. Коптилова, Р.П. Зоривчак, Л.В. Коломиец, Э.П. Гончаренко и др. – особняком стоит книга М.В. Стрихи «Український художній переклад: між літературою і націєтворенням» (2006). Написанная в свободной, эссеистически-очерковой манере, она, за отсутствием жанровой конкуренции, может претендовать на статус учебника по соответствующей тематике.

Её автор исповедует националистическую идеологию, что обуславливает его видение истории украинского художественного перевода. Примечательно вступление, озаглавленное «До постановки питання» («К постановке вопроса»), где М.В. Стриха обозначает «опорные точки» своего исследования. При внимательном рассмотрении обнаруживается, что выбраны они произвольно, субъективно, чтобы не сказать – тенденциозно.

Так, утверждается, что «у истоков почти всех новых европейских литератур стоял перевод. В первую очередь – перевод на народный язык Священного Писания <...>» (здесь и далее перевод с украинского мой. – О.М.) [1, с. 7]. В качестве примеров приведены Библии Лютера и короля Иакова, каталонская и польская Библии. Если добавить сюда чешскую Кралицкую Библию, то ситуация проясняется. Утверждение М.В. Стрихи справедливо относительно литератур европейских стран, прошедших через

Реформацию (немецкой – в первую очередь, английской – отчасти). Уже касательно французской этот тезис пробуксовывает, так как роль французского Священного Писания в формировании французской литературы куда менее значима. Ещё меньше это утверждение соотносится с культурным опытом других романских стран: при близости их языков к латыни потребность в итальянской, португальской или испанской Библии представляется надуманной, преувеличенной. Да и романские литературы здесь сложились, по сути, ещё до появления национальных Библий. Кстати, в католической Испании вообще существовал запрет на перевод Священного Писания, дабы упредить Реформацию.

Помимо того, национальные эпосы – «Беовульф», «Песнь о моём Сиде», «Песнь о Роланде», «Песнь о Нибелунгах» – возникли значительно раньше известных полных переводов Священного Писания на соответствующие европейские языки. Отсутствие национальной Библии не помешало появлению рыцарского романа, лирики трубадуров и миннезингеров, городской литературы, фаблю и шванков, песен вагантов и пр.

Представляется, что М.В. Стриха принял за аксиому тезис, на самом деле требующий доказательств. Автор истории украинского художественного перевода апеллирует к умозрительному собирательному образу новейшей европейской словесности, не имеющей аналогов в действительности.

А если всё же принять на веру утверждение М.В. Стрихи о том, что почти любая национальная литература начинается с Библии, то придётся признать общее русло, в котором долгое время формировалась славянская словесность. Тогда и окажется, что староболгарская/ церковнославянская Библия, переведённая Кириллом и Мефодием, оказала куда более мощное влияние на все родственные славянские литературы, чем русское или украинское Священное Писание. Похоже, именно необходимостью

внедрять и продвигать украинскую Библию в общественном сознании как идеологическую альтернативу церковнославянской и обусловлена позиция М.В. Стрихи.

Далее автор утверждает, что переводческий процесс в крупнейших европейских литературах представлен писателями «не первого, «репрезентативного» ряда» [1, с. 7], что весьма спорно: ещё в Древнем Риме, согласно принципу конгениальности, художественным переводом занимались Катулл, Цицерон, Теренций, Плавт, Федр – фигуры, которых никак не назовешь вторичными. Уже в Новое время художественный перевод стал излюбленным занятием Данте, Петрарки, Эразма Роттердамского, Дж. Чосера, М. Лютера, позже – Новалиса, А. Шлегеля, А. фон Шамиссо, Э. Мёрике, даже великого Гёте. У французов, законодателей политической, культурной и литературной моды XVIII-XIX вв., в переводческий процесс были вовлечены Ф.-Р. де Шатобриан, Ж. де Нерваль, П. Мериме, Леконт де Лиль, Ш. Бодлер... Искушённый французский читатель вряд ли оценил бы красоты мильтоновского «Утраченного рая» без переводческих усилий Шатобриана, а европейская публика (включая польскую и русскую аудиторию) не познакомилась бы с экзотическим балканским фольклором без знаменитых мистификаций Мериме, анонсированных как переводы. Так что данное положение украинского историка художественного перевода недостаточно подкреплено фактами.

Как нынче принято в украинской гуманитаристике, национальному художественному переводу отводится заведомо подчинённая, так сказать, «страдательная» роль: дескать, нет благоприятных условий для его развития как сферы, автономной от задач государственного строительства. Иными словами, писателям Т.Г. Шевченко, П. Кулишу, Лесе Украинке, И.Я. Франко, М.П. Старицкому, П.А. Грабовскому и др. приходилось заниматься художественным переводом чуть ли не в ущерб оригинальному

творчеству. Собственно, вредит творчеству скорее неприкрытая тенденциозность, подчинение художественной стороны идейности, в чем нас убеждает опыт искусства соцреализма.

Надо признаться, подобная виктимная позиция отрицательно сказывается на творческом процессе, прививает нации чувство ущербности, второсортности, культивирует комплекс исторической жертвы. Во-первых, идеальных условий для художественного перевода, как и для национальной литературы, нет ни в одной культуре. Доказательство тому – множественные драматические судьбы поэтов всех времён и народов. Во-вторых, подчёркивая своеобразие украинского художественного перевода, М.В. Стриха будто невзначай «забывает» указать, что в аналогичной ситуации в том же XIX столетии оказалась Россия. В русской культуре художественный перевод также представлен крупнейшими фигурами: это А.С. Пушкин, М.Ю. Лермонтов, Ф.И. Тютчев, А.А. Фет, А.К. Толстой, И.С. Тургенев, целая плеяда поэтов Серебряного Века.

Художественный перевод несколько не отвлекает настоящего писателя от творческого процесса. Напротив, он обогащает стилевую палитру, расширяет тематический и образный спектр переводчика-писателя. К тому же вовлечённость отечественных классиков в художественный перевод обеспечивает высочайшее качество переводных текстов наравне с оригинальными. Такие тексты нередко становятся знаковыми в принимающей культуре, как это случилось, к примеру, с гейневскими прочтениями Лермонтова и Леси Украинки. Верно и обратное: переводы, выполненные персоналиями третьего и далее писательских рядов, зачастую грешат банальностями и штампами, характеризуются безличным, невыразительным, скучным стилем (пример тому – массовизация художественного перевода в России во второй

половине XIX в., сопровождавшаяся резким снижением исполнительского мастерства).

Помехой в развитии украинского художественного перевода XIX в., в представлении М.В. Стрихи, была его адресованность двуязычной, а то и многоязычной аудитории – национально ориентированным помещикам, чиновникам и пр. Действительно, возможность прочесть художественное произведение в оригинале (немецком, французском, русском, польском) снижает мотивацию читать его в украинском переводе-посреднике. Сокрушается М.В. Стриха и о расхожем представлении того времени: украинский язык считали «говіркою для хатнього вжитку» [1, с. 10].

Впрочем, наивно было бы полагать, что эти стадии роста посчастливилось миновать крупным европейским языкам. «Воду следует брать из источника, а не из болота», – так английский церковный деятель XII века Вальтер Мап отреагировал на представленный ему английский перевод нескольких книг Священного Писания. Его коллега, доминиканец Томас Палмер, утверждал, что Слово Божие на английском звучало бы как хрюканье свиней или рычание львов [2, с. 45], и в этих словах тоже явственно различима надменность средневекового учёного мужа, его пренебрежение родным языком грубых простолюдинов, таким скудным и беспомощным на фоне чеканной латыни и куртуазного старофранцузского. Похоже на украинский расклад, не правда ли?

Вспомним другой пример – знаменитые слова М.В. Ломоносова в защиту русского языка из «Российской грамматики (1755 г.): «Сильное красноречие Цицероново, великолепная Virgiliева важность, Овидиево приятное витийство не теряют своего достоинства на российском языке. Тончайшие философские воображения и рассуждения, многообразные естественные свойства и перемены, бывающие в сем видимом строении мира и в человеческих обращениях, имеют у нас пристойные и вещь выражающие речи. И ежели чего точно изобразить не можем, не языку

нашему, но недовольному своему в ней искусству приписывать должествуем. Кто от часу далее в нем углубляется, употребляя предводителем общее философское понятие о человеческом слове, тот увидит безмерно широкое поле или, лучше сказать, едва пределы имеющее море». За этим высказыванием слышны споры современников Ломоносова о статусе русского языка, о его способности вместить сокровища мировой культуры. Достойный пример подавала императрица Екатерина II, сделавшая художественный перевод модным и престижным занятием, щедро финансировавшая его наравне с книгоизданием и сама на досуге переводившая Гомера, так что её правление по праву считалось «золотым веком перевода». Иными словами, русский язык прошёл через те же трудности, что и украинский, чуть ранее, в XVIII веке, поэтому считать украинский случай уникальным некорректно.

В качестве ещё одной уникальной черты украинского художественного перевода М.В. Стриха называет «невольничий переклад» («тюремный перевод»), ссылаясь на судьбы деятелей так называемого «розстріляного Відродження» («расстрелянного Возрождения») – Н.К. Зерова, П.П. Филиповича, М.А. Драй-Хмары, Майка Йогансена и др.) и диссидентов-шестидесятников (В.С. Стуса, И.А. Светличного) [1, с. 13]. Правда, украинский исследователь вынужден сделать оговорку и упомянуть легендарный перевод байроновского «Дон-Жуана», выполненный в заключении Т.Г. Гнедич. Но случай с Гнедич вовсе не единственный: в русской советской традиции остались имена Е.Г. Эткинда, Н.А. Заболоцкого, О.Э. Мандельштама, Г.Н. Оболдуева, А.А. Штейнберга, И.А. Лихачева, Э.Л. Линецкой, М.Л. Лозинского, Т.Г. Габбе, Б.И. Ярхо и многих других мастеров перевода, которых коснулись политические преследования; в послевоенные годы – это в первую очередь нобелевский лауреат И.А. Бродский. Здесь уместно вести речь разве что о большем удельном весе «невольничьих переводов» в

украинской истории художественного перевода, поскольку его бурное становление в XX в., к несчастью, пришлось на годы политических репрессий 1930-х гг. и Великой Отечественной войны.

Вот так при ближайшем рассмотрении опровергается исключительность украинского культурного опыта.

И, наконец, красной нитью через всю книгу проходит так называемый «колониальный статус» украинской словесности, в том числе и в области художественного перевода. Неудивительно, ведь она создавалась по зарубежному заказу и «при поддержке Американского совета исследовательских сообществ». Допустим, культурная политика Российской империи ещё могла бы дать основания для подобных определений, хотя пресловутые Валуевский циркуляр и Эмский указ Александра II, встревоженного польским восстанием 1863-1864 гг., не были направлены против малороссийской культуры, а ставили целью не допустить распространения антирусских, сепаратистских и революционных настроений. Однако советский период отмечен колоссальными успехами в развитии художественного перевода: именно тогда был заложен фундамент украинской советской школы с её видными фигурами: М.Ф. Рыльский – теоретик и практик художественного перевода, Г.П. Кочур и Н.А. Лукаш – главы его классической и экспериментальной линий; на украинском языке был воссоздан золотой фонд мировой литературы, куда вошло всё лучшее от зарубежного фольклора до писателей-современников. Этому периоду нет равных по количеству и качеству переведённых книг. А чтобы дать объективную оценку советскому этапу, целесообразно сравнить его с наработками после 1991 г. (см. подробнее: [3]). Очевидное преимущество нынешнего, постсоветского этапа, – полиграфическое: «переводимая продукция представлена в широчайшем ассортименте, с отличным качеством печати» [3]. К сожалению, оно чуть ли не единственное, а вот недостатки куда

более многочисленны: переводная литература печатается мизерными тиражами по высокой цене, труд переводчиков оплачивается более чем скромно (без гранта перевести и выпустить в свет книгу невозможно), государство фактически самоустранилось из переводческого процесса и передало его на аутсорсинг иностранным и коммерческим организациям, советская цензура, справедливо критикуемая М.В. Стрихой, уступила место другой – псевдопатриотической и либеральной – и усугубилась самоцензурой. Украинский художественный перевод постепенно превратился в орудие националистической и милитаристской пропаганды, что стало особенно заметным, начиная с 2014 г. Безусловно, в 2006 г., когда создавалась книга М.В. Стрихи, все эти тенденции только намечались, но вектор движения украинской гуманитаристики был задан именно в 1990-е, на заре так называемой «независимости».

В связи с вышесказанным необходимо ликвидировать существующий в истории украинского художественного перевода идеологический перекос и вернуть фактору «націєтворення» его подчинённую роль. Нигилистический дискурс, обесценивание и очернение памяти о советском этапе истории пагубны для всей украинской гуманитаристики. Художник слова (родного или переводного) и – возьмём шире – человек искусства, сознательно и в первоочередном порядке реализующий задачу державного строительства под знаком идеологической тенденциозности, неизбежно ограничивает себя национальными рамками, сужает свои творческие горизонты, хотя призван он служить общечеловеческому и непреходящему.

ЛИТЕРАТУРА

1. Стріха, М. В. Український художній переклад: між літературою і націєтворенням. / М.В. Стріха. – Київ: Факт, 2006. – 344 с.
2. Нелюбин, Л. Л., Хухуни Г. Т. Наука о переводе. История и теория с древнейших времён до наших дней / Л.Л. Нелюбин, Г.Т. Хухуни. – М.: Флинта, 2008. – 416 с.
3. Матвиенко О. В. Художественный перевод на постсоветском этапе: украинский опыт, донбасский взгляд // Вестник Башкирского государственного

ИЗБРАННЫЕ ПЕРЕВОДЫ

О.В. Матвиенко

Донецкий государственный университет

(Anonymous)

Many critics, no defenders,
translators have but two regrets:
when we hit, no one remembers,
when we miss, no one forgets.

Переводческое (автор неизвестен)

Нет, не ценят нас на свете...
Перевод – тяжёлый труд.
Как шедевр – так не заметят,
Стратим – тут же попрекнут.

Звично критик нас неславить.
Дві у тлумача біди:
Влучиш – не завважать навіть,
Схибиш – дорікнуть завжди.

Heinrich Heine. XLVIII

Sie haben mich gequälet,
Geärgert blau und blaß,
Die Einen mit ihrer Liebe,
Die Andern mit ihrem Haß.

Sie haben das Brod mir vergiftet,
Sie gossen mir Gift in's Glas,
Die Einen mit ihrer Liebe,
Die Andern mit ihrem Haß.

Doch die mich am meisten gequälet,
Geärgert und betrübt,
Die hat mich nie gehasset,
Und hat mich nie geliebt.

Генрих Гейне. ***

От них не раз раскалялась
Душа моя добела –
Одни о любви твердили,
Другие – желали зла.

Рука их мой хлеб отравляла
И яд мне в питье лила –
Одни о любви твердили,
Другие – желали зла.

Но ею одной смертельно
Душа моя обожжена:
Мне зла она не желала –
И не любила она.

Генріх Гайне. ***

Муки, шаленства, люті
Я через них зазнав –
І тих, хто казав, що любить,
І тих, хто проклинав.

З них кожен з питвом та хлібом
Отруту мені ладнав –
І ті, хто казав, що любить,
І ті, хто проклинав.

Та згадка про тебе серце
Смертельним болем діткне:
Мене ти не проклинала –
І не любила мене.

**Цвіте терен, цвіте терен
](фольклор)**

Цвіте терен, цвіте терен,
А цвіт опадає.
Хто в любові не знається,
Той горя не знає.

А я, молода дівчина,
Та й горя зазнала,
Вечероньки не доїла,
Нічки не доспала.

Ой візьму я кріселечко,
Сяду край віконця,
Іще очі не дрімали,
А вже сходить сонце.

Хоч дрімайте, не дрімайте –
Не будете спати,
Десь поїхав мій миленький
Іншої шукати.

Нехай їде, нехай їде,
Нехай не вернеться,
Не дасть йому Господь щастя,
Куди повернеться.

**Цвет терновый, цвет терновый
(фольклор)**

Цвет терновый, цвет терновый
По ветру развеян...
Кто не ведал чар любви –
Тот беды не ведал.

Горе-горюшко на сердце,
Уж терпеть невмочь мне, –
И за ужином не естся,
И не спится ночью.

У окошка за шитьём я
Ночку скоротаю...
Не берёт меня сон-дрёма,
Глядь – уже светает.

Нет никак с любовью сладу,
Нет очам покоя.
Запропал мой ненаглядный,
Любится с другою.

Ну же, скатертью дорога –
Чтоб не возвращался!
Пусть не ждёт теперь от Бога
Понапрасну счастья.

Очі мої, очі мої,
Що ви нарobili?
Кого люди одцурались,
Того полюбили.

Цвіте терен, цвіте терен,
А цвіт опадає.
Хто в любові не знається,
Той горя не знає.

Автор невідомий

Комусь це важко осягти,
А іншим і півслова досить.
Якщо мета – перемогти, –
Будують храми, а не зносять!

Очи, очи, да за что же
Вы меня сгубили?
Ведь любить его негоже,
А вы полюбили...

Цвет терновый, цвет терновый
По ветру развеян...
Кто не ведал чар любви –
Тот беды не ведал.

Автор неизвестен

Иных непросто убедить,
А часом и намёк доходит.
Тот, кто стремится победить,
Не рушит храмы, а возводит!

ЧАСТЬ 3. ПРОБА ПЕРА: ПЕРВЫЕ ОПЫТЫ В НАУКЕ

УДК 821.112.2-3"19":173

СЕМЬЯ И СТАНОВЛЕНИЕ ЛИЧНОСТИ В РОМАНЕ «ДЕМИАН» Г. ГЕССЕ

П.А. Лысенко

Донецкий государственный университет

В статье рассматривается проблема формирования личности в контексте семейных отношений на материале романа Германа Гессе «Демиян». Цель исследования заключается в анализе внутрисемейных отношений и их влияния на становление личности главных героев и на динамику семейных связей. Методологическую основу составляют литературоведческий анализ, элементы психоаналитической интерпретации и сравнительно-типологический подход. Сделан вывод о том, что семейные отношения героев романа представлены как контрастные модели воспитания, задающие разные траектории личностного развития. Выявлено, что религиозная строгость в семье Эмиля Синклера способствует формированию его замкнутости, ослаблению эмоциональной близости с родителями и препятствует самопознанию героя, тогда как атмосфера доверия и духовной открытости в семье Макса Демияна укрепляет связь между юношей и его матерью, создавая условия для ранней зрелости, самостоятельности и духовной независимости.

Ключевые слова: *семья, внутрисемейные отношения, религиозная строгость, замкнутость, отчуждение, самосознание, самоопределение, свобода, духовная зрелость, становление личности.*

Актуальность темы обусловлена возрастающим интересом к вопросам идентичности, свободы и влияния семейной среды на формирование личности. В этом контексте художественные модели воспитания и отчуждения, представленные в литературе, приобретают особую значимость. Роман Германа Гессе «Демиян» предлагает глубокое философское осмысление этих тем посредством разработки образов Эмиля Синклера и Макса Демияна. Сопоставление внутрисемейных отношений этих героев позволяет определить, как они отражаются на развитии личности. Анализ данных аспектов позволяет глубже интерпретировать роман, осмыслить его с точки зрения педагогики и культурологии.

Цель работы – проанализировать, как семейные отношения главных героев романа «Демиан» повлияли на становление их личности и сказались на динамике семейных связей.

Для достижения поставленной цели в исследовании решаются следующие **задачи**:

- проанализировать атмосферу в семье Эмиля Синклера;
- охарактеризовать образ матери Макса Демиана, её взаимоотношения с сыном;
- сопоставить семейные отношения Эмиля Синклера и Макса Демиана, выявив их влияние на формирование личности героев.

Прежде всего обратимся к описанию обстановки, в которой рос главный герой романа, Эмиль Синклер, являющийся рассказчиком.

Вспоминая о своей жизни в десятилетнем возрасте, Синклер характеризует родительский дом и бытовавшие в нём правила как светлый мир, в котором всегда царили чистота («Klarheit und Sauberkeit» [5]) и святость («Hier wurde der Morgenchoral gesungen, hier wurde Weihnacht gefeiert» [5]): «Этот мир был мне большей частью хорошо знаком, он означал мать и отца, он означал любовь и строгость, образцовое поведение и школу. Этому миру были присущи лёгкий блеск, ясность и опрятность. Здесь были вымытые руки, мягкая, приветливая речь, чистое платье, хорошие манеры. Здесь пели утренний хорал, здесь праздновали Рождество. В этом мире существовали прямые линии и пути, которые вели в будущее, существовали долг и вина, нечистая совесть и исповедь, прощение и добрые намерения, любовь и почтение, библейское слово и мудрость. Этому миру следовало держаться, чтобы жизнь была ясной и чистой, прекрасной и упорядоченной» [1, с. 8-9]; «Когда я представлял себе чёрта, я легко мог вообразить его идущим по улице открыто, или

переодетым, или где-нибудь на ярмарке, или в трактире, но никак не у нас дома» [1, с. 11].

Отзываясь о своих родителях, рассказчик описывает их как примерных людей, во всём соблюдавших закон Божий и порядок: «Иногда я знал: моя цель жизни – стать таким же, как мой отец и моя мать, таким же светлым и чистым, таким же уверенным и порядочным» [1, с. 11].

Говоря о запретном, привлекавшем его тёмном мире, герой упоминает, что мать была для него человеком, с которым он всегда чувствовал себя в безопасности: «<...> существовало и всё то другое, всё то громкое и яркое, мрачное и жестокое, от чего можно было, однако, в один миг укрыться у матери» [1, с. 10].

Следует отметить, что Эмиль Синклер не был единственным ребёнком в семье. У него было две сестры, которые, по его словам, принадлежали светлему миру, как и его родители: «Они, как мне часто казалось, были ближе к отцу и матери, они были лучше, нравственнее, непогрешимее, чем я. У них были недостатки, были дурные привычки, но мне казалось, что это заходит не очень глубоко, не так, как у меня, где соприкосновение со злом часто оказывалось мучительно-тяжким, где тёмный мир находился гораздо ближе» [1, с. 12].

Несмотря на царившие в семье Синклеров свет и гармонию, мальчик рос несколько обособленно от её членов, поскольку согласно христианской традиции должен был с особым уважением относиться к родителям и сёстрам, в то время как к нему самому не предполагалось такого же уровня уважения: «Сестёр, как и родителей, надо было щадить и уважать, и, если случалось поссориться с ними, ты всегда оказывался плохим перед собственной совестью, зачинщиком, который должен просить прощения. Ибо в сёстрах ты обижал родителей, добро и непреложность» [1, с. 12].

Однако по-настоящему задуматься о недостатках устоев семьи героя заставляет то, что, впервые столкнувшись с трудностями, Эмиль Синклер

не обращается за помощью к отцу и матери, а решает справиться с ними самостоятельно: «Я не мог подняться в дом. Моя жизнь рухнула. Я думал о том, чтобы убежать и никогда больше не возвращаться или утопиться» [1, с. 21]; «На моих ногах была грязь, которую нельзя было удалить, вытерев их о коврик, я принёс с собой тени, о которых этот родной мир и не ведал. Сколько бывало у меня тайн, сколько страхов, но всё это было игрой и шуткой по сравнению с тем, что я принёс с собой в эти покои сегодня» [1, с. 22]; «На миг во мне блеснула надежда <...>. Я всё скажу отцу, приму его приговор и его кару, сделаю его своим поверенным и спасителем. Это будет всего только покаяние, – а каяться мне уже часто случалось, – тяжёлый, горький час, тяжёлая и полная раскаяния мольба о прощении.

Как сладостно это звучало! Как завлекающе манило! Но это было невозможно. Я знал, что не сделаю этого. Я знал, что теперь у меня есть тайна, есть вина, которую я должен расхлёбывать сам, в одиночку» [1, с. 23].

Так, Д. Боулби рассматривал «<...> привязанность как модель поведения, обеспечивающего достижение и сохранение контактов с близким взрослым, удовлетворяющим потребность ребенка в безопасности» (цит. по: [3, с. 75]), а также полагал, что «лишь установление ребёнком необходимой близости и удовлетворение потребности в безопасности открывает возможности для его познавательной активности и исследования ситуации» (цит. по: [3, с. 75]). Важным является и замечание М. Эйнсворт о том, что особенности привязанности оказывают влияние на эмоциональное развитие ребёнка и его способность обращаться за поддержкой (цит. по: [3, с. 76–77]). Опираясь на эти положения, можно предположить, что в ситуации, когда родители избегают открытого обсуждения важных для ребёнка тем, у него формируется ощущение отсутствия эмоциональной поддержки. В

результате ребёнок начинает искать ответы самостоятельно, что увеличивает дистанцию в детско-родительских отношениях и создаёт представление о том, что существуют темы, с которыми он не может обратиться к взрослым. Таким образом, видя, как родители отгораживаются от всего, что не соответствует их представлениям о праведной жизни, Эмиль Синклер предпочитает справляться с трудностями в одиночку, осознавая, что вряд ли найдёт понимание отца и матери.

Исходя из вышесказанного, можно сделать вывод, что столь сильная религиозная строгость родителей оказывает негативное влияние на Эмиля Синклера, побуждая его вытеснять «тёмную», но естественную сторону своей человеческой природы, а также мешая их доверительным отношениям. Так, говоря уже о периоде своего юношества, Эмиль Синклер отмечает, что его родители «<...> не помогали тем пробудившимся инстинктам, о которых не говорили. Помогали они только, с беспредельной заботливостью, <...> безнадёжным попыткам отвергнуть реальность и по-прежнему жить в мире детства, который становился всё нереальнее и лживее» [1, с. 63].

В результате таких взаимоотношений с родителями и сёстрами герой всё больше отдаляется от них, познавая жизнь и самого себя то ли с помощью проводников, то ли в одиночку.

Теперь обратимся к тому, как в романе раскрываются семейные отношения второго главного героя, Макса Демиана, приятеля рассказчика.

«Он был сын состоятельной вдовы, поселившейся в нашем городе, и носил на рукаве траурную повязку» [1, с. 34], — рассказывает Эмиль Синклер о юноше; и это даёт основание предполагать, что Макс Демиан пережил смерть отца.

Из слов рассказчика становится известно, что Демиан был старше его не только по возрасту и положению в школе, но и по внутренней

зрелости и манере поведения: «Он учился в старшем, чем мой, классе, да и был на несколько лет старше, но я, как и все, заметил его. Этот примечательный ученик казался вообще взрослее, чем выглядел, ни на кого он не производил впечатления мальчика. Среди нас, ребячливых школьников, он двигался отчуждённо и свободно, как мужчина, вернее, как господин» [1, с. 34]. По мере развития сюжета впечатление о юноше как о сильном и самодостаточном человеке, познавшем себя, лишь более укрепляется: его рассуждения о человеке, жизни, её смысле, а также мудрые поступки героя, основанные на глубоких философских познаниях, способствуют этому.

Эмиль Синклер добавляет, что так как Демиан не был, как полагалось, конфирмован в церкви вместе с мальчиками своего года рождения, это сразу дало повод для слухов: «<...> в школе говорили, что он, собственно, еврей, или нет, язычник, а иные утверждали, что они с матерью не исповедуют вообще никакой веры или состоят в какой-то особенной, нехорошей секте» [1, с. 68]; «<...> что он живёт со своей матерью как с любовницей» [1, с. 68].

В романе отмечается, что никто не любил Макса Демиана, «<...> никто не был с ним близок, одна только его мать, но и с ней он, казалось, обходился не как ребёнок, а как взрослый» [1, с. 65].

Образ матери юноши, госпожи Евы, предстаёт как воплощение внутренней силы и свободы, соединяющее в себе такие противоположности, как феминность и маскулинность («große, fast männliche Frauenfigur» [5]), страстность и строгость («Zügen von Strenge, Zügen von tiefer Leidenschaft» [5]), материнскую заботу и демоническое обаяние («Dämon und Mutter» [5]): «Это была она, высокого, почти мужского роста женщина, похожая на своего сына, в лице которой было что-то материнское, что-то строгое, что-то глубоко страстное, красивая и соблазнительная, красивая и неприступная, демон и мать, судьба и

возлюбленная» [1, с. 175]; «<...> я взглянул вверх, посмотрел в её тихое лицо, в черные загадочные глаза, на свободный, царственный лоб, отмеченный той [каиновой] печатью» [1, с. 187]; «Её голос, да и её слова походили на голос и слова сына, и всё-таки были совсем другими. Всё было более зрелым, более тёплым, более естественным. Но так же, как Макс когда-то ни на кого не производил впечатления мальчика, так и мать его совсем не походила на мать взрослого сына, так много молодого и милого было в дыхании её лица и волос, такой тугой и гладкой была её золотистая кожа, таким цветущим был её рот. Еще царственнее, чем в моих видениях, стояла она передо мной, и её близость была счастьем любви, её взгляд был исполнением желаний» [1, с. 187].

Т.С. Злотникова и В.М. Куимова пишут, что «госпожа Ева – это образ идеальной матери. Она приветлива и полна заботы. Госпожа Ева – сама естественность, в ней чувствуется зрелость» [2, с. 181].

Как указывает А. Адлер, семейная атмосфера, взаимоотношения в семье, ценностные ориентации и установки родителей являются первым фактором в развитии личности. Именно в семье человек получает первый социальный опыт, усваивает правила и нормы поведения. Родительская семья служит наиболее доступным образцом наблюдения, а при определенных условиях и подражания (цит. по: [4, с. 104]). Таким образом, неслучайно, что Макс Демиан унаследовал от матери черты её характера, её открытость миру: жизненная энергия и духовная сила госпожи Евы не могли не передаться ему.

Важным является и то, что госпожа Ева позволяла проявлять свою человеческую природу не только себе, но и другим, даже способствовала этому: «Она была для каждого из нас, кто выражал свои мысли, слушателем и отголоском, полным доверия, полным понимания, казалось, все эти мысли идут от неё и возвращаются к ней назад» [1, с. 197]; «<...> не существовало странностей, которых она не могла бы понять верным

чутьём» [1, с. 197]. «Не надо держаться за желания, в которые вы не верите. Я знаю, чего вы желаете. Вы должны научиться отказываться от этих желаний или желать вполне и по-настоящему. Если вы сумеете попросить так, что в душе будете вполне уверены в исполнении своего желания, то оно и исполнится. А вы желаете и тут же в этом раскаиваетесь, и потому боитесь. Всё это надо преодолевать» [1, с. 198], – наставляла Эмиля Синклера госпожа Ева, когда тот пребывал в смятении из-за испытываемых им чувств.

Так, З. Задхасан приходит к выводу, что поддерживающее и открытое общение в семье играет важную роль в формировании стрессоустойчивости и эмоционального благополучия её членов [6, с. 10].

Исходя из вышесказанного, можно заключить, что сильная, свободолюбивая натура матери, принимавшей любое истинное проявление человеческой природы как нечто ценное и божественное, позволила её сыну во многом унаследовать эти качества, а также способствовала открытости госпожи Евы и Макса Демиана друг перед другом. Связь между сыном и матерью сохраняется крепкой на протяжении всего романа. При этом Макс Демиан становится независимой, сформировавшейся личностью, способной к самостоятельным суждениям и поступкам. Следует добавить, что смерть отца юноши также могла способствовать его раннему взрослению.

Рассмотрев взаимоотношения в семьях главных героев романа, мы пришли к **выводу**, что семейные отношения двух юношей демонстрируют принципиально разные модели воспитания и духовной атмосферы. В семье Эмиля Синклера господствовала религиозная строгость, что сформировало у него ощущение дистанции и иерархии: родители и сёстры представлялись частью «светлого мира», тогда как сам он чувствовал себя обособленным. При этом тёмная сторона жизни, с которой Эмиль неизбежно соприкасался, в семье вытеснялась и замалчивалась, из-за чего

он полагал, что близкие вовсе не сталкиваются с подобным опытом. Это усиливало его замкнутость, подтачивало уверенность в себе и в конечном счёте приводило к отдалению от родных. Лишённый понимания семьи, юноша не раз сбивался с пути и переживал тяжёлые внутренние кризисы. Напротив, в семье Макса Демиана преобладали свобода и духовная открытость, его отношения с матерью строились на почти равноправном общении и тесной внутренней связи. Такая атмосфера способствовала его ранней зрелости, самостоятельности и духовной независимости, а связь с матерью сохранялась на протяжении всего повествования. Эти различия определили и пути жизни героев: после долгого подавления собственной человеческой природы Эмиль Синклер постепенно смог преодолеть неуверенность и обрести силу и независимость, следуя за Максом Демианом; Демиан же изначально воплощает целостность и внутреннюю свободу, унаследованную от матери.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гессе Г. Демиан [роман] / Герман Гессе; [пер. с нем. С. Апта]. – М.: Издательство АСТ, 2023. – 220, [4] с. – (Эксклюзивная классика).
2. Злотникова Т.С., Куимова В.М. Трансформации женского архетипа в творчестве Германа Гессе / Т.С. Злотникова, В.М. Куимова // Ярославский педагогический вестник. – Ярославль, 2016. – № 2. – С. 179–183.
3. Карабанова О.А. Психология семейных отношений: Учебное пособие. – Самара: Издательство СИОКПП, 2001. – 122 с.
4. Радостева А.Г. Родительство как психологическое явление. Факторы, влияющие на его формирование / А.Г. Радостева // Вестник Пермского государственного гуманитарно-педагогического университета. Серия № 1. Психологические и педагогические науки. – 2013. – № 1. – С. 100–108.
5. Hesse H. Demian. Die Geschichte von Emil Sinclairs Jugend. [Электронный ресурс]. / Hermann Hesse. – Режим доступа: <https://www.gutenberg.org/cache/epub/41907/pg41907-images.html> (дата обращения: 09.11.2025).
6. Zadhasan Z. Communication Within Families: Understanding Patterns and Impacts on Mental Health / Z.Zadhasan // Journal of Psychosociological Research in Family and Culture. – 2024. – Vol. 1, № 2. – P. 5–13.

FAMILY AND PERSONALITY DEVELOPMENT IN HERMANN HESSE'S NOVEL DEMIAN

P.A. Lysenko

The article examines the problem of personality formation in the context of family relationships, based on Hermann Hesse's novel *Demian*. The purpose of the study is to analyze the impact of the characters' family relations on their personality development and on the dynamics within their families. The methodological framework includes literary analysis, elements of psychoanalytic interpretation, and a comparative-typological approach. The study concludes that in the novel family relations are presented as contrasting models of upbringing, which determine different directions of personal development. It was revealed that the religious strictness in Emil Sinclair's family contributed to the formation of his inner isolation, weakened his emotional closeness with his parents, and hindered his self-knowledge, whereas the atmosphere of trust and spiritual openness in Max Demian's family strengthened the bond between the young man and his mother, creating conditions for early maturity, independence, and spiritual autonomy.

Key words: *family, family relations, religious strictness, isolation, alienation, self-awareness, self-determination, freedom, spiritual maturity, personality development.*

УДК 821.133.1-343"19":177.63

МОТИВ ДРУЖБЫ В ФИЛОСОФСКОЙ СКАЗКЕ АНТУАНА ДЕ СЕНТ-ЭКЗЮПЕРИ «МАЛЕНЬКИЙ ПРИНЦ»

А.С. Голик, И.А. Попова-Бондаренко
Донецкий государственный университет

Данная работа посвящена анализу мотива дружбы в философской сказке Антуана де Сент-Экзюпери «Маленький принц». Автор исследует проявления дружбы через взаимоотношения Маленького принца с ключевыми персонажами: Лисом, Лётчиком и Змеем.

Ключевые слова: *философская сказка, Антуан де Сент-Экзюпери, мотив дружбы, атмосфера Рождества, одиночество, смерть, Иисус Христос.*

Один из мотивов философской сказки Антуана де Сент-Экзюпери – дружба. Мы отмечаем это во взаимоотношениях Маленького принца с лисом, лётчиком и змеем. Лис «в мифопоэтических традициях <...> выступает как распространённый зооморфный классификатор <...>», – пишет В.Н. Топоров [6, с.57]. Символические значения, связываемые с Л[исом] в разных традициях, продолжает учёный, «образуют единый и весьма устойчивый комплекс <...> значений (хитрость, ловкость,

пронырливость, сообразительность, лстивость, вороватость, обман, лицемерие, осторожность, терпеливость, эгоизм, себялюбие, жадность <...>» [6, с. 57]. Но в данной ситуации Лис своими словами и поступками доказывает, что при этом он хороший друг. Кроме того, он объясняет мальчику, что дружба – это процесс, когда двое становятся важными друг для друга. Это означает, что для того, чтобы стать настоящими друзьями, нужно выстраивать отношения по маленьким кирпичикам: проводить время вместе, учиться понимать и уважать друг друга. Для этого необходимо время и запас терпения. Ещё один незаменимый аспект дружбы – ответственность. Лис говорит: «Ты навсегда в ответе за тех, кого приручил» [5, с. 416]. Это напоминает о том, что в дружбе нужно быть верными и заботливыми, поддерживать своих друзей в трудные моменты и радоваться вместе с ними в счастливые. При этом важно видеть разницу между словами «приручение» и «укрощение». Приручить – значит расположить к себе, в этом процессе важна любовь и ответственность. Укрощение же характеризуется усмирением и принуждением повиноваться, без опоры на какие-либо чувства. Лис показывает, как важно относиться к дружбе и дружеским встречам. Он говорит: «Вот, например, если ты будешь приходить в четыре часа, я уже с трёх часов почувствую себя счастливым» [5, с. 415]. Нужно рассматривать даже секунды, проведенные с другом, как некую ценность, к встречам с другом нужно готовиться и радоваться каждый раз, когда они происходят. В момент прощания с Маленьким принцем Лис говорит, что будет плакать, вспоминая его. Эти слёзы имеют важное значение, так как показывают силу дружеских уз и взаимных чувств. Это даёт читателю понять, что и человек, по своей натуре напоминающий лиса, способен на такое чувство, как дружба. Таким образом, через историю межличностных отношений Маленького принца и Лиса Антуан де Сент-Экзюпери показывает, что

настоящая дружба – это глубокая связь, построенная на взаимном уважении, терпении и ответственности.

Знакомство Маленького принца и Лётчика происходит в пустыне, куда Лётчик совершил вынужденную посадку. Маленький принц появляется неожиданно и просит нарисовать ему барашка. Взрослый герой поначалу растерян, но детская искренность Маленького принца заставляет его вспомнить собственное детство, в котором он сталкивался с недопониманием со стороны взрослых. Барашек также играет большую роль в характеристике самого Маленького принца, его отношение к изображению животного говорит нам многое о его личности. «В разных мифопоэтических системах, – пишет В.Н. Топоров, – символические значения О[вцы] отличаются большой устойчивостью и единством — робость, стыдливость, кротость, безобидность, пассивность, терпение, простота, податливость, невинность, мягкость, нежность, любовь, жертвенность» (жертва)» [7, с. 237]. При том что барашек беззащитен и слаб, а Маленький принц имеет преимущество перед ним, он недоумевает, когда Лётчик предлагает привязать барашка верёвкой. Он не понимает, зачем ограничивать своего друга, пускай и барашка, в свободе. Это даёт читателю понять отношение Маленького принца к меньшим и слабым. Маленький принц сам ещё дитя, ребёнок. В архаических мифологических системах, считает Е.С. Новик, мотив Д[итяти] связан с «начальными» временами <...> и рождением богов и людей от пары первосуществ, «на земле божественное Д[итя] становится прародителем людей и устройтелем их жизни» [3, с. 385].

Один из ключевых эпизодов сказки – сцена у колодца, который нашли в пустыне изнемогающий от жажды лётчик и Маленький принц. Этот момент можно соотнести с атмосферой празднования Рождества. «Обычно здесь колодец – просто яма в песке. А это был самый настоящий деревенский колодец. Но деревни тут нигде не было, и я подумал, что это

сон» [5, с. 420]. Летчик сравнивает воду с рождественским праздником «сияньем свеч на елке, пением органа в час полночной мессы, ласковыми улыбками» [5, с. 420]. Помимо этого, «с Рождением связано представление, согласно которому ничто живое не умирает, но лишь временно покидает этот мир, чтобы вновь появиться в нём, родившись повторно», – пишет Л.А. Седов [4, с. 385]. В пустыне, вдали от цивилизации Маленькому принцу и летчику, подобно чуду, встречается деревенский колодец. Это говорит нам о сказочном начале данного эпизода. Вода была подарком сердцу [5, с. 420]. Первый испил воды Маленький принц, несмотря на то, что он не нуждается в питье и пище, ему было интересно понять и разделить то, чего так жаждал летчик, без чего он не мог выжить. Летчик был счастлив, в мыслях он сравнивал воду с самым прекрасным пиром [5, с. 420]. Испив воды, Маленький принц отрезает свой путь возвращения домой. Из небесного предшественника он превращается в обычного человека, ощущающего боль, подвластного яду змеи и всем людским страданиям. Колодец становится алтарем, на котором Маленький принц совершает самопожертвование во имя дружбы. Маленький принц не умирает, но он отрезает себе путь к возвращению домой, привязывая себя к Земле. Маленький принц причащается водой из колодца, желая разделить радость и чувства своего друга летчика. Это в очередной раз даёт читателю понять, что дружба требует жертв.

Змея – первое живое существо, которого встречает Маленький принц на планете Земля. Именно под влиянием змея Ева ослушалась Божьего слова и совершила грех. При этом, указывает В.В. Иванов, «в Древнем Египте изображение З[меи] прикреплялось ко лбу фараона как знак его царствования на небе и на земле» [2, с. 469]. От Змеи Маленький принц узнаёт, что не только в пустыне, но и среди людей бывает одиноко. Змея предлагает ему помочь, когда он станет скучать по своему дому. Змея становится учителем для Маленького принца, помогая ему понять

важность жизни в настоящем моменте. Благодаря встречам со Змеей Маленький принц учится ценить красоту жизни даже в её непостоянности. Укус змеи и последующее возвращение Маленького принца на родную планету символизирует перерождение. Змея говорит о своей власти над жизнью и смертью, о том, что может вернуть человека на землю, из которой он вышел. Она подчеркивает, что обладает могуществом больше, «чем в пальце короля» [5, с. 408]. Эта власть змеи над физическим бытием контрастирует с духовным путешествием Маленького принца. Змея, таким образом, становится символом неизбежной смерти и конечности земного существования. Земная жизнь тяготила Маленького принца, поэтому, чтобы возвратиться на свою планету Маленький принц решается на отчаянный шаг. Он просит змею о помощи. Маленький принц говорит: «Моё тело слишком тяжелое. Мне его не унести» [5, с. 427]. Змея помогает ему, используя свой яд, чтобы освободить душу Маленького принца от телесной оболочки. Маленький принц «остался недвижим. Не вскрикнул. Потом упал – медленно, как падает дерево. Медленно и неслышно» [5, с. 428].

Смерть, жизнь и сам образ Маленького принца имеют библейское начало. Судьба Маленького принца коррелирует с судьбой Иисуса Христа. «Иисус Христос в христианской религиозно-мифологической системе богочеловек, вмещающий в единстве своей личности всю полноту божественной природы – как бог-сын (второе лицо троицы), «не имеющий начала дней», и всю конкретность конечной человеческой природы <...>», – пишет С.С. Аверинцев [1, с. 490]. Подобно божьему посланцу Маленький принц является с небес на Землю. Пребывание Иисуса Христа на Земле не долгое, так же, как и у Маленького принца. Миссия Иисуса – поведать о Боге и искупить людские грехи. В то время как своим пребыванием на земле маленький принц научил летчика видеть мир глазами ребёнка, ценить дружбу, не бояться одиночества и нести

ответственность за тех, кого приручил. Иисус и Маленький принц учили своих спутников детской искренности, способности мечтать, простоте, доверчивости и чистоте сердца. Они не умирают, а, выполнив свою миссию, перерождаются и уходят с Земли, чтобы вернуться на небо.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аверинцев, С. С. Иисус Христос / С.С. Аверинцев // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х тт. – Т. 1. – М.: Сов. энциклопедия, 2008. – С. 673. – [Электронный ресурс]. – URL: <https://djvu.online/file/nnHAQaAuZBOEg?ysclid=mhaps1cksc927995699> (дата обращения: 28.10.2025).
2. Иванов, В. В. Змей / В.В. Иванов // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х тт. – Т. 1. – М.: Сов. энциклопедия, 2008. – С. 673. – [Электронный ресурс]. – URL: <https://djvu.online/file/nnHAQaAuZBOEg?ysclid=mhaps1cksc927995699> (дата обращения: 28.10.2025).
3. Новик, Е. С. Дитя / Е.С. Новик // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х тт. – Т. 1. – М.: Сов. энциклопедия, 2008. – С. 673. – [Электронный ресурс]. – URL: <https://djvu.online/file/nnHAQaAuZBOEg?ysclid=mhaps1cksc927995699> (дата обращения: 28.10.2025).
4. Седов, Л. А. Рождение / Л.А. Седов // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х тт. – Т. 2. – М.: Сов. энциклопедия, 2008. – С. 721. – [Электронный ресурс]. – URL: <https://djvu.online/file/l6gW2br9tUH23> (дата обращения: 28.10.2025).
5. Сент-Экзюпери, А. де. Маленький принц // Приключения Чиполлино. Мэри Поппинс. Маленький принц. – Минск: Малыш, 1986. – С. 370–429.
6. Топоров, В. Н. Лиса / В.Н. Топоров // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х тт. – Т. 2. – М.: Сов. энциклопедия, 2008. – С. 721. – [Электронный ресурс]. – URL: <https://djvu.online/file/l6gW2br9tUH23> (дата обращения: 28.10.2025).
7. Топоров, В. Н. Овца / В.Н. Топоров // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х тт. – Т. 2. – М.: Сов. энциклопедия, 2008. – С. 721. – [Электронный ресурс]. – URL: <https://djvu.online/file/l6gW2br9tUH23> (дата обращения: 28.10.2025).

THE MOTIF OF FRIENDSHIP IN THE PHILOSOPHICAL FAIRY TALE THE LITTLE PRINCE BY ANTOINE DE SAINT-EXUPÉRY

A.S. Golik, I.A. Popova-Bondarenko

The work is devoted to the analysis of the motive of friendship in the philosophical fairy tale of Antoine de Saint-Exupéry «The Little Prince». The author explores the manifestations of friendship through the relationship of the Little Prince with key characters: a Fox, a Pilot and a Snake.

Keywords: *philosophical fairy tale, Antoine de Saint-Exupéry, friendship motif, Christmas atmosphere, loneliness, death, Jesus Christ.*

ВОСПИТАНИЕ МУЗЫКАНТА И МУЗЫКАЛЬНАЯ ПЕДАГОГИКА В РОМАНЕ Т. МАННА «ДОКТОР ФАУСТУС»

И. А. Пособчук, И. В. Логвинова

Московский государственный институт музыки им. А.Г.Шнитке

В статье анализируется музыкальная составляющая сюжета романа Т. Манна «Доктор Фаустус». Это история развития и воспитания гениального композитора Адриана Леверкюна, в биографии которого мы находим детали биографий реальных людей: композитора Арнольда Шёнберга, автора двенадцатитоновой техники и основоположника новой венской школы, Хуго Вольфа, композитора и музыкального критика, главное место в творчестве которого занимала песня и камерная вокальная музыка, а также философа и мыслителя Ф. Ницше. Автор анализирует роман Т. Манна сквозь призму музыкальной педагогики. В итоге, Леверкюн – собирательный образ, герой времени, человек, несущий в себе «всю боль эпохи», а роман «Доктор Фаустус» – развитие жанра романа о музыке, романа о музыканте и об особенностях музыкальной педагогики.

Ключевые слова: *роман о музыканте, немецкая литература, романтизм, реализм, музыкальная педагогика.*

О творчестве Т. Манна и, в частности, о его романе «Доктор Фаустус» (1947) и о романах о музыке и музыкантах написано много научных работ [1; 2; 5; 6 и др.]. Также первыми в немецкой романтической литературе произведениями, посвященными жизни музыканта, были новелла Э.Т.А. Гофмана «Кавалер Глюк» (1809) и роман «Житейские воззрения кота Мурра» (1819 – 1821). «Доктор Фаустус» продолжает тему музыканта и музыки уже в реалистическом ключе. В романе «Доктор Фаустус» нас привлек образ главного героя и музыкальная педагогика, которую использовали его учителя. Будучи студентом музыкального колледжа, обучающимся по специальности «музыкальное исполнительство», я не мог не заинтересоваться фабулой этого великого произведения, которое сам автор называл, в том числе, и «музыкальным романом» [4, с. 11], насытив его музыкой, звучанием, лейтмотивами, музыкальными образами, описанием творческого процесса. Особый интерес представляет не только описание детства, но и занятия юного

Адриана музыкой: сначала самостоятельные, а затем и под руководством наставника Венделя Кречмара, соборного органиста города. В ноябре 2024 года, во время празднования 90-летия композитора А. Г. Шнитке, которое включало в себя большое количество различных мероприятий, лекций и концертов, мы заинтересовались его творчеством и судьбой и именно в это время обратили внимание на то, что А. Г. Шнитке высоко ценил роман «Доктор Фаустус» Томаса Манна [7, с. 28-29].

Роман «Доктор Фаустус» посвящен судьбе вымышленного персонажа, выдающегося немецкого композитора Адриана Леверкюна, годы жизни которого (с 1885 по 1940), совпадают со временем колоссальных потрясений, затронувших жизни и судьбы миллионов людей. Произведение охватывает все периоды жизни главного героя, заключившего ради достижения заоблачных вершин на творческой стезе сделку с самим дьяволом. Жизнеописание ведется от лица Серенуса Цейтблома, друга детства Адриана Леверкюна.

Уже в первой главе своего произведения Т. Манн говорит о природе гениальности и творчества: «И тем не менее нельзя отрицать, да это никогда и не отрицалось, что в сияющей сфере гения тревожно соприсутствует демоническое начало, противное разуму, что существует ужасающая связь между гением и темным царством...» [3, с. 7].

В биографии Адриана Леверкюна есть детали, взятые из биографий реальных людей: композитора Арнольда Шёнберга (1874-1951), автора двенадцатитоновой техники и основоположника новой венской школы [4, с. 15], Хуго Вольфа (1860-1903), композитора и музыкального критика, главное место в творчестве которого занимала песня и камерная вокальная музыка, а также философа и мыслителя Фридриха Ницше (1844-1900). Т. Манн указывает в эссе об истории написания романа: «Сошлюсь на то, что в трагедию Леверкюна вплетена трагедия Ницше, чье имя сознательно ни разу не упомянуто в романе...» [4, с. 13–14]. Детали биографий

реальных людей сплетены Т. Манном в единый образ. В характере главного героя романа парадоксальным образом сочетаются несовместимые на первый взгляд черты: доходящая до невротических проявлений застенчивость, безумный страх любви, глубина и мощь интеллекта, внешняя холодность, аскетичность, остроумие и насмешливость, но при всем этом подсознательная тяга к человеческому теплу. Поражает воображение и творческий путь самого Леверкюна, эволюционировавшего в своем творчестве, как и его музыкальный прототип, Арнольд Шёнберг, от позднего романтизма к музыкальному экспрессионизму, от модулирующей тональности к атональности и додекафонии.

Нельзя не упомянуть и о музыковеде, музыкальном критике и философе Теодоре Адорно, который был одним из первых советников Т. Манна и служил для него надежным источником музыкальных знаний. Адорно с самого начала снабжал писателя материалами, такими как его собственное эссе о позднем стиле Бетховена, которое было широко использовано в романе. Кроме того, велика его роль в разработке концепции и воплощении поздних композиций Леверкюна, о чем пишет и сам Т. Манн в эссе: «Описание серийной музыки и критика ее в том виде, как они даны в диалоге XXII главы «Фаустуса», основаны целиком на анализах Адорно; на них же основаны и некоторые замечания о музыкальном языке Бетховена, встречающиеся уже в начале книги в разглагольствованиях Кречмара...» [4, с. 17–18].

Т. Манн вплетает вымышленную историю о гениальном композиторе, жившем в Германии на рубеже столетий, в широко известную в Европе легенду о докторе Фаусте. Герой легенды идет на сделку с дьяволом, чтобы получить знания и магическую силу, которые позволили бы ему овладеть всеми знаниями мира, иными словами,

избавляет себя от моральных и этических ограничений для достижения своих целей.

Предки Леверкюна «искусные ремесленники и зажиточные земледельцы... владели фольварком Бюхель в приходе Обервейлер» [3, с. 14]. Ионатан Леверкюн, отец Адриана, крестьянин с душой ученого-естествоиспытателя, «немец, в лучшем смысле этого слова» [3, с. 15], читающий долгими зимними вечерами старинную семейную Библию с назидательными примечаниями Мартина Лютера на полях. Его завораживают все загадочные природные явления, такие как фантастические узоры на крыльях бабочек или причудливые зимние ледяные цветы. Он с «благоговейным трепетом» проводит дома простенькие физические эксперименты, интересуется естественными науками: физикой, химией и биологией, изучает «книги с цветными иллюстрациями, рассказывающие об экзотических мотыльках и морских животных» [3, с. 17]. Фрау Эльсбета Леверкюн – символ материнской любви и прощения, связи с природой, природной музыкальности. Несколькими штрихами нарисован образ простой и работающей женщины с ласковыми газами, «привычными к труду руками» и волшебным голосом: «Очарование ее голоса шло от внутренней музыкальности, потайной, если можно так выразиться...» [3, с. 27]. Однако приобщает Адриана к музыке не мать, робость которой не позволяет ей петь, а скотница Ханна, исполняя с детьми каноны и народные песни под старой липой во дворе. При этом Адриан, который также посещает церковь, слушая там игру органиста, ничем не дает понять окружающим, что музыка глубоко трогает его: «Насколько я понимаю, ни тогда, ни еще целый ряд лет спустя он не дарил музыку особым вниманием и сам от себя таил свою причастность к миру звуков» [3, с. 38–39].

Т. Манн вкладывает в уста рассказчика-биографа Адриана Леверкюна такие слова: «не в силу пустого сентиментализма трогает меня

этот взгляд в прошлое, а только в силу раздумий о нем, о его судьбе, о том, что ему было предначертано из долины чистоты подняться до высот пустынных и страшных» [3, с. 30]. И далее автор размышляет об «утрате детства», которая, по мнению великого писателя, с чем я не могу не согласиться, является тяжелым и зачастую мучительным опытом для любого человека и в первую очередь для художника: «Хотя художник всю жизнь остается ближе к своему детству..., его путь от нетронутого младенчества до поздних, непредвиденных фаз становления бесконечно сложнее, извилистей и для наблюдателя куда страшнее, чем путь заурядного человека, для которого утрата детства, конечно, не так болезненна» [3, с. 31].

Много позже, поселившись у Швейгештилей в Пфейферинге, в Верхней Баварии, Леверкюн как бы воспроизвел обстановку своего детства: не только местность и усадьба, но и чета Швейгештилей, их уклад, их семья поразительным образом напоминают нам повествование Серенуса Цейтблома о жизни Адриана Леверкюна в отчем доме. Парадоксален тот факт, что по воспоминаниям своего биографа Адриан никогда не испытывал «пылкой любви» к отчему дому. Тем не менее, не кажется случайным такое возвращение к истокам, к началу жизни, приносившее отдохновение этой измученной душе.

Следующий период детства главного героя «Доктора Фаустуса» был ознаменован началом более серьезных занятий музыкой. Следует отметить живость и восприимчивость ума юного Адриана, ошеломившие еще в пору учения в отчем доме его первого учителя Михельсена и позволившие ему высказываться о мальчике как о «гении» [3, с. 39–40]. На Пасху 1895 года в возрасте десяти лет Адриан переехал к своему дяде Николаусу Леверкюну в Кайзерсашерн, чтобы посещать гимназию Святого Бонифация. Вымышленный, застывший вне времени, словно в Средневековье, город Кайзерсашерн («прах императора») мастерски помещен автором недалеко

от Галле, города Генделя, и Лейпцига, города Баха, и представляет собой яркий фон для развития дальнейшего сюжета. В этом городе Адриан проведет девять лет учения. Он прекрасно справляется с учебой и получает отличные оценки, но при этом остается совершенно равнодушным к предметам. Все дается Адриану даже слишком легко, что становится поводом для открытой неприязни учителей, предполагавших в нем высокомерие и пренебрежение к их трудам. Добрейший дядюшка Адриана, Николаус Леверкюн, с теплотой и заботой относившийся к племяннику был мастером по изготовлению музыкальных инструментов, в его доме располагался также «широко известный леверкюновский склад музыкальных инструментов» [3, с. 46]. Однако Адриан до определенного возраста не проявляет ни малейшего интереса к камерным домашним концертам и даже к музыкальным инструментам, которые наполняли дом дяди. Это позволит другу и биографу композитора предположить впоследствии, что все это время он «прятался от музыки» и, следовательно, «от своей судьбы» [3, с. 52], намекая, возможно, на уже известный трагический финал.

При всей феноменальной одаренности мальчика было абсолютно непонятно, что же представляет для него подлинный интерес. И вот здесь постепенно проявляется первое искреннее увлечение Адриана, связанное с математикой, которая, по его собственным словам, «ему доставляет удовольствие» [3, с. 54], причем до такой степени, что он самостоятельно занимается алгеброй. Здесь можно предположить, что числа символизируют связь между музыкой и математикой и играют важную роль в жизни Адриана Леверкюна. Об этом свидетельствует и магический квадрат, который в дальнейшем будет находиться над фортепиано Адриана. Не в это ли время у юного гения появляется смелая идея «внести порядок в царство звуков и подчинить магическую стихию музыки

человеческому разуму» [3, с. 230]? Но все это будет много позже и отнюдь не в том периоде, о котором мы ведем свое повествование.

Увлечение музыкой проявилось лишь на 15 году его жизни и началось с «самостоятельного, тайного изучения клавиатуры, аккордики, розы ветров тональностей, квинтового круга и того, что он, ничего не слышав о расстановке пальцев, не зная даже нот, использовал эти гармонические находки для всевозможных упражнений в модуляциях и для создания ритмически весьма неопределенных мелодических построений» [3, с. 55]. Весь вид юноши, включая «горящие щеки», чего никогда не случалось даже при занятиях алгеброй, говорил о крайней степени возбуждения и сильной увлеченности. Этот момент из главы VII романа ярко выделяется на фоне достаточно бесстрастного повествования предшествующих страниц. Так молодой человек осознал свое предназначение, которое привлекает его с чарующей силой и одновременно пугает страшными видениями и предчувствием будущего.

Возможно, именно этот момент обретения, осознания и принятия своего предназначения в жизни можно рассматривать как переход чрезвычайно одаренного ребенка во взрослую жизнь, но мне хотелось бы еще немного остаться с героем и вместе с Т. Манном понаблюдать за занятиями Адриана Леверкюна под руководством уже известного нам музыканта Венделя Кречмара. В годы учения у Кречмара он слушает, прежде всего, камерную музыку, играет несложные хоралы, четырехголосные псалмы Палестрины, маленькие прелюдии и фугетты Баха, его же двухголосные инвенции, легкую сонату до мажор В. А. Моцарта, одночастные сонаты Скарлатти. Кроме того, Кречмар сам писал для него небольшие пьесы, в том числе, и произведения для исполнения в четыре руки. При этом, что само по себе очень интересно уже с точки зрения обучения игре на фортепиано, в пьесах в четыре руки партия второго пианиста была сложнее партии ученика, благодаря чему

ученик «мог испытывать удовлетворение от ведущей роли в пьесе, в целом выдержанной на более высоком техническом уровне, чем тот, который был ему посилен» [3, с. 86]. Кречмар объясняет своему юному ученику строение сонатной формы на примере сонат Клементи, Моцарта и Гайдна, знакомит Адриана с лучшими образцами немецкого песенного творчества и с симфонической музыкой великих композиторов, много беседует с ним о музыке: «он был одержим страстью сравнивать, открывать соотношения, прослеживать влияния, обнажать путанные сцепления, образующие культуру» [3, с. 90]. Учитель возит юношу на оперные и симфонические концерты в соседние Мерзебург, Эрфурт и Веймар, чтобы он мог послушать «Волшебную флейту», «Свадьбу Фигаро», «Вольного стрелка», «Летучего голландца».

Но важнее здесь другое: музыкальное образование, глубокое погружение в мир музыки стало основой стремительного развития дарования юного Адриана, дало пищу для развития собственных творческих идей молодого человека. Он сочиняет сам, экспериментирует с аккордами, изучает гармонию и контрапункт: «... звук как таковой, с его близкими и дальними обертонами, своего рода аккорд, а гамма лишь аналитическое расчленение звучания по горизонтальному ряду» [3, с. 88]. В этих теоретических прозрениях юноши можно услышать тезисы нововенской школы, голос Шёнберга, Веберна, Берга, Адорно.

Окончив гимназию в Кайзерсашерне, «птенец вылетает из гнезда», он отправляется в Галле изучать теологию, причем его целью является не пасторство, а академическая карьера ученого. «Кайзерсашерну, городу ведьм и чудаков, где имелся еще склад музыкальных инструментов да императорская гробница в соборе, предстояло навек отпустить его» [3, с. 89]. И здесь автор подводит нас к мысли, вложенной в уста Серенуса Цейтблома: Кайзерсашерн, с его мистической старонемецкой обстановкой, суеверными представлениями о ведьмах, городскими юродивыми, словно

застывший в темном мраке Средневековья, так и не отпустил Адриана Леверкюна, отразившись на всей его дальнейшей жизни, воплотившись отчасти и в его творчестве, в силе воздействия его музыки. Так, впрочем, и любое место, в котором прошли годы детства и отрочества, навсегда остается с человеком и после его взросления, оказывает влияние на выбор жизненного пути, находит отражение в поступках, буквально впитывается через кожу и остается запечатленным в сердце.

Детство Адриана Леверкюна прошло. Герой романа, яркая, феноменально одаренная и противоречивая личность со страшной судьбой, вышел во взрослую жизнь, где спутниками его таланта и дьявольской расплатой за гениальность и успех станут одиночество, холод, невозможность любви и человеческого тепла, гибель тех, кто был ему дорог. В последних главах романа (XLIV–XLV) появляется еще один ребенок, племянник Адриана, сын его родной сестры, малыш Непомук Шнейдевейн, по прозвищу Эхо. Так Адриан-ребенок из первых глав романа (как здесь не вспомнить о схожести обстановки и обитателей усадьбы Швейгештилей в Пфейферинге с отчим домом героя романа) находит себе двойника, отзывается коротким эхом, приближающим страшный конец. Так лейтмотив Адриана-ребенка, представленный в экспозиции, снова возвращается к нам в репризе в образе малыша Непомука, ребенка с ангельской внешностью, вызывающего умиление, восторг, всеобщую любовь. Ребенок-эльф, неземное создание, при виде которого светлеют лица людей: они окружают малыша, «смеясь от радости и не в силах отвести глаз от прелестного создания» [3, с. 550]. О, внешность этого ребенка описана, в отличие от внешности Адриана в первых главах романа, более чем подробно: здесь и белокурые волосы, и «задорная раскрытость ясно-голубых глаз с длинными ресницами», и «изящная законченность маленькой фигурки», и «серебряный голосок». Сам автор напишет о маленьком Непомуке так: «Я показывал это нежное

существо во всем его эльфическом обаянии, так что моя собственная нежность перерастала в какую-то уже иррациональную умиленность, тайно внушающую читателю веру в божественное начало, в гостя из горней и дальней обители, в Богоявление» [4, с. 79-80].

Адриан полюбил своего маленького племянника с первого дня его приезда, «...близость этого ребенка составила светлую, самую светлую эпоху в его жизни» [3, с. 557], вызывала умиление и нежность в этом оледеневшем сердце. Но зло безжалостно во всех своих проявлениях: одна из самых страшных глав романа (XLV), которую невозможно читать без слез, посвящена невыносимым страданиям и смерти чудесного ребенка. Т. Манн признается, что давно задумал гибель «божественного ребенка», которого отнимут у Адриана дьявольские силы. Страшная болезнь и мучительная смерть ребенка не оставляют Адриану надежды на прощение и спасение. Гибель чистого невинного создания, последнего дорогого ему живого существа наносит решающий удар: на долю людей остается только боль и страдание. Композитор полон решимости: в последнем произведении он подведет страшный итог своей жизни, где будет оплакивать утрату человечности, крах цивилизации, души, сгубленные гордыней и потерей веры. Так появится апокалиптическая оратория «Плач Доктора Фаустуса» – своеобразная и страшная антитеза Девятой симфонии Бетховена с ее знаменитой «Одой к радости» на стихи Ф. Шиллера.

Таким образом, чистая невинная душа ребенка неподвластна силам зла в отличие от погибшей души самого Адриана Леверкюна. Смерть малыша Непомука – это страшное эхо его собственных поступков, а «Леверкюн – это, так сказать, собирательный образ, «герой нашего времени», человек, несущий в себе всю боль эпохи» [4, с. 33]. Также можно сказать, что в отличие от произведений о музыкантах Гофмана или Роллана, это роман, затрагивающий основы музыкальной педагогики.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асанова, Н. А. «Жан Кристоф» Р. Роллана и проблема влияния музыки на литературу. Дис. ... докт. филол. наук. / Н.А. Асанова. – Казань, 1979. – 329 с.
2. Бэлза, И. Исторические судьбы романтизма и музыка: Очерки. / И. Бэлза. – М.: Музыка, 1985. – 255 с.
3. Манн, Т. Доктор Фаустус / Т. Манн. Пер. с нем. Н. Ман и С. Апта. – М.: АСТ: Астрель, 2011. – 606 с.
4. Манн, Т. История «Доктора Фаустуса». Роман одного романа. / Т. Манн. // Собрание сочинений. Пер. с нем. С. Апта. – Том девятый. – М.: ГИХЛ, 1960. – [Электронный ресурс]. – URL: <https://imwerden.de/publ-755> (дата обращения: 06.07.2025).
5. Матвеева, Е. Ю. Слово и музыка романа «Доктор Фаустус» Томаса Манна. Доклад на международной научной Интернет-конференции «Музыкальная культура Германии». / Е.Ю. Матвеева. – [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.rachmaninov.ru>. (дата обращения: 06.07.2025).
6. Медведев, А. В. Немецкий роман о музыканте 30 – 40-х годов XX века: Вопросы внутрижанровой типологии. Диссертация... канд. филол. н. / А.В. Медведев. – Нижний Новгород, 2001. – 194 с.
7. Холопова, В. Н. Композитор Альфред Шнитке. / В.Н. Холопова. – [Электронный ресурс]. – URL: https://classic-online.ru/uploads/000_books/300/256.pdf (дата обращения: 06.07.2025).

EDUCATION OF A MUSICIAN AND MUSICAL PEDAGOGY IN T. MANN'S NOVEL “DOCTOR FAUSTUS”

I. A. Posobchuk, I. V. Logvinova

The article analyzes the musical component of the plot in T. Mann's novel “Doctor Faustus”. This is the story of the development and upbringing of the brilliant composer Adrian Leverkühn, in whose biography we find details of the biographies of real people: the composer Arnold Schönberg, the author of the twelve-tone technique and the founder of the new Viennese school, Hugo Wolf, a composer and music critic whose main focus was on song and chamber vocal music, and the philosopher and thinker Friedrich Nietzsche. The author analyzes Thomas Mann's novel through the lens of music education. As a result, Leverkühn is a composite character, a hero of his time, a man who carries “all the pain of the era”, and the novel “Doctor Faustus” is a development of the genre of the novel about music, the novel about a musician, and the peculiarities of musical pedagogy.

Keywords: *a novel about a musician, German literature, romanticism, realism, and music pedagogy.*

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

❖ **Волохов Данил Вадимович**

Аспирант кафедры зарубежной литературы Донецкого государственного университета

E-mail: danvolohov@gmail.com

❖ **Логвинова Ирина Владимировна**

Кандидат филологических наук, доцент кафедры философии, истории, теории культуры и искусства Московского государственного института музыки им. А.Г. Шнитке

E-mail: lo-grina@yandex.ru

❖ **Матвиенко Ольга Викторовна**

Кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры теории и практики перевода Донецкого государственного университета

E-mail: matvizar@gmail.com

❖ **Ненарокова Мария Равильевна**

Доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Института мировой литературы им А.М. Горького Российской академии наук, Москва, РФ

E-mail: maria.nenarokova@yandex.ru

❖ **Попова Анна Валентиновна**

Кандидат филологических наук, доцент, заведующий кафедрой зарубежной литературы Донецкого государственного университета

E-mail: avp70@inbox.ru

❖ **Попова-Бондаренко Ирина Анатольевна**

Кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры зарубежной литературы Донецкого государственного университета

E-mail: bondkn@yandex.ru

❖ **Пособчук Иван Александрович**

Студент Московского государственного института музыки им. А.Г. Шнитке

❖ **Савро Евгения Николаевна**

Ассистент кафедры русского, иностранного языков и культуры речи Донбасского государственного университета юстиции

E-mail: savroevgeniia2000@mail.ru

❖ **Сапегина Лилия Вячеславовна**

Кандидат филологических наук, доцент кафедры зарубежной литературы Донецкого государственного университета

E-mail: lilsapeg18@mail.ru

❖ **Талалаев Владислав Валентинович**

Старший преподаватель Николо-Угренской духовной семинарии РПЦ

E-mail: vladtala@yandex.ru

❖ **Теличко Татьяна Георгиевна**

Кандидат филологических наук, доцент кафедры зарубежной литературы Донецкого государственного университета

E-mail: telitan903@gmail.com

❖ **Чуванова Ольга Игоревна**

Кандидат филологических наук, доцент кафедры отечественной и зарубежной литературы Московского государственного лингвистического университета

E-mail: lambent87@gmail.com

❖ **Голик Анна Сергеевна**

Ученица 11 АФ класса, Многопрофильный лицей-интернат Донецкого государственного университета

E-mail: golikanna22@mail.ru

❖ **Лысенко Полина Алексеевна**

Студентка Донецкого государственного университета

E-mail: polina.lysenko19@gmail.com

Научное издание

**АНТИЧНОСТЬ – СОВРЕМЕННОСТЬ
(ВОПРОСЫ ФИЛОЛОГИИ)**

**СБОРНИК НАУЧНЫХ РАБОТ
ВЫПУСК IX**

Компьютерная вёрстка
О.И. Чуванова, А.В. Кузьмина

Оформление сборника
Д.О. Подоприхин

ФГБОУ ВО «Донецкий государственный университет»
283001, г. Донецк, ул. Университетская, 24.